

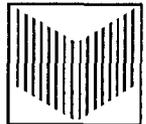
ACTAS DEL
V CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN
INTERNACIONAL
SIGLO DE ORO

Münster 1999

Editadas por
Christoph Strosetzki

Christoph Strosetzki (ed.)

**Actas del V Congreso
de la Asociación Internacional Siglo de Oro
Münster 1999**



Christoph Strosetzki (ed.)

**ACTAS DEL V CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN
INTERNACIONAL SIGLO DE ORO**

Münster 1999

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Cataloguing-in-Publication-Data
A catalogue record for this publication is available from Die Deutsche Bibliothek.

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2001
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
iberoamericana@readyssoft.es
www.iberoamericanalibros.com

© Vervuert, 2001
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.vervuert.com

ISBN 84-8489-019-8 (Iberoamericana)
ISBN 3-89354-141-1 (Vervuert)

Depósito Legal: M. 32.426-2001

Cubierta: Carlos Pérez Casanova
Impreso en España por Imprenta Fareso, S. A.
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

PALABRAS PRELIMINARES

La Asociación Internacional Siglo de Oro, AISO, va cumpliendo años. Aún joven, presenta ya las actas de su V Congreso Internacional, cuya perfecta organización se ha debido a la Universidad de Münster y a su equipo, dirigido por el actual Vicepresidente, Dr. Cristoph Strosetzki. La publicación puntual de las sucesivas actas de nuestros congresos asegura el satisfactorio cumplimiento de un objetivo básico, el de constituir correa de transmisión de los estudios auriseculares y muestra de las líneas e intereses investigadores en el área de la literatura del Siglo de Oro. Las actas del congreso de Münster aumentan el ya notable corpus científico emanado de las reuniones de la AISO, y presentan una enorme riqueza, en su variedad y profundidad.

Hasta el momento la AISO ha tenido que ir superando una serie de problemas de organización, financiación, afirmación entre los especialistas ... Con diversas dificultades, que se han ido salvando, alcanzará enseguida las dos décadas de vida. Además de las Actas correspondientes a los congresos, publicadas siempre, con ejemplar rigor que debe agradecerse a las distintas comisiones locales, antes del siguiente, se han elaborado por el equipo de Toulouse los dos primeros Anuarios Áureos, instrumento que ha rendido grandes utilidades, y está en preparación una edición actualizada nueva, que tendrá también versión en Internet.

La nueva Junta Directiva ha abordado en los meses transcurridos desde el congreso de Münster la creación de una página Web propia de AISO, con un directorio preciso y actualizado, responsabilidad fundamental en la Universidad de La Coruña de la Secretaria General Dra. Sagrario López Poza—la anterior estaba alojada en la del Grupo de Investigación Siglo de Oro, GRISO, de la Universidad de Navarra, que sigue abierto a la colaboración.

La AISO va, pues, realizando una serie de progresos que sin duda confirman la vigencia de nuestro campo de investigación y el interés de una asociación como la nuestra.

Sería bueno—y en buena parte utópico, seguramente— que en el proceso de consolidación y crecimiento de la AISO, pudiéramos ir más allá de lo que hasta ahora se ha hecho, que no es poco.

Muchas cosas quedan por hacer, y aunque algunas no parezcan muy factibles para una asociación como la nuestra, quizá merezca la pena pensar un momento en ellas.

Hay problemas en el mundo académico, que no hace falta detallar, problemas serios que afectan al mismo desarrollo de las Humanidades y a la calidad científica y ética de nuestro mundo profesional. Sería bueno que la AISO pudiera en algún momento de su desarrollo venidero funcionar como una verdadera referencia orientativa, y que fuera

capaz de establecer una línea de opinión, justa y meditada, que reconociera y subrayara las categorías de excelencia, denunciando también las mediocridades o hipocresías que amiguismos o influencias ilegítimas elevan a los altares: no se trata, claro, de establecer una lista de investigadores buenos y malos; se trataría de desarrollar cada vez más una verdadera conciencia rigurosa respecto de nuestro oficio, de afimar una atmósfera de exigencia moral y científica. Si nos perdemos el respeto a nosotros mismos concediendo cátedras injustamente, elogiando libros malos, mostrándonos cicateros con los buenos, buscando tachas minúsculas para agrandarlas en la obra de colegas que no resultan simpáticos al reseñador, evitando mezquinamente citar a unos y citando servilmente a otros ... –realidades, por desgracia, todas ellas más frecuentes de lo que sería deseable– no podremos pedir respeto ninguno a otros, ni a la sociedad, ni a los críticos futuros.

La AISO podrá también desempeñar algún papel en la defensa de las Humanidades, y sería bueno aumentar la presencia pública de la Asociación en medios de comunicación o en organismos oficiales de los distintos países, defendiendo el valor de la literatura del Siglo de Oro, lo cual, me parece, no sólo es competencia de la Junta Directiva, sino de todos los miembros.

Sin minusvalorar ningún periodo ni área literaria, la AISO deberá en ocasiones reivindicar con la firmeza que sea necesaria, ante otros colegas de distinta especialización o ante corrientes de opinión ignorantes de los clásicos, el valor de la literatura áurea. En una deseable situación organizativa y financiera –para lo cual será necesaria la ayuda de todos los socios, además de otras gestiones que las Juntas Directivas pudieran realizar– incluso podría plantearse el patrocinio de algún proyecto de investigación determinado, que la AISO considerase de interés fundamental.

Muchas cosas, efectivamente, podrían hacerse, o al menos intentarse. Ninguna de ellas será posible sin la colaboración de los socios, protagonistas principales. Con su entusiasmo, la Junta Directiva de cada trienio podrá abordar con ilusión y eficacia todas las tareas en marcha y las que puedan venir.

A estas alturas de la historia de la AISO, puede decirse que se ha cumplido ya una primera etapa, y que el nuevo milenio abre sus puertas a nuevas posibilidades y nuevos desarrollos, en el marco de un crecimiento imparable del español en todo el mundo, lo que habrá de contribuir al crecimiento del interés y de los interesados en el Siglo de Oro.

Con mis mejores deseos para la nueva Junta Directiva que, capitaneada por el Dr. Trevor Dadson, gobierna a la AISO en este paso al Siglo XXI, y mis felicitaciones a la comisión de Münster, tan eficaz en la preparación del congreso como en la publicación de sus actas, quiero cerrar estas palabras, que tan amablemente se me han solicitado, con mis más cordiales gracias a todos los que hacen posible la existencia y el desarrollo de la AISO.

Ignacio Arellano
Presidente honorario

PRÓLOGO

A la presente publicación le acompaña la esperanza de que todos los congresistas conserven un agradable recuerdo de Münster como sede del congreso y que los resultados de éste, recogidos en las siguientes actas, puedan servir de provecho tanto a especialistas como a aficionados.

Haciendo uso de la oportunidad que se me brinda, me gustaría expresar mi gratitud a Ignacio Arellano, que como presidente de la AISO acompañó sencilla y eficazmente desde la distancia y siempre allí donde fue necesario, la preparación de este congreso. Asimismo manifiesto mi agradecimiento a la Deutschen Forschungsgemeinschaft, al Ministerio de Ciencias e Investigación en Düsseldorf, a la Embajada Española, al Sr. Reinhard Horstmann y también a la Universidad de Münster por la aportación económica para la celebración del congreso y para la publicación de estas actas. Por último, también me gustaría agradecer su ayuda a mis colaboradores Mariana Conde, Cristina Díez Pampliega, Daniel Ehlke, David Escribano, Paula Fernández Cossío, Olga Gaudioso, Inés Pía Hesse, Silke Jansen, Isabel Sophie Koltermann, Sara Lozano, Gesine Müller y Dra. Michaela Peters.

Mis mejores deseos para el próximo congreso de la AISO que tendrá lugar en Logroño el año 2002.

Münster, diciembre del 2000

Christoph Strosetzki

Índice

I	PLENARIAS	1
	Abellán, José Luis, <i>Una temprana fisura en la concepción de la monarquía absoluta</i>	3
	Carrasco Urgoiti, María Soledad, <i>La comedia del siglo XVII y la frontera norte-africana</i>	13
	Neuschäfer, Hans-Jörg, <i>La ética del Quijote y la función de los episodios intercalados</i>	32
	Oleza, Joan, <i>La traza y los textos. A propósito del autor de La estrella de Sevilla</i>	42
	Profeti, Maria Grazia, <i>Para Lope. Estimación del Fénix en Europa y en España</i>	69
	Thompson, Colin, <i>Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse: reconsideración de la ejemplaridad en las Novelas ejemplares de Cervantes</i>	83
II	PONENCIAS	101
	Aladro, Jorge, <i>Lázaro, no miente</i>	103
	Alcalá Galán, Mercedes, <i>El Persiles como búsqueda narrativa: la superación de la verosimilitud como condición poética</i>	109
	Aliverti, Omar Efraín, <i>Historia y ficción literaria en el siglo XVII: La Argentina de Ruy Díaz de Guzmán</i>	117
	Almoguera, Rosa C. y Kate Regan, <i>Romancero y comedia en La Serrana de la Vera</i>	123
	Altenberg, Tilmann, <i>Aegidius Albertinus: Der Landtstörtzer Gusman von Alfarche –Historia ejemplar de la perdición y salvación de un necio</i>	130
	Armijo Canto, Carmen Elena, <i>La imagen de la mujer en los entremeses de Cervantes: una aproximación hermenéutica</i>	143
	Ascunce Arrieta, José Ángel, <i>Góngora y Quevedo a la luz de la metáfora y del símbolo</i>	150

Banús, Enrique y Luis Galván, <i>La comicidad de Tirso de Molina: «libertinaje» o «candor», prejuicios y autoridades</i>	161
Bauer-Funke, Cerstin, <i>Análisis comparado de El ejemplo mayor de la desdicha de Antonio Mira de Amescua y Bélisaire de Jean Rotrou</i>	176
Bègue, Alain, <i>Un poeta olvidado de finales del siglo XVII: Josef Pérez de Montoro</i>	187
Bel Bravo, María Antonia, <i>Historia, literatura e interdisciplinariedad. El auge de lo cultural</i>	194
Bentley, Bernard P. E., <i>Una lectura emblemática del patio de Monipodio en Rinconete y Cortadillo</i>	206
Bognolo, Anna, <i>Las novelas de caballerías (1995-99)</i>	215
Bubnova, Tatiana, <i>Villalobos y Delicado</i>	239
Campana, Patrizia, <i>La Silva en Lope de Vega</i>	249
Campbell, Ysla, <i>Aspectos ideológicos de la versión de Zaragoza de La vida es sueño</i>	260
Cara, Giovanni, <i>La forma-vejamen y la dificultad de una definición unitaria de género</i>	267
Carreira, Antonio, <i>La poesía religiosa de Quevedo: intento de aproximación</i>	275
Carriazo Ruiz, José Ramón, <i>Anemonimia en el español del siglo XVI: Contrastes léxicos</i>	287
Carrizo Rueda, Sofía M., <i>El concepto de castigo sin venganza a la luz de una nueva fuente para el drama lopesco</i>	302
Cassol, Alessandro, <i>Entre historia y literatura: la autobiografía del capitán Domingo de Toral y Valdés (1635)</i>	308
Castro de Moux, María Esther, <i>Alquimia y gnosticismo en Fortunas de Andrómeda y Perseo de Calderón</i>	319
Cerrón Puga, María Luisa, <i>Primera noticia sobre Martín de Lizana, poeta petrarquista del siglo XVI</i>	331
Civil, Pierre, <i>Retratos milagrerros y devoción popular en la España del siglo XVII (Santo Domingo y San Ignacio)</i>	350
Clamurro, William H., <i>Objetos del deseo en las Novelas ejemplares de Cervantes</i>	361
Close, Anthony, <i>Cotejo de dos ventas y dos poéticas: Alemán y Cervantes</i>	369
Creel, Bryant, <i>Amor ambivalente e individuación: El Soneto II de Fray Luis frente a Fairbairn y Jung</i>	381
Cruz Casado, Antonio, <i>Ambientes y personajes alemanes en una novela barroca inédita (Los amantes peregrinos, ¿1625?)</i>	388

Dadson, Trevor J., <i>Gabriel Bocángel y sus fuentes clásicas</i>	395
Deffis de Calvo, Emilia, <i>Análisis infoasistido de La española inglesa de Miguel de Cervantes</i>	403
Demattè, Claudia, <i>Instancias autoriales en los prólogos de los libros de caballerías</i>	415
Díaz Migoyo, Gonzalo, <i>La locura de leer: Don Quijote en Sierra Morena</i>	422
Díez Coronado, Marián, <i>La «Actio» retórica en la preceptiva de los Siglos de Oro</i>	429
Domínguez Matito, Francisco, <i>La investigación sobre el teatro español del siglo XVII. Apuntes para un estado de la cuestión</i>	437
Eggensperger, Thomas, <i>Juana Inés de la Cruz: Primero Sueño. Implicaciones filosóficas</i>	457
Eiroa, Sofia, <i>La recepción del teatro clásico español: La villana de Vallecas y Tirso de Molina</i>	463
Endress, Heinz-Peter, <i>'El triunfo de la ficción' en El retablo de las Maravillas y en episodios escogidos de la Segunda Parte del Quijote</i>	472
Escudero, Juan M., <i>La construcción de los caracteres en La cisma de Inglaterra. Convención e historia en el personaje de Enrique VIII</i>	479
Ettinghausen, Henry, <i>De la noticia a la prensa (San Raimundo de Peñafort, Barcelona, 1601)</i>	490
Farré, Judith, <i>La puesta en escena de la Aurora como metáfora encomiástica de Mariana de Austria en las loas cortesanas de Agustín de Salazar</i>	503
Fernández López, Jorge, <i>Hablar por Cicerón: retórica española vs. retórica latina en el siglo XVI</i>	514
Fernández Rodríguez, María Amelia, <i>La teoría literaria del Siglo XVI enfrentada al problema de la Lírica. Retos y soluciones</i>	523
Fernández S.J., Jaime, <i>El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega</i>	531
Ferrario de Orduna, Lilia E., <i>Constantes y desvíos del paradigma genérico: la literatura caballeresca castellana a mediados del siglo XVI</i>	540
Ferrer-Chivite, Manuel, <i>Cervantes, Avellaneda y la Aprobación de Márquez Torres</i>	552

Ferreras Savoye, Jacqueline, <i>Lenguaje y contexto socioideológico: la visión arquitectónica del cuerpo y los referentes de una metáfora en la España del siglo XVI (Vives, Garcilaso, Montaña de Monserrate)</i>	562
Fiadino, Elsa Graciela, <i>El juego festivo en Santiago el Verde de Lope de Vega</i>	575
Fine, Ruth, <i>Hacia una nueva lectura semiótica de El Quijote: el caso de las voces narrativas</i>	583
Franco Durán, María Jesús, <i>Algunos apuntes sobre la presencia de Lambongo, personaje negro, en La Atalanta de Ovando</i>	591
Gambin, Felice, <i>Menosprecio de la literatura y alabanza de filosofía: Huarte de San Juan y la imaginación vigilada</i>	604
Gidrewicz, Joanna, <i>Soledades de la vida y desengaños del mundo de Cristóbal Lozano: Novela barroca de desengaño y best-seller dieciochesco</i>	614
Gil Encabo, Fermín, <i>La ficción «telamoniana» de Pellicer en torno a Lastanosa</i>	623
González, Aurelio, <i>Espacio y construcción dramática de la entretenida de Cervantes</i>	635
González, Lola, <i>La Representación de los Mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas, y el teatro religioso del siglo XVI</i>	642
Granja, Agustín de la, <i>Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana</i>	652
Grilli, Giuseppe, <i>Virtudes públicas y privadas en unas comedias de secretario</i>	663
Guerrero Ramos, Carlos / Anja J. Käuper, <i>Polvos de arroz: lecturas y relectura del famoso soneto de los Argensolas</i>	671
Güntert, Georges, <i>Cervantes, lector de Boccaccio: Huellas y reflejos de la X Giornata del Decamerón en las Novelas ejemplares</i>	680
Gutiérrez Arranz, Lidia, <i>Villamediana, arquitecto canoro: la construcción del Palacio del Sol en la Fábula de Faetón</i>	691
Hernández Arias, José Rafael, <i>Política de Dios y Gobierno de Cristo: Quevedo contra Maquiavelo</i>	700
Herpoel, Sonja, <i>Sobre la autobiografía por mandato: caso de Mauricia del Santísimo Sacramento</i>	708
Hutchinson, Steven, <i>La palabra como promesa en el Quijote</i>	716
Imperiale, Louis, <i>Nuevas observaciones sobre Relación de casos notables de Matías Escudero de Cobeña</i>	723

Infantes, Víctor, <i>Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: libro, obra, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (V)</i>	730
Janik, Dieter, <i>Don Quijote: víctima de su imagen</i>	737
Krömer, Wolfram, <i>Fuerza humana y asistencia divina en la literatura narrativa del Siglo de Oro, especialmente en las obras de Cervantes</i>	746
Laitenberger, Hugo, <i>La Estrella de Sevilla, vista por Francisco Ruíz Ramón</i>	757
Laurenti, Joseph L., <i>Caricatura y Misoginismo en la Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes (1620) de Juan de Luna</i>	771
Lechner, Carlos, <i>La influencia de la familia, el Estado y la Iglesia en la construcción del matrimonio en los manuales matrimoniales españoles de la época moderna</i>	782
Leister, Peter y Angelica Rieger, <i>La recepción del Quijote en El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla (1923)</i>	793
López de Abiada, José Manuel, <i>Relectura de El príncipe don Carlos, de Diego Jiménez de Enciso</i>	807
López Poza, Sagrario, <i>La erudición en las Empresas políticas de Saavedra Fajardo</i>	813
Manero Sorolla, María Pilar, <i>Santa Teresa y Felipe II</i>	826
Mariscal, Beatriz, <i>La integración del indio americano al sistema europeo de representación simbólica</i>	835
Marqués López, Eva, <i>La presencia de Plauto en España. Primeras traducciones del siglo XVI</i>	841
Martín, Francisco José, <i>Humanismo filosófico y literatura emblemática</i>	852
Martín Morán, José Manuel, <i>La metamorfosis del mundo en las Soledades. El centauro de la hipálage doble</i>	862
Mata Induráin, Carlos, <i>Comicidad y parodia en la comedia burlesca del Siglo de Oro: El Hamete de Toledo, de tres ingenios</i>	881
Matzat, Wolfgang, <i>Amor y subjetividad en La Diana de Montemayor</i>	892
Maurizi, Françoise, <i>Acerca de la Diana de Montemayor</i>	899
Merkl, Heinrich, <i>Sor Juana, Pfandl, y la mujer masculina</i>	905
Morale Raya, Remedios, <i>Divulgación de un género literario en el Barroco</i>	914
Nider, Valentina, <i>De los Hospitales de amor al Hospital de neçios (de Boscán a Hurtado de Toledo)</i>	926

Nitsch, Wolfram, <i>El teatro barroco como juego.</i> La villana de Vallecas de Tirso de Molina	934
Orobitg, Christine, <i>La yedra en la poesía de Francisco de la Torre:</i> <i>simbología y autorepresentación</i>	941
Pardo Lesta, Rubén, <i>Sobre poética y retórica:</i> <i>la relación entre imitación, género y estilo</i> <i>en la obra de Francisco de Trillo y Figueroa</i>	954
Pastor Comín, Juan José, <i>Abre el ojo y El amor al uso:</i> <i>marcas de género y configuración del enredo</i> <i>en Rojas Zorrilla y Antonio de Solís</i>	964
Penzkofer, Gerhard, <i>Ingestión y expulsión – el problema</i> <i>de la identidad en el Lazarillo de Tormes</i>	988
Peters, Michaela, <i>De la cumbre de toda buena fortuna</i> <i>al monte de las miserias: La idea de la fortuna</i> <i>en el Lazarillo y el Guzmán</i>	995
Pillado-Miller, Margarita, <i>Vicente de la Rosa (Quijote I, 51)</i> <i>y el problema epistemológico de la verosimilitud</i>	1006
Pinillos, Carmen, <i>Agudeza emblemática en</i> <i>H. Domínguez Camargo: el bestiario en el</i> <i>Poema heroico a San Ignacio de Loyola</i>	1013
Piras, Pina Rosa, <i>Las epístolas dedicatorias de</i> <i>Boscán y Garcilaso en el Cortesano:</i> <i>parámetros del reconocimiento de una identidad</i>	1026
Prellwitz, Norbert von, <i>Triadas en el Cántico espiritual</i> <i>de Juan de la Cruz</i>	1038
Quirós García, Mariano, <i>Acerca del léxico sensorial</i> <i>en la literatura mística española del siglo XVI</i>	1047
Reichenberger, Eva, <i>Breve esbozo de la</i> <i>Bibliografía calderoniana 1980-1997</i>	1069
Reyre, Dominique, <i>Redescubrimiento de una suma hebraica</i> <i>del Siglo de Oro. El Globus Linguae Sanctae de Fray Luis</i> <i>de San Francisco, Roma 1587</i>	1077
Río, Alberto del, <i>El harpa y la chirumbela: Notas sobre</i> <i>el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías</i> <i>de Feliciano de Silva</i>	1087
Rodiek, Christoph, <i>El Cid parodiado del Siglo de Oro</i>	1098
Rodrigues Vianna Peres, Lygia, <i>La Historia en el Teatro,</i> <i>el Teatro de la Historia. La tradición emblemática y</i> <i>la representación de algunos reyes peninsulares</i> <i>en obras del Siglo de Oro</i>	1105
Rodríguez Cepeda, Enrique, <i>Los trabajos de la</i> <i>madre de Lázaro (1554)</i>	1119

Roig Miranda, Marie, <i>La difícil cronología de dos sonetos quevedianos</i>	1131
Romanos, Melchora, <i>Teatro histórico y evangelización en El gran Príncipe de Fez de Calderón de la Barca</i>	1142
Rose, Sonia V., <i>El paratexto indiano: el caso de la Miscelánea antártica de Miguel Cabello Valboa</i>	1151
Rubiera, Javier, <i>El concepto de la teatralidad cervantina en las Ocho comedias de 1615</i>	1160
Ruta, Maria Caterina, <i>¿Se pueden releer las Novelas ejemplares?</i>	1166
Schlünder, Susanne, <i>Funciones del discurso mágico en El mágico prodigioso de Calderón de la Barca</i>	1177
Schwartz, Lía, <i>Quevedo y las antigüedades griegas: los Deipnosophistae en su obra</i>	1190
Serrano Deza, Ricardo, <i>El principio de analogía en Andrómeda y Perseo de Calderón</i>	1202
Simson, Ingrid, <i>Canibales y antropofagia en el teatro de Lope de Vega</i>	1216
Stegmann, Tilbert D., <i>Grados de intersubjetividad en las aserciones interpretativas de textos literarios: a propósito del Persiles de Cervantes</i>	1226
Stoll, André, <i>El antojo del pirata. En torno al uso de la tecnología óptica por Quevedo en La Hora de todos y la Fortuna con seso</i>	1233
Suárez Miramón, Ana, <i>Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón</i>	1243
Taravacci, Pietro, <i>Sobre El Comendador de Ocaña, comedia burlesca</i>	1254
Toledano Molina, Juana, <i>San Juan de la Cruz personaje teatral (al cabo de los años mil, Lucena, 1675)</i>	1266
Trambaioli, Marcella, <i>La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega: de La hermosura de Angélica al Laurel de Apolo</i>	1275
Utrera, Rafael, <i>Don Quijote, Don Juan y La Celestina vistos por el cine español</i>	1286
Vázquez Fernández, Luis, <i>Tirso de Molina, probable autor del Quijote de Avellaneda</i>	1296
Velasco Kindelán, Magdalena, <i>Motivaciones y destinatarios del Libro de la vida de Santa Teresa de Jesús</i>	1306
Vila, Juan Diego, <i>Don Quijote, el vizcaíno y la granada: Políticas del texto y del Estado</i>	1313
Villanueva, Juan Manuel, <i>Mira de Amescua, Maestro de Calderón</i>	1326

Villarino, Marta, <i>Lope de Vega, escritura y metateatro en</i> <i>La portuguesa y dicha del forastero</i>	1341
Vries, Henk de, <i>Sobre estructura y autoría</i> <i>de la Comedia de Calisto y Melibea</i>	1350
Walthaus, Rina, « <i>Femme forte</i> » y <i>emblema dramático:</i> <i>la Jezabel de Tirso y la Semíramis de Calderón</i>	1361
Weich, Horst, <i>La polifonía del discurso amoroso en Juan Boscán:</i> <i>La Canción LII «Gentil señora mía»</i>	1371
Wittmann, Brigitte, <i>Don Juan - una historia infinita</i>	1385
Yoshida, Saiko, <i>El problema de la interpretación</i> <i>de los 34 versos finales de la Soledad Segunda de Góngora</i>	1392
Zafra, Rafael, <i>La loa de El primer refugio del hombre</i>	1400
Zimic, Stanislav, <i>Los médicos del Auto dos físicos de Gil Vicente</i>	1411

I Plenarias

Una temprana fisura en la concepción de la monarquía absoluta

José Luis Abellán

En la pasada temporada teatral ha destacado en España el extraordinario éxito del drama titulado *La estrella de Sevilla*¹, que, tras innumerables representaciones en Madrid, realizó una gira triunfal por diversas capitales. Este éxito llama la atención sobre el acierto del montaje escénico y la magnífica interpretación de los personajes, pero es a su vez un indicador del interés de la obra en sí misma y de la sensibilidad del actual público español para las cuestiones históricas.

Es este último aspecto el que más nos interesa a nosotros aquí, pues pone de relieve lo que he llamado en el título de mi conferencia una temprana fisura en la concepción de la monarquía absoluta. Antes de pasar a desarrollar este tema propiamente dicho, situemos la autoría de la obra y su datación cronológica.

Sobre su autoría parece hoy descartada la atribución, mantenida durante tanto tiempo a Lope de Vega. El mismo Menéndez Pelayo, que con ahínco se aferraba a ella, no deja de reconocer que el texto había sido refundido probablemente por el murciano Andrés de Claramonte. Hoy se ha extendido la hipótesis del carácter enigmático de dicha autoría, basándose en un análisis tanto de la forma métrica como del lenguaje, muy alejados de los que suele emplear Lope. A estos aspectos formales añadiría yo otros de carácter ideológico, como es la degradada pintura moral del monarca y la ausencia de alusiones al aspecto religioso que la trama de la obra indudablemente presenta. En un Lope de Vega, donde la concepción monárquico-señorial del sistema político centrado en la defensa de la fe católica, ocupa lugar central de toda su producción, la ausencia de esos dos rasgos conjuntos resulta inverosímil, por mucho que por separado pueda argumentarse.

En lo que se refiere a la datación cronológica es claro que nos encontramos con un texto del Siglo de Oro, por más que el autor pretenda despistarnos situando la acción en la corte medieval de Sancho IV el Bravo (1257-1288), es decir, en el último cuarto de siglo XIII. Sin duda pretendía el dramaturgo alejar al espectador de toda sospecha de que se refería a algún suceso contemporáneo, introduciendo el oportuno distanciamiento cronológico. Como luego veremos, se estaba refiriendo a algo que el autor había probablemente vivido en su propia biografía, pero incluso, dejando de momento a un lado dicha interpretación, no puede llevarnos a engaño la pintura que se hace de la ciudad de Sevilla, en el esplendor de su momento áureo. Aquella urbe cosmopolita y abierta, bulliciosa, como correspondía al auge de su comercio con las Indias, era ya la

1 *La estrella de Sevilla*. He utilizado la edición de Editorial Ebro, Zaragoza, 1971; edición, prólogo y notas del Dr. Alfredo Rodríguez, University of Wisconsin, Milwaukee, Estados Unidos.

que Lope de Vega describió como «bellísima por su riqueza, grandeza y majestad, trato, policía, puerto y puerta de las Indias, por donde todos los años se puede decir que entra dos veces en ella el sustento universal de España» (*El peregrino en su patria*, 1604). Los primeros versos de *La Estrella de Sevilla* certifican esta imagen con el exaltado elogio de la ciudad manifiesto en aquellos versos:

Muy agradecido estoy
 al cuidado de Sevilla,
 y conozco que en Castilla
 ya soberano rey soy.
 Desde hoy reino, pues desde hoy
 Sevilla me honra y ampara;
 que es cosa evidente y clara
 y es averiguada ley
 que en ella no fuera rey
 si en Sevilla no reinara.
 Del gasto y recibimiento,
 del aparato en mi entrada,
 si no la dejo pagada,
 no puedo quedar contento.
 Mi corte tendrá su asiento
 en ella, y no es maravilla
 que la corte de Castilla
 de asiento en Sevilla esté;
 que en Castilla reinaré
 mientras reinaré en Sevilla.

Estos versos cobran todavía mayor significación si recordamos que en la crisis sucesoria que enfrentó a Sancho IV con su padre Alfonso X, la ciudad hispalense permaneció fiel a éste, cuando ya Castilla y León habían proclamado rey al hijo. Por eso la fastuosa acogida de Sevilla -hasta hacía poco último reducto de fidelidad a Alfonso- colma la felicidad de Sancho IV, que ve en ello un símbolo de la prosperidad de su reinado al que no se le ponen obstáculos. En ese marco, la belleza de la protagonista -Estrella Tavera- irradia con deslumbradora luz, y explica, al menos en parte, el irracional arrebatado amoroso del monarca.

El eje argumental del drama -y lo que da solidez a la puesta en escena- es la concepción del poder absoluto del monarca, que todos los personajes de la obra aceptan con la mayor naturalidad, sin que ni siquiera los más abusivos y criminales caprichos de su voluntad sean discutidos por nadie. Don Arias, el consejero real, le propone paladinamente a su señor que ordene matar en secreto a quien se ha opuesto a sus deseos. Busto Tavera, el hermano de Estrella, queda así sentenciado:

Pague con muerte el disgusto;
 degüellale, vea el sol

naciendo el castigo justo,
pues en el orbe español
no hay más leyes que tu gusto.

La teoría del poder absoluto del rey se especifica en muchos lugares de la obra, y no es difícil entresacar ejemplos como el anterior, pero queda escenificado metafóricamente en la imagen del Sol con que se simboliza su figura y que le hace equiparable a Dios.

«Al Rey se ha de tratar/como santo en el altar», dice el propio Busto Tavera en conversación con don Arias, pero eso se explica por el origen divino de los Reyes, pieza esencial en la misma concepción absoluta de la monarquía, que aparece explícitamente en uno de los pasajes del drama. Le pregunta el Rey a don Sancho Ortiz: «Decid, ¿qué veis en mí?» Y el contesta:

La majestad y el valor,
y al fin una imagen veo
de Dios, pues le imita el Rey;
y después de él, en vos creo,
y a vuestra cesárea ley,
gran señor, aquí me empleo.

El autor de esta afirmación, Sancho Ortiz de las Roelas, es sin duda un personaje de una pieza, clave para la interpretación histórica de este drama, pues -al estar convencido de que Busto Tavera se ha enfrentado a los deseos del Rey- le considera autor de un crimen de «lesa majestad», -así lo dice- lo que justifica cualquier acción, por aberrante que pueda parecer, que haga justicia al Rey. Una vez que ha llegado a esa convicción se lo comunica al monarca, poniéndose a su disposición para ejecutar la muerte que éste le solicita:

¡Qué muera luego!
Y a voces, señor, os pido,
aunque él mi hermano sea,
o sea deudo, o amigo
que en el corazón se emplea,
el riguroso castigo
que tu autoridad desea.
Si es así, muerte daré,
señor, a mi mismo hermano,
y en nada repararé.

La importancia de este personaje ha quedado bien acreditada por la tradición, que en algún caso ha llegado a equipararle con el Cid Campeador y su fidelidad monárquica. Es curioso que la versión francesa de Pierre Lebrun se titula precisamente así: *Le Cid d'Andalousie* (1815); claro que esta traducción se había hecho sobre la base de la

refundición de la obra que, a principios del siglo XIX, realizó Cándido M^a Trigueros, quien, bajo el impulso romántico de recuperación de los grandes personajes clásicos, le había puesto por título precisamente *Sancho Ortiz de las Roelas* (1804), en menosprecio de la primitiva versión. Sin duda la importancia de este personaje -por lo demás, central en la trama de la obra- va a quedar reafirmada con la interpretación de Gregorio Marañón, quien pretende equiparar la actitud de dicho personaje con la que mantuvo Antonio Pérez durante su proceso en el reinado de Felipe II, lo que vuelve a dar fuerza a la hipótesis de que el autor se está refiriendo a sucesos ocurridos en la segunda mitad del siglo XVI, y no en el último cuarto del XIII.

Es cierto que las discrepancias entre uno y otro caso son muchas, como por ejemplo las siguientes: Sancho IV no se parece en nada a Felipe II; Estrella Tavera carece de toda semejanza con la princesa de Eboli; Sancho Ortiz está a mil leguas de Antonio Pérez; y, por último, es inútil buscar similitudes entre Busto Tavera y Juan de Escobedo, los dos asesinados, que nada tienen en común, no ya en la conducta, sino ni siquiera en el carácter. Y, sin embargo, a pesar de todas esas diferencias, la situación es la misma -un rey que manda asesinar a uno de sus súbditos- y la reacción del personaje ante ella también idéntica -la negativa tajante a inculpar al soberano-, por más que éste insista en que declare. Por lo demás, se da también la coincidencia en los detalles: tanto en un caso como en otro, los dos reyes le habían entregado un billete escrito al asesino, en el que le pedían que se disculpara por haber obrado en ejecución de una real orden:

decidle que yo digo
 que luego el descargo dé;
 y decid que soy su amigo,
 y su enemigo seré
 en el rigor y castigo
 Declaré por qué ocasión
 dió muerte a Busto Tavera
 y en sumaria información
 antes que de necio muera
 dé del delito razón.
 Diga quién se lo mandó
 y por quién le dió la muerte,
 o qué ocasión le movió
 a hacerlo; que de esta suerte
 oiré su descargo yo;
 o que a morir se aperciba.

El Rey enfatiza después su orden, sugiriéndole incluso que le acuse a él; así lo dice:

De mi parte le decid
que diga por quien le dio
la muerte y le persuadió
a ello, y le prevenid
que declare, aunque sea yo.

A pesar del énfasis, Sancho Ortiz se niega a declarar; por eso el rey le envía a su hombre de confianza para persuadirle; le dice don Arias:

Señor Sancho Ortiz, yo vengo
aquí, en nombre de Su Alteza,
a pedirlos que a su ruego
confeséis quién es la causa
de este loco desconcierto:
si lo hicisteis por amigos,
por mujeres o por deudos,
o por algún poderoso
y grande de aqueste reino.
Y si tenéis de su mano
papel, resguardo o concierto
escrito o firmado, al punto
lo manifestéis, haciendo
lo que debéis.

Y a esto responde el interesado:

Si lo hago,
no haré, señor, lo que debo.
Decidle a Su Alteza, amigo,
que cumplo lo que prometo;
que si él es don Sancho el Bravo,
yo ese mismo nombre tengo.

Sancho Ortiz se reafirma una y otra vez en su posición, declarando con orgullo:

Yo soy quien soy,
y siendo quien soy me venzo
a mí mismo con callar,
y alguno que calla afrento...
Quien es quien es, haga obrando
como quien es; y con esto,
de aquesta suerte los dos
como quien somos haremos.

El sentimiento de la realeza era entonces tan fuerte y la convicción del poder absoluto del monarca tan arraigada, que era un atrevimiento desvelar sus flaquezas, pero la similitud entre lo que ocurrió en la época de Felipe II y lo que refleja la tragedia es tan grande que resulta difícil negar que esto no estuvo inspirado en aquello. Sobre todo, si tenemos en cuenta que ninguna crónica nos da noticia de un hecho semejante en tiempo de los antiguos reyes de Castilla. Alcalá Galiano, que está de acuerdo con esta opinión y es uno de los primeros en expresarla, relaciona expresamente la acción dramática de la obra con sucesos ocurridos en la época de Felipe II, porque esos horrores -dice- «estaban reservados a Felipe II y a Antonio Pérez; y, quizá» -añade- «la segunda intención de Lope de Vega al escribir la comedia de *La Estrella de Sevilla* fue censurar la conducta atroz y baja del Tiberio español, que mandó asesinar a Luis [sic] de Escobedo, engañó al despreciable asesino y le hubiera dejado perecer en un cadalso si no le hubiera valido su diligencia. Muévenos a creer esto ver que la acción de la pieza es inventada; que no hubo semejante hecho ni en tiempo de Sancho el Bravo ni de otro Rey antiguo de Castilla; y que el único suceso que se le parece fue el de la traición de Antonio Pérez»².

Salvo en lo de la atribución a Lope de Vega, que hoy nos parece indefendible, estamos de acuerdo en todo con la opinión de Alcalá Galiano, y muy especialmente en lo que se refiere a la censura del que llama «Tiberio español». Esta censura no puede, desde luego, atribuirse a Lope de Vega, que era un ferviente admirador de Felipe II, pero sí al autor del drama, que probablemente se propuso, no ya denostar a dicho rey, sino al concepto mismo de la monarquía absoluta que tales aberraciones protegía. Es esto precisamente lo que nos permite hablar de una fisura en esa concepción política.

Probablemente a esto se puede objetar que *La Estrella de Sevilla* no es ninguna excepción, sino que hay que enmarcarla dentro de una de las tradiciones de la comedia española: la del capítulo del drama histórico en que se reflejan los abusos que con frecuencia hacían las reyes de sus prerrogativas. En efecto, la aparición en la escena de un tipo al que se conoce como «rey-galán» es un tópico de nuestra literatura dramática. Y es cierto también que este tipo no sólo se caracteriza por su condición enamoradiza con los consiguientes abusos, sino que llega a veces a mantener una actitud tiránica que se traduce en conductas injustas, pasionales e incluso delictivas. Un caso paradigmático, aunque no frecuente, de este tipo escénico es el de *El duque de Viseo* de Lope de Vega, donde Juan II de Portugal aparece como un monstruo sanguinario, que no sólo induce al asesinato del duque de Guimaras, sino que él mismo mata al protagonista de la obra. Desde luego, es un caso extremo, pero la aparición escénica de un monarca pasional que, llevado de su ardor amoroso, comete grandes desafueros, no resulta infrecuente. Este

2 La opinión de Alcalá Galiano aparece en su historia de España, redactada con arreglo a la que escribió en inglés el Dr. Dunhan, Madrid, 1845, tomo V, pág. 80 (nota). La cita del texto es, sin embargo, de Menéndez Pelayo y está cogida de la edición de Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española, tomo IX, pág. LV, donde el erudito santanderino se explaya en unas «Observaciones preliminares», que recogen a su vez determinados comentarios de Alberto Lista.

tipo de rey, llevado de su arbitrario capricho, pone a los súbditos ante un imposible dilema: el de optar entre los principios del honor y la lealtad debida al rey. Podría, por supuesto, pensarse que éste es el caso presentado en *La Estrella de Sevilla*, y no faltan razones para admitirlo, pero, sin negar lo que en él haya de dramatización histórica -lo que nos parece evidente-, pienso que este drama va mucho más allá de ello. En mi opinión la obra conlleva una crítica subyacente en la concepción del poder absoluto, y, por tanto, sobrepasa en su caso el marco del drama histórico o de las «comedias de capa y espada», como pudieron ser las muchas que se inspiraron en la figura de Pedro I el Cruel de Castilla, protagonista de tantos episodios denigrantes.

La tesis que aquí queremos mantener es que en *La Estrella de Sevilla* hay una intencionalidad deliberada de crítica a la monarquía absoluta como forma de gobierno, lo que hace de esta obra un caso extraordinario de «modernidad» adelantada a su tiempo. Ahora veamos las razones que nos inducen a ello.

La primera y más importante de todas ellas hay que situarla en la distancia que el drama establece entre la denigrante conducta del rey y el nobilísimo comportamiento de todos los que le rodean, con la excepción de su privado don Arias, y la conducta de Natilde, cuya traición, por lo demás, es explicable dada su condición de esclava. El resto de los personajes destacan por la dignidad y decoro de su conducta. Bustos Tavera es ejemplo de hermano solícito y atento, siempre pendiente de salvaguardar su honor por encima de todo hasta tal punto que ella le considera no sólo hermano, sino padre protector. Sancho Ortiz, no sólo se presenta como pretendiente fiel de su amada Estrella, sino como amigo leal de su hermano Busto, aunque con la conciencia trágicamente dividida, al tener que optar entre esos sentimientos y el del honor que exige obediencia inquebrantable a un monarca que tiene poder absoluto sobre sus súbditos; en ningún otro personaje como en éste se ejemplifica la inhumanidad e injusticia de una tal concepción monárquica. Además, los alcaldes de Sevilla -Pedro de Guzmán y Farlán de Rivera- aparecen también como ejemplo moral, pues, aún aceptando el imperativo de fidelidad al rey como superior a su conciencia, no dejan de reprocharle su conducta cuando dictan sentencia de muerte contra Sancho Ortiz en contra de sus deseos. Ante su airada protesta, responde don Pedro:

Como a vasallos nos mandas,
más como Alcaldes mayores
no pidas injustas causas;
que aquello es estar sin ellas,
y aquesto es estar sin varas,
y el Cabildo de Sevilla
es quien es.

La respuesta del rey no puede menos de aceptar su culpabilidad, y así lo dice: «Bueno está. Basta,/que todos me avergonzáis.» El Cabildo hispalense no sólo deja desautorizado al rey, sino que le obliga a confesar:

Sevilla,
matadme a mí, que fui causa
de esta muerte. Yo mandé
matarle, y a questo basta
para su descargo

Esta autoacusación del Rey no sólo libera a Sancho Ortiz de su responsabilidad, sino que le restituye el honor; así lo dice:

Sólo
este descargo aguardaba
mi honor. El Rey me mandó
matarle; que yo una hazaña
tan fiera no cometiera
si el rey no me lo mandara.

El Rey, por lo demás, queda automáticamente exculpado por ser quien es, ya que en la concepción del poder absoluto figura como autor de la ley. Como dice Sancho Ortiz: «Aunque injusto el rey, /debo obedecer su ley, /y a él después Dios le castigue.». La bajeza del Rey queda, pues, bien acreditada en la resolución del drama, al tratar aquel de subvertir los principios de una institución monárquica que la Ciudad respeta. El propio monarca viene a confirmarlo cuando dice:

No he visto gente
más gentil ni más cristiana
que la desta ciudad; callen
bronces, mármoles y estatuas.

Y el privado don Arias lo reafirma: «La gente desta ciudad/oscurece la romana». Hay, sin duda, en el drama, desde el principio al final, una exaltación de la ciudad de Sevilla, pero en esa exaltación figura en primer plano Estrella Tavera, la llamada por antonomasia «estrella de Sevilla», que viene a hacer la competencia al mismo Rey. Si éste es Sol de la monarquía hispana, la dama viene a dejar de ser estrella y convertirse en el Sol moral del drama, subordinando al mismo Sol real a la condición de estrella.

La altura ética de Estrella Tavera queda resaltada con el perdón que concede al asesino de su hermano, aunque negando la conformidad a casarse con él, ya que, por mucho que le ame -y le ama-, sus sentimientos y su conciencia se lo impiden, provocando la admiración de todos los personajes, incluido el mismo Rey.

Esta exaltación de Sevilla hace sospechar en la posibilidad de un autor andaluz, aunque la pelota esté todavía en el tejado. Pero de lo que, a mi modo de ver, no cabe duda es que bajo esa exaltación se esconde una evidente e inicial conciencia crítica respecto de la concepción política de la monarquía absoluta, constituyendo la obra en su conjunto un continuado reproche moral y político a la actuación del monarca.

Es esto lo que le da a esta pieza teatral el carácter de «modernidad» «avant la lettre» a que antes me refería, pero esa modernidad se acentúa aún más si consideramos lo que en su argumento subyace de reivindicación de la figura de la mujer como ente moralmente autónomo. Esto se percibe de forma muy clara en el diálogo entre el Rey y Estrella, donde aquel mantiene la culpabilidad subsidiaria e indirecta de ella por el hecho de ser mujer. Le dice el Rey a Estrella:

Vuestro hermano murió; quien le dio muerte
dicen que es Sancho Ortiz; vengaos vos de ella;
y aunque él muriese así de aquesta suerte
vos la culpa tenéis por ser tan bella:
si es la mujer el animal más fuerte,
mujer, Estrella sois, y sois Estrella;
vos vencéis, que inclináis, y con vencederos
competencia tendréis con dos luceros.

A lo cual Estrella responde:

¿Qué ocasión, gran señor, dio mi hermosura
en la inocente muerte de mi hermano?
¿He dado yo la causa, por ventura,
con deseo, o propósito liviano?
¿Ha visto alguno en mi desenvoltura,
algún inútil pensamiento vano?

Pero el rey concluye tajante: «Es ser hermosa, en la mujer, tan fuerte,/que, sin dar ocasión, da al mundo muerte». En la boca de un Rey tan sanguinario y cruel como el que se ha descrito en el drama esa acusación de la mujer por el sólo hecho de ser «hermosa», no hace sino rizar el rizo de su crueldad. Una acusación tan injusta y falsa como la realizada por quien se sabe causante de todos los males producidos en la escena no hace sino volverse contra él, poniendo de manifiesto su carácter arbitrario y perverso, hasta el punto de que nosotros no podemos dejar de ver en el diálogo transcrito sino una reivindicación feminista por parte del autor de la obra. Se arroja así en ésta una lanza a favor de la dignidad de la mujer, dándole un punto de valor moral a la propia Estrella Tavera y un plus de «modernidad» al drama en que tal reivindicación se incluye.

Encontramos, pues, en esta postura defendida del valor de la mujer un elemento añadido para ver en esta obra un texto escrito por una conciencia crítica de la época que revela esa temprana fisura en la concepción de la monarquía absoluta a la que nos hemos estado refiriendo aquí. La acusación del Rey contra Estrella cobra mayor relieve sobre su degradación moral cuando lo ponemos en parangón con la actitud mantenida ante la esclava Natilde, a la que no sólo soborna para que le permita el acceso al lecho de Estrella, sino que con enorme cinismo le augura que «Castilla/estatuas le ha de labrar».

Esta actitud tan distinta ante Estrella y Natilde caracteriza definitivamente la bajeza moral del Rey. Mientras aquella es acusada por ser bella, a ésta se le prometen estatuas por haber traicionado a sus amos; con ello se pone el broche de oro de una obra en la que no podemos ver sino una contestación crítica a una concepción de la monarquía que para algunas minorías resultaba ya indefendible en su misma época de mayor esplendor.

La comedia del siglo XVII y la frontera norte-africana

María Soledad Carrasco Urgoiti

Introducción

Al brindárseme la oportunidad de hablar en este congreso, pensé que sería adecuado llevar adelante en sentido cronológico mi indagación sobre la veta que cruza el teatro del Siglo de Oro, como reflejo y mitificación de la dualidad cristiano-musulmana que se vivió en la Andalucía oriental, desde las conquistas del siglo XIII: reinos de Sevilla, ganado por Fernando III el Santo (1199-1252), y de Murcia, conquistado por su hijo que será Alfonso X el Sabio (1221-1284). Representa el padre la fuerza de la Castilla gótica, también su vocación de tierra de frontera, que se afianza frente al poder musulmán¹, cuyos antecesores la dominaron casi quinientos años atrás, al mismo tiempo que se complace en tener por vecino y tributario al único reino islámico que perdura en la Península.

Con el reinado del hijo no se produce ruptura, pues Alfonso X sigue guerreando contra moros, aunque con menos importantes resultados que su padre, y su apertura hacia la civilización del contrario adquiere una nueva dimensión². Pero este reconocimiento no vergonzante del saber que maduró en Al-Andalus, se apoya en la conciencia de que allí se entrelazaron con la árabe, la tradición escrita helénico-bizantina y la hebraica, para producir unas obras de nueva estructura, en que el pensamiento aproxima sus vertientes religiosas, filosóficas y científicas. En los libros de «adab», tanto como en los géneros poéticos árabes cultivados en la España musulmana, la tradición del saber, o la de cantar la belleza presente en lo minúsculo del mundo físico, se perpetúan en la práctica de la refundición, ejercitada con estructuras y estilos renovados. Se ensancha la conciencia del mundo circundante, y se funde el enseñar y adoctrinar con

1 Refiriéndose a la Península Ibérica cristiana, escribe la arabista María Jesús Viguera: «Etapas sucesivas marcadas por sucesos compartidos (...), acumuladas, sumadas una tras otra en su larga y profunda experiencia historiográfica del Islam andalusí como «el otro» por excelencia, que es a la vez, en buena parte, un «nosotros», y no sólo porque donde uno acaba otro comienza, sino porque estas fronteras de acabar y comenzar no siempre existen ni cercenan, sino que muchas veces relacionan y trasvasan». «Al-Andalus y su estudio», en *De civilización arabo-islámica*, Francisco Vidal Castro (Ed.), Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 1995, 17-36. Cita en 20.

2 Fundamental sobre el Rey Sabio, Francisco Márquez Villanueva, *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, Mapfre, 1994.

la confianza de la propia experiencia, y el incesante fluir de la tradición narrativa oral³.

Disculpen este pequeño excurso, que me he permitido porque el fundamento de la política cultural del Rey Sabio forma parte del trasfondo de la mentalidad fronteriza, que marcará la vida en Andalucía durante los dos últimos siglos de la Reconquista. Me refiero principalmente a la Andalucía cristiana, pero también al reino islámico nazarí. Los historiadores musulmanes, hasta hoy, llaman Andalucía a lo que llamamos Al-Andalus, —bien se trate del emirato, el califato, la pluralidad de taifas o el reino de Granada—, y hay que respetar tal uso por la vinculación que refleja a un patrimonio cultural complejo que no es menos suyo que nuestro.

Durante el siglo XV, y aún antes, el espíritu caballeresco, la práctica de la cortesanía y el refinamiento de los sentimientos asociados al amor y la amistad crean un modo nuevo de sensibilidad que propicia el entendimiento entre personas que pertenecen a distintos estados y difieren en creencias y hábitos, pero rinden culto a un mismo sentimiento del honor⁴. El reino de Granada entra en esa órbita y conocemos casos en que caballeros de la España cristiana eligieron la corte nazarí como el lugar más idóneo para probar sus fuerzas contra un rival⁵.

La cultura de Al-Andalus se prolonga en la obra de los letrados, pensadores, prosistas y poetas del reino nazarí. En el abanico de su producción no faltan los textos que codifican la conducta del caballero⁶. Por otra parte, crónicas y poemas narrativos cristianos del XIV asumen la común adhesión de castellanos y granadinos al código caballeresco y los estilos de vida que comporta⁷.

Menciono estas circunstancias porque hemos tendido a ver en la poetización de la vida fronteriza al nivel de las élites, una mera invención, cuando más bien se trataba

3 «Las obras de «adab» se componen de hadices, máximas, versos y anécdotas que se incluyen y se ordenan dentro del libro según las necesidades expositivas del autor, de acuerdo con las cuales subraya más o menos los elementos ejemplarizantes de ese material previamente existente.». Teresa Garulo, *La literatura árabe de Al-Andalus durante el siglo XI*, Madrid, Hiperión, 1998, 80. Exposición de conjunto en María Jesús Rubiera Mata, *Literatura hispano-árabe*, Madrid, Mapfre, 1992, cap. 8: «El ádad», 171-187.

Sobre las peculiaridades de la vida y cultura musulmana, véase Rachel Arié, *Aspects de l'Espagne musulmaine*, Paris, De Boccard, 1997, así como los libros citados en las próximas notas.

4 Son exponente de ello las crónicas y los poemas sobre las campañas y otras facetas del reinado de Alfonso XI, como en diversas ocasiones ha puesto de relieve Diego Catalán, Cf. por ejemplo, *La tradición manuscrita en la «Cronica de Alfonso XI»*, Madrid, Gredos, 1974.

5 Riquer, Martín de, *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Austral, 1967, 158-163.

6 Cf. Celia del Moral, «La literatura del periodo nazarí» en *Estudios nazaries*, ed. por Concepción Castillo, Granada, Universidad, 1997, 29-82.

7 Es notable la actividad historiográfica que se desarrolla en torno a puntos muy concretos de la vida en la frontera. Exponente, entre otros, de esta tendencia son las *Actas del Congreso 'La Frontera' oriental nazarí como sujeto histórico (s. XIII-XVI)*, coord. por Pedro Segura Artero, Almería, Diputación, 1997.

Reciente contribución centrada en la producción literaria local promovida por episodios concretos: Francisco López Estrada, *Poética de la frontera andaluza (Antequera, 1424)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

de una estilización, que en el siglo XVI sirvió de base a un desarrollo literario de signo moderno que, lejos de buscar en la recreación del pasado un camino de evasión, emana de conflictos surgidos en la España del día. Para entonces ya estaba eliminada de su suelo la realidad institucional del último reino islámico, pero no su población ni las formas híbridas de creación artesanal y artística que prosperaron bajo lo que pudiera llamarse el estatuto mudéjar⁸. Con esa sociedad en evolución y el deseo de encauzarla hacia la convivencia —o a veces en sentido contrario— se relaciona una amplia y diversa creación literaria de la segunda mitad del siglo XVI, que refleja la estima y curiosidad por el adversario de ayer, que fue el padre del subyugado de hoy⁹.

Inaugura esta producción, por la que se acuñó el calificativo de maurofilia literaria, la aparición de *El Abencerraje*. Poco después, la modalidad morisca se despliega como un abanico en el romancero, desde el fronterizo hasta el romance morisco nuevo, que cultivan, sin firmar sus poemas, Góngora y Lope de Vega. Entre estas formas muy conocidas se sitúa cronológicamente la contribución de los romancistas noticiosos y también la que circula en pliegos de cordel¹⁰. Algunos cantan con voz dolorida y el peculiar estilo del vate callejero la rendición de Granada y el exilio de su rey, mientras otros dan respuesta a la afición por escuchar el reto del moro, seguido del relato de un duelo y la estampa de un campeón cristiano enarbolando la cabeza del contrario. Al alcanzarse el fin del siglo, vendrán las dos creaciones más importantes por su repercusión: en la narrativa la obra de ficción fraguada sobre base histórica y romancística de Ginés Pérez de Hita, y en las primicias de la comedia un ramillete dramático, que abarca, desde piezas de moros y cristianos, emparentadas con la fiesta popular y los romances de desafío, hasta las que me gusta llamar comedias moriscas porque recogen la temática, la caracterización idealizadora de los personajes, el tono emotivo y los primores de estilo que se originaron en la ficción y el romancero a que aplicamos el adjetivo «morisco»¹¹. Básicamente es cosa de Lope, lo que no puede sorprender a quien haya escuchado en este congreso a la profesora Maria Grazia Profeti.

8 Autorizada síntesis de esta cuestión compleja, en Leonard P. Harvey, *Islamic Spain, 1250 to 1500*, Chicago, University of Chicago Press, 1990, caps. 4-9. Los boletines bibliográficos Aljamía, que edita la Universidad de Oviedo (Departamento de Filología Clásica y Románica) informan cumplidamente sobre la importante actividad historiográfica que se está desarrollando actualmente en torno a éste y otros aspectos de la vida de la población morisca.

9 Nuevas perspectivas en el colectivo André Stoll (ed.), *Averroes dialogado y otros momentos literarios y sociales de la interacción cristiano-musulmana en España e Italia*, Kassel, Reichenberger, 1998. Entre los estudios imprescindibles: las monografías y ediciones de *El Abencerraje* por López Estrada; Luce López Baralt, *Huellas del Islam en la literatura española*, Madrid, Hiperión, 1985, y Márquez Villanueva, *El problema morisco (Desde otras laderas)*, Madrid, Libertarias, 1991.

10 Las principales contribuciones sobre este fenómeno literario se deben a Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969 (cap. VIII), y María Cruz García de Enterría, en diversos estudios y con referencia a la materia de que tratamos en la Introducción a *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975.

11 Cf. «Apuntes sobre el calificativo morisco y algunos textos que lo ilustran», en Stoll (ed.), *Averroes dialogado*, pp.187-209.

Ambas modalidades de comedia –de moros y cristianos y morisca– alcanzaron un éxito fulgurante y efímero, paralelo al de ficciones y romances moriscos, pero el eclipse hay que matizarlo, pues mientras en la literatura española del XVII dejó escasa huella, tras la expulsión de los moriscos, la *Historia de los Bandos de los Zegries y Abencerrajes*, esta obra de Pérez de Hita se ponía de moda en Francia¹². En cuanto a las piezas dramáticas, no entraron en el elenco de las obras maestras, pero encierran escenas de exquisito lirismo y tejen de mil maneras el juego de coincidencias y contradicciones en que surgen los adversarios amigos. Además, estas obras dejaron huella en la producción dramática posterior que surgió en torno a sucesos contemporáneos, que parecían perpetuar, aunque en contextos diametralmente distintos, los enfrentamientos entre musulmanes y cristianos peninsulares. Con esto llego a la materia de hoy, y les pido disculpen tanta observación preliminar, pero es que, de no haber existido la maurofilia –y también la maurofobia– del XVI, el reflejo dramático de la lucha marítima por el control del Mediterráneo se habría producido de forma muy diferente a la que nos presenta el grupo de comedias de que nos ocupamos.

En el siglo XVI, la visión de una frontera caballeresca en torno al último reino musulmán de la Península, forma parte del patrimonio mental de todo hombre de letras, o de las damas y caballeros que viven con un libro en la mano. Pero además estas personas serán conscientes de la existencia de tierras y pueblos cuyas civilizaciones difieren sustancialmente de la suya propia y las de su entorno. La visión mítica de seres y territorios imaginarios que poblaba la fantasía de fabuladores y lectores medievales es reemplazada por la percepción de lo ajeno, ese otro que impacta porque existe, aunque sólo se le conozca de oídas o por la lectura. La abrumadora extensión y la interesante diversidad del resto del planeta y sus habitantes quedan plenamente asumidas. A ello contribuyen los libros de viajeros, incluyendo los que se escriben en otras lenguas europeas, así como las crónicas de Indias, en que la diferencia constatada no influye en frenar el celo con que se busca la asimilación religiosa y civil del amerindio, pero sí despierta inquietud y fascinación. Juegan también un papel en la nueva configuración del mundo las misceláneas, que no dejan de registrar todo lo que produce asombro, y algunos tratados histórico-geográficos, como la *Descripción general de Africa* por Luis del Mármol Carvajal.

Pero no es sólo por vía de libro, sino también por la observación de la vida en torno, como se modifica la visión que en la España del XVII se tiene del orbe islámico coetáneo y del modo de relación que con él mantiene la Europa cristiana y especialmente la monarquía española. Siguen siendo los musulmanes los enemigos por excelencia, pero se han alejado, no sólo porque no tienen cabida como estado en la Península –a excepción del breve periodo en que defienden malamente el reino proclamado por los moriscos en la Alpujarra–, sino porque el centro del poder del orbe islámico reside ahora al otro extremo del Mediterráneo, en la capital del imperio otomano. El adversario

12 Véase el panorama de «romans hispano-mauresques» franceses que ofrece Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, 422-432.

del César Carlos V es el Gran Turco, y su hijo hereda la misma situación, con menos representatividad europea pero con la misma intensa dedicación a implantar la hegemonía española en el mar que separa cristiandad e islam.

Desde principios del siglo XVI, a la frontera multicultural en torno a Granada suceden dos nuevos modos de experiencia fronteriza. Dentro de la Península, el riesgo ininterrumpido que se vive en las costas mantiene una inquietud y una hostilidad propias de los tiempos de guerra. Y allende el mar transcurre la trabajada existencia del defensor de las posesiones españolas, del que me he de ocupar al tratar la figura de «el español de Orán». Habría también que tener en cuenta la experiencia del cautiverio prolongado, que crea bolsas de cultura mixta en ciudades portuarias como Argel. De esto el público es consciente, no sólo por importantes testimonios literarios, como el que legó Cervantes, sino también por el género de las relaciones, los romances de cautivos y los cantarillos que evocan situaciones de cautividad. Y como no, un cierto número de comedias a las que hemos de hacer referencia y algún auto sacramental. También las capitales del Levante español y Andalucía, sin exceptuar Sevilla, abrigaban núcleos populares díscolos en que daban el tono, junto al esclavo capturado en Berbería, el morisco o el mudéjar viejo que no se fueron. Lope supo captar tales ambientes en escenas panorámicas como la que abre *El Arenal de Sevilla*.

La contienda turco-cristiana en el teatro de Lope de Vega

Si el grupo de comedias de Lope cuya acción se desarrolla en torno a Granada pertenecen, con alguna excepción¹³, a la primera fase de su producción dramática, las que adoptan el escenario de la costa africana, las islas o el territorio más oriental del Mediterráneo, corresponden al reinado de Felipe III.

No faltan ejemplos entre los prelopidistas de cierta predilección por el tema del asedio, presente por ejemplo en *El cerco de Rodas* del valenciano Francisco Tárrega¹⁴ y la anónima *Toma de Túnez y la Goleta por el Emperador Carlos V*¹⁵, que celebra con gran lujo de desfiles este triunfo. Debe citarse también la *Tragedia de la destrucción de Constantinopla* por Gabriel Lobo Lasso de la Vega, en que ofrece la proyección

13 *Prisión de los Bencerrajes y envidia de la nobleza* pudo componerse entre 1613 y 1615, según la *Cronología* de Morley y Bruerton. Sobre este repertorio véase Thomas E. Case, *Lope and Islam: Islamic Personages in his Comedias*, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1993, y mi estudio «La comedia morisca de Lope de Vega», en *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, 279-313.

14 Cf. sobre este autor John G. Weiger, *The Valencian Dramatists of Spain's Golden Age*, Boston, Twayne, 1976, y la Introducción de José Luis Canet Vallés a su edición de *El prado de Valencia*, London, Tamesis, 1985. Tárrega anticipa aspectos de la comedia nueva. Síntesis de esta cuestión que trataron Rinaldo Frolidi, Weiger y Juan Oleza, en José Luis Sirera, *El teatro en el siglo XVII: el ciclo de Lope de Vega*, Madrid, Playor, 1982, 15-17.

15 La atribuye a Miguel Sánchez Vern G. Williamsen, *The Minor Dramatists of Seventeenth Century Spain*, Boston, Twayne, 1982, 27-28. Disiente Stefano Arata, *Miguel Sánchez il «Divino» e la nascita della «comedia nueva»*, Salamanca, Universidad, 1989,

contemporánea, incluso política, de un tema antiguo, como ha señalado Alfredo Hermenegildo¹⁶. Con todo, será la comedia nueva el verdadero exponente de la ampliación del mundo que viven los hombres del tiempo del XVII. Y no quiero dejar de mencionar el monumental estudio de Albert Mas¹⁷ sobre la proyección del mundo turco en las letras del Siglo de Oro que confirma este fenómeno. En esta conferencia no voy a tratar de resumir lo que está allí perfectamente expuesto.

Para observar esta apertura al mundo hay que empezar de nuevo por Lope de Vega, cuya producción comprende una treintena de comedias que introducen el escenario turco-berberesco. Entre ellas hay ejemplos de piezas conmemorativas, que unas veces rememoran un triunfo relevante, por ejemplo el de Lepanto en *La Santa Liga* (1595-1603), o celebran una victoria reciente, como es el caso de *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz* (1604), mientras que alguna explora nuevas vías de elevación del héroe al plano del mártir. Aludo a *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del rey de Marruecos* que gira en torno al sacrificio del joven monarca portugués, compensado en cierto modo por la conversión de un príncipe islámico¹⁸. Las constantes que representan estos ejemplos perduran a lo largo del XVII, y lo mismo sucede con las comedias basadas en cautiverios¹⁹, aventuras marítimas u otras situaciones novelescas en que el enredo amoroso y cortesano involucra a personajes moros y cristianos y el dramaturgo se sirve de los recursos estilísticos de la maurofilia. En cuanto a las comedias centradas en un suceso concreto, veremos un ejemplo sobresaliente de Luis Vélez de Guevara.

Tomando de nuevo el hilo de nuestro recorrido, constatamos que la aportación de Lope al corpus de comedias que reflejan enfrentamientos cristiano-otomanos ha sido delimitada y estudiada de modo competente por Thomas E. Case²⁰. Conuerdo con él

16 Estudio preliminar a Gabriel Lasso de la Vega, *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*, Kassel, Reichenberger, 1983. Cf. 4-8 y 18-47.

17 *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, 2 vols. Estudio especializado en la visión cervantina del mundo otomano: Ottmar Hegyi, *Cervantes and the Turks*, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1992.

18 La obra de Lope y las posteriores *Comedia famosa del Rey don Sebastián de Luis Vélez de Guevara y La gran comedia del Rey don Sebastián o Portugués más heroico*, atribuida a Francisco de Villegas, son objeto de original análisis en Marsha Swislocki, «De cuerpo presente: el Rey don Sebastián en el teatro áulico», en *En Torno al Teatro del Siglo de Oro [XIV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Almería ... 1997]*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1999, 44-54.

19 Por tratarse de un caso que ha sido estudiado a fondo por la crítica, no me refiero en particular a las comedias de Cervantes *Los tratos de Argel* y *Los Baños de Argel* ni a la de Lope de Vega *Los cautivos de Argel*. Véanse Jean Canavaggio, «La captive chrétienne, des *Tratos de Argel* aux *Baños de Argel*: Tradition et récréation cervantine», en *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles*, ed. por Augustin Redondo, Paris, Sorbonne, 1994, y Michel Moner, «El problema morisco en los textos cervantinos», en *Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española del Siglo de Oro ...*, ed. de Irene Andrés-Suárez, Bésançon, 1995, 85-100.

20 Véase en particular el cap. 4 de *Lope and Islam*. Entre las posteriores aportaciones al tema del mismo crítico: «Serving the enemy. Christians in the Service of Muslims in Lope's comedias», en *Texto y Espectáculo ... Fourteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium ... (1994) at the*

en que la historia medular de España restringe menos en este grupo la caracterización de los personajes musulmanes que en los dramas cuyo trasfondo es la Reconquista. También ayuda a su diversidad la ampliación del marco geográfico hacia el Oriente y el África negra. Así, en *La octava maravilla* (1609), una pieza disparatada con escenas deliciosas, un rey de Bengala, quien dice ser hijo de una mora de Levante, deja como un rey mago su lejano país, bañado por el Océano Indico, para ver el recién construido monasterio de El Escorial. El gracioso, entretanto, ensaya en Oriente, con caracterización y lengua de morisco cómico, el papel de soberano en tierra de infieles. Lope juega también con los escenarios de la Europa oriental y el Medio Oriente en varias comedias ligeras, que suman a otros modos de deleitar la evocación del exótico mundo otomano, a un tiempo pintoresco, frívolo y temible.

La diversidad de naciones y la importancia de la etnia negra dentro del ámbito islámico destaca en *El negro del mejor amo* (1599-1603), que no es el único cruce entre hagiografía, representación de la negritud y temática del cautiverio. Numerosas piezas de intención edificante, algunas muy destacables como *La devoción del Rosario* (1604-1615), están centradas en el destino del moro que se vuelve cristiano y del cristiano que se convierte en renegado, para quizás experimentar un segundo y más hondo proceso de conversión a su fe primera. Case opina que en el corpus surgido en torno a la lucha contra el imperio turco «the most serious topics are captivity and slavery»²¹, y previamente observa que el esclavo africano fue una realidad aceptada en la España de los Austrias, como también el cautiverio cupo en suerte a muchos españoles. Estoy de acuerdo en que, aunque no guarden fidelidad a fuentes históricas, estas obras reflejan experiencias que afectaron a muchos y preocuparon a la sociedad de su tiempo. Esto se percibe en detalles tales como la escena de la última comedia citada en que el renegado que morirá mártir traduce al italiano el Corán, pues la difusión clandestina en países cristianos del texto sagrado musulmán preocupaba a las autoridades. Gracias a la inestimable investigación de Bartolomé y Lucille Bennassar²², hoy conocemos al vivo las vicisitudes no buscadas de tantos hombres y algunas mujeres zarandeados por el destino, que sufrieron porque su existencia, y también su concepto de Dios, se hallaban suspendidos entre dos mundos antagónicos. La problemática del cautiverio, con su dolor, fue reflejada por Cervantes mejor que por ningún otro²³, pero Lope y sus

University of Texas. El Paso, Suárez García, J. L., (ed.) York- South Carolina, 25-36 y «Contextuality and Intertextuality in Lope's Virtud, pobreza y mujer», Bulletin of the Comediantes, 50-2 (Winter 1998), 317-330. Se aborda la comparación con textos cervantinos, especialmente *El gallardo español*.

21 *Lope and Islam*, 140.

22 *Les Chrétiens d'Allah. L'histoire extraordinaire des renégats. XVI-XVII siècles*, Paris, Perrin, 1989.

23 En la abundante bibliografía sobre la percepción de lo musulmán por Cervantes, es imprescindible Francisco Márquez Villanueva, «El morisco Ricote o la hispana razón de estado» en sus *Personajes y temas del 'Quijote'*, Madrid, Taurus, 1975, 229-335. Importante colectivo de reciente aparición en que colaboran insignes cervantistas: «Bon compañero, jura Di!». El encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina, Caroline Schmauser y Monika Walter (eds.), Frankfurt am Main - Madrid, Vervuert Verlag - Iberoamericana, 1998. Ofrecí una visión panorámica en «Musulmanes y moriscos en la obra de Cervantes: Beligerancia y empatía», *Fundamentos de Antropología*, Granada,

continuadores tampoco la ignoran. Ligadas al recuerdo de catástrofes individuales, afloran de modo muy variado en el teatro del XVII las realidades sociales sumergidas que representan el moro cristianizado, el cripto-musulmán²⁴ y el renegado. Vivan en España o en país islámico, los tres sienten la opresión de la sospecha, y se saben expuestos al interrogatorio hostil y al castigo.

Debemos sumar al repertorio comentado por Case de comedias de Lope de Vega sobre materia norteafricana o turca la posteriormente aparecida *El otomano famoso o La famosa comedia otomana*, que ha sido publicada en 1996 por Lola Beccaria, quien la atribuye a Lope de Vega y cree se compuso hacia 1599²⁵. Es una pieza en que alterna lo pastoril-rústico con lo heroico y el gusto por la mención de países lejanos y nombres exóticos. Se resalta en la Introducción que la caracterización del protagonista, que fue fundador del imperio turco, como hombre violento, de baja extracción y fuerza descomunal, corresponde a la que ofrece, entre otros autores de la época, Pedro Mexía. Sin duda, la pieza es una adición curiosa al conjunto de obras caracterizadas por Albert Mas como «turqueries». Pero la atribución me parece algo problemática, y con razón se ha sugerido que se considere provisional, mientras no se compruebe que los usos métricos, rítmicos y ortográficos corresponden a la práctica de Lope. Es un caso en que los nuevos procedimientos técnicos pueden aportar un elemento de juicio importante²⁶.

No quisiera alejarme de Lope sin mencionar una obra que a él fue atribuida, y que traslada a una localización africana la emblemática escena del reto, en que los ojos del espectador ven clavarse en la puerta o muralla de una ciudad fortaleza que divide ambos campos la lanza ornada con un signo que muestra la voluntad de conquista del retador. Esta escena espectáculo va acompañada del recital de un parlamento de desafío. Dos características comedias de moros y cristianos de Lope —*Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe* y *El cerco de Santa Fe*— presentan, como recíproco blanco de ataque en que efectivamente quedará clavada el arma del enemigo que amenaza, por un lado el lienzo engomado que circunda el campamento de Santa Fe y por otro la puerta de la muralla real de Granada. También se deja oír la tradicional formulación de un reto colectivo. Este montaje reaparecerá en *El cerco de Tremecén*²⁷, donde un caballero portugués desafía a los moros que defienden la ciudad con versos que ponen en juego la misma retórica que los retos de Lope. Estamos pues ante el trasplante a la

6-7, 1997, 66-79. Cf. notas 17, 19 y 20 del presente estudio.

24 Con diferente material y metodología, muestran la falacia de la pretendida homogeneidad en cuestión de creencias de los moriscos, las colaboraciones en *Averroes dialogado* de Bernard Vincent, «Las múltiples facetas del Islam tardío español», 213-226, y de Luis F. Bernabé Pons, «Una visión propicia del mundo: España y los moriscos de Granada», 213-226.

25 Lope de Vega, *El Otomano famoso (o La famosa comedia otomana)*, ed. de Lola Beccaria, prólogo de Rafael Lapesa, Barcelona, Ediciones Altera, 1996.

26 Reseña de Nancy Mayberry en *Bulletin of the Comediantes*, 49-2 (winter 1997), 383-384.

27 Obra que fue atribuida a Lope de Vega y posteriormente a Guillén de Castro. La incluyó Eduardo Juliá Martínez en su edición de Guillén de Castro y Bellví, *Obras*, Madrid, Real Academia Española, 1925-1927, vol. I, 286-320. Cita en 296.

frontera de allende de un procedimiento dramático originado en torno a la frontera contra Granada.

La manganilla de Melilla de Juan Ruiz de Alarcón.

Representa esta pieza un caso singular en el repertorio basado en la presencia española en el norte de África. Juan Ruiz de Alarcón monta un espectáculo multifacético. Se trata de una pieza histórica que se plantea como comedia de moros y cristianos, muy adaptada al escenario africano, pero introduce en su ejecución tal profusión de elementos de magia²⁸ que nos sumerge en un ilusionismo fácil. Al mismo tiempo, la emoción de la aventura que siempre implica el riesgo del cautiverio y los modos de esquivarlo se tiñe de comicidad, y en contraste el registro religioso se eleva. Si la bella e ingeniosa berberisca, de todos deseada y al fin cautiva, se enamora del jefe cristiano, como tanta heroína musulmana del teatro y la novela, esta figura tópica se convierte de pronto en otra Zoraida, inspirada por la gracia divina, para quien el ansia de ser cristiana supera el amor humano. Incluso llega más lejos que la heroína de la historia del cautivo cervantino, pues renuncia al matrimonio con el alcaide cristiano de Melilla. Su sacrificio, que va precedido de la lucha interior del caballero cristiano, prendado a su vez de la bella cautiva, propicia la voluntaria conversión de otra pareja, los moros enamorados de la tradición literaria. Al fin se alcanza una solución edificante, fuera del uso común en obras de este tipo.

También se observa que mientras algunos personajes berberiscos y cristianos muestran un matiz superficial de bizarría, otros están caracterizados por rasgos malignos, ajenos a la tipología de la comedia de moros. Esto ocurre con dos figuras del donaire que son espías, uno cristiano y otro hebreo, pero hay que reconocer que las misiones que se les confían corresponden a las características de la nueva frontera. También se reconoce un reflejo auténtico en la pieza de la discordia que existía entre los caudillos berberes y los miembros de la dinastía de los Jarifes, así como del poder que podía adquirir de modo fulgurante un morabito capaz de enfervorizar con su predicación y alardes taumatúrgicos a las tribus berberiscas. De hecho esta comedia tiene un núcleo histórico concreto en un hecho ocurrido en 1614²⁹, cuando la plaza de Melilla fue atacada por miles de guerreros berberiscos liderados por morabitos o alfaquies. El bien informado alcaide español, que por cierto era un Venegas –es decir un noble de origen nazarí–, los hizo caer en una celada, lo que ocasionó gran mortandad. Estamos ante un caso extremo de simultaneidad entre coherencia y disparate,

28 Al estudiar el teatro de Ruiz de Alarcón, la incluye entre las comedias de magia Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, 304.

29 Véase el estudio histórico de Jesús F. Salafranca que acompaña al literario de Miguel A. Moreto Lara en su edición de Juan Ruiz de Alarcón, *La manganilla de Melilla*, Málaga, Algazara, 1993. Véase también Alice M. Pollin, «The Religious Motive in the Plays of Juan Ruiz de Alarcón», *Hispanic Review*, 29, 1961, 33-44, y Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México, 1989. Cf. 179-180 y 232.

ya que el fundamento histórico no impide el despliegue de prodigios de tramoya. El dramaturgo opta por los procedimientos más banales para divertir, al tiempo que da testimonio de buena información, pericia dramática y la originalidad en la caracterización que cabe esperar de Ruiz de Alarcón.

La excepcionalidad del repertorio calderoniano

Pero antes de esbozar la trayectoria de las comedias de la nueva frontera, que recogen la herencia de Lope de Vega, es ineludible mencionar la diferente órbita que recorre el tema del enfrentamiento cristiano-musulmán en el teatro de Pedro Calderón de la Barca. Una de sus obras maestras –*El príncipe constante*–, sitúa en los escenarios habituales de la nueva frontera islámico-cristiana una acción pasada regida por planteamientos religiosos de índole diferente a los que se expresan en las piezas de cautiverio que remiten al presente. Sin embargo, para mostrar que acoge la tradición de la maurofilia bastará con recordar la extraordinaria glosa dramática de «Entre los sueltos caballos / de los vencidos cenetes», romance en que el propio Góngora recrea a su vez el principal motivo de *El Abencerraje*. Otra pieza calderoniana, *El bautismo del gran príncipe de Fez*, don Baltasar de Loyola, ofrece el planteamiento más serio que recuerdo en la comedia de un proceso intelectual de conversión al cristianismo, en este caso desde la posición de poder de un virtuoso musulmán³⁰. Aunque enmarcada en distinto contexto histórico del que hoy nos ocupa, el protagonista de *Amar después de la muerte o El Tuçani de la Alpujarra*³¹ es una poderosa figura trágica arrancada a la realidad. En él se funden un morisco real metido en la brega, el moro enamorado con toda su delicadeza expresiva, y el hidalgo español, imbuido de un fuerte sentido de la honra. Contrasta tal planteamiento de la situación del cristiano nuevo con la visión estereotipada y etnocentrista que ha señalado Miguel Angel de Bunes³² en varios autos sacramentales de Calderón, escritos cuando se había desvanecido la presencia morisca

30 En este mismo congreso, la comunicación de Melchora Romanos muestra como se traduce en términos dramáticos tal proceso espiritual.

31 Últimas adiciones a la abundante bibliografía en torno a esta obra son: Calderón, *El Tuzani de la Alpujarra*, ed. de Manuel Ruiz Lagos, Alcalá de Guadaíra (Sevilla), 1998, y Diane Sieber, «El monstruo en su laberinto: cristianos en las Alpujarras de *Amar después de la muerte*», comunicación leída en el último congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. (Madrid, 6-11 de julio de 1998).

32 «El Islam en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca», *Revista de Literatura*, 53, núm. 105 (1991), 63-83. Se observa «una obsesión constante por identificar al Islam y sus practicantes con Africa» (73.).

Véase también Alice M. Pollin, «La Fe como creación en Calderón de la Barca: *El Santo Rey Don Fernando*, Segunda Parte», *Romanic Review*, 86, 1995, 129-140. El estudio global de la presencia del orbe musulmán en la obra del dramaturgo fue planteado por José Fradejas Lebrero, «Musulmanes y moriscos en el teatro de Calderón», *Tamuda*, 5, 1957, 185-228. No he podido consultar Celsa Carmen García Valdés, «Moros y cristianos en dos dramas de Calderón», en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Revista Anthropos*, extra 1, 95-102.

como factor candente de problemas y polémicas. El dramaturgo utiliza el islam y el judaísmo como fuerzas del mal, dentro de un esquema en que la alegoría teológica deja escasa entrada a otro tipo de matizaciones.

Los enclaves españoles del norte de Africa y sus defensores.

La figura del nuevo fronterizo —el español en Africa— va a acaparar de ahora en adelante nuestra atención. Si hubo un sueño de prolongar en suelo africano la definitiva victoria sobre el islam peninsular, pronto se hubo de extinguir ante la atracción del Nuevo Mundo, que acaparaba ilusiones y recursos, y también ante la formidable potencia que conservaba durante el siglo XVI el Imperio Otomano. Salvo el momento excepcional de la conquista de Túnez por Carlos V en 1535, que no dio pie, aunque se intentase en 1541, a la conquista de Argel, la presencia de España en lo que hoy es el Magreb se limita a mantener un puñado de plazas fuertes a lo largo de la costa, donde puedan buscar refugio y repostar las flotas y también las pequeñas embarcaciones que surcan el Mediterráneo con fines comerciales o bélicos³³.

En los momentos álgidos de esa lucha por el dominio del Mediterráneo en que se enfrentan armadas cristianas y otomanas, resultan esenciales tales enclaves: Ceuta, el Peñón de Vélez de la Gomera, Melilla, y el más fuerte, Orán. No lo ignoran los belicosos y semi-nómadas beréberes ni menos los corsarios, y especialmente Barbarroja, gobernador de Argel, más aliado que súbdito del emperador de Turquía. Por ello atacan una y otra vez las plazas costeras en poder de España. Los soberanos no pueden dejarlas desguarnecidas, pero su mantenimiento es sumamente gravoso, de modo que los retrasos en enviar subsistencia y armas ponen en serio peligro la supervivencia de las guarniciones. Al frente de ellas suelen estar jefes experimentados, pero también oficiales díscolos, y la tropa pocas veces ha elegido como preferente ese destino. El término «presidio», que define estos fuertes en la terminología militar, empieza a tomar el significado que hoy tiene.

Gracias a las investigaciones de Miguel Angel de Bunes y Mercedes García Arenal³⁴, entre otros, es posible comprobar hoy hasta qué punto un Cervantes o muchos años después un Vélez de Guevara estaban enterados de las condiciones de vida que

33 La obra clásica en la historiografía sobre este enfrentamiento es la de Fernand Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1949. Edición aumentada: Paris, Colin, 1966.

34 En colaboración, *Los españoles y el norte de Africa*, Madrid, Mapfre, 1992; M. A. de Bunes Ibarra, «La vida en los presidios del norte de Africa» en *Relaciones de la Península Ibérica con el Magreb (siglos XIII a XVI)*, ed. por M. García Arenal y María Jesús Viguera, Madrid, C.S.I.C., 1988, 561-590. Véanse también: George Camamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977; Andrew C. Hess, *The Forgotten Frontier: A History of the Sixteenth Century Ibero-African Frontier*, Chicago, University of Chicago Press, 1978; Emilio Sola, *Un Mediterráneo de piratas: corsarios, renegados y cautivos*, Madrid, Tecnos, 1988, y Sola y José F. de la Peña, *Cervantes y la Berbería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

se padecían en los presidios. Los retrasos en la paga, la escasez de agua, la ropa impresentable, los alojamientos míseros eran allí lo normal. Salvo la llegada de los barcos de abastecimiento, no podían contar con otro alivio que el que les podían proporcionar los «moros de paz». Así se llamaba a las tribus beréberes con quienes se establecían tratos comerciales. La relación personal con estos aliados era difícil de controlar por parte de los jefes. Debían ser frecuentes las escapadas. Había, además, moras por medio, lo que preocupaba al cura y al alcaide, hasta el punto de que llegaron a pedir que se enviaran de España mujeres públicas, para combatir su influencia. El problema básico era la desertión de los soldados, que no hallaban entre el enemigo mala acogida, aunque no todos diesen el paso definitivo de renegar.

Casi debió existir la profesión de espía. Muchas personas poseían conocimientos lingüísticos rudimentarios del árabe y de la lengua franca en que unos y otros se comunicaban. En suma, allí también hubo una frontera permeable, aunque no basada en el aprecio de la cultura del adversario. Sería exagerado hablar de la supervivencia del código caballeresco, pero se tenían en cuenta las normas básicas de guerra.

En el combate mismo, los africanos llevaban ventaja en cuanto poseían ágiles caballos y esos jinetes—los famosos cenetes—eran, además, hábiles arqueros. Entre los españoles, aunque siempre hubo caballeros en las guarniciones, la mayor parte de los soldados tenían que combatir a pie, lo que daba resultado en la defensa, pero no permitía operaciones de envergadura. También contaban con piezas de artillería, pero todo ataque serio implicaba la intervención de buques armados. El episodio más famoso en la historia de los presidios resultó ser el largo asedio a Orán iniciado en 1563, que costó muchas vidas. La llegada de una armada de socorro al año siguiente obligó a levantar el cerco. Ese fue el momento elegido por Cervantes para situar la acción de su comedia *El gallardo español*, que hemos de comentar.

La nueva figura del fronterizo cristiano en el norte de Africa: «el español de Orán» de los romances de Góngora

Debo matizar la última afirmación. Cervantes no sacó enteramente de su imaginación la figura de don Fernando de Saavedra; sobre todo él no la llevó a Orán. Allí le esperaba la sombra de un personaje, quizás solo legendario, a quien la plaza debía su supervivencia como enclave español. Era, por vocación, el defensor de la avanzadilla, al que se identificaba no por el lugar de su nacimiento sino por el destino en que cumplía su difícil misión. Aunque los tercios españoles estuviesen desparramados por Europa, decir, por ejemplo, «el español de Nápoles», tenía muy distinta connotación que «el español de Melilla» o «el portugués de Ceuta». El primero gozaba de la vida en una sociedad afín a la que le vio nacer—ahí está, aunque no fuera soldado, el protagonista masculino de *El perro del hortelano*—; el destinado a un presidio apuraba los medios de subsistir en la linde entre una patria lejana, pero presente por derecho de conquista y porque él estaba allí, y el ancho mundo hostil de sus naturales adversarios: sus vecinos de siempre, los moros, ahora moros de Berbería. Cualquier soldado podía vivir las

treguas en contacto con ellos; conocía sus costumbres; chapurreaba su lengua; y cuando no los combatía, entraba muy a gusto en sus aduares, donde despertaba fascinación y temor.

Dirán ustedes que me estoy adelantando, pues el hombre al que aludo parece el protagonista de *El gallardo español*. Lo es, pero ¿por qué tenía ya una identidad en 1585 «aquel español de Orán» que da a conocer Góngora, con este verso que tantas veces recordamos sin percibir la tensión que encierra el sintagma? ¿Corrían en pliegos o en retazos de cantar noticias de su valentía? ¿Circulaban esos encomios, en que se loaban como rasgos de un solo individuo los méritos y sacrificios de muchos, porque había que hacer justicia a esa nueva manera numantina de servir al rey?

Ya hemos recordado que el español de Orán gongorino repite en el romance «Entre los sueltos caballos» el gesto de Rodrigo de Narváez, cuando deja en libertad al enamorado que acaba de cautivar. Y alguna variante de romance le hace aun más desprendido, pues no pide al preso que vuelva a la prisión, sino que le dedique un recuerdo en el momento feliz de reunirse con la amada³⁵. El defensor de Orán conoce el poder del amor, pero si aceptamos como primera parte del díptico el segundo romance publicado —«Servía en Orán al rey»— que nos ofrece una acción anterior, hemos de pensar que también sabe el personaje que ese poder no es supremo. Él lo ha subordinado a sus obligaciones de honor, porque profesa servir al rey. No hay duda de que la sombra del fronterizo cristiano de antaño se proyecta sobre el caballero del siglo XVI, destinado a la más inhóspita frontera. Y también los amores infantiles de Abindarráez encuentran eco en la confianza del capitán de cenetes, quien al mismo tiempo desgrana onomásticos y topónimos con el ritmo y el sentido decorativo que cuadran a su papel de galán de romance morisco. Hasta la puntica de zumba que trasluce «el turco matasiete», progenitor del enamorado, encaja entre los matices del estilo romancístico triunfante en el *Romancero general* de 1600.

La actuación heroica y honrosa del «español de Orán» en el romance «Entre los sueltos caballos» es el anticipado colofón de «Servía en Orán al rey». Este poema, más singular y enigmático, envuelve a ambos personajes —el oficial español y la gallarda africana— en una luz distinta. Se formula allí un tema que la pintura veneciana del XVI nos ofrece con diversas variantes: el hombre actual, que profesa armas, arte o letras, acompañado de una mujer, que representa la diosa del amor. La armonía preside la escena, por ejemplo, en algún Tiziano del Museo del Prado, pero otras veces es perceptible en el varón la resistencia a las ataduras del amor y el deleite. Esto se observa en representaciones de Venus y Adonis. Y más concretamente en un lienzo de Veronés, que perteneció a la reina Cristina de Suecia y hoy se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. El título oficial del cuadro es «Mars and Venus United by Love», pero el dios de la guerra está representado como un caballero del presente:

35 Véase Luis de Góngora, *Romances*, edición crítica de Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol I, 316 (verso 100). Textos y exhaustivas anotaciones sobre la difusión de «Entre los sueltos caballos» (1585) en vol I, 315-334; y sobre «Servía en Orán al rey» (1587), 405-417.

lo declaran su vestimenta, su fisonomía, incluida barba y cabellera, y la proximidad de espada y caballo. El rostro y la actitud expresan tristeza, con un matiz de indecisión y resistencia. No en vano esta figura ha sido interpretada de diversas maneras, según sugieren otros títulos tentativos del cuadro y especialmente el siguiente: «La Forza Marziale sconfitta dalla Bellezza»³⁶.

Cuando Antonio Carreira comenta el romance «Servía en Orán al rey»³⁷ y su prodigiosa difusión, cita una imitación por Manoel Botelho de Oliveyra en que se compara con Marte y Adonis al personaje —en este caso «un Portugués Africano»— que se arranca de los brazos de la «africana bella». Estaba, pues, en el ambiente, renovada, la tensión de honor y amor, y la localización norte-africana le venía al tema como anillo al dedo, pues introducía uno de los escenarios de más tensión en la vida contemporánea. En cuanto a la «gallarda africana», heroína de ese romance de Góngora, que los españoles de mi generación aprendíamos de niños en *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, yo me he preguntado muchas veces ingenuamente si esa dama era mora o cristiana. No habría muchas nobles cristianas en Orán, y nada sugiere que sea musulmana, si bien no mucho después la valiente berberisca cervantina a quien fascinará el gallardo español sí estará dotada de inconfundibles rasgos que la asimilan a la belicosa musulmana prendada de un cristiano, que creó la literatura³⁸. En algún momento pensé que Góngora pudo introducir deliberadamente una ambigüedad que diera mayor alcance a esa actitud femenina de reclamar el derecho al amor frente a las exigencias que impone la sociedad al amado. Ahora creo más bien que, como hacían los más grandes pintores de esos años de su juventud, el poeta ubica en la contemporaneidad al hombre de armas, pero no a esa dama —«noble», «hermosa», «amante», «amada»— que tiene algo en común con la reina africana Dido, cuando fracasa en su afán de retener en Cartago al héroe troyano Eneas. O si prefieren, la podemos comparar con la diosa del amor, que es también hija del Mediterráneo.

El gallardo español de Cervantes

El tiempo pasa, y para incluir en el panorama una obra de Vélez de Guevara que merece ser conocida, voy a intentar ser breve al comentar la comedia que mejor muestra el nuevo tipo de fronterizo, ya que he expresado mi punto de vista sobre ella en una

36 Pignatti, Terisio y Filippo Pedrocchi, *Veronese*, Milano, Electa, 1995, vol. 2, 378, 265. Por las décadas de 1560 y 1570, el emperador Rodolfo y el Duque de Baviera encargaron a Paolo Veronese varios cuadros de tema mitológico, entre los que se sitúa el que comentamos. Datos en Klara Garas, «Veronese e il collezionismo del nord nel XVI-XVII secolo», en *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venezia, Arsenale, 1990, 16-24.

37 Góngora, vol. I, 408.

38 Reflexiona sobre tal figura en la épica culta italiana, A. Stoll, «Introducción: Angélica burlada y Abindarráez liberado. Modos italianos y españoles de tratar al Oriente islámico», en *Averroes dialogado*, 3-30.

reciente comunicación³⁹. Cervantes incorpora la tipología y recursos poéticos de la maurofilia a través del personaje Alimuzel, perfecto amante dentro de las normas del amor cortés, y noble adversario, que no enemigo, como él mismo especifica, del cristiano español. Su rendimiento ante la bella berberisca Arlaja le mueve a obedecerla cuando le ordena que traiga a su presencia, vivo o muerto al formidable soldado don Fernando de Saavedra. Opta por la forma más noble de intentarlo: provocarle a un duelo que dejaría al vencido a la merced del contrario. La exigencia de ella puede relacionarse con la oferta o petición de la cabeza de un cristiano, que no es inusitada en el romance de moros del siglo XVI ni en la comedia temprana y refleja un motivo folklórico tradicional.

La forma de escenificarse el viejo tópico del desafío del moro corresponde a un espectáculo –farsa antigua o fiesta aún actual de moros y cristianos–, que acerca los muros de Orán a los de Santa Fe, la ciudad campamento levantada para ganar Granada. El autor, que en su niñez se divirtió escuchando aquellos retos y desafíos del incipiente teatro castellano, monta a la perfección la escena en que desde lo alto del muro el Gobernador con sus oficiales y soldados oye la noticia de que desde las atalayas comunican que se divisa la llegada de un jinete moro. Como político que es, piensa se trata de un emisario. «Antes es desafío a lo que creo», replica don Fernando, y ahí comienza la pugna entre el jefe que mantiene la primacía de servir al rey sobre la defensa del honor individual, y el hombre de frontera, a quien llama la aventura con más fuerza que la disciplina.

Cervantes, como tantas otras veces, escamotea la secuencia esperada, pues el azar y la alevosía impiden que el duelo se celebre. Sin embargo, sin que ella lo sepa, se verá satisfecha la impaciencia que inquieta a la dueña del aduar por conocer al gallardo español de Orán, ya que él acudirá voluntariamente, aunque de incógnito, a fraternizar con esos berberiscos, siempre sobre la marcha. Y asume una personalidad que revela una parte sojuzgada de él mismo, la del soldado descontento. Finge desertar, porque se ha hartado de ser «valiente y mal pagado», dos circunstancias que cuadran a este nuevo personaje heroico, quien a la hora de la verdad no ratifica el abandono de su compromiso de honor. Pero durante un tiempo trae locos a sus amigos, pues por las calles de Orán hasta los niños cantan que don Fernando se ha vuelto moro. A otros niños, los moritos, sus madres los asustan fingiendo que llega el soldado español, como si de un ogro se tratara. No hay duda de que el gallardo está instalado en el terreno de lo legendario, al tiempo que vive muy humanamente sus contradicciones a la vista del auditorio, o el lector. Del mismo modo que el protagonista de *El primer Fajardo* de Lope de Vega, llega al límite de despertar comprensibles sospechas de traición, pero como toda figura heroica sabe que su lealtad es parte de su ser y esa fe se transmite a quienes le admiran. La aventura del aduar termina cuando la amenaza del asedio a Orán

39 «El gallardo español como héroe fronterizo», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Antonio Bernat Vistarini (ed.), Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, 571-581.

se hace realidad. El nuevo fronterizo, aún vestido de moro, pone sobre la brecha su invencible fuerza para proteger el muro que saltó desobediente. De modo inverosímil conserva la vida y vuelve a la disciplina del soldado, para seguir sirviendo al rey. Pero su última actuación será asegurar la dicha del noble fronterizo moro. Cervantes ha conseguido darnos simultáneamente un retrato y un perfil legendario del español de Orán, la figura que los poemitas de Góngora arrancaron posiblemente al balbuceo de una tradición oral.

El cerco del Peñón de Vélez de Luis Vélez de Guevara

Luis Vélez, como Lope, lleva a la escena varias veces esas guerras marítimas trascendentales que fueron parte de la gloria de los Austrias. El servía en la corte del rey Felipe IV, que si nos cae simpático, a pesar de su negligencia política, es por el tino con que supo elegir los artistas y poetas que le rodearon. Acaso por compromiso o deseo de halagar, Vélez escribió una comedia para ensalzar a Don Juan de Austria, victorioso en Lepanto —*El Águila del agua*—, y conmemora otros hechos del siglo XVI en *La conquista de Orán por el Gran Cardenal de España* y *Los sucesos en Orán por el Marqués de Ardales*. Estas obras son interesantes bajo otros aspectos, pero no consiguen —o ni siquiera intentan— captar la significación del enfrentamiento cristiano-africano, o el modo como afecta a quienes lo viven. De mayor alcance es la pieza de aliento épico *Comedia famosa del Rey don Sebastián*⁴⁰.

Hay sin embargo una comedia poco leída de Vélez, que tiene carácter histórico, aunque desfigure los hechos, y que está anclada en la tradición dramática de la frontera, y prosigue la línea de *El gallardo español*. Me refiero a *El cerco del Peñón de Vélez*⁴¹, basada en el hecho histórico de la recuperación del Peñón de Vélez de la Gomera, cuya ubicación es comparable al de Gibraltar en la costa española. Se alza entre Ceuta y Melilla en un islote de la desembocadura del río Bades, junto a la que fue próspera población de Badis o Vélez. Conquistado y perdido el fuerte para Castilla en el primer cuarto del siglo XVI, su recuperación era muy deseada por Felipe II, ya que la ensenada, así como la ciudad que domina el Peñón, ofrecían refugio a los corsarios que hostigaban las costas españolas. Cuando en 1564 el Almirante don García de Toledo, al frente de una armada importante, puso cima a la empresa, el triunfo se celebró como compensa-

40 Editada por Werner Herzog: Anejo XXIV de Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1972. Véase supra, nota 18. Tomando como ejemplo *El Águila del agua*, analiza la técnica empleada por Vélez en sus mito-dramas de escenario norte-africano así como su contenido satírico, C. George Peale, en «Celebración, comprensión y subversión de la historia en el teatro aurisecular: El caso de Vélez de Guevara», en Bolaños Donoso, Piedad y Martín Ojeda, Marina, Sevilla, *Luis Vélez de Guevara y su época*, Fundación del Monte, 1996, 27-61.

41 Figura, con indicación de autor, en *Doce comedias de Lope de Vega y otros*, Parte 29 (Huesca, 1634). La edición crítica y anotada, por William R. Manson y C. George Peale, de *El cerco del Peñón de Vélez* aparecerá, con un estudio introductorio de quien escribe estas líneas, en la serie Luis Vélez de Guevara, *Comedias completas*, que edita la Cal. State Fullerton Press, Fullerton, California.

ción de anteriores reveses. Además, remataba con una conquista la resistencia al asedio de Orán, hecho histórico ya incorporado a la representación teatral de la moderna historia hispano-africana.

Paradójicamente la posición de los españoles que presenta la comedia de Vélez no es la de conquistadores sino la de defensores que resisten un contraataque, según indica el título, cuando la acción conmemorada se podría describir más adecuadamente como «la toma» que no como «el cerco» del Peñón. De hecho la guarnición turca que lo defendía no opuso resistencia, pero las huestes cristianas se vieron atacadas por numerosos jinetes y peones de las tribus berberiscas y por el ejército del Xarife, que llegó antes de que zarpara la armada española y fue rechazado. Cuando el Almirante se alejó, rumbo a otras empresas, dejó en la fortaleza conquistada cuatrocientos hombres, cuya supervivencia misma dependía del agua y las provisiones que llegaran de la Península, y de lo que, de grado o de fuerza, les suministraran los musulmanes que habitaban la población de Vélez y su comarca. El pacto de abastecimiento con los moros de paz se refleja al fin de la comedia, cuando los habitantes de Vélez fraternizan, y danzan una zambra con los conquistadores españoles.

De hecho la forma de vida de la guarnición se prolongó siglos, aunque el enclave había dejado de ser vital para España. Y algo de eso sucedía ya en 1634, año en que la comedia fue publicada. Según Cotarelo⁴², por entonces se presentó la obra en la corte. Norman D. Shergold y John E. Varey⁴³ no registran posteriores representaciones, y no es de extrañar pues la comedia ofrecía implícitamente más crítica que halago a quienes gobernaban. Vélez introduce un matiz satírico que envuelve al propio soldado heroico, quien centra la pieza casi como los protagonistas ridículos de las comedias de figurón, pero conservando el tono épico⁴⁴. A mi juicio está tallado bajo la influencia de «el gallardo», cuyo descontento, pobreza y valentía refleja, aunque se aparta de la figura cervantina en su hostilidad sin matices hacia los musulmanes y el grado de su tosquedad.

Héroe salido de la plebe y casi del hampa, reacciona noblemente de un modo instintivo en los momentos de crisis, al tiempo que presume de la gran fuerza y fealdad que le dan cierto aire de ogro. La relación en que cuenta su vida es casi una jácara, lo cual sabemos que encaja con una línea preferente de su autor⁴⁵.

Por otro lado, Vélez introduce en esta pieza de materia africana muchos hilos del

42 «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, 3, 1916, 621-652 y 4, 1917, 137-171, 269-308 y 414-444. Cf. 3, 1916, 647 y 277.

43 *Comedias en Madrid. 1603-1709*, London, Tamesis, 1989.

44 Vélez nos presenta «un sólo héroe con muchas máscaras», comenta Francisco Ruiz Ramón, «Personaje y mito en el teatro clásico español», en *El personaje dramático. VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, coord. por Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, 281-293. Cita en 290. Advierte sobre los desenfokes y prejuicios que se han producido en torno a este dramaturgo María Grazia Profeti, *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, 268-288.

45 Véase Edward Nagy, «El soldado y el calabozo: las intercalaciones picaresco-entremesiles de Vélez de Guevara», *Ibero-Romania*, 25, 1987, 38-47.

tejido de la comedia morisca: un moro sentimental, modelo de cortesía, que lanza el inevitable reto; la bella mora que cae en cautividad y se enamora de su amo —el soldado—, aunque aquí el tópico se tiñe de comicidad, por ignorar el rústico galán que su esclavo Celín es una dama mora. La comedia también recoge el gusto por la relación histórica, esmaltada de nombres sonoros y exóticos, como los de los príncipes xarifes Tarudante y Tafilete, nombrados en otras comedias. En suma la frontera y las formas dramáticas que la han venido representando informan esta pieza tan singular dentro de las que componen los repertorios de moros y cristianos.

Epígonos

La tensión de la frontera y el sentido de comunidad que crea entre adversarios, se pierde en los epígonos. Por lo menos, ya no da el tono, ni siquiera en la refundición *El defensor del Peñón* por Juan Bautista Diamante⁴⁶, quien al mismo tiempo mantiene la temática y el tono lírico de la comedia morisca. Pero en su protagonista el temple áspero del soldado heroico se reduce a la violencia de un matón. Por otro lado, hay piezas como *El español de Orán* de Miguel de Barrios⁴⁷, y el anónimo baile del mismo título⁴⁸, que basan su trama en los romances de Góngora y glosan sus versos en muy finas escenas musicales. Pero ya todo es poesía y espectáculo, y no hay apelación a un público con quien el poeta comparte una visión de su pasado y un juicio crítico de su entorno.

Para concluir quisiera recordar que, a través de mediocres refundiciones, la corriente dramática que mitifica la Reconquista, conservó su atractivo para el público popular a lo largo del siglo XVIII, en claro conflicto con la opinión de los ilustrados. También en la fase epigonal de la comedia se produjo la ampliación africana del escenario. Una de las pocas piezas de esta tendencia que ha sido objeto de atención por parte de la crítica⁴⁹, aunque permanece inédita, se titula *El africano Nerón. Muley Ismael, sitiador*

46 Incluida en sus *Comedias*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1670, tomo I, 1-40.

47 Incluido en la colección de sus obras *Flor de Apolo*, Bruselas, Baltazar Vivien, s. a. [1664 o 1665]. El poeta Miguel de Barrios formaba parte del grupo de escritores hispano-hebreos afincados en Amsterdam. Cf. Timothy Oelman, *Marrano Poets of the Seventeenth Century. An Anthology of the Poetry of Joao Pinto Delgado, Antonio Enriquez Gómez and Miguel de Barrios*, London, Littman Library of Jewish Civilization, 1982, y Harm den Boer, «El teatro entre los sefardíes de Amsterdam a fines del siglo XVII» en *El teatro español a fines del siglo XVII* ed. por Javier Huerta Calvo y otros, Amsterdam - Atlanta, Ga., Rodopi, 1989, vol. 3, 679-690.

48 Cf. Rita Goldberg, «Un modo de subsistencia del romancero nuevo: Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 72, 1970, 56-95. («Baile de Servía en Orán al rey», 79-86). Sobre otras adaptaciones dramáticas, algunas «a lo divino», del pequeño ciclo romancístico de Góngora, véanse las ya citadas anotaciones de Carreira, 405-411.

49 Ann L. Mackenzie, «Don Pedro Francisco Lanini Sagredo (?1640?-1715): A Catalogue, with Analysis of his Plays, Part One», 77 en *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, Mackenzie y Dorothy S. Severin (eds.), Liverpool, Liverpool University Press, 1992, 105-128. Cf. 108-111. De la misma autora, *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993, 34, 56 y 214-215.

Sobre la «Supervivencia de la comedia de moros y cristianos [siglo XVIII]» remito a mi primera

de Ceuta y se basa en un ataque reciente a este enclave español. Fue compuesta hacia 1702 por Pedro Lanini y Nicolás de Villarroel, el primero de los cuales colaboró con José de Cañizares, uno de los últimos cultivadores de la comedia histórica sobre episodios de la Reconquista. Según los comentarios de Ann L. Mackenzie, *El africano Nerón* despliega una galería de horrores. Con tales productos toca fondo la decadente comedia de moros y cristianos, al mismo tiempo que mantiene ante los ojos del pueblo el único escenario aún activo del viejo enfrentamiento.

Aunque no hemos agotado el repertorio, sí nos hemos acercado a un ciclo dramático que nos sitúa ante aquella nueva frontera turco-berberisca, que mantenía inquieta a la España de los Austrias, y que algunos dramaturgos fueron capaces de interpretar con sus grandezas y miserias, y con esa carga mítica de la polaridad cristiano-islámica que aún hoy sobrevive en la tradición popular de las fiestas de moros y cristianos.

La ética del *Quijote* y la función de los episodios intercalados

Hans-Jörg Neuschäfer

El romanticismo alemán ha creado el mito del trágico idealista que fracasa por la incomprensión del mundo que le rodea. Unamuno ha llevado esta posición hasta su extremo. La posición romántica ha tenido tanta influencia que obstaculiza aún hoy una visión serena de la ética del *Quijote*, que es esencialmente una ética social. Por lo tanto no se la debe ver exclusivamente desde el punto de vista personal de Don Quijote, sino también desde la perspectiva de su entorno social. Lo mismo que la novela entera no debe estar juzgada únicamente desde la historia de Don Quijote (que comunmente se llama «acción principal») sino teniendo en cuenta también todo el entorno narrativo que constituyen los episodios intercalados.

En lo que sigue voy a comenzar, pues, con un breve repaso de la «acción principal» para dedicarme luego a considerar la función de las historias intercaladas. Y esto con el propósito de reconciliar, en lo posible, el *Quijote* cómico con el *Quijote* serio, el popular con el culto¹.

El *Quijote* no nos cuenta la vida entera de su protagonista sino tan solo una etapa de ella, si bien una etapa definitiva, la etapa final. Esta comienza en el momento en que un hidalgo hacia los 50, de cuyo nombre no se sabe nada cierto (¿se llama Quijada, Quesada o Quejana?) se vuelve loco por haber leído demasiadas novelas de caballerías. Y enloquece de tal forma que pierde la relación con la realidad y se transforma en otro, en una figura literaria llamada Don Quijote, que cree tener la misión de liberar de sus males al mundo entero. La etapa y con ello la historia termina cuando Don Quijote, abjurando del quijotismo, vuelve a la realidad, vuelve a sí mismo y, antes de morir, se reintegra a su auténtica identidad que, por cierto, nunca había desaparecido del todo, ni siquiera en la fase de su locura más profunda. Entonces ya no existen dudas sobre quién es ni sobre cómo se llama: él mismo descubre, casi como en una «queste» medieval, su nombre verdadero: se llama Alonso Quijano, al que sus amigos y vecinos le habían dado, por su carácter bondadoso, el sobrenombre de «el Bueno».

El principal problema de Don Quijote consiste en que no puede reconocer la realidad tal como es. Y aunque obra siempre con la mejor intención, los resultados de su obrar tienen, por lo menos en la Primera Parte de la novela, casi siempre consecuencias fatales tanto para él como para los demás. Y es lógico que sea así, pues al suponer

1 Para una argumentación más detallada y para la discusión con otros puntos de vista de la crítica cervantina v. H.J. Neuschäfer, *La ética del Quijote. Función de los episodios intercalados*, Madrid, Gredos, 1999. El texto del *Quijote* se citará según la edición de J.J. Allen, Madrid, Cátedra, 1990.

que todo debe estar tan claramente ordenado y moralmente tan inequívoco como en el maravilloso mundo de las novelas de caballerías, es inevitable que malentienda la compleja realidad, que la encuentre llena de defectos y en sumo grado necesitada de su intromisión «liberadora». Esto, empero, significa que no solamente comete un error sino una sinrazón metafísica, pues al erigirse él mismo en «desfacedor de agravios» se adjudica en cierta manera el derecho de juzgar el mundo. En fin: Don Quijote cae en una especie de soberbia, casi de megalomanía, e incluso se opone - por ejemplo en la liberación de los galeotes - a la ejecución de la justicia estatal.

Después de sus desgraciadas intromisiones recibe Don Quijote palos -bien merecidos por cierto- que, sin embargo, no le impresionan demasiado porque puede atribuirlos a la envidia de los malos encantadores. Las reprimendas, en cambio, que también recibe en algún caso, le duelen más, sobre todo cuando proceden de alguien que ha sido objeto de sus «beneficios». Así ocurre con Andrés al que le había «ayudado» en el contencioso con su amo Haldudo. Andrés, sin embargo, ruega a su «salvador», cuando tropieza de nuevo con él, que jamás vuelva a socorrerle aunque viera que le hacen pedazos, pues ninguna desgracia puede ser tan grande «que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo» (I, 31, 386).

En la Segunda Parte de la novela, la iniciativa ya no procede de Don Quijote sino de los demás que, como lectores de la Primera, le esperan y saben cómo han de tratarle. Con este cambio de perspectiva se convierte la Segunda Parte en algo distinto. Uno de los rasgos que la distinguen de la Primera Parte son las grandes burlas en las que el ya famoso Don Quijote se convierte -triste, pero tampoco inmerecidamente- en un objeto, incluso en un juguete de los demás: de Sancho Panza que le engaña con el encantamiento de Dulcinea; de los duques que se divierten a costa de su huésped; y de las autoridades catalanas que le pasean por la ciudad condal como si fuese una figura del gran guiñol. Y digo que no es inmerecida esta humillación, porque es en cierta manera el castigo por la autoelevación de Don Quijote en la Primera Parte y en todo caso lo que éste necesita experimentar antes de llegar al desengaño y a la reconciliación con la realidad que consiste en aceptarse sencillamente como Alonso Quijano.

Por otra parte Don Quijote, loco, es preservado de lo peor siempre que hace falta. Esto tiene que ver con que Alonso Quijano no le ha abandonado nunca completamente e incluso le asiste sin que Don Quijote se dé cuenta de ello. Queda presente Alonso Quijano porque Don Quijote nunca deja de ser, en el fondo, bondadoso. También está presente Alonso Quijano en la relación que une a Don Quijote con Sancho. En el fondo, Sancho, al recordarle continuamente las realidades, le lleva la contraria a Don Quijote. Éste, sin embargo, reconoce a Sancho tal como es. Y en esto, precisamente, radica la grandiosa paradoja de la novela: pues, por una parte, se coloca Don Quijote por encima de la realidad, mientras que, de otra, la toma en consideración de la manera más hermosa, precisamente en la persona de Sancho Panza. En lo que el aventurero Don Quijote peca respecto al mundo, lo compensa el compañero de Sancho Panza. Y en ello está también el motivo de la simpatía que despierta Don Quijote, pues el estar unido

al en todo realista Sancho quita gravedad e importancia a su orgullosa vanidad de pseudo-caballero. Y esto a pesar de que la relación entre ambos no está exenta de conflictos, sobre todo al principio, cuando a Don Quijote le da por hacerse el gran preceptor que todo lo sabe. Sólo con el tiempo va formándose esa sabrosa relación dialogante que caracteriza la novela de Cervantes. Y sólo a través del diálogo se va estableciendo poco a poco un intercambio, una casi igualdad y una amistad entre dos personas que, también por su origen social, parecerían, a primera vista, incompatibles. Sobre todo en la Segunda Parte se ve cómo los dos se van acercando y cómo este acercamiento contribuye a reforzar la presencia de Alonso Quijano y a debilitar la de Don Quijote.

Donde mejor se hace patente esto, es en el encantamiento y desencantamiento de Dulcinea. Como se sabe, Sancho, en el capítulo 10 de la Segunda Parte, presenta a Don Quijote una moza fea y maloliente como Dulcinea. Don Quijote reacciona frente a este engaño con la misma incredulidad con la que ha reaccionado Sancho, en la Primera Parte, frente a las invenciones de Don Quijote. Pero como Sancho insiste, su amo termina aceptando, finalmente, que incluso Dulcinea, la máxima representante de su ilusión caballerisca, se ha convertido en víctima de los malos encantadores. De ahora en adelante le preocupa sobre todo cómo podrá liberar a su dama. Más tarde los duques le hacen creer que Dulcinea podría ser desencantada si Sancho accediese a dejarse dar, voluntariamente, tres mil trescientos latigazos. Cuando Don Quijote, lleno de impaciencia, trata de dar vuelos al asunto forzando a Sancho contra su voluntad, éste se defiende derribando a su amo. Si bien Don Quijote, en el primer momento, se sorprende y se indigna por este acto de insubordinación, termina reconociendo que Sancho merece tanto respeto como él mismo. Vemos, pues, cómo Don Quijote reacciona aquí no con soberbia sino con comprensión. Más adelante, ya no se limita solamente a aceptar la igualdad de Sancho, sino que muestra hacia él verdadera solidaridad. Cuando Sancho, después de largas negociaciones, se declara por fin dispuesto a darse él mismo los golpes, y cuando finge con grandes gemidos el daño y dolor que le causan, Don Quijote ordena que lo deje:

No permita la suerte, Sancho amigo, que por el gusto mío pierdas tú la vida, que ha de servir para sustentar a tu mujer y a tus hijos: espere Dulcinea mejor coyuntura, que yo me contendré en los límites de la esperanza propincua, y esperaré que cobres fuerzas nuevas, para que se concluya este negocio a gusto de todos. (II, 71, 558)

Esta escena muestra bien a las claras y de una manera hermosa que Don Quijote (o Alonso Quijano) antepone finalmente la amistad con el humilde campesino (al que, en efecto, llama «amigo») y el cuidado por su familia a su quimera caballerisca y con esto a su egoísmo. Y esto es tanto más noble en cuanto que el desencantamiento de Dulcinea le debía parecer a don Quijote ya al alcance de la mano.

Esta gran prueba de amistad por parte de don Quijote tiene ciertamente respuesta en otro comportamiento a su vez tan hermoso y emocionante de Sancho Panza. Cuando la duquesa, al ofrecerle el gobierno de la tan deseada ínsula, pone como aparente condición que tendría que abandonar a su amo, Sancho se niega aunque esto signifique renunciar a lo que es «su» máxima ilusión. Y traga valiente su desilusión con un sinfín de refranes.

Don Quijote y Sancho Panza son, por consiguiente, dignos el uno del otro. Y sólo teniendo en cuenta la relación entre ambos se puede juzgar bien el alcance moral de la figura de don Quijote. Pues ahora se pone de manifiesto que la caballería constituye solamente una parte de él -lo ridículo- y que tanto como por ella debemos juzgarle por su relación con Sancho, quien, de acuerdo con una bella observación de Unamuno, es algo como el representante de toda la humanidad. Y si don Quijote fracasa siempre lamentablemente en sus gloriosas aspiraciones caballerescas, consígue, sin darse cuenta, como amigo de Sancho (aunque éste sea a veces un obstáculo para sus ambiciones) y de otras personas de la novela, lo que él justamente quería ser: un apoyo y una ayuda de la humanidad. Así es que don Quijote al final no fracasa, aunque muestra su grandeza de forma enteramente distinta a la que él originariamente había soñado: esto es, no con heroísmo ilusorio, sino con solidaridad humana; no con soberbia, sino con humildad. Como héroe es don Quijote en Cervantes una figura ridícula, mientras que como amigo y vecino, como compañero de caminos y desgracias de Sancho y de algunos más, posee una gran talla

Desde el punto de vista histórico, se cierra con la gran obra de Cervantes la era de las epopeyas heroicas con sus aislados superhombres y se inicia una época en la que el problema social y moral de la convivencia se irá convirtiendo, cada vez más, en tema central de la literatura.

Se presenta ahora la cuestión de qué es lo que nos lleva a leer el Quijote bajo el punto de vista de la moral, o mejor dicho: de la ética del comportamiento social. Esta lectura está motivada por dos razones: una externa y otra interna. La razón externa nos la da la situación de la novela de entretenimiento a principios del siglo XVII. Mejor dicho: nos la dan las difíciles condiciones de su producción. En la creciente desconfianza de la autoridad eclesiástica, la novela podía librarse de la sospecha de frivolidad e incluso de heterodoxia (y con esto de la prohibición) sólo bajo la condición de añadir al entretenimiento la enseñanza y, al placer, la reflexión moral. Es verdad que Cervantes -a diferencia de Mateo Alemán- no ha sacrificado nunca la narración placentera al ascetismo de la moral. Pero también es cierto que siempre ha buscado un equilibrio entre la delectación y la reflexión: no sólo en el *Quijote*, también en las *Novelas ejemplares* y en el *Persiles*.

La mejor prueba de esta búsqueda de equilibrio -y con ello llego a la razón interna- es, en el mismo *Quijote*, el uso de los episodios intercalados, que se leen todos como si fuesen novelas ejemplares y que están tan sabiamente entrelazados con la acción principal que, cuando se toman verdaderamente en serio, se entiende enseguida que Cervantes no ha buscado ese equilibrio tan solo por razones tácticas -para que la

Inquisición no le cree problemas-, sino también por verdadera convicción. Sin embargo, la crítica cervantina no les ha reconocido aún su verdadera importancia.

Y no sin causa, pues los episodios intercalados no solamente tienen temas y protagonistas distintos de la acción principal, sino que están escritos en un estilo más elevado y se distinguen también así de la cómica (y por ende baja) historia de Don Quijote y Sancho. Estos episodios ocupan, en la Primera Parte, más de la mitad del texto. Son: la historia de Marcela y de Grisóstomo; el gran embrollo de Dorotea, Fernando, Luscinda y Cardenio; la novelita del Curioso Impertinente y el relato del Cautivo.

En la Segunda Parte, aunque ocupan menos espacio, se encuentran en lugares especialmente significativos: entre la marcha de don Quijote del castillo ducal y el regreso a su casa y a sí mismo. Los episodios en la Segunda Parte son la historia del morisco Ricote y de su hija Ana Félix que regresan a España, y el encuentro con el bandolero Roque Guinart .

Ahora bien: ¿Cómo es exactamente la relación entre episodios y acción principal y qué función tienen los episodios en el conjunto del texto? Si Cervantes tenía realmente la intención (y no se puede dudar razonablemente de ello) de compaginar la delectación con la reflexión, no *podía* limitarse a la parodia de los libros de caballerías y ni siquiera a la mera historia de don Quijote y Sancho Panza. ¿Por qué? Pues según la norma de la separación de estilos, que regía en aquella época, sólo lo particular y lo cotidiano, lo bajo y lo visceral podía tratarse con comicidad, mientras que lo serio, lo trágico y lo fundamental estaba reservado al estilo elevado. Sólo al entrelazar Cervantes los serios, a veces incluso trágicos episodios con una acción principal en la que prevalece la comicidad, llega a tener el texto un sentido verdaderamente ejemplar y universal. Y únicamente teniendo en cuenta la normativa de la separación de estilos, se comprende también la reflexión sobre la función de los episodios que Cide Hamete Benengeli hace al comienzo del capítulo 44 de la Segunda Parte. Se tiene la impresión de que Cide Hamete habla aquí en representación del propio Cervantes. Sin los episodios intercalados, dice, hubiera resultado, a la larga, demasiado «seca y limitada» la historia de don Quijote y Sancho, por lo cual el narrador ha recurrido, en la Primera Parte, a «episodios más graves» para mostrar que es capaz de llevar a cabo una empresa más importante que la de una narración paródica e incluso de «tratar del universo todo». Teme, sin embargo -y la historia de la recepción del Quijote confirma que ese temor no era infundado- que algunos lectores se hayan saltado o hayan leído a la ligera los episodios sin fijarse en su verdadera envergadura. Por eso en la Segunda Parte ha preferido renunciar a ellas, aunque no del todo, pues «algunos episodios que lo pareciesen» sí los ha colocado, pero en todo caso «limitadamente» y teniendo cuidado que nazcan «de los mismos sucesos que la verdad ofrece.»

En cuanto a la Primera Parte de la novela, es obvio que la relación entre episodios y acción principal es bien distinta de la que, casi en el mismo tiempo, establece Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*. En el *Guzmán*, los episodios son realmente independientes de la acción principal; además, contribuyen mucho más a la pura

delectación que la misma acción principal que en Alemán es tan sobrecargada de reflexiones morales que con dificultad avanza. En el texto de Cervantes, en cambio, no se encuentra ninguna enseñanza directa o «ex cátedra», ni en la acción principal ni en los episodios. Sólo teniendo en cuenta las reacciones y observaciones de los personajes implicados en la ficción y fijándonos en el «intercambio de ideas» entre los dos niveles narrativos, se puede reconstruir algo como el «sensus moralis» o la ética del *Quijote*.

Y sólo en Cervantes se cumple verdaderamente la exigencia del Pinciano de que los episodios no solo deberían procurar una mayor variedad estilística sino contribuir también a la «doctrina», es decir al sentido del texto entero. En la Primera Parte los episodios forman, por un lado, efectivamente un contraste estilístico con la acción principal; y justamente al hacerlo así elevan, por el otro lado, la problemática moral del *Quijote* a un nivel más apto para la reflexión consciente, ya que en la acción principal esa problemática se disuelve en risa. Pero llegar a una reflexión consciente solamente se consigue si episodios y acción principal no constituyen tan solo un contraste estilístico sino también un complemento ideológico, donde cada uno de los niveles sirve para poner de relieve al otro. Solo así puede convertirse la historia de Don Quijote y Sancho en una gran novela ejemplar.

Para ver, cómo esto funciona en un caso concreto, tomaremos como ejemplo la historia de Marcela y de Grisóstomo (I,11-14). En ella se refleja uno de los temas principales de la novela, el tema de la libertad y del derecho a la autodeterminación, de tal forma que el episodio ilumina, desde el punto de vista de las ideas, la acción principal, mientras que la acción principal, a su vez, proporciona al episodio un escenario real y un fundamento vital.

La historia de Marcela y de Grisóstomo, dos jóvenes que han huído de la civilización para convertirse en seudopastores, pertenece, como todos sabemos, al género bucólico o pastoril. Está intercalada en la acción principal en un lugar donde ésta, a su vez, tiene ya un tinte bucólico: caballero y escudero son invitados por cabreros, o sea verdaderos pastores, y comparten con ellos su sencillo manjar, lo que inspira a don Quijote a pronunciar su discurso sobre la Edad de Oro. Luego se nos informa, primero a través de terceros, del trágico final de Grisóstomo que, enamorado de la bella Marcela, había sido rechazado por ella. En esta primera información aparece Grisóstomo como la virtud en persona, mientras que a Marcela se la tilda de cruel y soberbia; según el parecer de los informadores (¡masculinos!) sería ella lo que hoy llamaríamos «la mala de la película». Esta primera impresión, empero, se trueca, cuando Marcela se presenta personalmente para hacer valer su punto de vista (femenino) que es bien distinto. Y lo hace tan inteligentemente y con tanto poder de convicción, que al final no queda nadie que quiera acusarla ya. El núcleo de su brillante defensa -con la que se refuta, de paso, el prejuicio de la sobrada afectividad y de la razonabilidad deficiente en la mujer, tan en boga en aquella época - es más o menos el siguiente: no ella sino él ha obrado «fuera de razón» y con «desatino» o sea como un loco al no tener bajo control sus pasiones. Fuera de razón era sobre todo -siempre según Marcela- el suponer como «cosa natural»

que el amor -o el deseo- del hombre tenga que estar correspondido necesariamente por la mujer. Si así fuera, dice Marcela, reinaría el caos de las pasiones y se llegaría a la capitulación de la razón y de la moral. Pues como la belleza despierta el deseo de muchos, habría, según la lógica de Grisóstomo, que satisfacerlo de manera múltiple, mientras que al otro lado se supone (y así también lo creía Grisóstomo) que el amor verdadero es indivisible. Además critica Marcela a Grisóstomo por su falta de respeto hacia el derecho de autodeterminación que ella reclama a continuación, y bien claramente, para sí. ¿Cómo iba a consentir ella renunciar al ejercicio de su libre albedrío sólo porque un hombre se hubiese fijado en ella? Precisamente para gozar de su libertad se había decidido a buscar la independencia en el seno de la naturaleza, pues en la ciudad estaba continuamente expuesta a la presión de lo que podríamos llamar «el mercado matrimonial»: «Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos» (I,14,196).

Notemos de paso que el episodio de Marcela es un bello ejemplo de lo que podría llamarse el «feminismo» de Cervantes y en todo caso de su independencia intelectual; también se critica en él el utopismo de la novela pastoril, en la que se presupone, como en el mito de la Edad de Oro, una especie de armonía universal. Pero sobre todo vemos, cómo en la locura de Grisóstomo se refleja también la de don Quijote que, como aquél, trata de imponer su voluntad a la de los demás para realizar «su» idea fija de una armonía universal.

Que Cervantes quiere lograr en el lector precisamente «esta reflexión», lo confirman los capítulos 15 y 16 de la acción principal, capítulos que siguen inmediatamente al episodio de Marcela y en los que la problemática de éste se vuelve a poner dos veces más sobre el tapete, si bien en un nivel más bajo. En primer lugar «en plan bestia», cuando a Rocinante, animal normalmente tranquilo y más bien desganado, le acucia de pronto el deseo sexual que trata de satisfacer con las yeguas de los arrieros. Estas, sin embargo, tienen en aquel momento más ganas de pacer tranquilamente que de otra cosa y rechazan con coces el acoso de Rocinante. A continuación, ya en el capítulo 16, volvemos de nuevo al mismo tema, esta vez protagonizado por el propio Don Quijote. Este supone «naturalmente» que Maritornes, en la que él ve una dama cortesana, le requiere de amores, cuando ella, en realidad, lo que quiere es acostarse con uno de los arrieros. Al asirla por la fuerza, viene sobre él el amante que hace valer su voluntad y la de Maritornes con rudos golpes. Este ejemplo pone de manifiesto también en qué consiste la diferencia de los niveles estilísticos: mientras que en el episodio se habla de deseo de una manera abstracta pero seria, en la acción principal se presenta la sexualidad cruda aunque también con comicidad y por lo tanto sin ser tratada como un problema grave.

De manera muy distinta funciona el toma y daca entre episodios y acción principal en la Parte Segunda, en la que, por cierto, ya no existe el mismo contraste entre ambos niveles narrativos por haber «subido» sensiblemente el nivel estilístico de la acción principal. Ahora se usan los episodios sobre todo para preparar el final de la novela, o sea la vuelta a casa de Don Quijote y la vuelta en sí mismo de Alonso Quijano.

Este final se ha criticado muchas veces como inmotivado, incluso como gratuito. Pero ahora veremos que este reparo es injustificado y que lo demuestran precisamente los episodios intercalados que en ningún momento deben perderse de vista.

Los episodios al final de la Segunda Parte combinan el tema de la «vuelta a casa» y de la «vuelta en sí mismo» con el del «pecador discreto», apoyando así el desenlace de la novela: la vuelta del morisco Ricote y de su hija Ana Félix a la patria grande y al seno de la iglesia católica es ya un preludio más directo a la vuelta de don Quijote a la patria chica de su pueblo y al seno de su familia y de su vecindad. Se indica, además, claramente, el porqué Ricote y sus familiares han sido exentos de las severas medidas de expulsión que ha tomado el estado español con los «descarriados» en materia religiosa: siempre han sido buena gente y, en el fondo, más cristianos que moros; lo que quiere decir que han sido «pecadores discretos» a los que no se les niega el perdón. Y entonces -¡cómo se le va a negar a Don Quijote, que, a pesar de su locura, siempre ha conservado la bondad de Alonso Quijano!

Más clara aún es la intención de preparar el final de la novela en la historia de Roque Guinart, que, a su vez, está intercalada entre el episodio de Ricote y el de Ana Félix. Roque es introducido, desde un principio, como un hombre de «doble fondo», igual que Don Quijote, del que, por cierto, se hace amigo. Por un lado, es otro «descarriado», un fuera de la ley, un bandolero, cuya locura consiste en creerse legitimado a tomarse la justicia por su mano -lo cual es pura soberbia. Al otro lado es «bueno», un bandolero «justo», un «edler Räuber», que es generoso, que ejerce una severa disciplina entre sus compinches, que reparte por partes iguales lo que ha robado y que -casi como un caballero andante- procura a la infeliz Claudia Jerónima «alivio en [su] desdicha». A diferencia de don Quijote, empero, es consciente de su esquizofrenia y espera un día poder salir de ella:

A mí me han puesto [en este modo de vivir tan extraño] no sé qué deseos de venganza, que tienen fuerza de turbar los más sosegados corazones. Yo, de mi natural, soy compasivo y bien intencionado; pero, como tengo dicho, el querer vengarme de un agravio que se me hizo, así da con todas mis buenas inclinaciones en tierra, que persevero en este estado, a despecho y pesar de lo que entiendo. Y como un abismo llama a otro y un pecado a otro pecado, hanse eslabonado las venganzas de manera que no sólo las mías, pero las ajenas tomo a mi cargo. Pero Dios es servido de que, aunque me veo en la mitad del laberinto de mis confusiones, no pierdo la esperanza de salir dél a puerto seguro. (II,60,486)

Aquí es don Quijote quien se asombra de que un «descarriado» como Roque pueda decir cosas tan razonables, con lo cual repite, textualmente, los comentarios que otros personajes hacen sobre él, cuando ven que un «loco» es capaz de tanta «discreción».

Más importante y más significativo aún es lo que contesta Don Quijote, pues sus palabras se leen como el diagnóstico de su propia enfermedad y al mismo tiempo como un pronóstico de su curación:

Señor Roque, el principio de la salud está en conocer la enfermedad y en querer tomar el enfermo las medicinas que el médico le ordena: vuestra merced está enfermo, conoce su dolencia, y el cielo, o Dios, por mejor decir, que es nuestro médico, le aplicará medicinas que le sanen, las cuales suelen sanar poco a poco y no de repente y por milagro; y más, que los pecadores discretos están más cerca de enmendarse que los simples, y pues vuestra merced ha mostrado en sus razones su prudencia, no hay sino tener buen ánimo y esperar mejoría de la enfermedad de su conciencia. (II,60,486)

En fin, vemos que también la historia de Roque Guinart es un episodio íntimamente relacionado con la historia principal: es como el espejo de la vida de don Quijote quien, a pesar de su locura y a causa de su bondad fundamental, es un personaje admirable y digno de respeto y que, al igual que Roque, puede esperar un buen desenlace de su vida. Roque Guinart el bueno (otro pecador discreto) presagia, pues, el final de don Quijote (el loco discreto) y la resurrección de Alonso Quijano.

Y para terminar: ¿Cuál es, pues, el sentido «profundo» del intercambio entre acción principal y episodios intercalados? Se puede resumir de la siguiente forma:

Sólo unidos forman episodios y acción principal la gran novela cervantina. No solamente se complementan recíprocamente; cada parte depende también de la otra de manera que no podría ponerse verdaderamente de realce sin ella. Su relación es dialéctica y dialógica: los episodios procuran a la acción principal la superestructura ideológica; la acción principal da a los episodios una base de vida cotidiana. Los episodios condensan de forma seria y hasta trágica los problemas que en la acción principal se disuelven en comicidad. Ambos niveles conjuntamente forman el equilibrio estético entre delectación y reflexión, entre risa y seriedad. Parece que el diálogo entre Don Quijote y Sancho, que no es solamente un diálogo entre dos caracteres sino también un diálogo entre dos culturas, vuelve a repetirse como diálogo entre distintos niveles estilísticos y entre distintas formas narrativas.

Por lo demás, los problemas morales, que se van tematizando en la dialéctica entre episodios y acción principal, son más de índole práctica que teológica, teniendo como meta la ética de un comportamiento responsable. En su centro está una hipótesis optimista: Cervantes creía en la libertad del ser humano, en su facultad de regirse con autonomía y autodeterminación. Pero a la vez no deja de ver los peligros a los que puede llevar el ejercicio del libre albedrío: éste puede convertirse incluso en la soberbia sobreestimación de uno mismo. Este abuso lo llama Cervantes «locura», y la locura amenaza con aniquilar precisamente lo que la libertad conlleva, pues «locura» significa para Cervantes la pérdida de la verdadera autonomía y la incapacidad de relacionarse razonablemente con el entorno social. Hay distintas formas de locura en el *Quijote*: la

de no aceptar, incluso de negar la realidad (así en la acción principal); la locura de la prepotencia que no respeta los derechos y las posibilidades de los demás (así en el episodio de Marcela y en la novelita del Curioso Impertinente); la locura de la autoidolatría o del egoísmo exacerbado que deja rienda suelta a las pasiones en vez de dominarlas con la razón y la voluntad (así en el embrollo de Dorotea y Fernando). En todos estos casos está amenazado el gozo del libre albedrío. Pero incluso en el caso más trágico, en la historia del Curioso Impertinente, no faltan señales de un cierto optimismo. Es verdad que en la prueba de virtud se revela la debilidad de Camila que no fue capaz de cumplir con las exigencias maximalistas de su marido. Pero al final se ve que la culpa no es suya sino de él. Pues era él quien, exigiendo en su locura lo imposible de su esposa, destruyó precisamente lo posible, lo que razonablemente podía esperarse de ella. («Mira que el que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue» (I,33,410). Y es él quien al final tiene que reconocer que Camila «no estaba obligada a hacer milagros» (I,35,437).

Esto significa que Cervantes aboga por una ética de lo humanamente posible que también es una ética realista en el sentido de que no cierra los ojos ante las debilidades humanas. Pero el reconocimiento de la debilidad no es, en Cervantes, un impedimento para mantener un optimismo fundamental: precisamente porque era consciente de su debilidad, había pedido Camila ayuda a su marido, y si éste se la hubiese prestado, en vez de insistir en la quimera de la perfección, se habría evitado -en este punto la novelita no deja lugar a dudas- el trágico desenlace. Es decir, que la ética del Quijote es también una ética de la solidaridad: solidaridad que ayuda a convertir flaqueza en fortaleza y a afrontar situaciones que sobrepasan las posibilidades de un solo individuo. Sin la ayuda de los demás -del cura, del barbero, del bachiller Sansón Carrasco y de Sancho Panza- tampoco don Quijote hubiera podido volver a ser Alonso Quijano.

Lo que se encuentra en Cervantes es, pues, finalmente una ética del comportamiento social: el respeto por la autonomía de los demás, que limita el campo de la autonomía propia, y la colaboración con los otros que aumenta las limitadas posibilidades de uno mismo.

La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*

Joan Oleza

I. El estado de la cuestión

La Estrella de Sevilla ha llegado hasta nosotros consagrada por la tradición crítica, desde el Romanticismo, como una de las joyas de nuestro patrimonio escénico. Como tal forma parte de manera permanente, o debería formarla, del repertorio base del teatro clásico español, y así lo entendió la Compañía Nacional de Teatro Clásico cuando decidió producirla veintiún años después de su última puesta en escena (en la inauguración en 1977 del Festival de Almagro). La nueva puesta en escena, dirigida por Miguel Narros, se estrenó primero en Almagro, en julio de 1998, y después en Madrid, en octubre del mismo año. La Compañía Nacional de Teatro Clásico, a través de su director, Rafael Pérez Sierra, me emplazó entonces para que preparara una versión de la obra y para que, dentro de lo posible, le contestara a una cuestión que sigue inquietando cuando se trata de poner en escena la obra, la de si es o no de Lope de Vega. Las palabras que siguen son el resultado de este último reto, y tuvieron una primera versión oral en el propio Festival de Almagro, a raíz del estreno.

Trataré ahora de evocar lo más brevemente posible para ustedes el estado de la cuestión sobre los problemas que plantea, ciñéndome a lo que considero los cuatro momentos esenciales de la bibliografía crítica.

El primero de estos momentos lo representa sin lugar a dudas Don Marcelino (1899)¹, quien declara manejar una «rarísima edición del siglo XVII», por supuesto atribuida a Lope de Vega y desglosada de algún tomo de comedias varias. Este texto no es el original de Lope de Vega, verdadero autor de la obra, sino que contiene interpolaciones evidentes de Claramonte, sobre todo en el Acto III y en las escenas en que interviene Clarindo, nombre poético de Claramonte.

El segundo momento viene dado por la edición crítica de Foulché Delbosc (1920)², quien asegura que Don Marcelino no llegó a ver la desglosada que dice manejar, sino una suelta del siglo XVII de la que se conservan diversos ejemplares y que sirvió de base a las ediciones del siglo XIX, entre otras a la de Hartszenbusch. El único ejemplar existente de la desglosada es de su propiedad. La diferencia entre la suelta y la des-

1 *Obras de Lope de Vega*, tomo IX, Madrid, Real Academia Española, 1899.

2 «La Estrella de Sevilla» édition critique publiée par A. Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, Paris-New York, 1920, XLVIII, 496-677.

glosada es considerable. S³ tiene 2503 versos y D 3029. Los 526 versos de diferencia no son interpolaciones de D respecto a S, pues D es anterior a S, que ha procedido por medio de recortes y supresiones voluntarias, hasta podar esos 526 versos. Aun así Foulché tiene la precaución de reconocer que S no deriva directamente de D, pues hay versos en S (5) que no están en D y que es de suponer que formaban parte del texto original. Tanto S como D derivan pues de un mismo original, impreso, que fue reproducido sin modificaciones por D y con cortes por S. El texto de D está escrito por una sola mano, no hay en él interpolaciones ni retoques, y además es un original y no una refundición. Al negar la refundición Foulché niega también el papel de Claramonte. Hay un gran número de obras de Claramonte en las que no figura ningún Clarindo, así que la presencia de tal nombre no es prueba de la presencia del actor murciano. Pero la obra tampoco es de Lope, ¿entonces de quién es? Las dos versiones se atribuyen en portada y en titulillos de página a Lope de Vega, pero la despedida de S la hace Clarindo a nombre de Lope: «Esta tragedia os consagra/Lope, dando a La Estrella/de Sevilla eterna fama», con un octosílabo cojo, mientras que la de D la hace el mismo Clarindo a nombre de Cardenio: «Esta tragedia os consagra/Cardenio, dando a La Estrella/de Sevilla eterna fama». Para Foulché-Delbosc no puede estar más claro: el editor de S, interesado en que la obra figurase a nombre de Lope, cuando leyó el de Cardenio en la edición desglosada, anterior a ella, lo sustituyó por el de Lope sin cuidarse de la medida del verso. Previamente el editor de D hizo lo mismo, puso el nombre de Lope en portada y titulillos pero no lo cambió en la despedida. La obra, que fue escrita antes de 1617 para ser estrenada en Sevilla es, por tanto, de un cierto Cardenio, nombre poético que no sabemos a quien corresponde, pero que debía ser poeta oriundo del Mediodía, pues seseaba o ceceaba en sus rimas.

El tercer momento crítico lo representa la investigación de Sturgis E. Leavitt, la primera sistemática sobre la obra de Claramonte, *The Estrella de Sevilla and Claramonte* (1931)⁴. Apoyándose en el análisis de referencias internas de la obra, que ya había hecho Cotarelo, llega a la conclusión de que la obra fue escrita entre 1622 y 1623. Leavitt acepta la prioridad del texto de D y lleva a cabo un fino estudio del material verbal de *La Estrella de Sevilla*, buscando y detectando semejanzas con otras obras de la época, y especialmente con las de Claramonte, a la vez que analiza pormenorizadamente los dos supuestos núcleos de interpolación en la obra: el papel de Clarindo y los elogios de Sevilla. Su conclusión se afirma gradualmente en este análisis: las semejanzas detectadas entre *La Estrella de Sevilla* y otras obras de Claramonte son suficientemente reveladoras y numerosas como para garantizar que Claramonte está presente a lo largo de la mayor parte de la obra. Al final de su libro la conclusión es menos matizada: parece enteramente probable que *La Estrella de Sevilla* es obra de Claramonte. Leavitt se pregunta

3 A partir de este momento llamaremos S a la edición suelta y D a la desglosada, para evitar siglas que no le dicen nada al lector y que en una exposición como ésta no harían sino confundirle.

4 Sturgis E. Leavitt, *The Estrella de Sevilla and Claramonte*, Cambridge, University Press, 1931.

entonces el porqué de Cardenio, y se contesta: Cardenio es casi el perfecto anagrama del seudónimo de Claramonte, Clarindo.

El más reciente momento crítico lo aporta la edición de la obra a nombre de Claramonte, en Cátedra, en 1991, por Alfredo Rodríguez López-Vázquez⁵. Según las conclusiones de esta edición Claramonte se formó como actor y como autor, en los primeros años del siglo, en la mejor escuela de la época, representando las obras de Lope de Vega en las compañías de Pinedo, de Granados y de Riquelme, por lo que no es extraño encontrar con frecuencia en sus obras motivos y temas procedentes de las de Lope. El análisis del material verbal, del esquema métrico y de detalles relacionables con la experiencia biográfica de Claramonte le llevan a afirmar que Claramonte escribió *La Estrella de Sevilla* entre 1617 y 1620. Alfredo Rodríguez acepta en su conjunto las tesis de Foulché-Delbosc sobre la primacía de D sobre S, aunque el análisis pormenorizado que lleva a cabo de las variantes le suscita no pocos momentos de perplejidad, que le empujan a elegir en la práctica lecciones de S como mejores y a eliminar, atribuyéndolas a interpolaciones posteriores de Avendaño, lecciones de D, con lo que el texto resultante de su edición es parcialmente híbrido. El «stemma» al que llega, muy complejo, de 7 testimonios inducidos a partir de los 2 únicos existentes, es metodológicamente muy discutible, y altamente lucubrativo. Su estudio y su edición se integran en el esfuerzo de este y de otros investigadores, como Ganelin o Cantalapiedra⁶, por reivindicar la figura y la obra de Andrés de Claramonte.

II. Dos testimonios, dos textos distintos

Al comenzar mi versión solicité a algunos amigos y amigas poetas un diagnóstico espontáneo sobre si el texto de D era de una sola mano o de más de una. Yo me abstuve de darles mi opinión, que para entonces ya andaba casi formada, no en vano la tarea de refundir un texto supone rehacer su proceso de escritura y uno trabaja tan cerca de las palabras que llega a reconocer su relieve, su peso, su sonido, su tacto, su aroma incluso. Pero nada de esto fue conclusivo para mí, a pesar de que en las respuestas hubo pocas dudas acerca de la existencia de dos intervenciones en el texto de D, pues yo estaba persuadido de que sólo un trabajo de confrontación de ambos textos, S y D, desde una metodología rigurosamente ecdótica, apoyada en la mayor acumulación posible de datos históricos sobre el entorno de la obra, podía proporcionar respuestas, al menos las respuestas hoy por hoy posibles, a la cuestión de base: ¿cuál era el mejor texto de *La Estrella de Sevilla* y quién podía ser su autor?

5 Rodríguez López-Vázquez, A. (ed.), A. De Claramonte, *La Estrella de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 1991.

6 Entre sus publicaciones más significativas, Ch.F. Ganelin (ed.), A. De Claramonte, *La infelice Dorotea*, London, Tamesis Books, 1988, y F. Cantalapiedra, *El teatro de Claramonte y La Estrella de Sevilla*. Kassel, ed. Reichenberger, 1993.

El primer paso de la «recensio» constata un muy elevado número de errores comunes, de tipo conjuntivo, que abarcan los aspectos más diversos de la constitución textual, y que remiten sin ninguna duda a un ascendiente común. Permítanme extractarles unos pocos y diversificados ejemplos como muestra de lo dicho.

A veces se trata de una «lectio facilior» que procede muy probablemente de la interpretación errónea de un manuscrito, no de un impreso. Así en v.1980, tanto S como D leen «Infeliz verdad», cuando ya Hartzenbusch se dio cuenta -y detrás de él todos los editores- de que la exclamación de Farfán de Ribera ante el dolor de Estrella por la muerte de su hermano fue «Infeliz beldad» en su forma original. En v.2501 el caso es un poco más chocante. En el original Sancho, en pleno delirio, se dirigía al Honor para espetarle: «Honor, su hermana perdí,y ya en su ausencia padezco.» Privado de Estrella el sufrimiento de Sancho por el asesinato de Busto se multiplica. ¿En qué debería estar pensando el copista del manuscrito-arquetipo cuando hace lamentarse a Sancho no por la ausencia de Estrella sino por su hacienda, que le resulta ahora inalcanzable?: «Honor, su hermana perdí/y ya en su hazienda padezco:».

Otras veces el error es de régimen o concordancia, como en v.2164, cuando Estrella proclama que desfiguraría su cara si su belleza fuese la culpable del asesinato de su hermano: «Si su deshonor está en mi cara/yo le pondré de suerte con mis manos/que espanto sea entre los más tiranos.» S y D leen «le pondré» no «la pondré».

Del régimen o la concordancia los errores se deslizan a la sintaxis de la frase, como en v.2120, cuyo original debió ser un hermoso endecasílabo: «Que lágrimas del sol son las estrellas», y S y D lo deforman: «Que en lágrimas de sol son las estrellas.»

Hasta en el cómputo silábico fallan S y D al unísono. Un solo ejemplo bastará. En el v. 1906 S y D leen: «Cayó todo el espejo. De embidia» y al hacerlo convierten el octosílabo de origen en decasílabo, cuando era bien fácil de restituir: «Cayó el espejo. De embidia.»

Mucho más llamativos son los errores de rima cometidos a dúo. En la primera escena de la obra ya nos salta al oído una quintilla que rima «hazerm» y «duerme» con «acuerde» (vv.36-40) y otra que rima «Alteça» con «empressa» (vv.42-43), rima esta última que se repetirá en vv.950-51, y que ha dado lugar a la hipótesis de un dramaturgo que ceceaba, como los andaluces contemporáneos entre los que se extiende en esta época la confusión entre los sonidos de s y z⁷.

Es curiosa asimismo la coincidencia de ambos textos a la hora de atribuir una réplica al personaje equivocado. En dos casos al menos (pues 1145-48 es discutible) y casi a continuación el uno del otro S y D atribuyen a Farfán palabras que no pueden ser sino del Rey (v.2867) y al Rey palabras que no pueden ser sino de Farfán (v.2877).

7 Los documentos contemporáneos hablan de «cecear», no de «sesear», aunque el fenómeno que describen es el de la confusión generalizada entre ambos sonidos, que en la zona norte de Andalucía tendió a resolverse como seseo y en la zona sur, y especialmente en la ciudad de Sevilla, como ceceo. Véase al respecto R. Lapesa, *Historia de la lengua española*. Madrid, Gredos, 9ª ed. 1988, 391ss., o A. Zamora Vicente, *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 2ª ed. 1970, 299ss.

Y si de estos menudos errores compartidos pasamos a un nivel de discurso nos encontraremos con pasajes significativos en que S y D fracasan en leer el original. Es el caso de las muy citadas octavas del diálogo entre Estrella y el Rey en el Acto Tercero (vv.2118-2165). El diálogo tiene en S cuatro octavas. La segunda y la tercera dicen así:

Rey.-

Tomad esta sortija, y en Triana
 allanad el castillo con sus señas;
 pónganlo en vuestras manos, sed tirana
 fiera con el de las Hircanas peñas,
 aunque a piedad, y compassión villana,
 nos enseñan volando las cigüeñas,
 que es bien que sean, porque más assombre,
 aves y fieras, confusión del hombre.

Estrella.-

Aquí, señor, virtud es avaricia,
 Que si en mí plata huviera y oro huviera,
 de mi cabeça luego le arrancara,
 y el rostro con fealdad obscureciera,
 aunque en brasas ardientes le abrasara.
 Si un Tavera murió, quedó un Tavera,
 Y si su deshonor está en mi cara,
 Yo la pondré de tal modo con mis manos,
 Que espanto sea entre los más tiranos.

Como se puede comprobar el sentido es incompleto. No sabemos a qué plata y oro se refiere en su réplica Estrella, y por otra parte queda entre las dos octavas un verso suelto («Aquí, señor, virtud es avaricia»), que no pertenece a ninguna y que debió formar parte de una octava completa que nos falta, que daría pie a Estrella a replicar lo que replica.

Si ahora vamos a D encontraremos 3 octavas en el lugar de la que nos faltaba en S. *Las tres articulan un discurso coherente. En la primera el Rey acusa a la belleza de Estrella de ser la causante de la tragedia: «vos la culpa tenéis por ser tan bella».* En la segunda Estrella contesta con interrogaciones sobre una misma pregunta de base: «¿He dado yo la causa, por ventura/o con desseo, a propósito liviano?» En la tercera el Rey replica, y en esa réplica está la base de la posterior octava de Estrella, la que en S no se comprende. El Rey le dice que su belleza mata incluso sin que Estrella tome parte en ello, y hace alusión a las perlas, al oro y a la plata que nos faltaban como antecedente. Podría pensarse -y así lo han hecho ingenuamente algunos críticos- que ésta es la prueba capaz de sostener la tesis de Foulché-Delbosc sobre la dependencia de S respecto de D, dependencia que consistiría en que S recorta los versos de D por intereses editoriales. Pero a poco que consideremos esta octava de D notaremos que está profundamente corrompida, hasta el punto de resultar no sólo un embrollo gramatical irresoluble sino

también incomprensible, cosa que se ve obligado a reconocer el propio Foulché-Delbosc en nota al tiempo que trata de poner un poco de orden: «Je en suis aucunement certain que ma restitution soit exacte», dice. Y es que el texto de D lee así:

Rey.-

Vos quedais sin matar, porque en vos mata
la parte que os dio el cielo, la belleza;
se ofende mucho consigo quando ingrata,
y emulación mortal naturaleza,
no avarientas las perlas, ni la plata ,
y un oro que haze un mar vuestra cabeça,
para vos reserveys; que no es justicia.

A mi modo de ver resulta imposible defender que el vacío de S procede del galimatías de D. S y D demuestran en este pasaje su dependencia de un arquetipo corrompido en al menos una de las octavas. S cortó lo que no entendía, D lo reprodujo -más o menos fielmente, eso no lo sabemos- trató de darle sentido con nuevos versos que crearan un discurso coherente.

Todos estos errores compartidos a tan diversos niveles demuestran la existencia de un arquetipo que los transmitió, un arquetipo con abundantes confusiones de letras y, por consiguiente, de palabras, con descuidos en la concordancia y en la construcción de la frase, un arquetipo que ceceaba, que contaba con un cierto descuido las sílabas, que perpetraba rimas incorrectas, y que además presentaba pasajes dañados, un arquetipo por consiguiente distinto del original, al que se supone sin estos errores.

El tipo de errores transmitidos hace sospechar una tradición manuscrita, contrariamente a lo que pensaba Foulché-Delbosc, que conduciría del arquetipo -probablemente un manuscrito no autógrafo- a las dos ediciones conservadas, pues sería muy difícil de explicar que, si en el origen de la tradición hubiera una edición, hoy perdida, S y D se mostraran tan radicalmente diferentes en sus usos editoriales y en sus convenciones de escritura.

S consta de cuatro cuadernillos de 16 folios sin numerar, D de tres cuadernillos de 22 folios numerados del 99 al 120; S compone a 46 líneas por página (salvo en el cuarto cuadernillo) y a dos columnas, incluidos los pasajes que mezclan versos de 7 y 11 sílabas, mientras que D compone a 40 líneas por página y a dos columnas salvo en los pasajes en que intervienen endecasílabos, solos o combinados con heptasílabos, pasajes en los que la página pasa a una sola columna; S tiene (en cómputo de Foulché-Delbosc) 2503 versos, D 3029; S divide en Jornadas, D en Actos; en S no hay ninguna alusión a la representación de la obra, en cambio en D y en el folio 99 se lee «Representóla Avendaño»; en S el gracioso despidió la obra a nombre de Lope, en D a nombre de Cardenio.

Si los usos editoriales son así de diferentes, los errores tipográficos que cometen por separado tienden a separar netamente las ediciones. Hay al menos 2 en S (267 y 2485), que en D presentan una lectura correcta, pero hay al menos 11 en D que en S tienen una

lectura correcta (409-10, 1563, 1982, 2027, 2061, 2131, 2129, 2168, 2507, 2511, 2838), aparte de los 4 errores que D comete por su cuenta y riesgo en versos que no existen en S (675, 2148, 2193, 2389). Desde el estricto punto de vista de la impresión S es bastante más cuidadoso que D, a pesar de tratarse de una suelta.

Hay en S un error tipográfico enormemente significativo. Se trata de los versos 118-19. El pasaje alude al atractivo que un nombre propio singular puede aportar a una dama. S lee: «Los nombres con extrañeza/con calidad y nobleza/al apetito del hombre». Sin duda ha leído mal el segundo verso, y ha dejado la frase en un estado agramatical. Lo que debería haber leído S es que los nombres con extrañeza: «Son calidad y nobleza/al apetito del hombre».

Ha bastado confundir una letra y transformar un «son» en un «con». Lo curioso es que si acudimos a D nos encontramos que se advirtió el error, pero que se le dio una solución distinta, más difícil, claramente innovadora. Ahora los nombres con extrañeza: «Dan calidad y nobleza/al apetito del hombre».

A mi modo de ver este error muestra dos cosas. Primero, que el error estaba ya en el arquetipo, pues de lo contrario D no hubiera interpretado. Segundo, que S no depende de D, como quería Foulché-Delbosc, sino del arquetipo.

Pero si los usos editoriales y los errores tipográficos apuntan a un ascendiente no impreso, las convenciones de escritura parecen dejar pocas dudas. S tiende a construir con r+ pronombre las terminaciones infinitivas: «verla, dezirlo», mientras que D tiende a hacerlo con la asimilación en ll: «vella, dezillo». S gusta de los grupos consonánticos: «defecto, respecto, acepto», mientras la inclinación de D es a resolverlos, «defeto, respeto, aceto», y eso que ambos saben -como Juan de Valdés- que la lengua hablada no los distinguía, pues riman «imperfecta con sujeta y Medina con digna.» S lee «fingisteis» o «escribir» allí donde D lee «fingistis» o «escrevir», y si S opta por la pulcritud en la escritura en casos como «matadle» o «referidlo», D se decanta por las formas más arcaicas y vulgares, «mataldo», «referildo». S prefiere la formas «assí» o «de prisa» allí donde D elige «ansí» o «de priessa». Son todas formas legítimas, entre las que la lengua del siglo XVII todavía vacilava, pero las soluciones de S se orientan hacia la lengua escrita y culta, a diferencia de las de D, donde la oralidad, las formas tradicionales y vulgares, suelen imponerse.

La minucia filológica resulta poco agradecida en conferencia, de manera que voy a ahorrarles la comparación de los numerosos errores diferenciales que en otros niveles del texto afloran en la «recensio» y relegarlos a la publicación correspondiente, y la sintetizaré en algunas conclusiones:

1. Hay menos errores, en todos los niveles del texto, en S que en D. Bastantes de los errores de S son también errores de D, pero no al contrario. D comete errores, además, en versos que no existen en S. A veces los errores de D son verdaderamente chuscos. En v.914 el privado del Rey, Don Arias jura «a fe de noble», pero D le hace jurar «a fe de pobre». En v. 2052 el Rey dice a sus cortesanos: «dadme una silla», pero D le hace pedir: «dadme a Sevilla». Cuando Estrella se presenta ante el Rey para reclamar justicia por el asesinato de su hermano, dice de Busto: «como hermano me

amparó/y como a padre le tuve», pero D traba y convierte a Busto en madre, y no padre, de Estrella: «como hermano me amparó/y como a madre le tuve» (vv.2086-87), y en esa misma escena, una de las más patéticas de la obra, Estrella proclama heroicamente ante el Rey: «Si un Tavera murió, quedó un Tavera», pero D no debía ser partidario de las proclamaciones heroicas sino de las habas contadas, y lee: «Si un Tavera murió, quedó sin Tavera». En fin, algún error de S no está en D por no existir un verso equivalente. Todo ello determina una mayor pulcritud textual de S y la no dependencia de S con respecto a D, como había venido postulándose desde Foulché-Delbosc con pocas excepciones.

2. Tanto S como D cometen múltiples errores de cómputo silábico diferentes entre sí. S sobrepasa la veintena y D la trentena. S además comete tres errores en versos que no tienen correspondencia en D, y D comete 9 errores en versos que no tienen correspondencia en S. Nos encontramos ante uno o dos poetas bastante descuidados, que cometen errores diferentes en ediciones diferentes.

3. En las rimas D es mucho más descuidado que S. Al margen de los errores de rima que ambos comparten (6), hay 12 rimas incorrectas en D que en S aparecen correctas, y otras tres que no tienen correspondencia en S. Por el contrario S se muestra incorrecto en 4 ocasiones diferenciales (2 de las cuales son producto de meros errores tipográficos y las otras 2 son casos de rimas correctas mal combinadas) que D resuelve bien. Del descuido de D hay dos ejemplos especialmente significativos. En el primero, Estrella le pide al Rey, en romance con rima asonante en «-ue», que le entregue a Sancho: «dame el homicida, cumple/con tu obligación en esto». D transforma en: «dame el homicida, porque en mis manos los excessos» etc. (vv.2106-07) con lo que hace rimar «porque» con «disculpe» y con «juzgue».

En el segundo, Estrella se lamenta de que su hermano la haya despertado bruscamente y de verlo solo, triste y afligido a hora tan intempestiva (vv.1265ss.). D interpreta mal la construcción de la frase y cree que los adjetivos se refieren a la propia Estrella: «¿Y del lecho me levantas/sola, triste y afligida?»

Pero al cambiar el género de los adjetivos infringe sin advertirlo la rima del romance, que es en «-io».

4. En D sólo faltan 2 versos de sus correspondientes estrofas que existen en S (hablo únicamente de variantes en versos sueltos, no en pasajes diferenciales), lo que convierte en casi imposible la hipótesis de Foulché-Delbosc de que S procede de D por cortes o supresiones⁸, pues en D falta lo que en S está presente. En D faltan además hasta 3 medios versos, que están enteros en S. En cambio S presenta dos versos incompletos, que están completos en D (47 y 2057) y es defectuosa al menos en 4 quintillas (1447ss y 1557ss, son casos discutibles, como 1402ss, compartida por ambas ediciones; 1537ss,

8 El propio Foulché, hacia el final de su prólogo, se ve obligado a reconocer al menos que S no depende directamente de D, aunque mantiene la precedencia de D y la hipótesis de las supresiones o podas de S. A. Rodríguez López-Vázquez, por su parte, ya puso en cuestión la dependencia de S con respecto a D.

1542ss, 1592ss, 2042ss, son casos de quintillas cojas) y 1 décima (31-40). En una de esas quintillas (2042-46) y en la décima el error podía estar en el arquetipo, pues D no se limita a añadir el verso que falta sino al hacerlo altera el contorno estrófico. Resulta particularmente significativa la escena en que el Rey encomienda a Sancho Ortiz el asesinato, no sólo porque es una de las más netamente diferenciadas entre ambas ediciones, sino porque en el pasaje de quintillas entre los versos 1402 y 1606 S acumula todas sus quintillas cojas menos una (7), de las cuales dos las comparte con D (1402-06 y 1548-51), otras dos bien pudieran ser redondillas incrustadas entre series de quintillas en el arquetipo (1447-51 y 1557-61) y otras tres son quintillas claramente cojas (1537-41, 1542-46 y 1592-96).

5. Uno de los aspectos en que mejor puede comprobarse la divergencia de tradiciones de S y de D, a partir de su ascendiente común, es el de la abundantísima cosecha de variantes estilísticas que la «examinatio» llega a recoger. No entraré más que excepcionalmente en el detalle pero sí señalaré lo que pueden denominarse zonas de fricción estilística. El uso de artículos, adjetivos posesivos y demostrativos, y pronombres complemento. El uso de preposiciones, conjunciones y locuciones adverbiales. Los cambios de construcción sintáctica. Los cambios de orden en la frase, tan numerosos como inmotivados a no ser por razones de oído (804: «Si has sido hasta aquí la Estrella» (S)/«Si hasta aquí has sido la Estrella» (D)), las licencias métricas (1403: S hace sinéresis con «Roelas» y D hace diéresis con «Roëlas»), la transcripción de los términos latinos, el cambio de orden de las réplicas, los cambios de tratamiento entre los personajes y hasta la redacción de la carta en prosa. Las más llamativas, entre estas opciones estilísticas, son las que afectan, claro está, al léxico. He aquí una breve muestra de los gustos disyuntivos de ambos textos:

El primer término corresponde a S, como señalado, el segundo a D.

- 252: S: rubíes/granates
- 487: S: engasten/ensarten
- 822: S: peñas/piedras
- 1357: S: tormentos/martirios
- 2185: S: rompimiento/corrimiento
- 2226: S: se alarga/se tarda (la muerte)
- 2355: S: furor/rigor
- 2898: S: Grandes/nobles
- 3019: S: Grande/Brava

En esta serie disyuntiva de palabras no se elige sobre el significado, puesto que son sinónimas, sino sobre el gusto y la sensibilidad léxica, y en este aspecto parece bastante claro que los de S y D son diferentes.

6. También en la rima difieren sensiblemente S y D. El uso de las rimas oxítonas en los 526 versos exclusivos de D es mucho menor que en S, proporcionalmente es menos de la mitad, y además en estos versos se rehuyen las rimas más previsibles y reiteradas por S (-ar, -en, -er, -es, -i, -on, -or). En cuanto a las paroxítonas, de nuevo los

versos exclusivos de D renuncian a las rimas más reiteradas por S (por encima de 10 ocurrencias: -ana, -ado, -ella, -era, -ero, -ía, -illa, -ido) e incluso, en ocasiones, se aventuran en rimas que podrían calificarse de difíciles, y en algún caso de extremadamente raras:

- leche, eche.
- riscos, basiliscos.
- remolcos, Colcos.
- rosto, mostro.
- alpargate, mate.
- vocería, filosofía.

Parece bastante claro que la mano que escribió los versos D-exclusivos, aun siendo muy descuidada con el cómputo silábico y con las exigencias de la rima, como dije antes, puso un afán muy especial en buscar rimas menos obvias que las de S. Aun así, si la variedad de rimas en S resulta pobre, y si en D constatamos un esfuerzo de enriquecimiento, tanto un texto como el otro quedan a bastante distancia de lo que es habitual en el Lope de esta época y de este género.

7. También desde el punto de vista métrico S y D resultan muy distintos entre sí. S se caracteriza, con respecto al modelo de Lope de esta época, por un bajo índice de redondillas (26'80 vs 46'3 del Lope de 1609-18), una permanencia elevada de quintillas (11'93 vs. 6'5), y una tendencia notable a las décimas (17'50 vs. 3'4), y es poco compatible con los hábitos métricos de Lope, como señalaron Morley y Bruerton, su uso de la silva 1^a (o de pareados: aA, bB...) y de las estancias de 11 y 12 versos (el tipo regular de Lope es de 13 vs). Por su parte los versos exclusivos de D insisten en las pautas que más separan el texto del modelo de Lope: elevan todavía más la proporción de las quintillas (14'56) mientras disminuyen la de las redondillas hasta límites insólitos (10'09) y disparan la de los romances muy por encima de los usos de Lope anteriores a 1626 (40'19; Lope en 1609-18 presenta una media de 27'1, y sólo sobrepasará el 40% en la última década de su producción: 1626-1635, con un 43'5%). El poeta de D se entrega además gozoso a la exploración de combinaciones de versos de 7 y 11 sílabas en formas inéditas en Lope (la silva de pareados y las estancias de 11 o 12 versos con base en la décima). Si se compara ambos textos con el modelo métrico de Claramonte, no parece existir ninguna incompatibilidad, especialmente con obras como *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, *La infelice Dorotea*, y sobre todo *Deste agua no beberé*, la más próxima en sus usos métricos. Aun así en S hay pocas quintillas y octavas, para los gustos de Claramonte, y demasiadas décimas y estrofas aliradas, mientras que en D-exclusivos el índice de romances, de quintillas, de décimas y de octavas se ajusta bastante bien con el de *Deste agua no beberé*. Se desajusta tan sólo en la escasez de redondillas (23'3 en *Deste agua*, 10'09 en D-exc), en la silva de pareados y en las estancias, que tanto gustan al poeta de D-exclusivos y que faltan en todo *Deste agua no beberé*. Sin embargo, en otra obra de Claramonte, *La infelice*

Dorotea, puede encontrarse al menos una estancia de 11 versos (abbaaccddeE) y un uso semejante de la silva de pareados.

El examen de variantes en los distintos niveles del texto si por un lado detecta errores comunes que aseguran una ascendencia común por el otro registra tal grado de usos divergentes, tanto editoriales como de escritura, tanto formales como sustanciales, que se ve abocado al reconocimiento de dos tradiciones distintas que se formaron con posterioridad al arquetipo, a partir de dos textos que en un momento dado se convirtieron en distintos, bien por una intervención en profundidad del propio autor de la obra, bien por la refundición de un segundo poeta dramático. El análisis que sigue, centrado ahora en las diferencias que afectan a pasajes y escenas, ratifica estas primeras conclusiones y descarta por completo la hipótesis de la dependencia inmediata de un texto respecto al otro por procedimientos mecánicos, como es el de la poda del texto de la *Desglosada* para ajustarlo al formato de la *Suelta*, hipótesis por otra parte bastante absurda, pues a la *Suelta* le sobra todo el folio 16 verso y casi todo el 16 recto (7 líneas de 46 posibles). No se entiende que se quisieran recortar versos (526) para ajustarlos a un formato más pequeño y después se desperdiciara espacio en blanco para 160 versos (a 46 líneas), eso sin tener en cuenta que en el último cuadernillo (en las últimas 8 páginas) el editor, viendo ya que le iba a sobrar espacio para el texto de que disponía, redujo la composición de 46 líneas por página a 45⁹.

La primera observación ha de dirigirse por fuerza a esos aproximadamente 526 versos que D tiene de más con respecto a S, y también por fuerza ha de constatar que no se concentran únicamente en el papel de Clarindo ni en el de Sancho ni en los elogios de Sevilla, como ha insistido la crítica desde Menéndez Pelayo, sino que afectan al conjunto del texto¹⁰. Si hubo una reelaboración ésta fue extensiva, abarcadora de toda la obra y de todos los personajes.

En un segundo momento he tratado de clasificar en dos grandes grupos las diferencias entre ambos textos, con la intención de comprender si esos quinientos y pico versos han sido recortados por S de D o añadidos por D a S. En el primer grupo he incluido los versos de D cuya interpolación o cuya poda no afectan al significado o al esquema métrico de la escena en S. En el segundo, los que sí interfieren¹¹.

9 La hipótesis de A. Rodríguez López-Vázquez (ed.), 1991, sobre una edición anterior a S, compuesta a 43 líneas, es puramente lucubrativa. No hay ninguna evidencia y ni tan sólo resulta necesaria, pues no faltan ediciones sueltas con páginas en blanco. Como hipótesis es una hipótesis interesada: resulta de la necesidad de defender la primacía de D.

10 Si tomamos como ejemplo el Acto I, los 152 versos exclusivos de D afectan a 7 de las 12 escenas básicas que lo componen. Sólo una escena importante queda sin afectar, la de la presentación de Busto Tavera ante el Rey. Esos versos, por otra parte, se distribuyen entre Don Arias, el Rey, Estrella, Busto y Sancho Ortiz.

11 He aquí unos datos cuantitativos. En el Acto I todos los versos exclusivos de D pueden quitarse o ponerse sin alterar el esquema métrico estrófico ni el significado de S. En el Acto II 123 versos pueden conmutarse, pero 80 han dejado cicatrices y suturas, además hay 3 versos de S que no están en D. En

Si analizamos las intervenciones que no afectan al sentido del texto breve su carácter aflora con nitidez. Están en primer lugar las puramente ampliadoras: es el caso de las 4 décimas de más en la escena del elogio de las damas de Sevilla. D alarga la escena ampliando en dos (se pasa de 4 a 6) el número de damas mencionadas, D^a Elvira de Guzmán y D^a Teodora de Castro (vv.81-100), y reduplicando dos mensajes ya emitidos: el de la feliz fortuna que el Rey se promete por haber encontrado en su camino tan buena Estrella (181-190) y el de la orden a D. Arias para que le concierte una entrevista con el hermano de Estrella (211-220). No cambia nada en la disposición estrófica ni en el sentido de la escena: son décimas completas que igual se pueden añadir que quitar. Un caso muy similar es el de las 5 estancias, nada menos, que separan el texto de S del de D en el encuentro amoroso de Estrella y Sancho: la escena es mucho más sobria y eficaz en S (vv.477-587), mientras que D amplifica retóricamente con bastante poca fortuna. En los vv.2110-2117, Estrella solicita al Rey que le entregue a Sancho, el asesino de su hermano. Es un hermoso parlamento en S, sin embargo, el afán de ornamentar, ausente en el romance de S, hace incurrir a D en efectos puramente declamatorios, y bastante impropios, por los elogios al Rey de alguien que, como Estrella, acaba de llamarle tirano en su propia cara. Veán ustedes el pasaje

Hazme justicia, señor:
Dame el homicida, cumple
Con tu obligación en esto,
Déxame que yo le juzgue.

Hasta aquí S. D, que ha cambiado tres de estos versos («... homicida porque/en mis manos los excesos/dexadme que yo los juzgue»), sin modificar su sentido, amplifica de manera poco coherente:

Entregamele, así reynes
mil edades, así triunfes
de las lunas que te ocupan
los términos Andaluzes,
porque Sevilla te alabe,
sin que su gente te adule,
en los bronzes inmortales
que ya los tiempos te bruñen.

Un ejemplo flagrante de esta pasión amplificatoria de D es el de los versos 1949-1952. En una de las escenas más dramáticas de toda la obra, Estrella se está acicalando para sus bodas cuando un gran alboroto interrumpe su ensoñación y le traen el cadáver de su hermano, lo que destruye de un solo golpe todas sus ilusiones de felicidad.

el Acto III 114 versos modifican la estructura de S y 77 no. La conclusión parece obvia: la intervención que separa S de D es gradual y se hace más profunda de acto en acto, hasta culminar en el III.

Entonces Don Pedro de Guzmán anuncia a Estrella, tan sentencioso como grave, que su hermano ha muerto:

Los desastres y desdichas
Se hizieron para los hombres,
Que es mar de llanto esta vida.
El señor Busto Tavera
es muerto.

Entonces Estrella exclama: «Suerte enemiga»!

Hasta aquí S. Al poeta de D le debieron saber a poco las palabras de Don Pedro, y suprimiendo la exclamación de Estrella, no se le ocurre otra cosa que adornar así el discurso:

Los desastres y desdichas
Se hizieron para los hombres,
Que es mar de llanto esta vida.
El señor Busto Tavera
es muerto, y sus plantas pisan
ramos de estrellas, del cielo
lisongera argentería.

A veces la interpolación no es puramente ornamental. Se detecta en D una auténtica pasión por verbalizar, redundar o explicitar todo lo que en S está, a veces, sólo sugerido. Véase un ejemplo característico. Al irrumpir los criados con las luces en la estancia donde el Rey y Busto peleaban, el Rey huye por miedo a ser reconocido, y los criados que no saben quien es dicen: «Huyó quien tu ofensa trata»:

A lo que responde Busto: «Seguilde, dadle el castigo». Pero en seguida cae en el escándalo que podría llegar a producirse al identificar al intruso, y se desdice: «Dejadle, que al enemigo/Se ha de hazer puente de plata».

Una sola redondilla, pero D no se conforma y tiene que insistir machaconamente con dos redondillas más:

Si huye, la gloria es notoria
Que se alcança sin seguir,
Que el vencido con huyr
Da al vencedor la vitoria.

Quanto más que éste que huyó,
Mas por no ser conocido
Huye, que por ser vencido,
Porque nadie le venció. (vv.1105-1118)

En algún caso la aportación de D incorpora un cierto tonillo sermoneador, así cuando D. Arias soborna a Natilde y D pone en boca de la esclava unos versos para explicar al espectador lo malo que es el oro y, en consecuencia, lo mala que es ella al aceptarlo como pago de su traición:

El oro ha sido en el mundo
El que los males engendra,
Porque si él faltara, es claro
No hubiera infamias, ni afrentas. (vv.865-68)

No sería justo olvidar que hay un subgrupo importante de pasajes de D que, sin modificar el significado de S ni interferir en su esquema métrico, aportan algún matiz interesante de significado o algunos versos bien dichos. Sirvan de muestra estos cuatro del romance en que Estrella pide justicia al Rey:

Estrella de Mayo fuy,
Quando más flores produce,
Y agora en estraño llanto
Ya soy Estrella de Otubre. (vv.2074-2077)

No obstante, y a pesar de versos como éstos, se trata de pasajes que desde un punto de vista dramático pueden suprimirse fácilmente sin que la obra sufra, y si se añadieron, como parece probable, le añadieron prolijidad, repeticiones, y unos efectos declamatorios y amplificatorios que no podían sino atentar contra esa hermosa desnudez y dureza dramática que singularizan a *La Estrella de Sevilla* en el panorama de nuestras tragedias.

Desde la perspectiva de la «constitutio textus», así como desde la de la valoración comparativa de ambas versiones, los pasajes diferenciales más relevantes son aquellos en que los versos de más que hay en D suponen una modificación en el esquema métrico o en el sentido del pasaje.

En el caso de S únicamente hay dos pasajes en que su mayor brevedad con respecto a D parece el resultado de una mutilación, y ambos están en el tercer acto. Se trata de las octavas ya analizadas (vv.2134-2165) que se intercambian Estrella y el Rey. Un verso sobrante, que no pertenece a ninguna octava, y cuyo significado no enlaza con el texto conservado, demuestra que S pierde al menos una octava del original. Ya hemos visto como D posee esa octava y otras dos más, pero la que falta en S, la que contiene las alusiones al oro, a las perlas y a la plata, está profundamente dañada en D, es incorrecta gramaticalmente e incomprensible. El error, por consiguiente, debió estar en el arquetipo.

El segundo de estos pasajes (vv.2174-2206), el romance de Clarindo sobre su condición de poeta por encargo, es algo diferente, aquí S es correcto, y completo en sí mismo, pero resulta inevitablemente pobre, mientras que D, también correcto, resulta más expresivo, con el desafío del poeta popular que escribe por encargo a los poetas

cultos, y sobre todo con el lucimiento de Clarindo, verdadero objetivo de este superavit de versos.

Por el contrario, abundan las pruebas de una intervención en D posterior al arquetipo: son casos en los que S leyó correctamente y en que D, al amplificar, suturó mal el texto nuevo al viejo y ha dejado la evidencia de la cicatriz. Tomemos la relación en romance que Busto Tavera hace a su hermana de cómo sorprendió al Rey a las puertas de su alcoba (vv.1314ss.). En S la relación comienza de una manera clásica:

Cuando partía la noche
con sus destemplados giros
la campana de las Cuevas.
lisonja del cielo Impireo,
entré en casa, y topé en ella,
cerca de tu quarto mismo,
a el Rey, solo y emboçado.

D, como es habitual, amplifica retórica y culteranamente:

Quando partían la noche
con sus destemplados gritos
entre domésticas aves
los gallos olvidadizos,
rompiendo el mudo silencio
con su canoro sonido,
la campana de las Cuevas,
lisonja del cielo Impireo,
entré en casa, y topé en ella,
cerca de tu quarto mismo,
a el Rey, solo y emboçado.

Pero para añadir los cinco versos que añade D ha de cambiar «partía» por «partían» y «giros» por «gritos» para adaptarse al nuevo sujeto de la oración, que ya no es la campana de la Cartuja sino «los gallos olvidadizos». El poeta que interviene debería haber eliminado «la campana de las Cuevas», pues se le queda flotando en el texto, sujeto con aposición pero sin predicado, de manera incongruente. Al no hacerlo, D deja ese resto del texto anterior, prueba de su intervención amplificatoria.

Hay otros pasajes no menos reveladores que el que acabo de analizar, pero el tiempo apremia y no por acumular más casos añadiré más argumentos. Nos reclama el análisis de las escenas más discutidas por la crítica, aquellas en que interviene el gracioso Clarindo.

Una primera escena notable, la del mensaje de las bodas que Clarindo lleva a Sancho Ortiz, que transcurre en el Acto II, ha sido reescrita por completo. De los 42 versos de S se pasa a los 76 de D, y de los 34 versos nuevos 22 corresponden a Clarindo. Hasta este momento Clarindo sólo había dispuesto, en la Jornada I, de 14 versos, repartidos

en un par de escenas convencionales de gracioso¹². En el Acto II Clarindo dispone ya de 57 versos, de los cuales 26 son exclusivos de D, lo que implica una mayor intervención en beneficio del papel de Clarindo. En el Acto III Clarindo está omnipresente en el largo cuadro de la cárcel de Sevilla: dispone de 146 versos, 58 de los cuales son exclusivos de D. Es decir, el papel de Clarindo aumenta de los 133 versos que tiene en S, y que lo configuran como un personaje sin relieve alguno, a los 217 en D, y ese aumento es progresivo, pasando de los 14 versos del Acto I a los 146 del Acto III. Por último, las amplificaciones se acumulan en tres escenas claves: la del mensaje de las bodas, en el Acto II, el romance del poeta que escribe para comer y la escena del delirio del infierno, en el Acto III. En las dos primeras el superavit de versos en D es superior al 50%, en la última es del 44%. Díganme ustedes, si ante estos datos, resulta más convincente la tesis de que S poda a D, precisamente allí donde interviene Clarindo, se supone que por antipatía hacia él, o la de que D amplifica a S en beneficio del papel de Clarindo.

Si volvemos a la escena del mensaje de las bodas observaremos de nuevo las cicatrices que deja la interpolación.

En S Clarindo anuncia las nuevas: «del casamiento,/que se ha de efectuar luego al momento.»

Y Sancho exclama, incrédulo: «¿Qué dizes? ¡La alegría/me ha de matar! ¿Que Estrella ha de ser mía?»

Al intercalar D 22 versos entre estas dos respuestas tiene que enlazar modificando el pareado de Sancho, creando una lectura alternativa, que innova con un absurdo verso de Clarindo, fuera de contexto, y que abarca a dos pareados:

Clarindo.-	Soy como un alpargate.
Sancho.-	Leerele otra vez, aunque me mate La impensada alegría. ¿Quién tal Estrella vio al nazer del día?

Si fuera S quien podara no sólo habría tenido que eliminar los 22 versos de D sino inventar un pareado alternativo al de D, lo que no implicaría una pura acción de recorte editorial sino, lo que es bastante más raro, una actitud de innovación poética aplicada a reducir el texto recibido y en especial el papel de Clarindo. Parece bastante más lógico suponer lo contrario.

Nos queda por observar la escena del delirio del infierno, una de las más significativas y polémicas de la tragedia. La crítica no parece haber observado la poderosa huella de los *Sueños* de Quevedo, perceptible también en otras obras contemporáneas, como *El diablo está en Cantillana*, obra próxima en bastantes aspectos a *La Estrella de*

12 La del diálogo amoroso de Estrella y Sancho, en que Natilde y Clarindo hacen el contrapunto cómico, y la del contraste al monólogo desesperado de Sancho, por el retraso de sus bodas, con el chiste de los «huevos estrellados».

Sevilla, y de un autor tan quevedizado como Luís Vélez de Guevara. En concreto, y en esta escena, son los ecos de *El sueño de la muerte*, cuyo manuscrito circulaba desde mayo de 1608, los que se detectan. En la misma onda está la curiosa referencia a la figura folclórica del «diablo cojuelo», que bastantes años más tarde de nuestro drama novelará Luís Vélez de Guevara, pero que en estos años se relaciona con los escritos satíricos y con la imagen misma de Francisco de Quevedo, como han mostrado en un reciente artículo E. Rodríguez de Cepeda y F. Vivar¹³. La nuestra es una escena que pasa de 114 versos en S a 176 en D sin que se incorpore nada estrictamente funcional. Los añadidos son de carácter amplificatorio y ayudan considerablemente a disolver el efecto teatral de la escena, tampoco demasiado brillante en S.

De los dos pasajes añadidos, el primero, con las bromas sobre la ceniza y el «memento», o la piedra y las cenizas que hablan, presta ingeniosidad al diálogo de S, demasiado escueto, pero el segundo es pura amplificación quevedesca, que multiplica los elementos de un conjunto ya dado, y mete en el infierno a ese tropel variopinto de tahúres, mal casados, petimetres, poetas, alegorías como la Necesidad y figuras de erudición como Homero, Virgilio, Horacio, Lucano u Ovidio, que tanto divertía al autor de *Los sueños*.

La última de las constataciones propias de una «recensio» ha de hacer alusión a las lagunas de D, algunas de las cuales son enormemente significativas. Pongamos dos sobre la mesa, una de detalle y otra de alcance textual. La de detalle se refiere, una vez más, a uno de los pasajes más modificados de la obra, el varias veces citado romance en que Busto Tavera, tras despertar a su hermana, la interroga deseoso de saber si ella ha colaborado en la entrada nocturna del Rey en la casa. Estrella, que no sabe todavía a qué obedecen las sospechas de su hermano, le pregunta: «Dime, has visto algún delito/En que cómplice yo sea?» A lo que Busto contesta: «Tú me lo dirás si lo has sido». Entonces exclama Estrella:

¿Yo? ¿Qué dices? ¿Estás loco?
Dime si has perdido el juycio.
¿Yo delito? Mas ya entiendo
que tú lo has hecho en dezillo,
pues sólo con preguntallo
contra mí lo has cometido.

En D faltan tres versos, 1270 a 1272, por lo que se pasa de la pregunta de Estrella y la sospecha de Sancho a una parte incompleta de la respuesta de Estrella, que queda coja:

Estrella.- *Dime, has visto algún delito
En que cómplice yo sea?*

¹³ *Edad de Oro*, XVII, 1998.

Busto.- Tú me lo dirás si lo has sido.
Estrella.- Mas tú lo has hecho en dezillo,
que sólo con preguntallo
contra mí lo has cometido.

Si S lee bien y D muestra la huella de una mutilación, el error no se puede atribuir al arquetipo, es posterior a él y se ha producido únicamente en la tradición de D. Una vez más se comprueba que no es S el que recorta a D, sino que D lee mal por su cuenta.

La segunda laguna a que quiero referirme cerrará nuestro análisis comparativo de las dos versiones. Me refiero ahora a los dos folios perdidos del ejemplar de Foulché-Delbosc (que por cierto nadie más ha podido volver a ver), lo que comporta que no podamos disponer de los versos 2545 a 2820 de D. Quien no tuviera en sus manos un ejemplar de S para completar lo que falta en D difícilmente podría llegar a entender un Acto III falto de un 26'4% de sus versos, sobre todo en su desenlace. Se perdería la escena entera de la cárcel en que Estrella perdona a Sancho y le ofrece por amor la libertad, todo el diálogo entre el Rey y Don Arias en que perfilan la estrategia para salvar la situación comprometida del Rey (ganarse la voluntad de los Alcaldes Mayores, desterrar a Sancho y después otorgarle un honroso empleo, casar a Estrella con un Grande de Castilla), la relación de Pedro de Caus sobre lo ocurrido en la cárcel y hasta el principio de la escena en que el Rey trata de atraerse a los Alcaldes mayores. El salto es tremendo; se pasa del delirio de Sancho Ortiz en la cárcel al momento en que Farfan de Ribera afirma que las varas representan la justicia del Rey y que no deben inclinarse nunca ante las conveniencias. De forma que cuando el Rey le dice a Estrella: «Estrella yo os he casado» (2945), el lector no podría entender cuándo ni por qué, como no podría entender tampoco por qué Estrella perdona ahora a Sancho por el hecho de estar casada, pues no conoce el primer intento fracasado de perdonarle.

No es nada extraño que Menéndez Pelayo, que según declaración propia, no conocía otro ejemplar de la obra que D («sólo ha llegado a nosotros en una rarísima edición del siglo XVII, que [...] fue seguramente desglosada de algún tomo de comedias varias, como lo prueba la paginación, que comienza en el folio 99 y termina en el 120»¹⁴) opinara de esta edición: «La edición, con efecto, es pésima entre las de su clase; pero no sólo debe de estar horriblemente mutilada, sobre todo en el tercer acto, sino que contiene evidentes interpolaciones de mano ajena y torpe, que ni siquiera ha intentado disimularse.»

No sé de dónde sacó Foulché-Delbosc su ejemplar, él no lo confiesa, pero lo que es evidente es que Menéndez Pelayo lo manejó antes que él. Lo que no es admisible es que Foulché-Delbosc, con un orgullo infantil de coleccionista, descarte que Menéndez Pelayo haya conocido el ejemplar que ahora es suyo y del que se presenta como descubridor, y que para ello declare que Menéndez Pelayo se equivoca y que en realidad no ha visto lo que dice que ha visto, esto es D, sino S, la suelta que ya era conocida. Que

14 *Obras de Lope de Vega*, t. IV, Madrid, 1923, 215.

Menéndez Pelayo confundiera una desglosada numerada con una suelta sin numerar, y hablara sin conocimiento de causa cuando describiera el ejemplar y su numeración, resulta duro de asimilar. Y más duro de asimilar es que todas las acusaciones de interpolación a favor de Clarindo dirigidas por Don Marcelino contra Claramonte se refieran a S, cuando en S el papel de Clarindo es mínimo. Parece bastante más sensato creer que Menéndez Pelayo sabía lo que se decía. Por otra parte el orgullo de propietario y descubridor de Foulché quedaban gratificados con la confusión de Menéndez Pelayo: todas las acusaciones de éste se dirigían contra la suelta, y la desglosada podía aparecer entonces como la buena¹⁵.

Es hora ya de recoger velas en este análisis sobre las dos versiones del texto. A mi modo de ver las dos ediciones remiten a un arquetipo que no era el original, sino una copia manuscrita. La hipótesis de que S procede de D por supresiones no se mantiene. S es completamente independiente de D y representa un estado más próximo al arquetipo y, por supuesto, al Original. Entre el arquetipo y D se sitúa una intervención de gran alcance, que de hecho refunde el texto. Se trata de una reelaboración que suprime poco o nada, prefiere añadir, cambiar el orden o sustituir lecturas, aportando numerosas variantes estilísticas que afectan al léxico, a la morfología, a la sintaxis, al orden interno de la frase, al uso de rimas y estrofas. Una reelaboración que tiene un carácter marcadamente amplificatorio, a menudo ornamental y barroquizante, casi siempre pormenorizador, que aun cuando aporta versos de efecto, algunos en verdad hermosos, tiende a diluir el dramatismo de la acción. Una reelaboración que cuando interpola pasajes o estrofas procede a menudo a modificar el entorno de la interpolación, para facilitar los enlaces. Una reelaboración, por último, que dedica una atención muy especial al

15 Si la tergiversación alcanzó credibilidad entre la crítica posterior es posiblemente porque Menéndez Pelayo editó en su colección de las *Obras de Lope de Vega* (1899) un ejemplar de la suelta y no de la desglosada, que él había estudiado. ¿Cómo es posible esto? ¿Es que no sabía que editaba algo distinto de lo que había estudiado? Es bien sabido que Menéndez Pelayo no editó por sí mismo las obras que había editado previamente Hartzenbusch en sus *Comedias escogidas* (1853), cuarenta y seis años antes, sino que reprodujo las ediciones de éste, incluidas las notas a pie de página, y sin advertir más que en contadas ocasiones que eran de Hartzenbusch. En el caso de *La Estrella de Sevilla*, Don Marcelino reproduce literalmente todas las lecturas y correcciones de Hartzenbusch, que son numerosas, sin advertir que son correcciones, pues Hartzenbusch tampoco lo hacía, y sin advertir aparentemente que el ejemplar editado por éste no era el D sino el S. Una prueba de hasta qué punto a la crítica le pasó desapercibido este contrasentido es que en la última edición de estudio de *La Estrella de Sevilla*, preparada por Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Madrid, Cátedra, 1991), se citan las ediciones de Hartzenbusch y de Menéndez Pelayo como ediciones diferenciadas. Hartzenbusch, que sí utilizó la suelta para su edición se refiere a S con palabras despectivas, que anticipan las de Don Marcelino: «carece de sentido en varios pasajes, mutilados oprobiosamente; supresiones o añadiduras mal hechas embrollan de tal manera su desenlace, que apenas se entiende la intención del autor» (VIII). Pero Hartzenbusch no parece tener razón. De S se puede decir que es pobre en el verso, repetitiva en las rimas, descuidada en el cómputo silábico, demasiado desnuda a veces, pero salvo el pasaje de las octavas citado, unos pocos y breves pasajes con malas lecturas y un corto número de versos que faltan, no está mutilada «oprobiosamente» ni mucho menos, y el desenlace se entiende perfectamente, como puede comprobar cualquier lector.

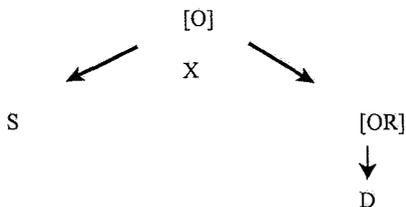
personaje de Clarindo y a tres escenas en las que interviene y que amplifica hasta doblar su duración¹⁶.

El texto de S, tal como ha llegado hasta nosotros, me parece altamente improbable que sea obra de Lope de Vega. Ni el esquema estrófico, ni el descuido en el cómputo silábico, ni la monotonía de las rimas, ni la falta de sentido del humor, ni la carencia de lirismo en obra que se prestaba a tanto, ni siquiera la técnica dramática, en la que ahora no puedo entrar, autorizan a atribuirle a Lope. Por otra parte está la cuestión difícil de superar de las fechas: todo apunta a que la obra es, cuando menos, anterior a 1626, fecha en que muere Claramonte, y si Lope fuera su autor hubiera tendido a incluirla en alguna de las Partes que tenía preparadas o semipreparadas antes de la prohibición de 1625 y que se publicaron póstumamente, a partir de 1635; pero lo más probable es que la versión original fuera escrita antes de 1617, fecha de la representación de *Deste agua no beberé*, obra muy influida por *La Estrella de Sevilla*, y entonces lo lógico sería esperar que de ser suya Lope la hubiera citado en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (1618).

En cuanto a D me parece más que probable la autoría de Claramonte. Las razones las intuyó Menéndez Pelayo, que tenía ante sí el único ejemplar conocido de la «desglosada», y S. Leavitt, A. Rodríguez López-Vázquez y F. Cantalapedra, en los trabajos citados en el «Estado de la cuestión», han aportado material verbal muy significativo (especialmente esa rima «Colcos-remolcos» yo diría que imposible en cualquier otro autor), así como argumentos métricos e históricos, en relación con su biografía y su obra no dramática, que parecen dejar poco lugar a las dudas. Queda por contestar por qué utilizó Claramonte el nombre de Cardenio en la despedida, si es que lo utilizó él y no quien representó, tuvo la propiedad e hizo imprimir esa versión.

S es otra cosa. Si no se ajusta a los usos poéticos de Lope de Vega, es mucho lo que la separa de la reelaboración practicada por Claramonte. No se entiende muy bien que si la obra fue escrita en su primera versión por Claramonte dejara tan poco papel para Clarindo, y sobre todo en aquellos años que transcurren entre 1615 y 1620, en los que el actor Claramonte estaba en la cima de su carrera. Tampoco se entiende que en unos pocos años de diferencia, los que debieron mediar entre S (redactada hacia 1617 como más tarde) y D (redactada en todo caso antes de 1626), Claramonte hubiera cambiado

16 Es obvio que de las palabras que preceden se deriva un «stemma», que en representación gráfica es el que sigue:



tanto sus opciones estilísticas y se leyera tan mal en tantos pasajes, llegando incluso a no comprenderse. Tampoco encaja en el barroquismo exuberante de los dramas históricos de Claramonte una concepción tan clasicista como la de *La Estrella*, tal vez la más clasicista de nuestras tragedias postviruesianas, que mantiene las tres unidades y apenas deja margen para el contrapunto cómico. Por último, y por mucho que algunos estudiosos hayan dedicado inteligencia y esfuerzo considerables en salvar del infierno de la crítica la obra de Claramonte, no me es posible estar de acuerdo con la valoración que se hace de los que se reinvidican como mejores dramas de Claramonte, *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, *La infelice Dorotea* o *Deste agua no beberé*. Es cierto que en ellos hay más de una escena excelente, e incluso algún acto entero, como el primero de *Deste agua no beberé*, pero parece como si le fuera imposible sostener todo un drama, e incluso este último acaba por desmoronarse lastimosamente entre ecos de esta y aquella otra obra de Lope, Tirso o Guillen de Castro. Los préstamos de estos autores, múltiples y bien identificables en las obras de Claramonte, son siempre muy inferiores a los modelos, incluso cuando están muy cerca de ellos en el tiempo. Claramonte no escribió nada remotamente comparable a lo que debió ser la primera versión de *La Estrella de Sevilla*, a menos que además de otorgarle *La Estrella* le otorguemos todas las obras maestras de autor dudoso o desconocido.

Lo que sí es cierto es que *La Estrella* marcó profundamente a Claramonte, quien multiplicó sus ecos en obras posteriores, en *Deste agua no beberé* y en *La infelice Dorotea*, sobre todo.

En fin, desde el punto de vista del análisis interno del texto, *La Estrella de Sevilla*, en la versión que transmite S, es de un autor lamentablemente desconocido, y ninguna de las propuestas de atribución hechas hasta ahora reúne pruebas suficientes, ni la de D. Pedro de Cárdenas, un Cardenio sin obra dramática conocida, ni otras que pudieran insinuarse, como la del príncipe de los trágicos de la primera generación, Guillén de Castro, a quien le conviene casi todo lo que es *La Estrella*, incluso el seseo, menos lo que es irrefutable, su no inclusión en la Segunda parte de sus Obras, editada por el propio Guillén en 1625, o como Luís Vélez de Guevara, otro autor que prefiere el drama -incluso la tragedia- histórico a la comedia de capa y espada, que es andaluz, que confundía la s y la z como mostró M^a. G. Profeti¹⁷, que se relacionó estrechamente con Sevilla y con Claramonte, y algunas de cuyas obras ofrecen escenas y registros lingüísticos muy cercanos a los de *La Estrella de Sevilla*, pero que no acotó ni editó sus obras, por lo que no sabemos todavía cuáles son los límites de su producción y si *La Estrella* cabe en ellos.

17 «Luís Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico», *Quaderni di Lingue e Letteratura*, 5, 1980, 49-94. Reproducido en *La vil quimera de este monstruo cómico*. Università degli Studi di Verona, Kassel, Reichenberger, 1992, 289-341.

III. A modo de colofón: La traza y el taller de Lope

Cualquier lector de Lope conoce bien sus quejas por «tantos versos rotos, tantas coplas ajenas, y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias» (*Dedicatoria* de la *Parte XVII*), que se acumulan como emplastos sobre sus comedias al cabo de arrastrarse por los corrales, las imprentas, las manos de copistas por encargo y los oídos de los memorillas, como también conoce cuánto protestaron Lope, Tirso, Calderón o Alarcón por las obras que les ponían o les quitaban sin comerlo ni beberlo en ediciones y carteles callejeros. Y es que los textos que hoy nos han llegado, de los miles que compusieron la práctica escénica barroca, parecen dar razón con cuatro siglos de anticipo a los profetas del postestructuralismo, que se niegan a hablar de obras o de textos, en beneficio de la escritura o el discurso, y que como Roland Barthes se despreocupan del autor, o como Hal Foster lo declaran muerto, o como Foucault acaban preguntándose: «Después de todo, ¿qué importa quién habla?»

La *Comedia*, tal como hoy la conocemos, es un estado de escritura a muchas manos. Yo, que disiento del antihumanismo postestructuralista -de Althusser a Foucault, y de Barthes a Derrida- no creo que esa dimensión colectiva, socializada, que tiene la *Comedia*, nos exima de enfrentarnos a los problemas de identidad y de autoría. A mí, como a Habermas o a Ricoeur, sí que me importa quién habla, después de todo. Pero no puedo concebir ya la autoría de una obra teatral del siglo XVII a la ingenua manera positivista, como una obra hecha de una vez, en una fecha dada, y por un autor único y plenamente autoconsciente. Los ordenadores y la cultura del simulacro, de la que habla Jameson para definir la postmodernidad, acabaron con la fe en la condición sagrada de los originales, pero ya antes la tozudez de los datos mismos le echaron encima una obstinada sombra de sospecha. Por eso yo prefiero concebir muchas de nuestras obras clásicas como formaciones geológicas, en las que se superponen diversos estratos.

Para ir avanzando me serviré de una distinción inicial, la que distingue la traza de los textos mismos. Y entiendo por traza lo que entiende Lope, que usa a menudo la palabra, y que el *Diccionario de Autoridades* define así:

«La primera planta, o diseño, que propone, e idea el artífice para la fábrica de algún edificio, u otra obra.»

Podríamos incorporarle, a esta precisa definición, el matiz que tiene en las comedias de dama donaire, cuando esas damas disfrazadas de doncel o de paje preparan cuidadosamente el plan con el que han de enredar a todos los personajes a fin de alcanzar sus fines. La palabra vale entonces por estrategia.

Y la traza, definida así, de *La Estrella de Sevilla* es de Lope de Vega. Comienza por serlo el «sujeto», esto es, el tema o asunto principal, tal como lo utiliza Lope en el *Arte Nuevo*. «Elijase el sujeto», recomienda Lope, y añade, como si estuviera pensando en *La Estrella de Sevilla*, «advértase que sólo este sujeto/tenga una acción, mirando que la fábula/de ninguna manera sea episódica,/quiero decir inserta de otras cosas/que del primero intento se desvíen./Ni que della se pueda quitar miembro/que del contexto no derribe el todo» (vv.157 ss.).

Lope infringió a menudo este precepto, y sobre todo en los dramas históricos, aderezados casi siempre con «cosas de gusto», episodios laterales e intrigas secundarias. Pero no se infringió en *La Estrella de Sevilla*, y en el estado de texto que presenta S es tal la concentración y la sobriedad que ningún miembro puede quitarse sin hacer peligrar el todo. Es algo que no entendió en absoluto Claramonte.

Toda la acción está dirigida a explorar un motivo inicial, el de la lujuria del déspota, que se transforma en conflicto radical, el que enfrenta al déspota con la dignidad y los derechos de los vasallos.

«El sujeto elegido, escriba en prosa» (211), continúa recomendando Lope en *El Arte Nuevo*, y hoy sabemos que esta recomendación, que nadie se tomaba demasiado en serio, la cumplió Lope al menos en algunos casos, como ha demostrado Teresa Ferrer¹⁸. «Dividido en dos partes el asunto/ponga la conexión desde el principio/hasta que vaya declinando el passo./Pero la solución no la permita/hasta que llegue a la postrera escena» (vv. 231 ss.).

Miguel Narros ha visto, con esa sensibilidad tan precisa que caracteriza sus montajes, dónde podía dividirse en dos el asunto, y allí ha hecho caer él el telón, separando en dos partes la puesta en escena de la obra por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Porque este conflicto constitutivo, centrado en el enfrentamiento de Busto y Estrella con el Rey, se despliega en el Acto III en diversos conflictos derivados del primero. Entre Sancho Ortiz y el Rey por un lado, como conflicto entre ética y política; entre el posibilismo del Rey y la coherencia moral de Sancho. Pero también como conflicto entre Estrella y Sancho y de cada uno de ellos consigo mismo, entre el amor y el honor, en Sancho; entre la piedad amorosa y el derecho a la venganza, en Estrella. Y por último como conflicto entre el Rey y la Ciudad, entre el poder y la ley, entre la corrupción o la razón de estado y la justicia. Esta apertura o despliegue del conflicto inicial, que no desaparece sino que se mantiene latente en cada uno de los conflictos derivados, como conflicto general entre las posibilidades ilimitadas del poder absoluto y la necesaria limitación ética de su uso, impuesta en este caso por los ciudadanos (los Alcaldes Mayores aparecen desde el principio subsumidos en el concepto de la ciudad, el Rey se dirige a ellos nombrándolos Sevilla a los dos), no se resuelve hasta el último momento, y cuando lo hace es por medio de un desenlace tan insólito como coherente, un desenlace lleno de melancolía.

Pues bien, esta traza, dispuesta sobre un esquema de extraordinaria precisión, forma parte de uno de los arquetipos más característicos de la dramaturgia de Lope. La experimentó a fondo en *La locura por la honra*, obra de hacia 1610-12, en la que el delfín de Francia seduce a la esposa de un vasallo suyo, el Conde Floraberto, y es sorprendido por éste en la alcoba, de forma muy parecida a como ocurre en *La Estrella*. Floraberto hace matar a la criada cómplice, como Busto mata a Natilde, y mata también a la esposa adúltera pero, como en *La Estrella de Sevilla*, deja escapar al delfín, a quien

18 «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en M. Diago y T. Ferrer, *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad, 1991, 189-202.

en principio ha reconocido pero ha fingido no reconocer, como en *La Estrella*, porque es el heredero del trono y

más vale, aunque caballero
soy de tan alto valor,
que yo viva sin honor
que Francia sin heredero.

Muy consecuente con ello, y obsesionado por su deshonra, se vuelve loco. Es la locura por la honra. Pero bastantes años antes de *La locura por la honra* Lope ya había ensayado el conflicto en otra obra de muy semejante planteamiento y circunstancias, la también trágica *El marqués de Mantua* (1596), verdadero contracasos de *La locura por la honra*, y tan es así que los personajes son los mismos y sacados del mismo sitio, los romances carolingios: en una y otra obra nos encontramos a Carlomagno y a su delfín Carloto, y en una y otra obra Carloto atenta contra el honor de un noble vasallo del Rey, a cuya esposa desea y asedia, ayudándose de la complicidad de una dama cortesana. En *La locura por la honra* la esposa consiente el asedio y deja entrar al delfín en su alcoba, en *El marqués de Mantua* la esposa resiste y entonces el delfín decide eliminar al marido para eliminar obstáculos. En *La locura por la honra* el conde Floraberto, receloso del delfín, regresa de improviso de una cacería a su casa y sorprende al delfín indefenso, adelantándose a sus planes. En *El marqués de Mantua* es el delfín quien se adelanta a los planes del marido, lo atrae a una cacería y lo asesina. Es como si Carloto, entre una y otra tragedia, hubiese aprendido la lección y no quisiera cometer en *El marqués de Mantua* las imprevisiones que cometió en *La locura por la honra*. Pero si en *La locura por la honra* escapa del castigo por la mediación del propio ultrajado, que calma la cólera del Rey contra su único hijo varón y heredero de la corona, en *El marqués de Mantua* Carloto es denunciado ante Carlomagno por la viuda, que acude a pedir justicia en una escena que recuerda la paralela de *La Estrella de Sevilla*, y Carlomagno hace prender y ejecutar al heredero, a pesar de la oposición nada menos que del paladín Roldán, que es enviado al destierro por protestar. La impresionante escena final consagra la venganza de la sangre agredida: Carloto es degollado. El Emperador hace mostrar su cuerpo a los espectadores.

Así es como se cortó la brillante carrera amorosa del delfín de Francia. Pero continuemos.

El marqués de Mantua es una tragedia, una hermosísima tragedia, y tragedia y hermosa lo es *La Estrella de Sevilla*, en la que se reproducen algunas circunstancias de *El marqués de Mantua* (el asesinato del inocente se lleva a efecto, por mandato de la persona real, y la justicia acaba triunfando sobre las conveniencias) y de *La locura por la honra* (la criada cómplice es asesinada, el marido se niega a reconocer explícitamente al delfín, el marido no acusa directamente al delfín, el cumplimiento del honor provoca la locura del marido, el infante es culpado moralmente pero no ejecutado). Pero si los buscamos encontraremos más casos de ese mismo conflicto y sus circunstancias. Un

contracaso bien conocido desde antiguo es el de *La niña de plata*, cuyo paralelismo con *La Estrella* ha sido frecuentemente recordado por unos y otros, así que no insistiré. Otro contracaso tan evidente, y sin embargo no percibido como tal por la literatura crítica, lo constituye *El lacayo fingido*, pieza de hacia 1599-1600. Aquí es el Rey de Francia, y no el Rey de Castilla y León, Sancho el Bravo, como en *La Estrella de Sevilla*, el que anda locamente enamorado de Rosarda, una dama de su corte que está comprometida para casarse con el duque Rosimundo, como Estrella estaba comprometida con D. Sancho Ortiz de las Roelas. Si Estrella tenía un hermano, D. Busto Tavera, Rosarda tiene un tío, el Marqués, y ya se sabe que en la comedia barroca un tío vale tanto como un hermano, o casi, en cuanto a guardar el honor familiar se refiere. Si el Rey, en *La Estrella de Sevilla*, viene a frustrar los planes matrimoniales de Estrella y Sancho Ortiz, el Rey, en *El lacayo fingido*, espera al día antes de la boda de Rosarda para provocar un incendio en su casa y aprovechar la confusión subsiguiente para hacer raptar a la joven. Y si en *La Estrella de Sevilla* el Rey utiliza a Sancho Ortiz, el amante de la joven protagonista, para matar al hermano de ésta, Busto Tavera, su futuro cuñado, impidiendo así, de paso, la boda del ejecutor con su amada, en *El lacayo fingido* el Rey utiliza a Leonardo, el verdadero amante de Rosarda, de quien es correspondido, para raptarla, interponiéndose de igual manera en sus amores y utilizando como cómplice y como instrumento de su acción criminal al amante de la dama.

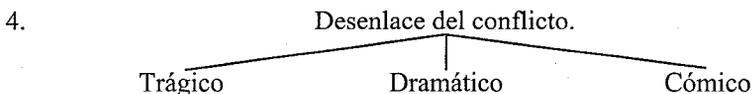
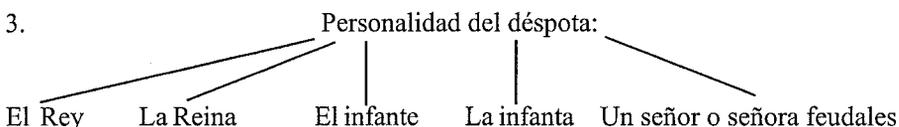
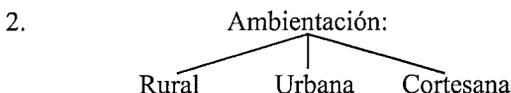
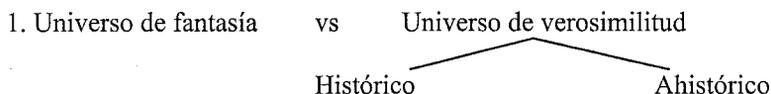
Pero si *La Estrella de Sevilla* escenifica la condición tiránica del Rey y le contrapone la desautorización moral de toda una ciudad, aunque después de dejar rodar los excesos de la lujuria real hasta el asesinato y la tragedia, *El lacayo fingido* trata la prepotencia del Rey como desafío que puede ser superado, neutralizado, gracias a la industria de los súbditos, y en especial de la dama-donaire, Leonora, quien desafía al Rey, le vence en ingenio y como consecuencia de ello desarma su poder tiránico, de *Rey ruín*, que ha utilizado la violencia y no el derecho y que ha olvidado las leyes en beneficio de sus deseos.

La inteligencia de la dama-donaire convierte en burla lo que llevaba camino de tragedia.

Y es que a los dramas -tragedias o tragicomedias- del poder tiránico, habrá que contraponer las comedias del poder ridículo, o burlado. Y a los reyes temibles, los reyes risibles.

Cuando *La Estrella de Sevilla* se escribe, Lope había explorado a fondo el conflicto de la lujuria del déspota, hasta convertirlo en el eje de todo un archigénero, latente bajo distintos géneros. Entre tragedias palatinas de universo imaginario como *Carlos el perseguido* y *La fuerza lastimosa* (ambas con déspota femenino y víctima masculino), o *El marqués de Mantua* y *La locura por la honra* (con déspota masculino), dramas históricos como *La Estrella de Sevilla* (de déspota masculino) y comedias como *El lacayo fingido* (déspota masculino, intriga de comedia de fantasía y dama donaire), pueden encontrarse casos intermedios, tal como el de *La Condesa Matilde*, drama que llega al borde mismo de la tragedia para acabar proponiendo una conciliación, en la que el deseo tiránico del Rey se transforma en proyecto de matrimonio, o como *La niña de*

plata, en que la voluntad de violación cede ante la elocuencia de la dama y se transforma en voluntad de pacto y de colaboración. Y si del ámbito de fantasía de las comedias y tragedias palatinas, o del cortesano y urbano de los dramas históricos, nos trasladamos al ámbito rural, allí nos encontraremos con nuevas representaciones del conflicto, con Peribáñez y el comendador de Ocaña (1605?), con *Fuenteovejuna* (1611-13), o con *El mejor alcalde el Rey* (1620-23). Puede trazarse con bastante precisión un mapa de este territorio conflictivo, con sus múltiples rutas posibles.



Un variado mapa, en suma, pero de un mismo territorio, aquel en que los abusos amorosos del hombre o la mujer que ostentan la autoridad son tratados como abusos de poder, pues consisten siempre en la violación de los derechos individuales o colectivos del vasallo. Son un acto de despotismo que constituye la fuerza en derecho, que usurpa la obligación de lo justo por los privilegios del gusto del tirano. El archigénero de la lujuria del déspota, sea cual fuere el rango de los personajes implicados, o la modalidad del género utilizada, supone la puesta en escena de un discurso que ejerce la crítica del poder, una crítica que no pone en cuestión la fuerza misma del poder, su derecho a administrarse de forma absoluta -no le pidamos al teatro lo que no se podía pedir ni a la filosofía, ni a la teoría política de la época-, pero sí su mal uso, su abuso, su arbitrariedad, su atropello.

La Estrella de Sevilla es cima prominente de este territorio, una alta montaña, pero sus elementos de base estaban ya en *La niña de plata* (el planteamiento), en *La fuerza lastimosa* (la orden real, por medio de un papel, de asesinar a un ser muy querido), *El*

lacayo fingido (la orden real al amante para que proceda en perjuicio de su amada), en *La locura por la honra* (la víctima sorprende al agresor en su casa y finge no reconocerle, la víctima sufre delirio y desdoblamiento de la personalidad a consecuencia de obedecer el mandato del honor), eran elementos que formaban parte de una traza que Lope había explorado antes y con mayor diversidad que ningún otro dramaturgo de la primera generación de la *comedia*. Por ello no hay duda de que la traza era de Lope y de que él había trazado el mapa de ese territorio, cuyos lineamientos se perciben con toda claridad a partir de la primera década del siglo. Si observamos la cronología de las obras que se han citado una y otra vez como depósito de materiales de los que se nutrió *La Estrella de Sevilla*, constatarán ustedes que *El Marqués de Mantua* es de 1596, *La fuerza lastimosa* es de 1595-1603, *El lacayo fingido* de 1599, *El servir con mala estrella* de 1608-1609, *La niña de plata* de 1613, *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, que presenta algunos momentos semejantes, es de 1605-1615, *Cómo han de ser los amigos*, de Tirso, con su escena de delirio, tan semejante a la nuestra, es de 1612, también *La locura por la honra*, obra que a mi modo de ver influye mucho en los dos últimos actos de *la Estrella*, es de 1610-1612. Si ahora añaden ustedes las versiones manuscritas de los primeros cuatro *Sueños* de Quevedo, que comienzan a circular entre 1605 y 1612, tendrán como resultado que entre 1596 y 1615 como mucho, y entre 1608 y 1613 como poco, cristaliza el discurso del que emerge *La Estrella de Sevilla*, sus condiciones de escritura, su traza en una palabra. Es la deuda que *La Estrella*, su desconocido autor, su refundidor Claramonte y nosotros mismos seguimos teniendo con Lope de Vega.

Para Lope. Estimación del Fénix en Europa y en España

María Grazia Profeti

Nuestro Congreso de la Asociación Siglo de Oro se propone trazar «retrospectivas y nuevos enfoques en los albores del nuevo siglo»; me ha parecido útil, por lo tanto, analizar la fortuna del Fénix, no para dedicarme a una «apología de Lope», sino como desafío; ya que al estudiar el «caso Lope» nos enfrentamos con una trayectoria singular y problemática, que pasa de la exaltación contemporánea al olvido y hasta al desprecio en periodos sucesivos. Examinar cómo se forma la memoria de un pueblo entero puede explicar también cómo después la recibirán otras épocas y naciones; y quizás hablar del porqué los españoles no quieren a su gran dramaturgo nacional significa contestar también a la pregunta del porqué los españoles no se quieren a sí mismos. Espero que este esbozo de reflexión fomente una serie análoga de análisis: para comprender nuestro presente es en efecto necesario interrogarnos sobre nuestro pasado.

1. Lope, Calderón y la memoria

Iniciamos nuestro camino en el período en que se crea la memoria de las literaturas nacionales en Europa, en las primeras décadas del siglo XVIII, cuando los intelectuales consideran su propio pasado y tejen la trama de una modernidad que lo integre, en el momento mismo en que lo perciben como Otro. Recordemos que en España, justo en el umbral del siglo, se produce un cambio dinástico que complicará el proceso; así que la dinámica no será entre tradición e innovación, sino que ésta última se connotará negativamente como xenofilia: la memoria de la tradición se santificará como *castiza*, y las novedades se censurarán como *afrancesadas*. La dialéctica entre ortodoxia y heterodoxia se sitúa en los cimientos de la *querelle* Mayans y Siscar-Feijoo en los albores del siglo XVIII y llegará a su codificación en la *Historia de los heterodoxos* de don Marcelino, al cerrar el siglo XIX. En esta dinámica la cuestión del teatro constituye casi una piedra de toque: el aprecio del teatro nacional juega en el equipo de la tradición; mientras se connota como antigualla para los partidarios de la innovación.

La consecuencia de la fractura que se produce a finales del siglo XVIII, es que cuando con el romanticismo se reanuda la memoria del teatro clásico, el caudal textual se

percibe de forma fraccionada; las predilecciones románticas orientarán las sucesivas ediciones y estudios de forma evidente¹.

Dentro de esta situación, que afecta a todo el teatro áureo, un olvido especial parece rodear al Fénix desde finales del siglo XVII; mientras que la obra de Calderón, a pesar de las resistencias de los intelectuales neoclásicos, sigue proponiéndose a través de todo el siglo XVIII². Y cuando se verifica el «descubrimiento» del teatro nacional por parte de los románticos alemanes, es otra vez Calderón a quien los hermanos Schlegel exaltan, identificándose con una hipotética rebeldía calderoniana del hijo contra el padre, y valorando el *coté* trágico-filosófico de su obra; mientras Shelley en Inglaterra alaba *Los cabellos de Absalón* y traduce fragmentos del *Mágico prodigioso*. Así que la trayectoria de Calderón nos propone algunas analogías y algunas diferencias respecto a la de Lope; en España, entre el antic Calderonismo de Alcalá Galiano y los titubeos de Menéndez y Pelayo, la revalorización de don Pedro procede con cierta dificultad, pero los anglosajones (Wilson, Alexander Parker) en los años treinta trabajan hacia una nueva consideración de su teatro, y la crítica contemporánea alemana hereda de sus románticos un interés calderoniano, que va a producir una serie de estudios e iniciativas³. Lo que acomuna Lope y Calderón, es que sólo recientemente, bajo el impulso de los estudiosos de semiótica de la representación, han sido valoradas todas las facetas de la obra de don Pedro, su forma de la expresión compleja y refinada, los juegos de palabras llenos de humor y su plenitud lírica, su dominio del espacio teatral: lo literario y lo teatral han triunfado sobre tantas discusiones para-filosóficas.

Si comparamos estos vaivenes, y sobre todo la grieta que se produce en el umbral del siglo XVIII, con lo que se verifica en Inglaterra en relación con Shakespeare, nos daremos cuenta de una profunda diferencia, ya que nadie en ámbito inglés parece poner en tela de juicio la grandeza del autor de *Strafford-on-Avon*, que sigue representándose durante todo el siglo XVIII, a lo mejor «arreglado»⁴. El resultado de actitudes tan distintas se puede medir en la actual programación española, como notaba con ironía Fernando Doménech en el Congreso sobre Lope que se ha celebrado en Florencia en febrero:

En los últimos años he podido ver, en inglés o en español, media docena de versiones de *El sueño de una noche de verano*, dos o tres

1 Véase el caso de Vélez de Guevara: M.G. Profeti, «L. Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico», *Quaderni di lingue e letteratura*, 5, 1980, 49-94; después en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, 289-241.

2 Véase la bibliografía que he reunido en «Texto literario del siglo XVII, texto espectáculo del siglo XVIII: la intervención censoria como estrategia intertextual», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano, Piovan, 1988, 333-350; después en *La vil quimera de este monstruo cómico*, ob. cit., 147-162.

3 Véase la praxis de los Coloquios Anglogermanos: *Hacia Calderón*, el último de los cuales, el XII, acaba de celebrarse en Leipzig; o las Concordancias de H. Flasche y G. Hofmann: Hildesheim-New York, I (1980), II (1981), III (1982), etc.

4 Innocenti, L., *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni, 1985.

de *Noche de Reyes*, algunas de *Mucho ruido y pocas nueces...* *Romeo y Julieta* ha sufrido versiones para tres personajes solos, versiones sólo para actores varones... *El rey Juan* y *Ricardo III* tampoco son extrañas a nuestra programación, así como tampoco *La tempestad*.

Frente a eso, sólo las obras estrenadas por la CNTC y alguna arriesgada producción privada nos traen contadas gotas del Fénix: por esas mismas fechas hemos podido ver *El anzueto de Fenisa*, por la CNCT, y *La dama boba de Réplika*.⁵

Esto se puede medir en términos de fama planetaria, por decirlo así: en un libro reciente, que analiza y clasifica a los «grandes» de nuestro milenio, Shakespeare figura en las primeras posiciones; *Shakespeare in love* triunfa con el Oscar, pero nos falta una película sobre *Lope enamorado*, a pesar de la mucha materia que ofrecería su biografía.

Parece increíble que en la Florencia del siglo XVII Lope se representara en las mejores academias, que se le considerara término de referencia teórica; o que la Francia del mismo período saqueara sus «argumentos»⁶; hoy en Italia apenas se ha visto *El perro del hortelano* de Pilar Miró, mientras puntualmente se proponen con gran éxito las varias adaptaciones shakespearianas de Kenneth Branagh.

Sobre la diferencia entre el teatro español y el de Shakespeare reflexionaba también Casaldueiro, hacia 1972:

Por no haber tenido revolución, aunque sí desorden, ni espíritu conservador, aunque sí reaccionario, se ha perdido en España la tradición; más perdida todavía cuando se la cree resucitar. Es tarea muy difícil la de conservar creando o la de crear conservando. Inglaterra parece ser el único país que ha logrado renovarse sin perder totalmente el sentido de su tradición. [...] Los hombres del 98, tan inteligentes y sensibles, no pudieron aceptar la Comedia ni penetrar en ella. A pesar del esfuerzo de algunos universitarios, todavía hoy el teatro español del Barroco no puede ser apreciado como el inglés o el francés de la misma época.⁷

5 Doménech Rico, F., «La puesta en escena de *El rufián Castrucho* hoy», en *Otro Lope no ha de haber, Actas del congreso Internacional*, Febrero 1999, Firenze, Alinea, en prensa.

6 Cfr. R. Menéndez Pidal, *Lope de Vega. El arte nuevo y la nueva biografía*, en A. Sánchez Romeralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro, El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1989, I, 128-144; y los volúmenes dedicados a *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, Firenze, Alinea, 1997-1998. Las relaciones teóricas entre Lope e Iacopo Cicognini se pueden ver en M.G. Profeti, «*Dal buon gusto col tempo affinato nascono le buone regole: Iacopo Cicognini tra teoria drammatica e prassi del rappresentare*», en *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, Firenze, Alinea, 1998, 448-460.

7 Casaldueiro, J., *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1972, 10-11.

Hasta parece que nos hemos olvidado de la grandeza de Lope como lírico, un lírico que nada tiene que envidiar a Quevedo o a Góngora, y que en Italia, por ejemplo, es casi completamente desconocido⁸.

Examinemos ahora rápidamente la línea histórica del «caso Lope»⁹. A la enorme popularidad contemporánea corresponde una reticencia ya en las décadas sucesivas, puesto que es evidente un cambio en la forma del espectáculo desde los primeros años del siglo XVII, que se intensifica hacia los años cincuenta¹⁰. La conciencia de este cambio opera también en los primeros críticos del teatro, en Gracián y Bances Candamo, por ejemplo; los cuales, frente a la distinta densidad de la representación en la comedia de las décadas maduras, no pueden sino considerar las primeras pruebas lopescas como algo ingenio e incompleto:

Lope de Vega, con su fertilidad y abundancia... hubiera sido más perfecto si no hubiera sido tan copioso: flaquea a veces en el estilo, y aún en las traças; tiene gran propiedad en los personajes, especialmente en los plebeyos.¹¹

Esta perspectiva se radicaliza a través del siglo XVIII, y añádase que el teatro del Fénix, libre y no homogéneo, impide una apropiación de tipo ideológico análoga a la efectuada por los románticos alemanes en relación con Calderón. Lo advierte ya Montesinos, con su prosa tajante:

Se explica el desvío de los neoclásicos, mucho más duros con Lope, en general, que con Calderón, a quien no dejaban de salvar con atenuaciones (creo que Moratín fue algo excepcional en esta línea) [...] La cosa se explica. Calderón representaba una cierta forma, de pésimo gusto en ocasiones, pero forma; sus comedias parecían

8 Compárese la bibliografía de las traducciones que aparece en *Versi d'amore e concetti sparsi*, Firenze, Alinea, 1996, 34, nota 35.

9 Son muy útiles los materiales recogidos por A. Sánchez Romeralo, *Lope de Vega: el teatro*, vols. I y II, con un buen perfil crítico y una buena bibliografía. Recuerdo también la que aparece en J. M. Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990; sobre todo los dos apartados «Lope de Vega, poesías y prosas», 17-35, y «La obra dramática de Lope de Vega», 37-68, que vuelven a proponer las intervenciones aparecidas en B.W. Wardropper (ed.), *Siglos de Oro: Barroco, Historia y crítica de la literatura española*, vol. 3, Barcelona, Crítica, 1983, 123-140 y 291-321. En el *Primer suplemento de la misma Historia y crítica*, al cuidado de A. Egido, Barcelona, Crítica, 1992, A. Carreño se ocupa de «Lope de Vega: poesías y prosas», 94-106, y yo misma del teatro, 172-184. Con estas referencias ya bastante desarrolladas, puedo ahorrarme un excursus puntual de la crítica.

10 Cf. M.G. Profeti, «Jacinto de Herrera y Sotomayor y la comedia calderoniana», en 15. Jornadas del teatro clásico de Almería, Marzo 1997; en prensa.

11 B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio, Obras completas*, ed. A. del Hoyo, Madrid, 1967, 442b.

mantenidas dentro de un sistema, mal sistema, claro, pero sistema. Frente a esto, Lope parecía amorfismo puro, el puro caos.¹²

De forma paradójica, es la misma riqueza textual del Fénix la que constituye una ulterior dificultad para su valoración («hubiera sido más perfecto si no hubiera sido tan copioso»); no sólo por la dificultad de abarcar su obra en su totalidad, sino por un implícito falso silogismo: es teatro de consumo, y por lo tanto es malo. A lo mejor se salvan algunas comedias, que se consideran excepcionalmente logradas, o bien se salva el *corpus* en su globalidad en cuanto «artesanía noble», en una especie de actividad colectiva, en un circuito de afectos entre el autor y el voraz público del siglo XVII como consumidor.

Sin embargo es una falsa perspectiva la que, al evaluar el teatro de Lope, distingue entre textos «buenos», que se tendrán que salvar, y textos «malos» que habrá que condenar, ya que el espectador contemporáneo reconocía a su teatro un estándar de alto nivel, como atestigua el sintagma «parece de Lope», que llegó a ser sinónimo de «es bueno». Y en el prólogo de la *Parte XXII* espuria, impresa en Zaragoza en 1630 por Pedro Verges, se afirma:

... advirtiéndoles [a los críticos] que si algún yerro hallaren sea en la variación del concepto, o ya en lo elegante del verso, que aquello no es culpa de Lope, porque éste -como minero rico y fértil Vega- siempre ha producido ya en vez de versos oro acrisolado, y por todas sus obras tantas, tan variadas y tan divinas flores, que apenas se conoce que haya diferencia en su producción, ni haya sido más estéril el ingenio de donde salieron una vez que otra.¹³

2. La «falta» de Lope

Las reflexiones que nos guiarán en una evaluación de la obra de Lope tienen que ser de distinto tipo. Habrá que preguntarse cuál es la *quidditas* que impide la difusión de su teatro y hasta fomenta el desprecio nacional, por así decirlo.

En efecto, la crítica, aun la que parece más favorable a Lope, le reprocha una especie de falta, de ausencia; a veces parece maravillarse porque este teatro no es el teatro griego, o el de Shakespeare.

12 Montesinos, J. F. «La paradoja del *Arte Nuevo*», en A. Sánchez Romeralo, *Lope de Vega: el teatro*, cit., I, 146.

13 Profeti, M. G., «Un *amigo de Lope* parla al *lector* nel 1630», *Quaderni di lingue e letterature straniere*, 13, 1988, 156-157.

Como hace Arnold Reichenberger:

El teatro inglés del siglo XVII es, como el español, independiente de las formas clásicas, y es a su vez un teatro auténticamente nacional, aunque de vida no tan extensa como la del teatro español. Su cúspide, Shakespeare, presenta al hombre solo en el universo como en la tragedia griega (Hamlet, Otelo) y empujado a la destrucción por fuerzas misteriosas que vienen de lo profundo de sí mismo (Macbeth, Ricardo III). Y también, como en la tragedia griega, cada drama se confronta con un nuevo problema.

De esta manera, los otros dos teatros, el inglés y el griego, presentan seres humanos expuestos a inescrutables y todopoderosas fuerzas de origen sobrenatural (el griego), o, en un plano estrictamente secular, aun individuo en soledad (Shakespeare).¹⁴

En cambio, dice Reichenberger, «el sistema ideológico de la comedia» «se afirma» en «dos pilares»: «la honra y la fe»; de lo cual derivaría que «una obra dramática española sigue una pauta que va del orden conculcado al orden restablecido»¹⁵. Una fórmula bonita, como se ve, pero vacía de sentido, ya que el mismo *Edipo* va del orden conculcado al orden restablecido, a través del castigo del inconsciente, si no inocente, protagonista.

Rozas, al trazar su panorama de las tendencias españolas y extranjeras relacionadas con Lope, procuraba ya deslindar el análisis literario del histórico:

El crítico literario debe utilizar estos trabajos tomando un punto de vista distinto, desde la realidad del objeto que analiza. La revisión de los valores sociales del teatro español se hacía necesaria, a causa de las apologías que desde la derecha (Menéndez y Pelayo, Herrero García, Entrambasaguas) y desde la izquierda (Giner de los Ríos, Bergamín, Arconada) había recibido en el último siglo. Y en este sentido es muy útil que la filología y la crítica acudan a lo que historiadores como Maravall puedan decir al respecto [...] Este vaivén de valoraciones es necesario para iniciar un nuevo camino en el inacabable perspectivismo histórico de la obra de arte.¹⁶

Parecen reflexiones muy oportunas, y quiero comprobarlas examinando el principio de la «justicia poética» y del propósito moral, que Alexander Parker ve como cons-

14 Reichenberger, A., «La singularidad de la comedia», en Sánchez Romeralo, *Lope de Vega, el teatro*, I, 67.

15 Ivi, 68.

16 Rozas, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega*, cit., 47. Las referencias son al ensayo de J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1972; y al de J.M. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

titutivos de la comedia, de Lope y de los españoles en general: al lado de principios como «la primacía de la acción sobre la caracterización de los personajes», o de «la primacía del tema sobre la acción» habría en este teatro «una intención moral [que] se ejemplifica en el tema a través del principio de justicia poética»¹⁷.

La experiencia de mis lecturas choca aquí de lleno con la clave propuesta por el crítico anglosajón. ¿Dónde está el problema de la «justicia poética» en comedias como *Los donaires de Matico*? ¿O como *La doncella Teodor*, *Las ferias de Madrid*, *Los melindres de Belisa*, *La hermosa fea*? Y cito -como se ve- comedias que se sitúan en los primeros y en los últimos años de la actividad del Fénix, las cito porque he estudiado algunas de ellas y sobre todo porque representan un tipo de texto que raramente llama la atención de la crítica, el tipo de comedia que embaraza, que el estudioso borra de su mirada, prefiriendo acudir a los caminos de siempre, a *Fuente Ovejuna* o al *Caballero de Olmedo*, para entendernos.

Lo mismo puedo repetir por las argumentaciones de Américo Castro:

Comienza a dibujarse el horizonte frente al cual se hizo posible la «comedia» de Lope de Vega: la hombría sexual, la machez, como índice de la dimensión individual de la persona; la fe en la creencia ancestral y sin tacha, como signo de la dimensión cristiano-social del español imperativo, triunfante sobre los no cristianos dentro de su tierra, sobre los protestantes en Europa y contra toda forma de religiosa discrepancia, en un sueño delirante de dominación universal. En un acorde grandioso, Lope de Vega integraría más tarde, en una unidad poética sólo así posible, la dimensión individual y social del español-cristiano viejo. De ahí Peribáñez.¹⁸

Argumentaciones que no convienen de ninguna manera a los textos que he mencionado y a muchos otros, entre los cuales comedias de deliciosa frescura como *La dama boba*; argumentaciones que nos dicen mucho del malestar de la generación a la cual Castro pertenecía, pero que se conforman muy poco con la comedia de Lope, tal como se nos presenta en sus centenares de piezas conocidas.

La misma sensación de desajuste se percibe al leer textos como *Mangas y Capirotos* de Bergamín, que he analizado el año pasado, llegando a concluir que el escritor no consigue comprender el teatro nacional, y se entrega al puro alarde verbal¹⁹. Leamos fragmentos como los siguientes, donde el teatro de Lope se define como popular-cristiano:

17 Parker, A.A., «El teatro español del siglo de oro: método de análisis e interpretación», en Sánchez Romeralo, *Lope de Vega: el teatro*, cit., I, 61.

18 Castro, A., «El drama de la honra en la literatura dramática», en Sánchez Romeralo, *Lope de Vega: el teatro*, cit., I, 224.

19 Profeti, M. G., «Il teatro aureo e gli intellettuali spagnoli: lo scacco della memoria», en J. Bergamín, *Tra avanguardia e barocco, Atti del convegno*, en prensa.

Todo puede ser uno -afirmó Lope-; *la Historia y la Poesía. Todo puede ser uno*, por la cruz: por la fe de Cristo. Todo se unifica en esta poesía totalizadora de la fe o se totaliza por esta unificación poética del pensamiento, en un teatro español y católico: total y único, universal y solo. Unidad y soledad, universalidad y eternidad, es lo que este teatro representa como la voluntad nacional y nacional de España: como concepción y como encarnación de su verdad y de su vida. España, soñándose en la Historia, como en Lope de Vega, o historiándose en sueño, como en Calderón, se entraña y se desentraña poéticamente en sus cielos, en la eternidad de su noche celeste: se pierde y se encuentra, de nuevo, eternamente, en su laberinto de estrellas [...]. El teatro español del XVII se popularizaba de este modo generándose en la fe católica; como la fe católica se teatralizaba de este modo: por su generadora popularidad.²⁰

No se puede obviamente negar que la forma del mundo de los Siglos de Oro fuera la católica, pero lo mismo se puede decir de Francia o de Italia; por lo tanto esta única clave no puede explicar las peculiaridades de los varios teatros nacionales.

Si el destinatario aparece en estas evaluaciones, siempre es de forma reductiva; no sólo el «necio vulgo» como ironizaba el propio Lope, sino el español de pocas luces, aplastado bajo el peso de su leyenda negra, de la contrarreforma, del problema del honor. Un monolítico depositario de creencias nacionales, como lo pinta, con cierta ingenuidad, Reichenberger:

Para mí la grandeza de la comedia está precisamente en ser un instrumento insuperado de expresión personal de un pueblo. Compacto y unitario como sus creencias es su teatro, la artística recreación de creencias en una forma dramática.²¹

Y si la comedia se conformara de forma tan pasiva a la ideología más represiva de su destinatario, si fuera únicamente deudora a la visión católica del español contrarreformista, mal se explicarían las polémicas sobre la licitud del teatro, que tanto se repiten a lo largo del siglo XVII: una antinomia con la cual se tienen que enfrentar los estudiosos del teatro hagiográfico.

La contrarreforma, como cualquier otra clave interpretativa, consuela a los críticos pues es una ganzúa fácil, que se puede aplicar para descifrar varias formas artísticas (la he visto aplicada recientemente a la historia del arte español). Pero en la historia de la cultura ningún fenómeno es tan lineal y sencillo como parece; siempre hay que tener en cuenta fuerzas de tipo distinto, que actúan en interacción con las culturales, espiritua-

20 Bergamín, J. de, *Mangas y capirotos (España en su laberinto teatral)*, Madrid, 1933, 23, 30-33.

21 Reichenberger, A., «La singularidad...», ob. cit., 76.

les, literarias, retóricas; fuerzas antropológicas, más difíciles de detectar y más poderosas.

La clave «contrarreforma» por ejemplo no explica la fortuna de Calderón frente a la de Lope, ya que don Pedro -lo podemos conceder-sería tan contrarreformista como Lope; ni explica por qué en Italia, donde este fenómeno espiritual es indudable, no asistimos a un igual desarrollo del teatro nacional; porque en Italia no hay un Lope o un Calderón, por así decirlo. O sea, no sólo no explica las peculiaridades literarias y técnicas de los autores, de los teatros nacionales, sino que tampoco explica el desarrollo o la falta de cultivo del género mismo.

Será el caso, por lo tanto, de que nos olvidemos del trillado tópico del contrarreformismo de Lope, y también del de su «conformismo»; y si las argumentaciones teóricas que acabo de formular os parecen poco persuasivas os invito a comparar entre sí dos estructuras dramáticas.

1. Un joven procura casarse por dinero con una mozuela rebelde, la «doma» con palizas y malos tratos, por ejemplo no dándole de comer; la ex-fierecilla llegará así a ser una perfecta hipócrita.

2. Un joven procura casarse por dinero con una mozuela que parece poco lista, a la cual consigue «enseñar» los buenos modales, a escribir y a danzar, a través del amor y del contacto físico; la ex-boba llegará así a ejercer un completo dominio sobre la realidad, hasta la disimulación.

¿Cuál de las dos estructuras os parece más conformista? Os recuerdo que en la segunda, en *La dama boba* de Lope, se enseñarán en el escenario los abrazos de los dos protagonistas y la «boba» aludirá a las «partes escondidas», a lo que hay debajo de la pretina del prometido («¿qué importa que sea pulido /este marido o quien es,/si todo el cuerpo no pasa /de la pretina? Que en casa /ninguno sin pierna ves»)²². ¿Es este un teatro convencional, o al contrario es un teatro temible por demasiado libre y transgresor?

3. La «quidditas» de Lope

Intentemos, pues, otro tipo de explicación, que no se centre sólo en razones históricas, o en aspectos ideológicos, incluidos los religiosos²³-razones que necesariamente tienen que ser comunes a Lope y a otros autores de su tiempo-; sino en la estructura literaria, en aquel mirable «idialecto» que constituye el sello, la característica que identifica y singulariza a cada autor. Desde un punto de vista metodológico rechazaremos la colación de fragmentos esparcidos de textos lopescos. El porqué se comprende fácilmente: en un género pluridiscursivo y polifónico como es el teatro del Siglo de Oro, y sobre todo

22 L. de Vega, *La dama boba*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Austral, 1991, 78, vv. 872-76. «¡Aún agora/viene con piernas y pies!...El verle de medio arriba/me daba mayor congoja...», 80, vv. 916-920.

23 Cfr. M.G. Profeti, «Forma literaria, forma teatral, forma del mundo», en *Dramaturgia e Ideologia*, VII Congreso de Aitenso, Almería, Marzo 1997; en prensa.

el de Lope de Vega, se puede hallar cualquier tipo de afirmación, incluso afirmaciones opuestas entre sí; cada personaje tiene en efecto derecho a su verdad, hasta el Mal, el diablo; así que en este inmenso corpus podremos hallar puntos de vista plenamente contradictorios; detrás del personaje, de los personajes, el autor nos esconde su propia forma del mundo. El dramaturgo quema esta renuncia en aras de lo teatral, es sólo el sentido último de la estructura que nos puede ofrecer un síntoma de su propia voz.

Vamos a ver, por lo tanto, por qué el autor Lope nos parece más inalcanzable que otros, las razones de su lejanía, de su inasequibilidad, y lo vamos a ver a través de la percepción global de sus centenares de comedias, de sus funciones, de sus repetidas representaciones, de su teatro como lo podemos reconstruir, pero sobre todo adivinar.

En efecto tendremos que subrayar una previa dificultad: la de recuperar hoy el texto-espectáculo: música, actividades coréuticas, actuación, puesta en escena, repercusión misma de los temas en un destinatario tan consciente de ellos cuanto lejano es el de hoy (un ejemplo: cuando el espectador de los Siglos de Oro sentía resonar en el tablado la canción del *Caballero de Olmedo*, advertiría un escalofrío, ya que conocía el trágico destino del protagonista; todas las palabras del protagonista se cargarían de un sobresentido evidéntísimo). Si juzgar el texto literario para el teatro es siempre operación parcial, tanto más parcial se revela en relación con Lope, cuyos textos nos han llegado de forma fragmentaria y a veces corrompida.

Identifico, pues, la «quidditas» de Lope a través de varias características de su teatro, que constituyen a su vez razones de la dificultad de recuperarlo. La primera es su ligereza. Hay una general labilidad en el código de lo cómico, tan atado a las circunstancias de las cuales nace:

Si fa ridere e si ride solo in rapporto ad oggetti che una determinazione storica ed ideologica ha reso potenzialmente «comici»; è sempre di qualcos'altro che si ride, anche se questo altro è dentro se stessi, anche se si ride di se stessi... il riso e il comico sono sempre forme di uso storico di oggetti dati.²⁴

Sobre las distintas teorías de lo cómico he reflexionado varias veces, repitiendo que si se llora por los mismos motivos en todos los tiempos y lugares, se ríe por razones muy diversas en épocas y países distintos; por esto, a menudo lo cómico se ha identificado con su sociología histórica²⁵.

24 Ferroni, G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, 16.

25 Profeti, M.G., «Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII», en *Actas del Congreso Internacional Risa y sociedad en el teatro español del siglo XVII*, Toulouse, 31 janvier-2 février 1980, Paris, CNRS, 1980, 13-23; «Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Jornadas de Almagro 1987, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, 33-46; después en *La vil quimera ...*, ob. cit., 43-56 y 57-69. Aquí se hallará una bibliografía básica sobre las varias teorías de lo cómico.

Sin adentrarnos en los recorridos ideológicos que ya examiné, baste recordar, a nivel de la forma de expresión, la dificultad de comprender juegos de palabras y referencias a costumbres y acontecimientos contemporáneos, hoy perdidos y a veces imposibles de recuperar a través de la documentación de archivo. El teatro de Lope es más pródigo que otros en referencias a lo cotidiano, la suya es una escritura que vorazmente se alimenta de la vida, y por lo tanto resulta para nosotros elusiva en la medida en que es alusiva. Y ya he recordado que incluso las comedias «ligeras» de Calderón se aprecian desde hace poco tiempo.

Ahora bien, el hecho de que el teatro de Lope sea esencialmente un teatro de «diversión», de consumo, fomenta una especie de «conciencia infeliz» del género; y repito una fórmula que ha sido aplicada a la novela rosa. Lo cómico siempre se ha considerado inferior a lo trágico; observación banal, como se ve, pero que tiene su peso, si Reichenberger puede afirmar rotundamente -en contra de la comedia áurea- «El teatro griego es trágico»²⁶, olvidándose tranquilamente de Aristófanes, y sobre todo olvidando que conocemos un corpus muy limitado de lo que fue el teatro antiguo.

No nos queremos acordar del teatro cómico, y así el estudioso anglosajón no menciona la comedia romana, que sin embargo comparte con el teatro griego estructuras fundamentales; no queremos apreciar la ligereza, descuidando que la sonrisa es una prerrogativa de los hombres y de los dioses, que es una forma de conocimiento, como bien sabían los escritores y filósofos renacentistas, un desafío al cielo, como repite Jorge de Burgos en el *Nombre de la rosa* y como tenían los adversarios del teatro en el mismo Siglo de Oro, los moralistas preocupados por lo «afectos» despreciables -según ellos- que la representación suscitaría.

Análogamente queremos olvidar el aspecto «risible» que *Don Quijote* debe a su época y que su época apreció sumamente en España y en Europa, sin tener en cuenta que reír o sonreír es un acto que pone en tela de juicio las certidumbres tópicas, las teorías oficiales y triunfantes; más allá de la carcajada, la «crisis soberana», según la terminología de Bataille, «non si presterà a commento divertito e complice, né consolatorio del travagliato, pericolante presente» sino que «può porre in causa la certezza delle acquisizioni consolidate, gli assetti delle dottrine ufficiali e imperanti»²⁷.

Pero quizás ha llegado el tiempo, en este oscuro fin de milenio, de alabar como suma calidad la ligereza, cuyas razones Italo Calvino exaltaba en la primera de sus *Lecciones americanas*²⁸.

Así llegamos a la segunda razón: la libertad del teatro de Lope. Se podría opinar que esta libertad proviene al texto teatral de su función de grieta, de válvula de escape de una sociedad cerrada y autoritaria, y condenarlo otra vez como síntoma de un malestar. Pero sabemos que ésta es la función misma de la obra literaria, de toda obra literaria, de cada tiempo y lugar, como bien ha argumentado Francesco Orlando: la literatura es

26 Reichenberger, A., «La singularidad...».

27 *Il riso maggiore di Cervantes*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, 126.

28 I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, 5-30.

el ámbito donde, a través de la ficción poética (que funciona como pantalla y como filtro, amparo), el individuo y la sociedad permiten que pase lo reprimido, lo que de otra forma no se podría expresar; es la negación simbólica la que permite la aceptación, por parte de la comunidad, de sentimientos y conductas condenables:

La poesia è dunque incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo... Un ritorno del represso reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione, meriterà entrambi questi attributi contraddittori.²⁹

La libertad del teatro de Lope es muy amplia, e implica no sólo la ruptura literaria de las normas pseudo-artistotélicas, obviamente, sino también el desprenderse de una adhesión estricta a las normas sociales; es un teatro que da derecho de palabra al gracioso, a las clases bajas, un teatro polifónico por antonomasia. Los estudiosos vacilan ante esta libertad, sus instrumentos ideológicos se atascan, tienen que confiarse a la casuística (en esta comedia sí, en la otra no, etc.).

Es un teatro donde el cuerpo reina y triunfa, donde las transgresiones más evidentes se premian: una viuda valenciana se enamora de un guapo joven, le acoge en su casa y en su cama y al final se casa con él: ¿será un castigo este casamiento final, como algunos críticos opinan? Una madrastra se enamora de su ahijado, morirán los dos, y ya lo saben desde el principio; lo que no impide que al espectador se le cuente con pormenores y detalles sus abrazos y sus besos incestuosos: «miré y vi, ¡caso terrible!/en el cristal de un espejo/que el conde las rosas mide/de Casandra con los labios».³⁰

Es obvio que al final el orden triunfa, pero triunfa también el deseo, hasta el deseo de llorar, como en el final del *Caballero de Olmedo* o del *Castigo sin venganza*: es la voluptad de las lágrimas, que Reichenberger -muy puritano- ignoraba en su juicio: «se acerca -sólo se acerca- a la tragedia»³¹. Un padre que no se sacia de llorar viendo a su hijo muerto, aquel hijo que ha tenido que «castigar» a pesar de su voluntad: «En tanta/desdicha, aun quieren los ojos /verle muerto con Casandra»... «Llanto sobra, y valor falta»³²: sólo nuestra ceguera crítica impide que estas palabras resuenen en el tablado del teatro universal.

Una ceguera que a lo mejor deriva también de la última característica del teatro de Lope: su complejidad. Una complejidad que obedece a varias razones. La primera es que se trata de un teatro polifónico, ya lo hemos señalado, donde cada personaje tiene derecho a su verdad. La segunda es que se trata de un teatro ambiguo, donde el aparecer

29 Orlando, F., *Lettura Freudiana della Phèdre*, Torino, Einaudi, 1971, 28.

30 L. de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. crítica de J.M. Díez Borque, Madrid, Espasa Calpe, 1987, 231, vv. 2074-77.

31 Reichenberger, A. «La singularidad ...», ob. cit., 74.

32 L. de Vega, *El castigo sin venganza*, ob. cit., 280, vv. 3009-11, 3015.

juega en pareja con el ser³³. Un sólo ejemplo: es obviamente sobre la importancia concedida a la apariencia que se funda el tema del honor, si es cierto que «dans ce théâtre où tout est décor perdre son apparence c'est se perdre soi-même, puisqu'on ne s'y soucie pas d'être, mais de paraître»³⁴. Por esto el «castigo» final, *Castigo sin venganza*, se organiza como espectáculo críptico: Federico mata a Casandra escondida bajo un paño creyéndola un peligroso enemigo del padre; y el marqués Gonzaga mata a su vez a Federico, creyendo que ha matado a su madrastra porque pensaba que estaba embarazada, es decir por miedo a perder el derecho al trono. Así la apariencia se hace realidad, y la negación del aparecer llega a ser negación del ser.

El lugar donde tantas alquimias se cumplen y se resuelven es el ojo del espectador, el único detentor de la verdad, o por lo menos de aquella porción de verdad que *aparece*. Se verifica así de forma evidente la implicación del destinatario, peculiar del arte barroco. Pero cuando el espectáculo se concluye y entrega al público su mensaje, no parece resolver su duda fundamental: el lujo y la poliedricidad de la apariencia sólo parece exorcizar la inquietud de la esencia.

Un corolario implícito es que este teatro es pluri-interpretable porque se dirige a un auditorio múltiple: la pluralidad de destinatarios necesita una pluralidad de descodificaciones, de interpretaciones. Lope lo sabe muy bien, si en *Ay verdades que en amor* representa al público mismo que sale del teatro, y subraya que cada uno de los espectadores se ha fijado en su propia verdad: las damas en el entremés y en el traje y tocado de Amarilis, los caballeros en la elegancia de unas décimas y en la dicción de un soneto, otros en las «trazas y conceptos nuevos»: «*Fulvio* ¡Buena comedia! *Dario* ¡Extremada!/*Fulvio* Por cierto que es mucho hallar,/después de haber hecho tantas,/trazas y concetos nuevos./... (*Salen dos damas con mantos*)/ *Primera* ¡Oh, qué gracioso entremés!/*Segunda* ¡Qué bien Amarilis habla!/*Primera* ¡Qué bien se viste y se toca!/*Perseo* No he visto cosa más rara/que las décimas que dijo/con tales afectos *Arias*./ *Albano* Laurel mereció Cintor/por el donaire y la gracia/con que dijo aquel soneto».³⁵

Las características que he identificado explican ya -me parece- por qué este tipo de teatro no pasa a las épocas sucesivas: la ligereza, la libertad son tan temibles que se tienen que contrarrestar con una serie de «reglas», que cimientan el teatro de las décadas altas; mientras que la pluridiscursividad, que tiene en cuenta los niveles más bajos de la audiencia, choca con otra necesidad del siglo XVIII: la de controlar las formas de la cultura popular. El teatro se cierra a las clases bajas; como repiten reiteradas disposiciones de la Sala de Alcaldes de Madrid, no se admitirán en la luneta, gradas, tertulia, aposentos, galerías los que lleven capa y gorro; en los aposentos se admitirán sólo

33 Conceptos que perfilé con mayores detalles en «Essere vs Apparire nel teatro barocco», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, II, 543-555; después en *La vil quimera*, ob. cit., 32-42.

34 Rousset, J., *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Conté, 1954, 63.

35 Lope de Vega, *Ay verdades que en amor*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Nueva Edición Académica, 1917, III, 311b.

espectadores con «sombbrero armado de tres picos, peluquín» y redingott; en 1786 se subraya que no se admitirá en los aposentos a quien lleve capa parda y redecilla, «tal como Goya representa al pueblo en sus cartones de tapices»³⁶.

La nueva compacidad que en el siglo de las luces une los intelectuales a los nobles, a los nuevos ricos, conduce al desprecio de la voz de la cultura popular, y al rechazo de un teatro «desarreglado», desarreglado no sólo y no tanto por lo irrespetuoso de las formas literarias (de las «normas aristotélicas»), sino de las mismas formas sociales.

Así se pierde la memoria de Lope en España, así se tacha en Europa; y si después se volverá a desenterrarla será para contrarrestar modas culturales o inventar modas nuevas, para exaltar una ideología en contra de otra (y recuerdo el fragmento de Rozas citado más arriba acerca de la apología de Lope desde la derecha y desde la izquierda); es decir se usará como instrumento; y es obvio que las «guerras» no respetan las armas de las cuales se sirven.

Se suele repetir que Lope no ha sellado con su nombre una «obra culminante», universalmente conocida, como pasa con Cervantes, por ejemplo; pero habrá que recordar que el Fénix ha ligado su quehacer al desarrollo, al florecer de un género entero, que después del desplegarse de su actividad no podrá concebirse ya de la forma que tenía antes. El nos ha dejado en herencia un gran Teatro, como puede entenderse moderadamente. Y cabe preguntarse también en qué medida la misma obra maestra cervantina, su «teatralidad», su ligereza, su libertad, su complejidad se deben al magisterio de Lope³⁷.

36 Domergue, L., «El alcalde de casa y corte en el Coliseo. Teatro y policía en España a fines del antiguo régimen», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, 172-173. Se trata de disposiciones que se reiteran en toda la península: para Toledo *cfr.* L. Montero de la Puente, «El teatro en Toledo durante el siglo XVIII. 1762-1776», *Revista de Filología Española*, 26, 1942, 411-468; para Zaragoza A. Egido; *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Diputación provincial, 1987, 39; para Valencia *cfr.* A. Zabala, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, 138-139. M. D'Ors, «Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, 134-135, 1974, lámina 6, reproduce un cartel, expuesto en 1798 en la Casa de las Comedias de Pamplona, que reza: «Se previene que a ninguno de los Concurrentes al Patio de Comedias se le permitirá fumar dentro de él, como ni tampoco gritar con motivo alguno, ni beber vino, debiendo todos observar la mayor quietud y compostura, en inteligencia de que se procederá a lo que corresponda contra el sugeto u sugetos que quebrantaren este orden en cualquiera de sus partes».

37 *Cfr.* G. Díaz Plaja, *Cuestión de límites*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, 11-136.

«Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse»:
reconsideración de la ejemplaridad en las *Novelas ejemplares*
de Cervantes¹

Colin Thompson

En una de las cuatro aprobaciones de las *Novelas ejemplares*, el padre presentado fray Juan Bautista escribió:

supuesto que es sentencia llana del angélico doctor Santo Tomás, que la eutropelia es virtud, la que consiste en un entretenimiento honesto, juzgo que la verdadera eutropelia está en estas *Novelas*, porque entretienen con su novedad, enseñan con sus ejemplos a huir vicios y seguir virtudes, y el autor cumple con su intento, con que da honra a nuestra lengua castellana, y avisa a las repúblicas de los daños que de algunos vicios se siguen.²

Las aprobaciones solían suprimirse hasta la aparición de ediciones críticas modernas, como nos informa Joseph R. Jones, cuyo artículo, junto a otro de Bruce Wardropper que llegó a conclusiones parecidas por separado, permanece hasta ahora el único estudio dedicado al tema de la eutrapelia en las *Novelas ejemplares*³. En su reciente libro Thomas R. Hart alude a la eutrapelia en los términos siguientes:

Now forgotten by everyone except a handful of theologians, eutrapelia was well known to Cervantes' contemporaries. Eutrapelia is a wholesome recreation, «honesto entretenimiento». It is both a temporary turning away from more serious concerns and a preparation for returning to them with renewed strength. The concept of eutrapelia thus dissolves the apparent opposition in the familiar

-
- 1 Quiero agradecer a Pedro García-Caro, lector de español en la Universidad de Oxford, su gran ayuda en la confección final del texto español de la ponencia.
 - 2 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, 2 vols, Madrid, Cátedra, 1986-89, I, 45. Las dos formas «eutropelia» y «eutrapelia» se emplearon durante el siglo XVII, como nota Bruce W. Wardropper, «La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols, Roma, Bulzoni, 1982, I, 153-69, 159-60.
 - 3 Jones, Joseph R., «Cervantes y la virtud de la eutrapelia: la moralidad de la literatura de esparcimiento», *Anales cervantinos*, 23, 1985, 19-30. Ambos críticos se han remitido al pequeño libro de Hugo Rahner, S.J., *Man at Play: Or Did You Ever Practise Eutrapelia?*, London, Burns & Oates, 1965.

Horatian doctrine that poetry should be both pleasant and morally beneficial: poetry is beneficial because it gives pleasure.⁴

A excepción de los críticos ya mencionados, nadie ha estudiado la influencia de esta doctrina de origen aristotélico, analizada en diversas cuestiones de la *Summa theologica*, en las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Ellos se han limitado a comentar la historia del término y su posible presencia en las *Novelas*, pero nadie, que yo sepa, ha intentado demostrar cómo funciona en la obra, y qué podría implicar su presencia, por indirecta que sea, para la interpretación de estos cuentos tan discutidos; en una palabra, para la ejemplaridad que Cervantes pretende esconder en ellas.

Santo Tomás trata de la eutrapelia, definida como forma de esparcimiento necesario para los seres humanos, en varias partes de la *Summa*: «ad eutrapeliam pertinet dicere aliquod leve convicium, non ad dehonorationem vel ad contristationem ejus in quem dicitur, sed magis causa delectationis et ioci. Et hoc potest esse sine peccato, si debitæ circumstantiæ observantur»;⁵ «la eutrapelia incluye un insulto a alguien, pero de buen humor, por motivos de diversión y de placer, no para desprestigiarle u ofenderle. Esto puede ser totalmente inocente, siempre que las circunstancias sean justas». Vuelve sobre el tema en q.168, «De modestia in exterioribus corporis motibus», donde, contestando a las objeciones de algunos de los Padres, dice que el cuerpo necesita descanso después de trabajar, y el alma también:

Sicut autem fatigatio corporalis solvitur per corporis quietem, ita etiam oportet quod fatigatio animalis solvatur per animæ quietem. Quies autem animæ est delectatio [...] Et ideo oportet remedium contra fatigationem animalem adhiberi per aliquam delectationem, intermissa intentione ad insistendum studio rationis. (XLIV, 216)

Así como el cansancio corporal se ve aliviado por el descanso del cuerpo, es necesario que el cansancio espiritual se vea aliviado por el descanso del alma. El descanso es agradable al alma [...] Y por lo tanto el remedio contra el cansancio espiritual consiste en aflojar las tensiones del estudio mental y disfrutar.

4 *Cervantes' Exemplary Fictions: A Study of the «Novelas ejemplares»*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1994, 15-16. Trad. de la cita: «Olvidada hoy en día por todos salvo unos pocos teólogos, la eutrapelia era concepto familiar a los coetáneos de Cervantes. Se define como honesto entretenimiento. Es a la vez un retiro temporal de asuntos más serios y una preparación para reasumirlos con nuevo vigor. El concepto de la eutrapelia borra por lo tanto la aparente contraposición en la bien conocida doctrina horaciana de la poesía entre la poesía como agradable y como moralmente beneficiosa: la poesía es beneficiosa precisamente porque da placer.»

5 Cito el texto latino de St Thomas Aquinas: *Summa Theologiae*, ed. de Thomas Gilby y otros, 61 vols, Londres, Eyre & Spottiswode, 1964-80; «De contumelia», 2a2ae q.72 a.2; XXXVIII, 162.

Aquí es donde introduce una anécdota sacada de las *Collationes Patrum* de Juan Casiano⁶. Alguien se escandalizó un día al encontrar a San Juan Evangelista jugando con sus discípulos. San Juan hizo llamar a uno de ellos, que llevaba un arco, y le pidió tirar. Cuando el hombre lo había hecho varias veces, San Juan preguntó si era posible hacerlo sin cesar. Contestó que si lo hiciera, el arco se rompería: «Unde beatus Ioannes subintulit quod similiter animus hominis frangeretur, si nunquam a sua intentione relaxaretur», «con lo cual el beato Juan sacó la conclusión de que el alma humana también se rompería si nunca se relajara». Es decir que los ejercicios espirituales, por importantes y necesarios que sean, no se pueden practicar continuamente, sin efectos perjudiciales y peligrosos para el alma. No resta importancia a dichos ejercicios, al contrario, los resalta, pero reconoce una dimensión humana, la debilidad que necesita horas de descanso para recuperar fuerzas.

El tema de honesta recreación no se limita a las *Novelas ejemplares*: preocupa a Cervantes a lo largo de sus ficciones. En el *Quijote*, I, 48, el canónigo de Toledo dice:

Y si se diese cargo a otro [...] que examinase los libros de caballerías que de nuevo se compusiesen, sin duda podrían salir algunos con la perfección que vuestra merced ha dicho, enriqueciendo nuestra lengua del agradable y precioso tesoro de la elocuencia, dando ocasión que los libros viejos se oscureciesen a la luz de los nuevos que saliesen, para honesto pasatiempo, no solamente de los ociosos, sino de los más ocupados, pues no es posible que esté continuo el arco armado, ni la condición y flaqueza humana se pueda sustentar sin alguna lícita recreación.⁷

La presencia de la imagen del arco armado en el *Quijote* no prueba que Cervantes haya conocido los textos fundamentales del filósofo y del teólogo, ya que se había convertido en un tópico de la época. Pero dadas sus amplias lecturas y el hecho que vuelva sobre el tema, sobre todo en el *Quijote*, me parece muy probable que, como ocurre con sus conocimientos muy evidentes de la teoría literaria aristotélica, se hubiera familiarizado con los aspectos más destacables de la doctrina de la eutrapelia. Esta doctrina le permitió reflexionar sobre la relación entre los dos polos de la doctrina horaciana, *prodesse* y *delectare*, con una frecuencia y una profundidad poco corrientes en el Siglo de Oro. Me encuentro enteramente de acuerdo con Riley: «He takes the business of entertainment very seriously indeed», «[Cervantes] toma muy en serio la

6 XXIV.21; PL 49, 1312-15.

7 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, 2 vols, Barcelona, Crítica, 1998, I, 556. En las *Notas* (II, 408), Joaquín Forradellas atribuye la imagen del arco armado a San Gregorio Magno, y nota que «la metáfora se convirtió en imagen literaria tópica» en la literatura de la época. Pero Santo Tomás la atribuye a San Juan Casiano, quien escribía casi dos siglos antes que San Gregorio.

cuestión del entretenimiento»⁸. El valor terapéutico de la literatura del esparcimiento es central a la práctica de Cervantes, y si no lo tenemos en cuenta incurrimos en el error de no captar la verdadera ejemplaridad de sus *Novelas*.

La versión cervantina de esta doctrina tan humana y tan prudente se encuentra en estas palabras del «Prólogo» de las *Novelas*: «Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse» (I, 52). Es imposible que la religión, la oración, el mundo de los negocios -es decir, todas las actividades serias e importantes de la vida humana, tanto espirituales como profanas- ocupen todas las horas del día y de la noche. Y al mantener que es necesario de vez en cuando dedicarse a la recreación Cervantes da, por extensión, valor moral, e incluso espiritual, a sus propias ficciones, porque leerlas, como disfrutar de los parques y los jardines, capacita el espíritu para volver a sus deberes principales una vez superada la fatiga que es consecuencia inevitable de las horas de trabajo. El hecho de que el autor compare la lectura de sus novelas a un paseo -«para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan, con curiosidad, los jardines»- no sólo subraya el paralelismo entre los placeres mentales y los del cuerpo, sino también se repite al final de las *Novelas*, cuando el Licenciado dice al Alférez: «Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento» (II, 359). Palabras no sin cierta importancia, en vista de la posición culminante que ocupan en la obra y del paralelismo establecido una vez más entre los placeres intelectuales y corpóreos. El verbo cervantino quizás deba leerse pensando en el doble sentido de recreación. Las novelas han ofrecido una oportunidad para que el entendimiento se divierta, lo que no excluye que siga funcionando. La diversión se va a prolongar contemplando los parques y jardines, frutos de la naturaleza y el arte, lo que tampoco excluye la actividad mental. Las palabras finales de la obra, por lo tanto, representan la resolución, la síntesis de las categorías separadas por la tradición horaciana, y el reconocimiento de lo imprescindible que es el honesto entretenimiento para la vida humana. El enfoque crítico que pide la eutrapelia no es el de una separación más o menos absoluta entre los aspectos morales y placenteros de la literatura, sino el de establecer una base adecuada para que la literatura imaginativa cumpla con su función de «enseñar deleitando», o viceversa.

Santo Tomás observa que la eutrapelia evita excesos (por ejemplo materia obscena, calumnias) y que exige cierta congruencia en cuanto a persona, tiempo y lugar -en una palabra, la moderación. Aduciendo que «ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae» (XLIV, 222), «el juego es necesario para el trato humano», y que los que lo hacen posible no pecan, propone que «officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum: nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur», «el oficio del actor, cuyo fin es el solaz

8 Riley, E.C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon, 1962, 83.

humano, no es en sí ilícito, ni pecan los actores, siempre que ejerzan su arte con moderación». Esta defensa del teatro se repetiría en el siglo XVI en la *Introduction a la vie dévoté* de San Francisco de Sales y, según Jones (22), en la respuesta de un «notable predicador carmelita» (fray José de Jesús María) a los que apoyaron el cierre de los teatros en 1598.

La defensa escolástica de la recreación como necesidad humana, siempre que se practique conforme a los límites de la moderación, exige una reconsideración de la ejemplaridad de las *Novelas*. Pone en duda la tendencia crítica de interpretar las *Novelas* como obra con o sin contenido serio y moral. Algunos críticos han negado que el prólogo de la obra, con sus aseveraciones repetidas de la presencia de ejemplos y de «algún misterio [...] escondido que las levanta» (I, 53), sea más que una de las interminables bromas que Cervantes gasta al lector, quizás pensando en los censores. Pero el prólogo, a pesar de sus dificultades, me parece mucho menos ambiguo y lúdico que el del *Quijote*, y por eso no me inclino a rechazarlo como algo dicho en broma, ni mucho menos como fruto de la hipocresía. Otros enfatizan los aspectos moralizadores de cada novela, pero a riesgo de perder de vista los elementos artísticos y humorísticos de ellas. Lo bueno de la doctrina de la eutrapelia es que nos permite reconciliar *prodesse* y *delectare*, enseñar y deleitar, de modo que el acto de leer una historia que nos atrae por «el artificio [...] y la invención» (final del *Coloquio*; II, 359) también «nos podría enseñar» (final de *La española inglesa*; I, 283) una sucesión de ejemplos para ponderar sin que desconectemos porque nos repugnan los sermones. Si dejamos de responder a la ejemplaridad indirecta, alusiva de las *Novelas*, por lo menos nos habrán entretenido «sin daño de barras» (I, 52). Es un error muy común en nuestros días confundir lo serio con lo moral y lo cómico con la falta de contenido serio. *El libro de buen amor* es otra obra maestra que ha sufrido de este afán clasificatorio. La mejor manera de enseñar los fallos humanos es que un autor finge reírse de sí mismo, presentando al auditorio la historia de sus fracasos amorosos para que no sólo se rían con él, sino que también se den cuenta de sus propias faltas. El humor, la risa -salvo quizás cuando se tuercen hacia lo satírico- son los mejores aliados del predicador y del moralista, porque mediante ellos aprendemos casi sin darnos cuenta de lo que está pasando, mucho mejor que cuando el predicador o el satirista nos condena y despierta en nosotros un sentido de culpabilidad muy negativo y que suele tener poco efecto. Y si quieren una prueba concluyente, de vez en cuando pregunto a mis alumnos, suponiendo que han cometido un error, ¿qué preferirían: que les predique un sermón para enmendarlo, o que les cuente una historia? La respuesta es unánime: el sermón no cuenta. Cuando les pregunto por qué, contestan que tienen que deducir el ejemplo moral de la historia por sí mismos, y habiéndolo hecho, es mucho más probable que lo aprendan. ¿No es esto lo que nos está diciendo Cervantes en su famoso prólogo y a lo largo de las *Novelas*?

He aquí su genio en las *Novelas ejemplares*. En los diálogos y las conversaciones entre los protagonistas encontramos un ejemplo perfecto de la doctrina aristotélica de la eutrapelia -la conversación agradable, según la definición del filósofo. La recreación que nos ofrecen aumenta a medida que el autor esconde o disfraza el ejemplo que quiere

ofrecemos a través de los hechos y las palabras de sus personajes. Les propongo, por lo tanto, primero una lectura de dos textos claves de las *Novelas* para concretizar mi enfoque, y en segundo lugar, de una de las historias en la que la lengua sirve como protagonista temática, es decir *Rinconete y Cortadillo*, donde la ejemplaridad que Cervantes quiere resaltar depende de una serie de errores lingüísticos que revelan, siempre de modo indirecto, la falsa moralidad del mundo de los protagonistas y de la cofradía de Monipodio.

Joseph Ricapito, al querer señalar la estrecha relación que cree ver entre los temas fundamentales de las *Novelas* y los temas candentes de la época de Cervantes, escribe de *La gitanilla* que «the long description of Gypsy life by the old Gypsy is an attempt by Cervantes to present a sympathetic picture of the values by which Gypsies lived», «la larga descripción de la vida gitana por parte del viejo gitano representa la tentativa de Cervantes de ofrecer una imagen simpática de los valores que rigen la sociedad gitana»⁹. Y más adelante: «The speech by the old Gypsy is a paean to a society untouched by concerns such as honra» (33), «La oración del viejo gitano es un panegírico a una sociedad ajena a preocupaciones como la honra». Sólo una lectura superficial del texto puede llevar a esta conclusión demasiado simplista. Nada más lejos de la verdad: en su apología de la inocencia y pureza de la vida gitana, libre de los celos, el viejo condena la base moral de la sociedad que intenta alabar, sin enterarse de que lo ha hecho. Es fácil dejarse seducir por el idilio que evoca. Pero las palabras que ahora cito socavan el idilio con dos observaciones al parecer marginales:

Nosotros guardamos inviolablemente la ley de la amistad: ninguno solicita la prenda del otro; libres vivimos de la amarga pestilencia de los celos. Entre nosotros, *aunque hay muchos incestos*, no hay ningún adulterio; y *cuando le hay* en la mujer propia, o alguna bellaquería de la amiga, no vamos a la justicia a pedir castigo; nosotros somos los jueces y los verdugos de nuestras esposas o amigas; con la misma facilidad las matamos y las enterramos por las montañas y desiertos como si fueran animales nocivos: no ha pariente que las vengue, ni padres que nos pidan su muerte. (I, 101; mi énfasis)

Cuando me paro a analizar la retórica del discurso, surgen las preguntas. Si la comunidad gitana obedece el último mandamiento -«ninguno solicita la prenda del otro»- no debemos olvidar que fuera de la comunidad los gitanos son ladrones, así pues, pecan contra el octavo. Si viven libres de los celos -gran tema cervantino, símbolo de la falta de confianza entre amantes, la cual, sin vencer destruye el amor- es porque los gitanos matan a cualquier gitana que no se comporte debidamente, mientras que ellos mantienen su derecho de abandonar a sus mujeres cuando quieran, para «escoger otra

⁹ *Cervantes's Novelas ejemplares: Between History and Creativity*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1996, 13.

que corresponda al gusto de sus años». Pero más repugnantes aún son dos frases parentéticas, tan insignificantes que corremos el riesgo de pasarlas por alto: «Entre nosotros, aunque hay muchos incestos...»; la afirmación «no hay ningún adulterio»; y en seguida su negación: «y cuando le hay en la mujer propia». No hay adulterio, pero sí que lo hay. Y peor todavía: confiesa, como si apenas valiera la pena mencionarlo, que el incesto, tabú que ni siquiera figura entre los diez mandamientos (aunque aparece en algunas historias del Antiguo Testamento), es frecuente. Pensando ofrecer un panegírico de la vida gitana, el viejo se traiciona a sí mismo. El robo, el adulterio y el asesinato, tres de los diez mandamientos, se practican en la vida gitana, mientras que el incesto se inserta en la narración como si no tuviera ninguna importancia, un mero aparte. No es de extrañar que la discreta Preciosa rechace la ley de los gitanos a favor de «la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas», alegando que «estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre, y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere» (I, 103). Para ella, la virginidad de la que se precia tiene un valor más espiritual que físico; simboliza la libertad del alma y el dominio que quiere ejercer sobre el cuerpo. Una lectura rápida y superficial de la oración del viejo gitano incurre en el error de no prestar atención a la subversión del idilio pastoril escondida en el texto, a las contradicciones evidentes sobre todo en los vicios que toca muy por encima. El viejo gitano cree que está pintando una imagen idílica de la vida gitana, o quiere persuadirnos de que lo sea. Al contrario: si leemos más detenidamente estos párrafos no es difícil llegar a la conclusión de que Cervantes está condenando una sociedad masculina que se dedica con una ferocidad bestial a la opresión de las mujeres. No quiero decir que la sociedad gitana no tenga sus propias atracciones, simplemente que la imagen se hace mucho más ambigua cuando nos despertamos al misterio escondido en el texto, y aprendemos a desconfiar de la retórica.

Mi segundo ejemplo viene de las páginas que un joven colega británico, Jeremy Robbins, dedica a la que quizás sea la más problemática de todas las *Novelas ejemplares*, *La fuerza de la sangre*, en la introducción a la literatura del siglo XVII que publicó el año pasado¹⁰. Esta novela, la más teatral y simbólica de todas, y quizás la más abiertamente cristiana, gira en torno a una serie de imágenes -oscuridad, sangre, caída, crucifijo. Su estructura binaria contrapone la violación de Leocadia, con la que empieza, a la restauración de su honor al casarse con su violador, siendo el eje el accidente providencial de Luisico, el hijo concebido por Leocadia en el acto de la violación, que se recupera de los peligros de la muerte en el punto medio de la novela precisamente en la cama donde su madre fue violada. Me recuerda los versos de San Juan de la Cruz, dirigidos por el Esposo a la Esposa: «y fuiste reparada/ donde tu madre fuera violada», y el texto bíblico que los inspira (Cant 8.5)¹¹. Dejando a un lado una posible interpretación tipológica de la novela, es evidente que la reacción del lector moderno

10 *The Challenges of Uncertainty: An Introduction to Seventeenth-Century Spanish Literature*, London, Duckworth, 1998, 89-94.

11 *San Juan de la Cruz: Poesía*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1989, 254.

depende sobre todo de cómo interpreta el personaje de Rodolfo, el violador. Parece injusto que un hombre tan violento y sensual se case al final con la víctima: sospechamos que Cervantes lo arregla para crear el final feliz que cree necesario. La pobre mujer se ha visto obligada a criar a su hijo en la casa familiar pero sin jamás salir a la calle, para evitar que la mancha de su vergüenza privada se conozca fuera, mientras que el joven egoísta la abandona después de satisfacer sus apetitos sensuales y se va libre de toda responsabilidad a la guerra en Italia, sin pensar en las posibles consecuencias de su acto. Según Robbins, los elementos problemáticos son los siguientes:

(1) Leocadia loves her rapist by the end of the story; 2) Rodolfo fails utterly to repent; 3) Rodolfo demands proof, once he has married Leocadia [...] that Leocadia is indeed the woman he raped, despite claiming that he does not doubt her identity [...]; and 4) for all the talk of critics that Rodolfo has been redeemed and has transcended his earlier behaviour, he is motivated by sexual desire still - he has married Leocadia simply because of her beauty, and once married we are told of his impatience to sleep with her. (93)

(1) Al final de la historia Leocadia ama a su violador; 2) Rodolfo no muestra ningún indicio de haberse arrepentido; 3) Rodolfo exige pruebas, una vez casado con Leocadia [...] de que es en realidad la mujer que había violado, a pesar de afirmar que no duda de su identidad [...]; y 4) a pesar de todo lo que han escrito los críticos con referencia a la supuesta redención de Rodolfo y a cómo ha superado su comportamiento anterior, todavía le motiva el deseo sexual- se ha casado con Leocadia simplemente a causa de su belleza, y ya casado se nos dice que está muy impaciente por acostarse con ella.

Pero Cervantes da pistas al lector, sobre todo en el desenlace, que me inducen a proponer una interpretación menos cínica. No depende del milagro provocado en Rodolfo por la apariencia de Leocadia en la escena final vestida como si fuera la Virgen o una santa, sino de una serie de observaciones aparentemente casuales que el autor ha diseminado por el texto. De ellas creo que podemos deducir que Rodolfo, aunque no se arrepiente en términos abiertos, ha adoptado una actitud más adecuada y moral hacia sus instintos sexuales, demostrando su creencia en la armonía necesaria para que los aspectos físicos del amor se integren a los espirituales, ausentes en el momento de la violación. Este cambio se debe en parte, quizás, a una madurez adquirida fuera del país, aunque Cervantes no es explícito al respecto, pero mucho más a la trama iniciada por doña Estefanía, madre de Rodolfo, una vez conocida la identidad de Leocadia y de su nieto.

Al principio de la novela Rodolfo y sus compañeros se nos presentan en términos muy negativos: son «lobos», actúan «con deshonesta desenvoltura», «cubiertos los

rostros» (II, 77), él con «un deseo de gozarla» (78), dominado por «los ímpetus no - castos de la mocedad» (79). En un cuarto oscuro, ella desmayada, Rodolfo, «ciego de la luz del entendimiento, a oscuras robó la mejor prenda de Leocadia», y, una vez satisfechos sus deseos carnales, «quisiera luego Rodolfo que allí desapareciera Leocadia» (79) -otra alusión bíblica (la historia de Tamar y Amnón, II Reyes 13). Cuando despierta del desmayo, Rodolfo intenta robarla una segunda vez, incitado, dice el texto, por «las discretas razones de la lastimada Leocadia» (81). Ella se defiende y en consecuencia «los deseos de Rodolfo se enflaquecieron [...] Como la insolencia que con Leocadia había usado no tuvo otro principio que de un ímpetu lascivo, del cual nunca nace el verdadero amor, que permanece, en lugar del ímpetu, que se pasa, queda, si no el arrepentimiento, a lo menos una tibia voluntad de segundalle.» Rodolfo, ardiente y sensual, se ha convertido en un ser «frío», «cansado». El análisis psicológico del violador hay que tenerlo en cuenta si queremos interpretar bien las intenciones del autor cuando llegamos al desenlace. Rodolfo se deja llevar por sus instintos, por pura sensualidad. Al satisfacer sus deseos, pierde interés en repetir su triunfo vacío. Aparte de la doble función de oscuridad y luz como realidad física e imagen simbólica, que culmina en la aparición de Leocadia al final, es de notar que la única referencia al amor está rechazada explícitamente como motivo del violador, y que la única referencia al alma ocurre cuando Leocadia le acusa de ser «hombre desalmado» (81).

Leído contra tal fondo, el desenlace indica que es innegable el cambio de actitud de Rodolfo, y el hecho de que el sexo siga siendo central para él no lo contradice. Ahora reconoce la importancia del alma en las relaciones amorosas. Cuando su madre finge mostrarle el «verdadero retrato» (91) de la esposa que sus padres han escogido para él, reacciona consternado, porque los pintores suelen exagerar la belleza del rostro y no obstante el retrato es de una mujer francamente fea. Su respuesta, la de un hombre de carne y hueso para quien el sexo es esencial, reconoce que es imprescindible que le casen con una mujer que encuentre atractiva para que el matrimonio no fracase:

Mozo soy, pero bien se me entiende que se compadece con el sacramento del matrimonio el justo y debido deleite que los casados gozan, y que si él falta, cojea el matrimonio y desdice de su segunda intención [...] La hermosura busco, la belleza quiero, no con otra dote que con la de la honestidad y buenas costumbres. (91)

Es posible que Rodolfo se muestre hipócrita, pero si lo fuera en realidad no habría resistido el propósito de su madre, puesto que casarse con una mujer poco atractiva le habría facilitado todas las ocasiones que quisiera para engañarla. Pero estas palabras revelan a otro Rodolfo. En lugar del deseo de poseer a Leocadia, despertado por «la mucha hermosura del rostro» (77), y «a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen» (78), encontramos una serie de observaciones enteramente conformes con la enseñanza tradicional cristiana acerca del justo papel del placer sexual dentro del matrimonio. Rodolfo se muestra muy consciente del riesgo que correría si estuviera casado con una mujer fea, buscando satisfacción sexual fuera del matrimonio y des-

truyendo la relación que debería existir entre esposo y esposa. Por eso «contentísimamente quedó su madre» (91), viendo que un cambio positivo se ha producido en su hijo.

No niego que la aparición de Leocadia se presenta al lector como la de alguna santa en gloria: las palabras del narrador, «como si fuera alguna cosa del cielo que allí milagrosamente se había aparecido» (II, 92), y la reacción de Rodolfo, «¿Es por ventura algún ángel humano?», lo demuestran claramente. Si son hiperbólicas, también forman parte de una serie de expresiones que culmina en la frase: «Y en esto se le iba entrando por los ojos a tomar posesión de su alma la hermosa imagen de Leocadia» (92-93). Más aún: al desmayarse Leocadia, repitiendo la pérdida de sentido que sufrió en el momento de la violación, Rodolfo, que ya no actúa como violador, «juntando su boca con la de ella, estaba como esperando que se le saliese el alma para darle acogida en la suya». Las repetidas referencias a una dimensión espiritual, y las claras alusiones al tópico platónico de amor como relación entre almas más que cuerpos no se pueden ignorar. Cervantes, sobre todo en el *Persiles*, está muy preocupado por el amor en todos sus aspectos, desde los raptos y las violaciones de los bárbaros hasta el puro amor espiritual que informa la relación entre Persiles y Sigismunda. Las declaraciones de amor que hace Andrés a Preciosa tienen que ponerse a prueba para que triunfen sobre los obstáculos de la sensualidad y los celos y se conviertan en un amor capaz de durar. Contestando a él y a ellas, Preciosa expresa un recelo que prefigura la reacción de Rodolfo inmediatamente después del acto: «Si alcanza lo que desea, mengua el deseo con la posesión de la cosa deseada, y quizá abriéndose entonces los ojos del entendimiento, se ve ser bien que se aborrezca lo que antes adoraba» (I, 85).

En la trayectoria psicológica de Rodolfo, la palabra «alma» está utilizada tres veces en el desenlace para indicar el cambio que ha experimentado: la última cuando Leocadia «quisiera con honesta fuerza desasirse de ellos [los brazos de Rodolfo]; pero él le dijo: -No, señora [...] No es bien que punéis por apartaros de los brazos de aquel que os tiene en el alma» (II, 94). El hecho de que Rodolfo insista en la confirmación de la identidad de Leocadia no es más que un recurso narrativo para rematar el simbolismo de la historia, introduciendo el crucifijo que Leocadia había robado del dormitorio, mudo testigo de la violación de Leocadia, ejemplo supremo de la fuerza redentora de la sangre derramada. Las dudas de Jeremy Robbins se desvanecen cuando sabemos leer las palabras claves del texto, como «alma» y nos damos cuenta de la estructura antitética de la novela. Tal lectura revela el cambio moral producido en Rodolfo, subrayado por el simbolismo (casa, noche, desmayo, contacto físico), y por los paralelismos entre la escena de la violación y el desenlace. Rodolfo tiene que esperar para «verse a solas con su querida esposa» (95), en lugar de raptarla y violarla en el acto. La violación una noche de verano se ha convertido en la restauración de la honra de Leocadia una noche de invierno. Si Cervantes no lo explica en términos más claros es porque no quiere predicar, porque la eutrapelia, como modo didáctico, exige un discurso moral más indirecto: «horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse». El ejemplo se insinúa en el texto; el lector, al pensar en lo que ha leído, lo verá; y al verlo, se acordará de él con mucho más placer, y por lo tanto efecto, que si el autor le hubiera

predicado. Y si no lo capta, por lo menos habrá pasado una hora agradable en un mundo donde el mal se ha convertido en bien. Quizás fuera exagerado afirmar el valor moral de la novela, si no fuera por lo que dice el autor en el prólogo, donde, antes de las observaciones ya citadas, dibuja su autorretrato en rasgos muy poco halagüeños, para indicar que, igual que la herida cobrada en Lepanto, la novela, «aunque parece fea, él la tiene por hermosa» (I, 51). Es una técnica sumamente cervantina, en una palabra, eutrapélica.

Para poner a prueba la teoría de la eutrapelia, paso ahora a la lectura de una novela completa, *Rinconete y Cortadillo*, para intentar convencerles de que existe una estrecha relación entre los elementos cómicos y los ejemplares de la novela, localizada sobre todo a nivel lingüístico. El mundo picaresco de los jóvenes y de la cofradía de Monipodio es un mundo que está caracterizado por un desequilibrio casi total entre lo que se dice y lo que se hace. De ahí la comedia; pero de ahí también la creación de un espacio donde el lector se ríe de los personajes, está a punto de juzgarlos, como hace Rinconete en el último párrafo de la historia, y termina sospechando que él mismo es culpable de los mismos fallos morales, la hipocresía sobre todo, que acaba de condenar en el joven protagonista. Pero siempre con una sonrisa, no con la cara severa del moralista.

En la novela encontramos tres usos lingüísticos que podemos calificar de falsos, porque ocultan o falsifican la verdad. Me refiero a la cuestión del registro, al fenómeno de la germanía y a las palabras confundidas por las que Monipodio intenta imponer su autoridad sobre la cofradía. A mi modo de ver, al mismo tiempo que nos reímos de los errores lingüísticos de los personajes, porque nos sentimos superiores a ellos, empezamos a vislumbrar a través de estos errores una serie de fallos en el ámbito moral que nos involucran en buscar la ejemplaridad de la novela. El primer párrafo introduce a Rincón y Cortado, dos muchachos «muy descosidos, rotos y maltratados» (I, 191) -en una palabra, pícaros. Su primer intercambio, cómico e irónico en el contexto que acaba de concretizar Cervantes, pertenece a otra esfera social:

- ¿De qué tierra es *vuesa merced*, señor *gentilhombre*, y para adónde *bueno* camina?
- Mi tierra, señor caballero - respondió el preguntado - , no la sé, ni para dónde camino, tampoco ... (193; mi énfasis)

La conversación iniciada, los dos resumen la historia de su vida y de su origen; el padre de Cortado, «por la misericordia del cielo, es sastre y calcetero», y de Rincón, «persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada: quiero decir que es bulero, o buldero, como los llama el vulgo» (194-95). Pero ambos se dan perfecta cuenta de lo poco apropiada que es la lengua que han utilizado: al final de su primer encuentro, Rincón dice a su nuevo amigo: «pues ya nos conocemos, no hay para qué aquesas grandezas ni altiveces; confesemos llanamente que no teníamos blanca, ni aún zapatos» (198). Y he aquí el primer indicio en el texto de que Rincón entiende muy bien la brecha insalvable entre la apariencia y la realidad, entre la creación de un mito de origen honrado y noble en el que ni el uno ni el otro cree, y la realidad de pobreza, engaño y

robo a la que se han dedicado. El disfraz es transparente: lo han creado, pero no creen en él porque saben que es tan falso como inmoral la vida que llevan. Hacen trampa jugando a los naipes con un arriero que se deja engañar por la aparente juventud e inocencia de los dos, y nos reímos de su naturaleza demasiado confiada. Roban dos camisas, un reloj de sol y un cuaderno de apuntes a un grupo de caminantes que los llevan a Sevilla, pagando mal la buena voluntad de los que les han ayudado. Al entrar en la ciudad se muestran muy conscientes de los riesgos de la vida de ladrones: «admiróles la grandeza y sumptuosidad de su mayor iglesia, el gran concurso de gentes del río, porque era en tiempo de cargazón de flota y había en él seis galeras, cuya vista les hizo suspirar, y aun temer el día que sus culpas les habían de traer a morar en ellas de por vida» (200; mi énfasis). Aprenden el nuevo oficio de muchachos de la esportilla, «por parecerles que venía como de molde para poder usar el suyo con cubierta y seguridad, por la comodidad que ofrecía de entrar en todas las casas» (200), es decir, para facilitar el viejo oficio de ladrón. Roban una bolsilla a un estudiante/ sacristán, que parece ser «dinero sagrado y bendito» (204), porque pertenece a la Iglesia, y cuando la víctima pregunta a Cortado si la ha visto, el joven, «con extraño disimulo, sin alterarse ni mudarse en nada» (203), contesta en palabras a la vez sentenciosas, irónicas e hipócritas: «podría ser que, con el tiempo, el que llevó la bolsa se viniese a arrepentir y se la volviese a vuesa merced sahumada».

De estos primeros encuentros, deduzco lo siguiente: que los muchachos saben perfectamente bien lo que están haciendo; pero que ni la vista de la catedral, ni la amenaza de las galeras, ni el robo de dinero a bienhechores y a la Iglesia afecta en modo alguno su determinación de continuar engañando a cuantos puedan. Pero puesto que la historia tiene que divertimos, y si nos va a enseñar algo será por modo indirecto, implícito, Cervantes describe a los protagonistas de manera que los encontramos atractivos e incluso que admiramos su puro descaro, disculpándoselo quizás por haber tenido padres cuya ejemplaridad deja mucho que desear.

Con la entrada de otro mozo de la esportilla empieza una nueva etapa de la historia, que continúa la comedia verbal y prolonga el tema de engaño hasta las últimas palabras del texto. Los dos reclutas se enteran de que no pueden ejercer su nuevo oficio tan libremente como habían creído, sin alcabala y fianzas (200), porque el señor Monipodio controla el sector criminal de la ciudad, y sin su amparo les va a costar caro si persisten en actuar con independencia respecto a su banda. De aquí en adelante el humor lingüístico adquiere características más explícitamente religiosas, marcando la hipocresía de la cofradía de Monipodio y representando con la falsedad de las palabras la falsa moralidad en la que se funda. Entendiendo muy bien que si no obedecen a este señor se les dará una tremenda paliza, Cortado dice: «Y así puede vuesa merced guiarnos donde está este caballero que dice, que ya yo tengo barruntos, según lo que he oído decir, que es muy calificado y generoso, y además hábil en el oficio» (207; mi énfasis). El humor irónico de Rincón se oye otra vez cuando pregunta al mozo: «¿Es vuesa merced, por ventura, ladrón?». La respuesta convencional del mozo, «Sí, para servir a Dios y a las buenas gentes», provoca otra más irónica aún de Rincón, que revela su

perfecta conciencia de la realidad sórdida que ocultan tantas expresiones finas: «Cosa nueva es para mí que haya ladrones en el mundo para servir a Dios y a las buenas gentes». Las ironías se multiplican: el mozo protesta que «yo no me meto en tologías» -el primer ejemplo de muchos en el texto de una palabra mal pronunciada o confundida con otra, aquí una palabra importantísima. Si no sabe articular bien la palabra «teología» no es de extrañar que no tenga ni la más mínima idea de lo que significa. Prosigue: «sé que cada uno en su oficio puede alabar a Dios, y más con la orden que tiene dada Monipodio a todos sus ahijados». Rincón, con su ironía habitual, contesta muy a sabiendas: «Sin duda debe de ser buena y santa, pues hace que los ladrones sirvan a Dios» (207). El mozo, inmune a la ironía, alaba la bondad y santidad de Monipodio, y atribuye milagros a una imagen a la que los miembros de la cofradía están obligados a pagar una forma de diezmo en limosna. Aunque el joven discípulo parece impresionado por la eficacia de la protección ofrecida por Monipodio a los suyos, una lectura entre líneas no nos convence de su éxito: la cantidad de los castigados es alta -cuatro horcados, treinta azotados, sesenta y dos en las galeras- y el único milagro citado consiste en que un ladrón de bestias había aguantado la tortura sin cantar.

El mozo también ha iniciado a nuestros héroes en la germanía, el argot de la comunidad criminal, una lengua privada, secreta pero traicionera, porque emplea eufemismos cultos -finibusterrae por la horca- y palabras inteligibles sólo a los iniciados, con el fin de proteger a los miembros y de hacer que los castigos de la ley suenen menos severos de lo que son. El mozo ensalza las costumbres religiosas de la comunidad en términos francamente risibles: «rezamos nuestro rosario, repartido en toda la semana, y muchos de nosotros [evidentemente no todos] no hurtamos el día de viernes, ni tenemos conversación con mujer que se llame María en día del sábado» (208). La parodia de una comunidad religiosa se refuerza cuando aprendemos que no se confiesan nunca y las cartas de excomunión «jamás llegan a nuestra noticia, porque jamás vamos a la iglesia al tiempo que se leen, si no es los días de jubileo, por la ganancia que nos ofrece el concurso de la mucha gente» (208-209). Preguntado por Cortado si esta vida es santa y buena, el mozo se condena al contestar: «- Pues ¿qué tiene de malo? ¿No es peor ser hereje o renegado, o matar a su padre y madre, o ser solomico?», por sodomita, como hace reparar Rincón (209). «Todo es malo», responde Cortado. No es posible pasar por alto la densidad de expresión religiosa, las confusiones y evasiones verbales, la falsa lógica que justifica el hurto alegando que hay ofensas más dignas de condenación. Pero consciente de que estamos leyendo una novela «de entretenimiento» Cervantes se asegura de que juzgamos el comportamiento de los personajes riéndonos de sus estupideces.

La entrada de los protagonistas en la cofradía de Monipodio marca una intensificación en la red de juegos y engaños lingüísticos. En lugar de ofrecernos las dos perspectivas opuestas, la de la virtud y la del vicio, nos hacemos testigos de un encuentro entre dos tipos de criminal, el pícaro y la banda, aquél como comentador moral sobre la vida de ésta, como si tuviera la voz objetiva y fidedigna del moralista. Si no caemos en la cuenta de que Cervantes, con su destreza habitual, nos está gastando una broma,

perderemos el hilo ejemplar del texto: la voz del moralista experto pertenece a un par de muchachos que juzgan la compañía de Monipodio pero que parecen estar ciegos al hecho de que están comprometidos en la vida que se atreven a condenar, como si pudieran salir ilesos con sólo guardar las distancias. Junto a estas dos perspectivas interviene una tercera voz, la del narrador, ahora irónica, con su referencia a «aquella virtuosa congregación», ahora crítica, cuando describe a Monipodio como «el más rústico y disforme bárbaro del mundo» (211).

El lenguaje de la cofradía está caracterizado por un registro religioso que la presenta como la inversión de una comunidad espiritual y que revela la hipocresía fundamental de sus devociones en términos que recuerdan los escritos satíricos de Erasmo¹². La sátira religiosa es omnipresente: los muchachos son «dignos de entrar en nuestra congregación» (211); al entrar, hacen «una profunda y larga reverencia» (212) antes de «recibir algún hábito honroso»; Monipodio les da nuevos nombres, explica que «tenemos de costumbre de hacer decir cada año ciertas misas por las ánimas de nuestros difuntos y bienhechores, sacando el estupendo para la limosna de quien las dice de alguna parte de lo que se garbea» -«estupendo» por «estipendio», «garbear» que en la germanía vale «robar». Dada la experiencia de los muchachos, Monipodio les inicia como «cofrades mayores» (216), sin necesidad de pasar un año de noviciado. Se resaltan también los errores de Monipodio, cuya falta de educación se transparenta cada vez que confunde una palabra con otra. Las devociones ridículas de la vieja Pipota provocan la risa. Los viejos «abispones», que funcionan como espías en la ciudad, según Monipodio, son «hombres de mucha verdad, y muy honrados, y de buena vida y fama, temerosos de Dios y de sus conciencias, que cada día oían misa con extraña devoción» (227).

Los errores y confusiones a nivel lingüístico representan la deformación moral de la comunidad, de las cuales Rinconete es a la vez testigo, comentador y participante. El último párrafo revela el arte eutrapélico de Cervantes en pleno apogeo, entreverando juicios muy severos en un contexto por lo demás cómico. El lector ríe con Rinconete, hacia quien sigue sintiendo cierta simpatía, concuerda con su asombro ante la hipocresía de la comunidad, desprecia a Monipodio, aplaude la intención del joven de abandonar una vida tan viciosa, y olvida que el que se presenta como espectador objetivo de los vicios de otros está fatalmente comprometido con ellos. Mientras tanto, la voz del narrador sigue siendo tan ambigua como siempre, irónica, indignada, pero nunca sin buen humor. Antes de sacar mi conclusión y terminar la ponencia, me parece oportuno hacer un breve análisis de este fragmento.

Primero interviene la voz narrativa: «Era Rinconete, aunque muchacho, de muy bien entendimiento, y tenía un buen natural» (239). De acuerdo: lo hemos encontrado bastante simpático y listo, aunque sabemos que es capaz de engañar a cualquiera. «Y como había andado con su padre en el ejercicio de las bulas, sabía algo de buen

12 Ricapito, 7, niega la influencia erasmista, contra Forcione, *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

lenguaje» -voz irónica, dada la mala fama de los bulderos (el de *Lazarillo* se nos ocurre en seguida): este «buen lenguaje» se emplea sólo para estafar a la gente. Rinconete, como su padre, ha aprendido los múltiples engaños de las palabras y las ha explotado en beneficio propio. Como experto lingüístico, «dábale gran risa pensar en los vocablos que había oído a Monipodio y a los demás de su compañía y bendita comunidad», y hace una breve recapitulación de sus errores, por ejemplo, «cuando por decir per modum sufragii había dicho per modo de naufragio» (240). Muy gracioso el tío, claro. Después de la lista de vocablos cómicos, una observación tajante por parte del joven: «y, sobre todo, le admiraba la seguridad que tenían y la confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones, estando tan llenos de hurtos, y de homicidios, y de ofensas de Dios» (mi énfasis). Rinconete parece entender lo que la comunidad no: que infringir tres de los mandamientos no se compra con un puñado de devociones supersticiosas. También es capaz de desenmascarar la hipocresía religiosa: «Y reíase de la otra buena vieja de la Pipota, que dejaba la canasta de colar hurtada, guardada en su casa y se iba a poner candelillas de cera a las imágenes y con ello pensaba irse al cielo calzada y vestida»: de nuevo, la combinación de risa y de serio comentario moral. A Rinconete le deja suspenso «la obediencia y respeto que todos tenían a Monipodio, siendo un hombre bárbaro, rústico y desalmado», aunque parece haber olvidado que él también se los debe. La falta de justicia en la ciudad parece preocuparle, aunque hasta este momento él se ha unido a esta «gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza».

Las reacciones de Rinconete abarcan una serie de aparentes contradicciones, importantes de captar si queremos descubrir la ejemplaridad eutrapélica de Cervantes. Rinconete critica severamente los crímenes, la hipocresía y el liderazgo de la comunidad, en términos duros que recuerdan la voz del moralista tradicional o del predicador. Pero la crítica se disfraza de risa, no la risa sardónica y amarga del satirista, pero la de un joven aparentemente de buen juicio, con un fuerte sentido moral, que no está dispuesto a tomar muy en serio lo que ha visto, tratándolo más bien como juego divertido. La contradicción entre lo serio y lo cómico produce una respuesta ambigua por parte del lector: Rinconete, ¿es inocente, cordero entre lobos, como parece sugerir la actitud que adopta hacia los valores de la cofradía, o es tan hipócrita como los demás? Y he aquí el meollo del problema. Rinconete se ha mostrado perfectamente consciente de la vida criminal que él y su compañero han abrazado, como hemos visto en su reacción a las galeras y en su debate irónico con el mozo. No parece preocuparle. Sin embargo, ahora se dedica a lanzar acusaciones contra una comunidad de criminales a la que pertenece. Hace por lo tanto el doble papel de participante y de comentarista.

Este papel contradictorio es el medio por el que Cervantes nos divierte y a la vez nos instruye, con tal que reflexionemos sobre lo que acabamos de leer. La decisión de Rinconete confirma la interpretación que ofrezco: «propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida tan perdida y tan mala, tan inquieta, y tan libre y disoluta. Pero, con todo esto, llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses [...]». Si esta vida fuera tan terrible como

dan a entender los cinco adjetivos, la habría abandonado cuanto antes. Pero la verdad es que le gusta, precisamente como a nosotros nos ha gustado leer la historia de los muchachos y entrar con ellos en el mundo cómico e inmoral de los discípulos de Monipodio. El gusto que experimentamos representa el placer, el «honesto entretenimiento» del que se precia el autor. Sin la risa, privado de la sutileza y el carácter indirecto, casi casual, del comentario moral, el afligido espíritu del lector estaría más cargado que antes, se sentiría más oprimido que nunca. El mundo que nos evoca Cervantes es un mundo sobre todo de deformaciones cómicas de la lengua, al lado de perspectivas cambiantes de observación objetiva y valoración subjetiva, de elementos cómicos y serios, irónicos y sencillos, resumidas todas en una convivencia feliz en el último párrafo de la novela.

He querido subrayar la importancia de una lectura abierta a la técnica fina, sutil e ingeniosa de Cervantes, que presta atención al espacio que crea entre lo que dicen y lo que hacen sus personajes, al contexto en el que actúan, y a la coexistencia de elementos serios y lúdicos, sobre todo en los momentos claves de las novelas. Sin tal lectura se nos escapan, por ejemplo, las contradicciones inherentes al discurso del viejo gitano, el cambio que se produce en Rodolfo, la capacidad de autoengaño de Rinconete. ¿Cómo, entonces, vamos a interpretar la conclusión de esta novela, que carece por completo de referencias al ejemplo que según el prólogo debemos buscar en sus páginas? Todo lo que aprendemos del personaje de Rinconete me induce a creer que la apología por su vida que ofrece la voz del narrador es otra broma cervantina y que la justificación ofrecida es inaceptable: «llevado de sus pocos años y de su poca experiencia». Rinconete tiene diecisiete años, dos más que Preciosa, y, como todos los pícaros empedernidos, una larga experiencia del mundo. Por eso no creo en la apología dada, ni creo que Cervantes espera que la creamos. Tampoco creo en la capacidad de Rinconete de articular juicios morales como observador distanciado de lo que quiere criticar. Aunque no se deje seducir por la falsa lógica y la falsa religiosidad del mundo de Monipodio, él también, como ladrón con experiencia, se revela como cínico e hipócrita, viendo la paja en el ojo ajeno y no la viga en el suyo. Su falta total de fibra moral se trasluce en la disyunción entre teoría y práctica: sabe lo que debe hacer, pero le falta el valor moral para llevarlo a cabo: «propuso en sí de aconsejar a su compañero no durasen mucho en aquella vida [...] Pero [...] pasó con ella adelante algunos meses». Se siente superior a la banda de Monipodio porque domina mejor la lengua. Se burla de sus errores lingüísticos, se extraña de sus fallos morales, pero no encuentra la fuerza de voluntad para liberarse de la cofradía. Conoce la atracción de la vida criminal, que la novela, fiel al concepto de la eutrapelia, nos presenta como más divertida que censurable. Como ficción, tiene que divertirnos, pero esto no quiere decir que los temas con los que se enfrenta sean de poca trascendencia. Nosotros también encontramos divertidos los errores lingüísticos del jefe y sus discípulos, aunque recordamos que antes de su iniciación los protagonistas habían practicado el mutuo engaño de tratarse como si pertenecieran a la aristocracia. Ellos roban palabras que pertenecen a otro nivel de

la sociedad y tergiversan palabras dirigidas a fines divinos en plena conciencia, fingiendo que sirven a Dios.

Un lenguaje trastocado convierte el mundo de Rinconete y Cortadillo en un mundo de valores morales invertidos. Recibe un tratamiento fundamentalmente cómico, porque Cervantes cree que aprendemos mejor riendo que por medio de comentario moral directo. Nos reímos con Rinconete y Cortadillo de la religión absurda de la comunidad, de la germanía cuyos eufemismos la protege contra la verdad y de los esfuerzos ridículos de Monipodio cuando intenta dominarla gracias a sus conocimientos superiores. Pero más importante aún: después de leer el texto, es posible que se nos ocurra que nos hemos reído también de nosotros mismos -de nuestra doblez, de nuestras evasiones, de nuestras falsas ilusiones. Porque a fin de cuentas, el ejemplo que Cervantes quiere encarnar en su novela no se limita a sus personajes. ¿No es mucho más fácil señalar los errores de otros, como lo hace Rinconete, que corregir los nuestros? ¿O, como él y como la Cañizares en *El coloquio de los perros*, saber lo que debemos hacer, que encontrar la fuerza de voluntad para realizarlo? Si Cervantes disfraza u oculta sus ejemplos, si de vez en cuando los insinúa en apartes, es porque nos quiere desafiar a vernos a nosotros mismos como somos, a nuestro mundo como es, desengañándonos mediante la risa, terapia divertida, eutrapélica, eficaz.

«Olvidábaseme de decir» (I, 134) que la ejemplaridad literaria, artística y estética de las *Novelas* es otra historia y pide otro tiempo y otro lugar.

II Ponencias

Lázaro no miente

Jorge Aladro

A mediados del siglo XVI las prensas sacan a luz un librito particularmente curioso: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Libro que bien hubiera podido llevar como subtítulo pregón autobiográfico de un pícaro o, mejor dicho, de un arribista. Notable vida —la califica con humor Francisco Rico—. Lázaro de Tormes no es hijo del rey Perión de Gaula y de la reina Helisena, como Amadís, sino del molinero Tomé González y de la lavandera Antonia Pérez. «La cumbre de toda fortuna» es para él la boda con la amante de un arcipreste y un nombramiento como pregonero en la ciudad de Toledo¹.

Ya en el prólogo escribe Lázaro: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona»² (89); palabras que dan a entender que Lázaro escribe su respuesta porque ha recibido una carta de «Vuestra Merced» preguntándole por un «caso», en el que Lázaro está obviamente involucrado. Pero a qué caso se refiere Vuestra Merced que ha llevado a Lázaro de Tormes, modesto pregonero en Toledo, a detallarlo tan cuidadosamente y «por extenso», y que al explicarlo desde el principio, ha acabado esbozando una autobiografía: «Pues sepa Vuestra Merced, ante todas las cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes» (91).

Señaló Rico que para averiguarlo, lo primero es advertir que no sólo Lázaro prodiga las expresiones dirigidas a la persona que solicitó el relato: «huelgo de contar a Vuestra Merced», etc. sino que incluso, en el último tratado, la figura de Vuestra Merced aparece en la narración. El protagonista, en efecto, ejerce un oficio real, «En el cual el día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced» (173) y es feliz bajo la protección del «señor Arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced» (173), por las mismas fechas en que la ciudad de Toledo recibe a Carlos V con «grandes fiestas y regocijos, como Vuestra Merced habrá oído» (177). La misma temporalidad del relato implica que el caso al que se refiere «Vuestra Merced» debió de suceder en el momento durante el cual el pícaro salmantino y el destinatario de la carta llegaron a conocerse: el período historiado en el capítulo final. Lázaro es feliz en Toledo bajo la protección de buenas amistades, especialmente una, la del Arcipreste de San Salvador, que confió a Lázaro la tarea de pregonar sus vinos en venta y viendo

1 Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1989, 22.

2 Cito por la edición de Alberto Blecuá, *La Vida de Lazarillo de Tormes*, Madrid, Castalia, 1972. Todos los subrayados son míos.

su buena disposición le propuso casarlo con una criada suya. Lázaro aceptó tan beneficioso ofrecimiento y no ha tenido motivo ninguno para quejarse.

El buen Arcipreste, que ha resultado ser de gran ayuda para los recién casados, es generoso y desprendido; les ha alquilado una «casilla» junto a la suya, los invita a comer, etc. Desafortunadamente para el trío, en la ciudad de Toledo circulan ciertos rumores «diciendo no sé qué y sí sé qué», que si la mujer de Lázaro entra y sale de la casa del Arcipreste con demasiada frecuencia durante el día y durante la noche, naturalmente va «a hacer la cama y guisalle de comer», que si antes de la boda «había parido tres veces...». No es otro el caso del prólogo: la sospecha de un «ménage à trois» complacientemente tolerado por Lázaro. Pero Lázaro hace oídos sordos a los ignominiosos rumores, sólo porque «Vuestra Merced» es su señor y le ha escrito que «se le escriba y relate el caso muy por extenso» ha accedido el pregonero a explicar ese caso, reivindicando su honra y la de su mujer.

El caso es, pues, el pretexto de *La Vida del Lazarillo de Tormes*. Pero no sólo eso, es también el asunto último de la novela. La autobiografía, así, depende del caso y a la vez lo justifica. Lázaro, el individuo, asume el pasado en función de su presente de pregonero satisfecho con las mil mercedes que Dios le envía a través de su mujer y del Arcipreste³. Curiosamente Lázaro no había considerado apropiado explicar el motivo —el caso— de su carta en el prólogo de su autobiografía. En apariencia se trata de un descuido involuntario por parte de Lázaro, ya que tanto «Vuestra Merced» como gran parte de los toledanos conocen el caso, a nuestro autor no le pareció necesario mencionarlo al principio de su historia. El sorprendente descubrimiento de que Lázaro de Tormes ha culminado su arribismo social consiguiendo un puesto de pregonero en la ciudad de Toledo, gracias a su consentimiento de casarse con la conocida barragana del Arcipreste y vivir en público adulterio «no sólo constituye un golpe de efecto perfectamente calculado por parte del autor, sino que obedece a un propósito deliberado, que condiciona, cuando no invalida, en forma retroactiva, la veracidad, intención y sentido de todo lo relatado anteriormente»⁴.

La revelación que Lázaro nos proporciona en el último tratado de su supuesta autobiografía nos descubre a un hombre lleno de cinismo y sin ningún escrúpulo. Por eso, el tratado séptimo se convierte en el núcleo de la autobiografía de Lázaro, ya que en él se aúna lo relatado anteriormente y, al mismo tiempo, justifica la estructura y la unidad del libro. Es en este mismo tratado donde se encuentra una de las principales claves de esta engañosa ambigüedad moral del protagonista; me refiero al juramento del tratado séptimo, el último de Lázaro:

Mirá, si sois amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por amigo al que me hace pesar; mayormente, si me quiere

3 Rico, *ibid.*, 24.

4 Vilanova, Antonio, «Lázaro de Tormes, pregonero y biógrafo de sí mismo», en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, 281.

meter mal con mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero y la amo más que a mí; y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco; que yo juraré sobre la hostia consagrada⁵, que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. (176)

Ya señaló el maestro Bataillon que este juramento es «la más graciosa antítesis del honor que nos ofrece la literatura española» ya que Lázaro está «dispuesto a defender con su vieja espada su felicidad más bien que su honor conyugal»⁶. No está de más recordar que Lazarillo siempre jura en falso: «yo le llevaba [al ciego] por los peores caminos, y adrede, y aunque yo juraba no hacerlo con malicia, sino por no hallar mejor camino» (103). Cuando cambia la longaniza por el nabo: «Yo torné a jurar y a perjurar que estaba libre de aquel truco y cambio» (107). No así Lázaro el pregonero. Lázaro no miente. Desvergonzado juramento que pone en entredicho la fiabilidad de lo escrito por Lázaro, no sólo en lo que respecta a la veracidad de los hechos que relata, sino a la falsa apariencia de ingenuidad y buena fe que asume cínicamente al relatarlos. Y, al propio tiempo, es —como señaló Antonio Vilanova⁷— un reflejo perfecto del juego dialéctico de las contradicciones que encierra la duplicidad del carácter de nuestro protagonista, basada en la antítesis típicamente erasmista entre la falsedad hipócrita de las apariencias externas y la realidad encubierta de una profunda vileza moral.

Lázaro, que pregona la falsedad del caso, en realidad vende la autobiografía de su propia deshonra y la dudosa virtud de su mujer, bien conocida como pública amante del Arcipreste de Sant Salvador. Esto no debe sorprendernos; no es la primera vez que el autor nos revela y delata una relación sexual beneficiosa para el pícaro. La de su madre y el esclavo Zaide: «Y probósele cuanto digo y aun más, porque a mí, con amenazas, me preguntaban, y como ni yo respondía y descubría cuanto sabía con miedo» (94). Miedo que no tendrá Lázaro al relatarnos el adulterio consentido de su mujer:

Entonces mi mujer echó juramentos sobre sí, que yo pensé la casa se hundiera con nosotros. Y después tomóse a llorar y a echar maldiciones sobre quien conmigo la había casado. En tal manera que quisiera ser muerto antes que se me hubiera soltado aquella palabra de la boca. Mas yo de un cabo y mi señor de otro, tanto le dijimos y otorgamos, que ceso su llanto, con juramento que le hice de nunca más en mi vida mentalle nada de aquello, y que yo holgaba y había por bien de que ella entrase y saliese, de noche y de día, pues estaba bien seguro de su bondad. Y así quedamos todos tres bien conformes. Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso. (176)

5 Significativamente, la alusión a la hostia consagrada se suprimió en el texto castigado de 1573.

6 Bataillon, Marcel, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormès*, Barcelona, Anaya, 1968, 68.

7 Véase el magistral estudio ya citado de Antonio Vilanova.

El mencionado juramento provocaría sus buenas carcajadas al lector del siglo XVI. Su chiste, con la mala intención que encierra, no pasaría desapercibido a los contemporáneos del anónimo autor del libro. Veamos la popularidad y la reputación de las mujeres de Toledo en algunos refranes de la época, así como su directa relación con el juramento de Lázaro: «Espada, membrillo y mujer, si han de ser buenos, de Toledo han de ser»⁸. «Espada valenciana; broquel barcelonés; puta toledana y rufián cordobés»⁹. «En Toledo, no te cases, compañero: no te darán casa ni viña, mas darte han mujer preñada o parida»¹⁰. Nótese que, efectivamente, a Lázaro no le dan ni casa ni viña, pero sí le alquilan una «casilla» y pregona los vinos del Arcipreste; pero sí le dan una mujer que «había parido tres veces». Con mucho acierto decía Juan de Lara que «no hay parte en philosophia adonde no se pueda aplicar bien los refranes»¹¹.

Ahora bien, un análisis del último juramento de Lázaro, y la función a lo largo del libro de sus dos elementos más importantes: la mujer y la hostia consagrada, nos confirmarán la hipócrita actitud delregonero en Toledo.

Veamos, ya en su niñez, Lázaro come gracias al amancebamiento de su madre con el negro Zaide: «vi que con su venida mejoraba el comer, fuile queriendo bien, porque siempre traía pan, pedazos de carne, y en el invierno leños, a lo que nos calentábamos» (93). «Con esto andábase todo el mundo tras él, especialmente mujeres, ... Déstas sacaba él [el ciego] grandes provechos» (98). «Era todo lo más que rezaba por mesoneras, y por bodegoneras y turroneas y rameras, y así por semejantes mujercillas que por hombre casi nunca le vi decir oración» (106). «Volvíme a la posada, y al pasar por la Triperia pedí a una de aquellas mujeres, y diome un pedazo de uña de vaca con otras pocas de tripas cocidas» (139) (tratado tercero). «A mí diéronme la vida unas mujercillas hilanderas... Que de la laceria que les traía me daban alguna cosilla, con la cual muy pasado me pasaba» (144) (tratado tercero).

«Las vecinas que estaban presentes, dijeron: Señores, éste en un niño inocente y ha pocos días que esté con ese escudero, y no sabe dél más que vuestras mercedes, sino cuanto el pecadorcico se llega aquí a nuestra casa, y le damos de comer lo que podemos por amor de Dios» (154) (tratado tercero). En el último tratado, la relación sexual entre su mujer y el Arcipreste de San Salvador conlleva para Lázaro substanciosos beneficios: «una carga de trigo; por las Pascuas, su carne; y cuando el par de los bodigos, las calzas viejas que deja. Y hízonos alquilar una casilla par de la suya. Los domingos y fiestas casi todas las comíamos en su casa» (175). Es decir, Lazarillo no se ha muerto de

8 Martínez Kleiser, Luis, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953, núm. 22.666.

9 *Ibid.*, núm. 62.005.

10 Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet, Burdeos, 1967, 134. Primero Américo Castro, (*Teresa la Santa y otros ensayos*, Madrid, Alfaguara, 1972, 258) y después Francisco Rico, (*Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988, 74) ya relacionaron este refrán con el Lazarillo.

11 Cit. F.C. Hayes, «The Collecting of Proverbs in Spain before 1650», *Hispania*, XX, 1937, 90. Con acierto, Hayes califica a los refranes de «evangelios pequeños».

hambre gracias a la ayuda directa o indirecta de los «provechos» de «semejantes mujercillas»¹².

Veamos a continuación la función de la sagrada hostia en la vida de nuestro protagonista. Uno de los pocos tratados donde el Lazarillo tiene que apañárselas para comer sin la ayuda de las mujeres es en el tratado segundo: «Cómo Lázaro se asentó con un clérigo y de las cosas que con él pasó». Efectivamente, en este tratado Lázaro niño sólo come durante la celebración de los velatorios: «Y porque dije de mortuorios, Dios me perdone que jamás fui enemigo de la naturaleza humana, sino entonces; y esto era porque comíamos bien y me hartaban» (116). Lo mismo sucede en el velatorio del tratado tercero: «Verdad es, Lázaro; según la viuda lo va diciendo, tú tuviste razón de pensar lo que pensaste; mas, pues Dios lo ha hecho mejor y pasan adelante, abre, abre y ve por de comer» (147). Aunque con distinto sentido, ya nos dice el refranero que «quien sin cenar se acuesta con muertos sueña»¹³.

La otra oportunidad en que el Lazarillo se alimenta, si a eso puede llamársele alimentación, en el tratado segundo es cuando desmenuza el pan que su nuevo amo, el clérigo de Maqueda, tiene encerrado bajo llave en el arca. Visión que hace exclamar al hambriento niño: «veo en la figura de los panes, como dicen, la cara de Dios» (118) «que otra cosa no hacía en viéndome solo sino abrir y cerrar el arca y contemplar en aquella cara de Dios, que así dicen los niños» (120). En Correas encontramos la siguiente definición de Cara de Dios: «así llaman al pan caído del cielo, también se utiliza como sinónimo de la hostia», y en Autoridades: «como el vulgo llama al pan». Bien señaló Joseph V. Ricapito que el episodio del arca «se aclara más si se ve en el pan la Sagrada Hostia»¹⁴.

Así, al poner como testigos de su hipócrita juramento a la hostia consagrada y a su mujer, el cornudo pregonero de Toledo no ha hecho otra cosa que jurar por lo más sagrado de su mundo: no pasar hambre.

Pero hay más, Lázaro, después de divulgar la verdad sobre su inmoral situación, pretende, a través de su hipócrita juramento, desmentir su vergonzoso estado de cornudo

12 Otros pasajes en que aparece la figura de la mujer en el Lazarillo son: «Hiciéronnos amigos la mesonera y los que allí estaban, y con el vino para beber laváronme la cara y la garganta» (110) (tratado primero). «A esta hora entró una vieja que ensalmaba a los vecinos. Y comiéndanme a quitar trapos y curar el garrotazo» (127) (tratado segundo). «Hube de buscar el cuarto (el fraile de la Merced), y éste fue un fraile de la Merced, que las mujercillas que digo me encaminaron» (157) (tratado cuarto). Aunque estoy de acuerdo con la afirmación de J. M. Alegre de que: «Las mujeres aparecen en contadas ocasiones en *La Vida de Lazarillo de Tormes*, y desde el principio hay que decir que no salen muy bien paradas de la pluma del pícaro.» Véase su estudio «Las mujeres en el Lazarillo de Tormes», *Revue Romane*, 16, 1-2, 1981, 3-21.

13 Kleiser, *ibid.* 29.693

14 Ricapito, Joseph V., «Cara de Dios: Ensayo de rectificación», *Bulletin of Hispanic Studies*, L, 1973, 145. Previamente, Juan Terlingen («Cara de Dios», *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*), Madrid, III, 1960-63, 463-78, defendió el significado de Cara de Dios como «comida, comida rica». Aunque estoy de acuerdo con Ricapito, la tesis de Terlingen no contradice mi argumento, sino que lo complementa.

consentido. Pero no sólo eso, en el colmo de su desfachatez, el pregonero en Toledo hace cómplice y partícipe de su ignominia al mismísimo destinatario de la carta. «Vuestra Merced» es el lector; los contemporáneos lectores/destinatarios que se burlan y juzgan a Lázaro y a su mujer por su pública e inmoral relación. Por eso Lázaro hace hincapié cuando escribe que él y su esposa no son distintos a los demás. La mujer de Lázaro «que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo» (176) no es una excepción en la ciudad; ella es como todas las otras. Como Lázaro no es diferente de sus vecinos: «Y todo va desta manera: que confesando yo no ser mas sancto que mis vecinos» (89). Ya nos advirtió Lázaro en el tratado primero que «¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se veen a sí mesmos!» (94) Es en ese mismo tratado donde el pícaro aprenderá su oficio. Sabido es que el tratado primero es fundamental en el proceso de aprendizaje de nuestro protagonista. Aprendizaje en el arte del cambiazo –usando la jerga del hampa– ; pensemos en el trueque de las medias blancas por blancas o maravedís, en el cambio de la longaniza por el nabo, y por último en la transmutación de la calabaza del toro por la del poste. Pero el mejor de todos, como en los «shows» de los grandes prestidigitadores, es el que cierra el espectáculo: el genial trueque/cambiado entre Lazarillo (tratado primero) y Lázaro (tratado séptimo). El «caso» para los otros es el triángulo amoroso y beneficioso entre Lázaro su mujer y el Arcipreste; el caso de Lázaro es otro: la necesidad de comer y de llegar a ser como todos, por eso se compró con sus primeros dineros jubón, sayo, capa y espada. Ande él comido, murmure la gente, y si Vuestra Merced está libre de culpa tire la primera piedra, o dele de comer.

El *Persiles* como búsqueda narrativa: la superación de la verosimilitud como condición poética

Mercedes Alcalá Galán

Tradicionalmente, gran parte de la crítica ha considerado el *Persiles* como una reescritura convencional y ortodoxa del prestigioso género del romance bizantino. Tal vez esta idea de que en esta obra se da una aceptación sin reservas de los presupuestos poéticos del canon bizantino se vea apoyada por la célebre frase de Cervantes de que ese *Persiles* en ciernes se atreve a competir con Heliodoro. No obstante esta competición con Heliodoro —el mismo paradigma del género—, no presupone un proyecto en el que se acate fielmente una tradición literaria que por su prestigio clásico se consideraba prácticamente insuperable. En esta afirmación cervantina debe entenderse más bien la intención de componer un desafío poético, el anuncio velado de emprender una revisión de un género desde sus profundidades, más allá de la parodia o el distanciamiento paradójico que encontramos en el *Quijote*. «Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco *Los trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Eliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza»¹.

Al margen de la fecha de inicio de la composición del *Persiles* sabemos que su final es el cierre de la carrera de Cervantes como escritor. Así, el *Persiles* será la tercera gran novela en la secuencia de la aventura creativa iniciada con la primera parte del *Quijote*. Sobre todo, después del sorprendente y consciente hallazgo poético que supone la segunda parte, sería, a lo menos incongruente con la propia trayectoria cervantina que con el *Persiles* simplemente se pretendiera componer una obra fuertemente atada a una tradición. Según esto último, la excelencia del *Persiles* anunciada por Cervantes sería sinónimo de corrección y se basaría en el prestigio del género comunicable a su modelo gracias a una ortodoxa fidelidad poética.

Antes de abordar el tema del tratamiento de la verosimilitud en el *Persiles* no quisiera que se perdiera de vista un hecho extratextual, y es que la elección del canon bizantino se inscribe en una significativa tradición cervantina: la reiterada incursión del autor en distintos géneros narrativos que son explorados sistemáticamente de forma poco convencional. Permítaseme añadir a los ejemplos archiconocidos del *Quijote*, las *Novelas ejemplares* y, como sostengo, el *Persiles*, las promesas de obras que la muerte del autor impidió llevar a cabo: una segunda parte de *La Galatea*, presumiblemente una novela de caballería titulada el *Famoso Bernardo*, y una colección de novelas cortesan

1 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1981, I, 52-53 (prólogo).

titulada *Las semanas del jardín*. «Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de *Las semanas del jardín* y del *Famoso Bernardo*. Si, a dicha, por buena ventura mía (que ya no sería ventura, sino milagro), me diese el cielo vida, las verá y, con ellas, fin de *La Galatea*, de quien se está aficionando Vuesa Excelencia»². Lo extraordinario de estas promesas está en que no hallamos en la obra cervantina ninguna actitud reverencial hacia los principios constitutivos de estos géneros. Nótese, por ejemplo, la parodia reiterada de lo pastoril que se da en el *Quijote* y en el *Coloquio de los perros*, por no hablar, por su obviedad, de la crítica a los libros de caballería. Por lo tanto, no es aventurado conjeturar que la segunda parte de *La Galatea*, o el hipotético *Bernardo*, serían exploraciones nada convencionales de estos géneros desde estos géneros. Por todo ello, no creo que la elección del género bizantino deba atribuirse exclusivamente a su prestigio artístico y, por ende, a los beneficios que el éxito de un género de épica en prosa reportaría a su autor. Estos plausibles motivos no oscurecen lo verdaderamente relevante, y es que de hecho el romance bizantino ofrece una serie de posibilidades narrativas inexplorables desde otros géneros que fueron bien aprovechadas por Cervantes.

El asunto de la verosimilitud en el *Persiles* se ha relacionado tradicionalmente con las supuestas ideas neoaristotélicas de Cervantes. En efecto, el ya clásico libro de Forcione plantea la hipótesis de que el *Persiles* es la materialización en la práctica del abandonado libro de caballería que el canónigo había empezado a escribir. Para este autor esta obra cervantina se propone el seguimiento de una estética clásica³. También en el prestigioso género del romance bizantino, género celebrado a través de la historia etiópica de Heliodoro por los principales tratadistas de teoría literaria, en especial Tasso en Italia y el Pinciano en España, se identifican sus excelencias artísticas con un neoaristotelismo en el que gracias a una depurada técnica de escritura quepa lo maravilloso legitimado mediante su presentación verosímil en el texto. Sin embargo, tal y como Félix Martínez Bonati apunta, el tan estudiado pasaje de la discusión teórica entre el cura, el canónigo y don Quijote es, en primer lugar, un coloquio entre personajes completamente supeditado a la ficción del *Quijote* y no tiene por qué identificarse con las ideas teóricas de Cervantes:

2 *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997. La cita es de la dedicatoria al conde de Lemos, 108-09.

3 Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle, and the «Persiles»*, Princeton, Princeton University Press, 1970, 169: «It is clear that the Canon of Toledo's plan for the ideal book of chivalry was Cervantes' general formula for the *Persiles*, and it is tempting to believe that the hundred pages which the canon claims to have written and abandoned are Cervantes' first sketch of his final work. Just how far the composition of the *Persiles* can be related to the suggestive literary dialogue is conjectural. Nevertheless, Cervantes' desire to follow the classical rules—unity, verisimilitude, decorum, the legitimized marvelous, rhetorical display, moral edification, and instructive erudition—is everywhere evident in the *Persiles*, both in subject matter and structure and in the various comments of the self-conscious narrator concerning criteria governing his creative and selective processes.»

Ninguno de los temas neoaristotélicos logra desarrollo significativo en los textos cervantinos; más bien se tiene la impresión de que el autor los confunde deliberadamente. El texto más importante en este respecto, la conversación del Cura, el Canónigo y, luego, don Quijote, que comienza en el capítulo 47 de la Primera Parte, repite equivocadamente los ecos de Aristóteles, Horacio y sus continuadores renacentistas. La insuficiencia teórica de estos discursos parecería ser, más que irrelevante, adecuada, en el plano artístico de su mundo imaginario, en que son pláticas de eclesiásticos viandantes.⁴

Y también desvincula a Cervantes de las palabras del canónigo, analizando la contradicción de su discurso en el que para condenar los libros de caballería adopta un planteamiento neoaristotélico que refleja la postura de los tratadistas del XVI llamados antiguos, y para defender las posibilidades del género repite los argumentos de los teóricos modernos, cercanos a la obra de Ariosto y partidarios de una creación literaria capaz de admirar y suspender los ánimos mediante el relato de lo maravilloso. Así, concluye que esta incoherencia subraya mediante la ironía la distancia e independencia crítica del autor⁵.

Al margen de las teorías literarias neoaristotélicas de la época que en la primera parte del *Quijote* afloran con más o menos consistencia en el debate entre el canónigo, el cura y don Quijote, en la conciencia artística de Cervantes a la hora de concebir, pensar y escribir su *Persiles* está su historia personal como escritor, y no olvidemos que aunque se viera influido, como es natural, por el neoaristotelismo, lo que realiza en el *Quijote* y en el *Persiles* no estaba previsto en la teoría literaria de su tiempo y viene marcado por una voluntad de experimentación basada en el sentimiento de libertad y autonomía creadora. En definitiva, hay un espacio irreductible que sólo puede explicarse mediante la conciencia individual de escritor y atañe, sobre todo, al tratamiento

4 Martínez Bonati, Félix, *El «Quijote» y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, 18.

5 Bonati, 21: «Pero hay inconsistencia, a mi ver, irreductible, en la doble posición que toma el Canónigo en su parlamento inicial. No me refiero al hecho de que empieza por censurar los libros de caballerías ya existentes, para elogiar en seguida las posibilidades del género. (Ello nada tiene de contradictorio; y sugiere, por otra parte, la ambigua actitud cervantina ante las suertes irrealistas de literatura, a que ya he hecho referencia.) Lo que es incoherente es que, para condenar los libros de caballerías, el Canónigo tome el punto de vista de los «antiguos» de las polémicas del siglo XVI, exigiendo rigurosa unidad de acción en la obra narrativa, verosimilitud estricta y provecho moral —mientras que en el elogio de las posibilidades del género, que sigue casi de inmediato, asume la posición de los «modernos» de ese siglo, defensores de Ariosto y del *romanzo*, de la acción múltiple, la variedad del estilo, la imaginación fantástica de lo maravilloso y (aunque esto no inequívocamente) la justificación de la obra poética por el placer de la audiencia. ¿Puede dudarse que Cervantes bien sabría la incompatibilidad de estos puntos de vista? ¿Puedo, pues, legítimamente, sostener que Cervantes confunde con deliberación las doctrinas poéticas de su tiempo; y que la más o menos sutil introducción de inconsistencias en los parlamentos teóricos de sus personajes, junto con asegurar la verosimilitud novelística del diálogo y la subordinación de la teoría a la imagen, subraya la distancia irónica del narrador y, a *fortiori*, del autor?»

reverencial, subversivo, autorizado, transgresor, paródico, tradicional, paradójico —o todo a la vez— que se dé a ese mundo de presencias e influencias (teorías, tradiciones textuales, géneros, modas y modos de escritura) sacadas de una época que van a reelaborarse y convertirse en creación literaria.

Como se desprende del interés que la *Historia etiópica* suscitó entre los teóricos, la legitimación de lo maravilloso fue una de las preocupaciones estéticas fundamentales que gravitaban en la teoría literaria del XVI. Sin embargo, en el *Persiles* no se advierte ninguna preocupación o esfuerzo sostenido, más allá de recursos formularios, con respecto a hacer verosímiles los elementos fantásticos o maravillosos del libro. En el *Persiles* se da una voluntad de explorar lejos de los límites ya dominados magistralmente en el *Quijote*. Como veremos, Cervantes practica deliberadamente una transgresión de las fronteras de la representación narrativa, adentrándose en una aventura artística de signo distinto a todo lo que había hecho antes. Francisco Márquez Villanueva dice que existe una conciencia de riesgo en la creación literaria cervantina y que lo mejor del juego literario cervantino consiste «en una renuncia (por supuesto que irónica) a cuanto hasta entonces se había entendido como literatura. Se delimita de este modo un amplio espacio vacío, que equivale a decir libre y, por tanto, de inmediato aprovechable para las maniobras y requisitos de cualquier experimento»⁶.

El aparente sometimiento del *Persiles* a un canon tan cerrado creo que es pura apariencia y que, desde dentro del texto, se juega deliberadamente con la idea de una crisis de autoridad poética. El *Persiles* es una inmensa fábula metaliteraria que, entre otras cosas, explora desde la ficción las posibilidades del acto de narrar, fabular y de contar historias. Cervantes se apropia de la tradición más fértil y rica pensable para ese fin, la del romance imaginativo en prosa, y desde allí cuestiona, indaga, busca y experimenta con la idea de suceso, de peripecia, de acción, y de narración. El *Persiles* es una narración casi químicamente pura de la que salen infinitas narraciones y tras la que se esconde el relato más escondido pero no por ello menos presente: la peripecia sugerida de su propia escritura, a través de huellas deliberadamente no borradas. Los juegos continuos entre historia e invención, fábula, verdad y mentira, son una fabulación más sobre la esencia misma de la escritura. Práctica de escritura que se ficcionaliza pero no mediante un personaje escritor como en el prólogo de la primera parte del *Quijote* sino por medio del propio texto que imperceptiblemente va trazando a través de la ficción novelesca la fábula de la invención maravillosa y su escritura. El *Persiles* es así literatura pura, desvinculada hasta lo posible del espejo de la realidad, es en definitiva el propósito de un acercamiento radical al hecho literario neto, a la capacidad que la fábula literaria tiene de enajenar y suspender el ánimo mediante la sugerencia de un mundo imaginado presidido por el prodigio.

Más que las ideas del canónigo creo que en el pasaje del Caballero del Lago inventado espontáneamente por don Quijote se revelan de forma casi mágica las esencias de la literatura de imaginación. Este pasaje es metáfora de la invención,

6 *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, 12.

metáfora de la literatura entendida como un pacto radical en el que el escritor se compromete a asumir todos los riesgos posibles con tal de descubrir en la escritura un mundo fascinante que ofrecer a los lectores, cuyo placer vale más que inútiles apreciaciones críticas. El pasaje del Caballero del Lago plantea la posibilidad de un tipo de literatura basada en la libertad, en la entrega más desahogada a la invención maravillosa y que cuenta, a priori, con la predisposición del lector a entrar sin reservas en el juego literario. La lectura de este tipo de obras de imaginación busca mediante la enajenación basada en la suspensión voluntaria de incredulidad -siguiendo el concepto de Coleridge- una experiencia radical de lectura que se traduzca en la posibilidad lúdica de meterse en el relato, dejando atrás todo prejuicio racional o cualquier expectativa de mimesis de lo real. Así, esta literatura de imaginación, tan abundante en toda su diversidad de géneros hasta un siglo después de la época cervantina, proporciona mediante el desplazamiento que supone la lectura la experiencia de lo maravilloso. Por cierto, el canónigo reconoce inadvertidamente su invalidez para leer todo tipo de literatura que no se acoja a una lógica neor aristotélica. En este caso, su terquedad al asumir como únicamente válidas unas fórmulas teóricas supone una falta de flexibilidad lectora que le impiden, literalmente, saber leer bien. Cito lo que el canónigo confiesa de su experiencia lectora de los libros de caballería:

De mí sé decir que cuando los leo, en tanto que no pongo la imaginación en pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento; pero cuando caigo en la cuenta de lo que son, doy con el mejor dellos en la pared, y aun diera con él en el fuego si cerca o presente le tuviera, bien como a merecedores de tal pena, por ser falsos y embusteros, y fuera del trato que pide la común naturaleza. (I,49,578)⁷

En cambio, don Quijote es un lector que, a diferencia del canónigo que no sabía meterse en el texto, no sabe cómo salir de ese mundo de prodigios. Pero tal vez por eso, porque es un hiperlector, puede alumbrar mejor que nadie la experiencia de la lectura. En el pasaje del Caballero del Lago se preguntará, tras enumerar una serie de hechos maravillosos, ¿es posible ver algo más extraordinario que lo contado junto «con otras cosas que suspenden al caballero y admiran a los leyentes que van leyendo su historia? No quiero alargarme más en esto, pues dello se puede colegir que cualquiera parte que se lea de cualquiera historia de caballero andante ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere. Y vuestra merced créame, y como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere, y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala» (I,50,586).

El estilo del *Quijote*, su sistema estético, no permitía la práctica sin límites de este tipo de literatura de lo maravilloso. Los únicos reductos en los que esta clase de discurso

7 Cito de la 5ª edición del *Quijote* de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1987.

aflora en el texto son aquéllos monopolizados por la imaginación de don Quijote. El relato de lo que ocurre en la cueva de Montesinos, al margen de su capacidad paródica, es un ejemplo fascinante de la creación de un mundo de irrealidad fantástica. El fuerte control de la verosimilitud necesario para la coherencia estética del *Quijote* hacía imprescindible que la vivencia narrativa de lo fantástico se vinculara al personaje, creándose así un filtro necesario para la consistencia del texto gracias a la consiguiente neutralidad de la voz narrativa. En el *Persiles*, estos controles textuales desaparecen porque el género del romance bizantino permite la presencia de lo maravilloso como parte fundamental de su visión del mundo novelesco. Cervantes se adentra en un género que le permite explorar la naturaleza del placer más básico e instintivo que alumbró el hecho literario. Siguiendo con el pasaje del Caballero del Lago, esa imagen de un lago de pez hirviendo que esconde en su interior un mundo mágico describe metafóricamente la función del escritor que se sumerge en las tinieblas de su invención para encontrar un mundo con el que suspender y admirar. El *Quijote*, entre otras cosas, basa su poética en el tratamiento paródico de un género imaginativo. El *Persiles* parte de la incursión voluntaria en un género imaginativo que se explora y explota poéticamente desde dentro, agotando así sin distancia todas sus posibilidades. Si nos damos cuenta, el tratamiento paródico del género bizantino no hubiera permitido la experimentación con la narración maravillosa. La parodia hubiera dado un resultado basado en la visión del lago desde su orilla. Este sumergirse en las aguas de una tradición poética ofrece posibilidades radicalmente distintas a las ya exploradas con respecto a los libros de caballería mediante el distanciamiento irónico que se forjó en el *Quijote*.

En el fondo del lago del romance bizantino está la maravilla, y lo maravilloso es el material del que están hechas las fábulas, los cuentos, los relatos. En el *Persiles*, el suceso, el avatar, el acontecimiento, es más importante que los personajes que los viven. En gran parte esos numerosos personajes del *Persiles* son, ante todo, una multitud de bocas y oídos que cuentan historias y las escuchan. Por ejemplo, Soldino lleva a los protagonistas a un espacio mágico, un verdadero paraíso escondido en las profundidades de su cueva —espacio que nos recuerda el del fondo del lago y el de la cueva de Montesinos, que son también verdaderas arcadias escondidas bajo la superficie de la tierra. Pero lo más sorprendente de este descenso a un ámbito mágico es que en él no pasa nada como tal. Sólo se hacen profecías y adivinaciones; es decir, se cuentan sucesos alejados en el tiempo y en el espacio, con lo que se patentiza esa vorágine de peripecias y relatos que importan en sí más allá de quienes los viven.

Pienso que Cervantes en el *Persiles* se propone el desafío poético que supone contar esas maravillas sacadas de la tradición, despojándose deliberadamente de muchos de los dispositivos de seguridad, que ya había dominado a la perfección, que garantizaban la verosimilitud. Así, en el *Persiles* se enfrenta al hecho literario puro, sin filtros, trampas y trucos. Se pretende lograr la enajenación pura de la palabra literaria poniendo a prueba su fortaleza al debilitar puntualmente las ataduras lógicas de lo verosímil. Por ejemplo, en el caso de la mujer voladora no hay nada de *naïf* cuando la voz narrativa niega el prodigio ocurrido. Con esta negación inverosímil de lo inverosímil se está

cuestionando de forma velada la imprescindibleidad de la verosimilitud sin fisuras para que el juego literario funcione:

Alzaron todos la vista, y vieron bajar por el aire una figura, que, antes que distinguiesen lo que era, ya estaba en el suelo junto casi a los pies de Periandro. La cual figura era de una mujer hermosísima, que, habiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible sin ser milagro. Dejóla el suceso atónita y espantada, como lo quedaron los que volar la habían visto. (III,14,581)

Uno de los aspectos más interesantes del *Persiles* es que en él se percibe una intencional crisis de autoridad poética, y a través de esa desestabilización de los principios de autoridad literaria que se trasluce en el texto se plantea la transgresión bastante sutil de tal vez la idea principal que sustentó hasta entonces la crítica literaria: la noción de verdad, de verdad poética, de mimesis del mundo real. Por supuesto, en esta lucha por el control de la coherencia del texto, se cuestiona esta vez, paródicamente, la distinción entre «historia» y «poesía» que de forma inconsistente será invocada para ironizar, precisamente, sobre la cuestión de la verosimilitud. Por ejemplo, en el siguiente pasaje que anuncia las adivinaciones de Soldino se explica que:

Otra vez se ha dicho que no todas las acciones no verosímiles ni probables se han de contar en las historias, porque si no se les da crédito, pierden su valor; pero al historiador no le conviene más de decir la verdad, parézcalo o no lo parezca. Con esta máxima, pues, el que escribió esta historia dice que Soldino, con todo aquel escuadrón de damas y caballeros, bajó por las gradas de la oscura cueva y, a menos de ochenta gradas, se descubrió el cielo luciente y claro y se vieron unos amenos y tendidos prados que entretenían la vista y alegraban las almas; (III,18,608)

Pero antes, en esa «otra vez se ha dicho» del ejemplo anterior, se nos muestra exactamente lo contrario sin que las características del contexto, en relación con la distinción entre historia y poesía, hayan cambiado en lo más mínimo:

Cosas y casos suceden en el mundo que, si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos y, así, muchos, por la rareza con que acontecen, pasan plaza de apócrifos y no son tenidos por tan verdaderos como lo son. Y, así, es menester que les ayuden juramentos, o, a lo menos, el buen crédito de quien los cuenta, aunque digo que mejor sería no contarlos, según lo aconsejan aquellos antiguos versos castellanos que dicen:

Las cosas de admiración
no las digas ni las cuentes,
que no saben todas gentes
cómo son. (III,16,590)

De esta forma se transgrede la idea ficcionalizada de historia que era una de las convenciones del género del romance bizantino. En el *Persiles* se socava consistentemente el principio interno de verdad poética basado en la convención de realidad. Lo que se defiende con una práctica de escritura de distinto registro a toda la obra anterior del autor es la legitimación de la libertad fabuladora que al adentrarse en lo fantástico recupera la esencia primigenia del acto de contar historias. El *Persiles*, esa inmensa narración de narraciones, pretende llegar a la región más básica del juego literario. Como ejemplo último en el que se expresa la legitimidad de la fabulación sobre la realidad, valga este sorprendente pasaje en el que Periandro invita a Ortel Banedre a que invente y adorne su relato verídico. Quisiera terminar citándolo porque en esta explícita reivindicación de la invención sobre la «verdad» queda más que claro que al fin y al cabo el *Persiles* es una apasionada defensa de la fabulación.

Con atención escuchaban los peregrinos el peregrino cuento del polaco y ya deseaban saber qué dolor traía en el alma, como sabían el que debía de tener en el cuerpo; a quien dijo Periandro:
—Contad, señor, lo que quisiéredes y con las menudencias que quisiéredes, que muchas veces el contarlas suele acrecentar gravedad al cuento, que no parece mal estar en la mesa de un banquete, junto a un faisán bien aderezado, un plato de una fresca, verde y sabrosa ensalada. La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga. Así que, señor, seguid vuestra historia; contad de Alonso y de Martina, acocead a vuestro gusto a Luisa; casalda, o no la caséis; séase ella libre y desenvuelta como un cernícalo, que el toque no está en sus desenvolturas, sino en sus sucesos, según lo hallo yo en mi astrología. (III,7,500-01)

Historia y ficción literaria en el siglo XVII: *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán

Omar Efraín Aliverti

Las actuales investigaciones filosóficas en torno a las fronteras que separan el mundo narrado del mundo empírico –verdad, referencia, enunciación– han abierto el campo de reflexión teórica a una comprensión más flexible de las relaciones que tamizan las fronteras habituales entre la escritura historiográfica y la literaria. Sabemos que los usos lingüísticos, como las producciones simbólicas, se configuran semióticamente en el intercambio que los miembros de una comunidad de hablantes realizan en un universo de sentido y conforme a reglas por las que estos usos o artefactos simbólicos se textualizan como constitutivos de la memoria cultural. Así, al histórico debate sobre qué se comunica de la realidad en la ficción narrativa o qué reconstruye del pasado la narración historiográfica debe agregarse otro en torno a los principios generales que rigen la producción discursiva, en el que tanto teóricos de la historia como de la literatura se ven mutuamente implicados.

Las crónicas, tratados, relaciones, cartas de viajeros, etc. sobre la Conquista de América pertenecen a un conjunto de textos vasto y heterogéneo cuyos modos de recepción han sido y siguen siendo diversos. Un desafío para la investigación actual es, por ejemplo, la reconstrucción de metatextos¹ (historiográficos/literarios) que puedan explicar la inclusión o exclusión de textos significativos para nuestra historia cultural. La dimensión imaginativa, la invención o ficcionalización de nuestras historias narradas de finales del siglo XVI hasta mediados del XVII han quedado inmovilizadas por las coartadas creadas por un modo de lectura «realista» que menoscaba el impulso por la «fidelidad» a los hechos. Sin embargo, es precisamente la exigencia de *fiabilidad* la que se vuelve problemática, para el lector actual, a la hora de determinar su «verdad».

A los criterios generales que rigen la escritura historiográfica sobre la Conquista, y por los que se legitima al sujeto que escribe (saber indirecto o documentado/saber por experiencia vivida), se suma el punto de vista ideológico (peninsular/americanista) que imprime a los relatos su configuración y construye una imagen de lo «real», nunca su certeza.

En este contexto, *La Argentina*² de Ruy Díaz de Guzmán (1558-1629) interesa, entre otras razones, porque se trata de la primera crónica sobre la Conquista del Río de la Plata

1 Mignolo, W., «El metatexto Historiográfico y la Historiografía Indiana», *Modern Language Notes*, Vol. 96, 1981, 358-402.

2 Guzmán, Ruy Díaz de, *La Argentina*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998.

y, en segundo lugar, porque la empresa de escribir sobre estas tierras es asumida por un mestizo.

La Argentina ha sido prácticamente desconocida desde 1612, en que se concluyó de escribir, hasta 1836. En ese año el erudito, historiador y bibliófilo Pedro de Angelis da a conocer la primera edición en el primer tomo de la *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata*: «Cuando se compilen los anales literarios –dice De Angelis– de esta parte del globo, no dejará de extrañarse el olvido en que ha quedado por mas de dos siglos una obra importante...» Ciertamente, el texto ni siquiera figuraba en el catálogo del valenciano D. Justo Pastor Fustés (Biblioteca Valenciana) de las obras inéditas recogidas por Juan Bautista Muñoz cuando éste se propuso escribir la *Historia del Nuevo Mundo* (1793), siendo que la del mestizo era «la historia más completa que nos queda del descubrimiento y de la conquista del Río de la Plata», continúa el primer editor en las páginas de su «Discurso Preliminar».

El corpus de la Historiografía Indiana denuncia numerosas exclusiones de textos que no han podido sortear la mirada censora de los preceptistas y que, por razones varias, no han ingresado a la consideración de los estudiosos sobre la Conquista y Descubrimiento de América. Uno de esos textos, por ejemplo, es *Los Coloquios de la Verdad* de Pedro de Quiroga, escrito, presumiblemente, a mediados del siglo XVI y editado en Sevilla en 1921³. Como ya observara en el estudio que oportunamente dedicara a esta obra, la principal objeción que recayó sobre ellos es el estigma de no ser fieles a la «verdad» de los hechos que se narran.

En 1847, cuando Félix de Azara publica su *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata* dedica un comentario crítico a la historia de Ruy Díaz de Guzmán en la dirección ya apuntada impugnando particularmente («cuentos ridículos») la falta de historicidad de los relatos, presumiblemente de transmisión oral, incluidos en los capítulos VII, XI y XIII del primer libro y que corresponden a las historias de Lucía Miranda y la Maldonada. Todavía en 1914 Paul Groussac se refiere a la historia de Ruy Díaz como «el novelón inventado por Ruy Díaz de Guzman»⁴.

Los roles del historiador y del poeta no son intercambiables, como tampoco son intercambiables las reconstrucciones sobre el pasado que diferentes modos de escrituras producen para enunciar la «verdad» de los hechos. El mismo De Angelis, en la ya mencionada presentación a la edición de *La Argentina*, subraya la distancia que separa el extenso poema *Argentina y Conquista del Río de la Plata* (1602), de Martín del Barco Centenera con la historia de Díaz de Guzmán: «...Centenera, que se propuso cantar ese grande episodio de la conquista del Río de la Plata, lo matiza con todos los colores que

3 Aliverti, O., «Verdad y ficción en el discurso historiográfico: un caso del siglo XVI», en *Entre-Textos. Estudios de literatura española*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1996.

4 Groussac, Paul, «Ruy Díaz de Guzmán. La Argentina. Historia de las provincias del Río de la Plata», *Anales de la Biblioteca*, Buenos Aires, T.IX, 1914, n.52, 264.

le ministraba su fantasía, sin sujetarse a las trabas que debe enfrentarse la pluma de un historiador»⁵.

Sin embargo, en el siglo XVI y XVII, los narradores que relatan la conquista y describen el escenario de los acontecimientos dirimen algo más que la fidelidad sobre lo que relatan, ponen, además, a prueba su legitimidad para enunciar la «verdad». Las dificultades para definir el rol de historiador eran mayores que las que debía afrontar el escritor de ficciones pero, en el marco de la Conquista, las restricciones con las que un cronista de Indias debía enfrentarse eran todavía más rigurosas que las impuestas al cronista peninsular. Ser testigo ocular o no, haber participado o no en los acontecimientos relatados o pertenecer a la condición de soldado e iletrado frente a la de sabio erudito, inducen a pensar que *La Argentina* de Ruy Díaz, como muchos otros, han encontrado obstáculos más que justificados para su acceso a una recepción menos obliterada por el olvido.

Sin embargo, al margen de los criterios de legitimación sobre la figura del historiador, convendría bordear otro aspecto también importante de esta historia para explicar lo que me parece su doble «borramiento». El primero corresponde al de su ubicación respecto de las condiciones de posibilidad ofrecidas por la formación historiográfica. A este respecto, una historia de la historiografía debiera dar cuenta del pensamiento sobre la historia cuyo tema ha sido la Conquista y Descubrimiento de Indias antes que su conocimiento propiamente dicho. La oblicua mirada de las exclusiones demandaría hoy prestar atención a la *distancia temporal* que separa los hechos de quien los relata. Precisamente la «dudosa veracidad» que se atribuye a la historia de Ruy Díaz proviene del pretendido des-distanciamiento de un saber que siempre obliga a la verdad según la conocida lógica del parecido.

Podría comprenderse desde ahora un segundo borramiento que emerge del texto recubriendo ya no al texto histórico entendido como unidad para una memoria reconstructiva de los orígenes culturales sino el inscripto en la instancia discursiva que recubre la propia escritura, en el espacio de un relato en que se dejan leer intenciones, deseos y creencias; el otro lugar desde el cual el autor-narrador muestra su máscara. Leído desde este punto de vista, Ruy Díaz de Guzmán traiciona expectativas propias y ajenas pero para dibujar, por primera vez, la gran «gesta» de los conquistadores sobre el Río de la Plata.

En el *Prólogo* se enuncia la intención de ofrecer esta relación para llenar un vacío y arrancar del olvido hechos, acciones, personajes y circunstancias del descubrimiento y conquista que contribuyeron a fundar la «patria»:

... no quedando de ellos mas memoria que una fama común y confusa de su lamentable tradición, sin que hasta ahora haya habido quien por sus escritos dejase alguna noticia de las cosas sucedidas en 82 años que hace que comenzó esta conquista - de que recibí tan

5 Angelis, P. de, *Discurso preliminar* reproducido en la edición citada, 16.

afectuoso sentimiento como era razón, por aquella obligación que cada uno debe a su misma patria.⁶

La intención responde, claramente, a la voluntad de inscribir en la memoria de sus contemporáneos los méritos y fama de los fundadores de la «patria» que Guzmán asocia a la cadena de un linaje en relación al cual él mismo se exhibe como encarnación, consumación y, por lo mismo, autoridad sobre lo que relata:

... tomando relación de algunos antiguos conquistadores y personas de crédito con otras de que yo fui testigo, hallándome en ellas en continuación de lo que mis padres y abuelos hicieron en acrecentamiento del Real Corona.⁷

Su condición de soldado y mestizo acrecienta la imagen de la autoridad sobre la «verdad», la que de algún modo percibe como su «heredad». Se trata de un saber que se expande a lo largo de la obra para sobredimensionar los antepasados y el linaje de los Guzmán y los Irala, las dos ramas, paterna y materna. Ese saber se ordena a la manera de una pseudo-genealogía sobre sí mismo, en rigor impropia para el propósito de una historia. Esta intención, por ejemplo, se sobrepone al deseo de decir una «verdad» objetiva ya en las primeras líneas del Capítulo I del Libro I: «Después que el Adelantado Pedro de Vera, mi *rebisabuelo*, por orden de los Reyes Católicos D. Fernando y Dña. Isabel, conquistó las islas de la Gran Canaria...»

En la Dedicatoria a Don Alonso Pérez de Gúzman, Duque de Medina-Sidonia, se insiste en el mismo tópico:

Aunque el discurso de largos años suele causar las mas veces en la memoria de los hombres, mudanzas, y olvidos de las obligaciones pasadas, no se podrá decir semejante razón de Alonso Riquelme de Guzman, mi padre, hijo de Rui Diaz de Guzman, mi abuelo, vecino de Xeréz de la Frontera, ... quedando mi padre en esta provincia, donde fué forzoso asentar casa, tomando estado de matrimonio con D^a. Ursula de Irala, mi madre, hija del Gobernador Domingo Martínez de Irala.⁸

La selección de citas abona la impresión, entonces, de que *La Argentina* no sólo no satisface, como decíamos, a sus comentaristas posteriores por su escasa rigurosidad sino porque tampoco entre sus contemporáneos del siglo XVII podía interpretarse conveniente el formato pseudo-autobiográfico de una crónica histórica. Ni los argumentos por incrustaciones de leyendas, inventadas o pertenecientes a la tradición oral, ni el dato no documentado o erróneo, que circunstancialmente le atribuyen algunos de sus comentado-

6 Guzmán, Ruy Díaz de, *op. cit.*, 23.

7 Guzmán, Ruy Díaz de, *op. cit.*, 23.

8 Guzmán, Ruy Díaz de, *op. cit.*, Dedicatoria, 21.

res, sirven como explicación para su exclusión del corpus historiográfico indiano. Habrá que recordar el criterio sobre el que sustentan los valores de verdad de la historiografía desde principios del siglo XVI y la responsabilidad ético-pragmática, no lógico-semántica, que el historiador de Indias debía observar para que sus narraciones resultaran convincentes. En primer lugar, la historiografía adopta, al menos en los dos primeros siglos de la Conquista, un manual de preceptiva que sirve de referencia metatextual; éste es la Retórica aristotélica, no la Poética. Del énfasis que desde la Retórica se da a la productividad del discurso depende la imagen del sujeto de la escritura del mismo modo en que se retiene la concepción pragmático-platónica, expuesta en *El Cratilo*, sobre los valores de verdad. Desde esta perspectiva dichos valores se legitiman por la causa eficiente (quién escribe) y por la causa final (para qué se escribe). Un preceptista como Luis Cabrera de Córdoba resume en una frase de *De Historia para entenderla y escribirla* (1611) estos mismos conceptos: «Es la historia narración de verdades por hombre sabio para enseñar a buen vivir».

Si retomamos el «enigma» que hemos tratado de introducir en este trabajo para interpretar los «borramientos» operados sobre textos de la Historiografía Indiana, notamos que las distinciones de los preceptistas ya anotadas no alcanzan por sí solas a justificar exclusiones significativas para el conocimiento de la Historia de América. Deberían atenderse las variables introducidas en el proceso histórico de la colonización que han impedido la escritura de crónicas en sentido estricto. Probablemente deba interpretarse la circunstancia de que muchos de nuestros primeros historiadores no sólo han sido testigos afectados por los mismos acontecimientos, como el del ya mencionado de los *Coloquios de la Verdad*, sino también como, en el caso que comentamos, han sido participantes interesados en la escena de un drama que introduce, en la representación de hombres que luchan por su supervivencia, el espacio político.

Ruy Díaz de Guzmán adscribe a una concepción de la historia entendida como memoria de los hechos notables aunque con la curiosa inclusión de un tipo discursivo: la biografía. Francisco López de Gómara, para quien la historia consistía esencialmente en la biografía de los grandes hombres, puede haber servido de modelo a una parte sustancial de su relato. Situado en un proceso de transformación del pensamiento histórico, el narrador de *La Argentina* adopta modelos ya constituidos al servicio de una intención según la cual el sujeto que cuenta se siente, por decirlo de algún modo, «dueño de la historia».

Leída sobre este recorte, la historia de Ruy Díaz cuenta los sucesos y padecimientos de dos varones ilustres: Domingo de Irala, su abuelo, y Alonso Riquelme de Guzmán, su padre. Ciertamente, no se cuenta el intermedio de esos sucesos que implica el fragmento importante de su propia historia: el de su mestizaje. Es sobre las aventuras de estos dos protagonistas que se estructura el relato épico. La figura de los fundadores se completa y se proyecta en la del «sabio» historiador que puede dar testimonio fidedigno, ser a la vez testigo y destinatario de un pasado heroico que exige de los mortales la deuda debida a la memoria de sus muertos ilustres. De otro modo, la imagen del biografiado se revierte sobre el yo narrador en un juego metonímico para decir la

«heredad» del mismo modo en que, por extensión, son las tierras conquistadas con el Reino de Castilla para decir la «patria».

Es la figura creada por el relato y el significado atribuido sobre el pasado vivido o contado el que sirve plenamente a la constitución de la identidad.

Tal vez, de no haber mediado aquel último borramiento, del que es exclusivo responsable nuestro narrador, el imaginario sobre la Conquista no hubiera repetido el punto de vista de la figura del conquistador.

Creo que de este modo debemos interpretar la sutil combinación que vincula la historia con la ficción para poder comprender-construir el drama de una identidad siempre «borrada».

Romancero y comedia en *La Serrana de la Vera*

Rosa C. Almoguera
Kate Regan

La Serrana de la Vera de Veléz de Guevara comparte con el Romancero Nuevo todo un substrato cultural. El estudio de esta base común permite comprender mejor la obra en general, y en especial, la originalidad y desproporción de Gila, la protagonista de esta comedia de Vélez.

La filiación de esta obra con la lírica tradicional ha sido objeto de estudio¹. No ocurre lo mismo con su relación con el Romancero nuevo o de estilo, y en concreto con el grupo de composiciones de tema rústico. Sin embargo, se puede observar que el protagonismo absoluto de la mujer, la presentación del personaje del galán militar, vanidoso y arrogante, la apariencia física bella y cuidada por parte de la serrana o aldeana y el anhelo de independencia de la muchacha de aldea, son elementos que comparten los romances de aldea y la obra de Veléz.

La poesía cortesana y urbana del siglo XVI, por influjo de la canción popular de carácter rústico, introdujo en sus versos la voz de la mujer, que en el folklore convivía con la voz masculina. El Romancero nuevo dio espacio a esta voz desde sus mismos orígenes en la década de 1580, probablemente debido a su relación de origen con el Romancero viejo y a su doble condición, lírica y musical, que lo emparenta con el folklore. Entre los romances publicados hacia fines del XVI y principios del XVII, es decir en los años en que *La Serrana de la Vera* fue escrita y representada, encontramos numerosos poemas protagonizados por mujeres, muchas de ellas denominadas «serranas». Un ejemplo es el romance «En su aldea vna serrana/ de la Vera de Plasencia», publicado en Burgos en 1592² y que sitúa a la muchacha en la misma comarca de Gila. Si tenemos en cuenta que en la poesía cortesana anterior no solían ser las mujeres las protagonistas y sin embargo ahora escuchamos sus voces y sus puntos de vista, podemos comprender lo que se había avanzado en este sentido en el Romancero nuevo, un género contemporáneo a la Comedia.

El personaje del capitán de *La Serrana de la Vera*, don Lucas de Carvajal, tiene muchos paralelismos con personajes de los romances rústicos. En el Romancero nuevo son varios los poemas inspirados por las guerras que España libraba en el exterior, bien fuera en Flandes o en «la armada de las islas»³ británicas, como se denomina en uno de ellos. Así aparecen las levas que en los pueblos se hacían para los ejércitos, y, en

1 Entre otros por Menéndez Piedal y María Goyri en su edición de TAE, 1916.

2 *Quarta y quinta parte de flor de romances*, recopilados por S. Vélez de Guevara, 100.

3 Idem, 101.

general, la presencia de las tropas en estos lugares. La misma presencia abre el primer acto de *La Serrana* o de *El Alcalde de Zalamea*, por citar otro ejemplo. Como ocurre en estas comedias, también en los romances la presencia de los soldados es un elemento perturbador. Estos soldados están fuertemente caracterizados por su cuidada presencia física, y la línea argumental del romance presenta situaciones muy similares a las de las comedias. Veamos así el siguiente ejemplo:

En vn aldea de corte
 que haze a la corte aldea,
 alojóse vn capitán,
 mas de paz que no de guerra;
 y si de alguna podía
 la guerra de amores era,
 que era extremo de gala
 que tuuo la soldadesca.
 No hizo oficio de huésped
 ni salió como deuiera,
 pues de la casa del suyo
 se lleuó la mejor prenda.⁴

El atrayente aspecto físico masculino, junto a su vanidad y arrogancia, se advierte como un engaño para las jóvenes aldeanas, una treta para la seducción de la mujer por el hombre:

Niña de mis ojos,
 que por gloria tienes
 crecer mis cuidados
 en tus años treze.
 Traviesa mirabas
 al soldado alférez:
 mira que te engaña
 con sus plumas verdes. (...)
 Parécesle bien
 Él bien te parece;
 Alegre le miras,
 Y él te mira alegre.
 Mal hayan colores
 Que quitarte pueden
 Las de la vergüença, (...)⁵

4 *Fuentes* I, 18.

5 *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, 199.

El llamativo vestido de los militares es todo un reclamo en los romances para las jóvenes aldeanas que no están acostumbradas a un físico tan cuidado en un hombre. Lo mismo ocurre en la comedia que nos ocupa, recordemos que al ver Gila por primera vez al capitán también le sorprende su apariencia (vv.339-41), y cuando Carvajal regresa al pueblo Madalena lo describe asombrada:

Entró el capitán delante
 todo plumas, la ginetá
 en la mano, y un mochacho
 que le lleva la rodela;
 dos tras él, disparando, (...)
 plumas dando, haciendo piernas. (1395-1402)

El aspecto físico de la mujer de aldea, la campesina, labradora o serrana, responde también a un arquetipo en el Romancero rústico. En efecto, excepto en romances burlescos, la aldeana es una mujer bella en su aspecto físico, y vestida de forma característica y atractiva. Las descripciones del vestido de estos personajes son pormenorizadas y parecen responder a que el traje típico de las campesinas estaba de moda en la época entre las mujeres de la corte⁶. En el teatro también se lucen vistosos trajes rústicos de fiesta, con llamativos colores, que eran un recurso plástico de la cada vez más abigarrada puesta en escena barroca. Noël Salomon ha situado la aparición del aldeano lujosamente ataviado hacia 1592 y ha señalado que desde esa fecha la riqueza de su atavío sólo va en aumento⁷, por lo que para 1612 sería un elemento imprescindible en este tipo de comedias. En el caso de *La Serrana de la Vera*, a pesar de la gran ambigüedad sexual de Gila, su estrecha relación con el Romancero tradicional y nuevo hace grande la fuerza del modelo de la bella serrana, ricamente ataviada. Este arquetipo es respetado desde su primera aparición en escena: «Gila la serrana de la Vera, vestida a lo serrano de muger, con sayuelo y muchas patenas, el cabello tendido y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argenteado.»⁸ Es cierto que aparecen algunos elementos que pudieran parecer masculinos (como el cuchillo o la montera con plumas), pero en general su femenina descripción coincide con la de muchos romances contemporáneos. Vélez mantiene este aspecto claramente femenino durante toda la obra, incluso en el acto III cuando Gila ha decidido vivir como una salvaje hasta ver lavado su honor. Su apariencia en este último acto viene determinada por un romance nuevo, la acotación indica «Gila la serrana como la pinta el romanze, sin hablar». La descripción del romance es de una mujer

6 Existen así patrones para «Jubón y basquiña con mangas de ropa de labradora» en el manual de un sofisticado sastre madrileño. Andújar, M., Madrid, Imprenta del Reino, 1640.

7 Salomon, N., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, 407.

8 Vélez de Guevara, Luis, *La serrana de la Vera*, ed. de E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1997, 77.

vestida de serrana que incluso se arremanga las faldas para mostrar la pierna, en un gesto de coquetería que también recogen otros romances.

Vélez utiliza conscientemente el arquetipo de serrana que había generalizado el Romancero. Juega con las presuposiciones del público sobre este personaje, para crear a partir de ellas, un ser inclasificable, eróticamente ambiguo, un monstruo, como veremos en la segunda parte de esta presentación.

Las aldeanas, protagonistas de tantos romances rústicos y de la comedia que nos ocupa, con frecuencia expresan un deseo de estar libres de la vigilancia que sobre ellas se ejerce en el entorno familiar y en la comunidad rural. La familia detecta un control encaminado a conseguir un matrimonio ventajoso para la joven, y, sobre todo, para sí misma. Escuchemos la voz de esta joven aldeana:

Seguir al amor me place,
aunque rabie mi madre. (...)
de verme más se despida,
que no quiero estar metida
donde allí acabe mi vida
labrando sus axuares,
aunque rabie mi madre.⁹

Gila también es animada a casarse con el capitán Carvajal por su padre, que espera conseguir así una mejora en la condición social de ambos, padre e hija. El rechazo inicial de Gila a este matrimonio, manifiesta de nuevo la exageración de su personaje, fuera ya del ámbito habitual de las muchachas que recoge el Romancero nuevo:

No me quiero casar, padre, que creo
que mientras no me caso soy hombre.
No quiero ver que nadie me sujete,
no quiero que ninguno se imagine
dueño de mí; la libertad pretendo. (1584-1588)

Este anhelo extremo de libertad parece fuera de las posibilidades del género femenino, pero Gila, como hemos visto con otras de sus características va más allá de la norma, está, como veremos a continuación, fuera de cualquier clasificación existente en su momento.

Lo andrógino como monstruosidad.

La serrana protagonista de la obra de Vélez de Guevara, inspira tanto temor como confusión y admiración por el simple hecho de rechazar una categorización fija y clara

⁹ Fuentes I, 18.

de género-sexo. Su comportamiento y acciones asombran a los otros personajes como también al lector-público por ser tan extremadas. Gila se distancia de otras mujeres varoniles de la comedia en su comportamiento exagerado y en el conflicto dinámico entre naturaleza y cuerpo. A lo largo de la obra es evidente que Gila tiene un espíritu masculino que está atrapado en un cuerpo femenino. Esta dualidad, que en la obra se transforma en algo exagerado y aberrante, no sólo ofrece un ejemplo de lo andrógino, sino que abre paso a la posibilidad de examinar a Gila dentro de la simbología del monstruo que tanto fascinaba como atraía al público barroco de España.

En su artículo, «Irregular Sexuality in the Spanish Comedia», Gail Bradbury señala: «The available evidence suggests that, for some Spaniards, certain aspects of abnormal sexuality were a source of delight and intrigue, rather than of horror or repulsion.»¹⁰ El mundo literario del barroco español incorporó la simbología del monstruo en sus obras y muchas veces ésta se relacionaba con la representación del andrógino. Un ejemplo claro de esto ocurre en la novela picaresca de Mateo Alemán, *El Guzmán de Alfarache*, donde se describe al monstruo de Ravenna: «Tenía en el pecho figurado la Y pitagórica y en el estómago hacia el vientre una cruz bien formada. Era hermafrodita y muy formados los dos naturales sexos. No tenía más de un muslo y en él una pierna con su pie de milano y las garras de la misma forma.»¹¹ Este monstruo combina tantos atributos masculinos como femeninos, pero también añade aspectos de animal que lo lleva a ser visto como monstruo. Esta combinación de elementos complica el intento de crear una categorización o interpretación que clarifique lo que es. No hay una manera de describir este ser con el lenguaje, o sea, las descripciones lingüísticas no ayudan a crear un entendimiento claro de lo que es este fenómeno vivo. Hasta los «doctos» no pueden especificar exactamente lo que es, sino que llegan a una conclusión con varias interpretaciones: «Y entre las más que se dieron, fue sola bien recibida las siguientes (interpretaciones) ...» (71).

El monstruo de Ravenna combina lo masculino con lo femenino lo cual no sólo sugiere lo andrógino, sino que pone énfasis en lo monstruoso de este ser. Los «doctos» interpretan la dualidad de género como algo maligno que nace de los vicios de «sodomía y bestial bruteza». La irregularidad sexual o el motivo andrógino-hermafrodita se precisa en el hecho de que tenga dos géneros – sexos. Esta dualidad trae consigo tanto elementos perversos - nefastos como elementos positivos – buenos. Junto a los atributos negativos que se enumeran «orgullo y ambición; inconstancia y ligereza; falta de buenas obras; usuras y avaricias; sodomía y bestial bruteza» hay la Y y la cruz que representan elementos positivos «la Y en el pecho significaba virtud, y la cruz sobre el vientre, ... les daría Dios paz y ablandaría su ira» (71). El monstruo de Ravenna es todo un ente y a la vez nada específico. Al no ser categorizado fácilmente, es tanto maravilloso como temeroso.

10 Bradbury, G., «Irregular Sexuality in the Comedia», *Modern Language Review*, 79, 1981, 569.

11 Alemán, M., *Guzmán de Alfarache*, Libro I, ed. de Samuel Gili Gaya, Madrid, Espasa Calpe, 1942, 70- 71.

Otro ejemplo del andrógino – monstruo se encuentra en *Las emblemas morales* de Sebastián Covarrubias de Orozco en el emblema de la mujer barbuda de Peñaranda. Como la descripción del monstruo de Ravenna, la mujer barbuda es un ejemplo de un ser que no se puede clasificar en una categoría fija. El emblema dice:

«Soy hic, haec, hoc. Yo me declaro./Soy varón, soy mujer, soy tercero/Que no es uno ni otro, ni está claro/Quál de destas cosas sea.»¹² Covarrubias nota que este ser es andrógino ya que combina aspectos masculinos y fememinos. Pero el escritor no para allí ya que considera esta combinación «prodigiosa» que lleva la sugerencia de monstruosidad.

Según los estudios de Menéndez Pidal de principios de siglo, se sabe que Vélez creó su protagonista Gila basándose en los romances sobre la serrana. Pero la exageración de Gila en cuanto a su fuerza pone de relieve la fascinación que sintió Vélez por la simbología del monstruo tan prevalente en su época. La serrana combina los elementos de lo femenino, masculino y monstruoso. Como serrana es atractiva, pero su interés en la caza, los juegos y la honra la marcan como masculino. Al ser deshonrada, rechaza la sociedad y las normas de ésta para vengarse y en esto, se vuelve salvaje.

En el primer acto, la belleza de Gila queda clara. El capitán se enamora de Gila por su hermosura asombrosa. Su traje de serrana sugiere la feminidad especialmente al revelar «media pierna». Pero queda claro en varias declaraciones que existe un problema. Aunque Gila es mujer, en el alma se siente hombre. En el primer acto, la prima de Gila, Magdalena le declara: «Erró la naturaleza en no hazerte varón» (659-660). Más tarde en la feria de Plasencia, Gila declara que, «Muger soy sólo en la saya» (773).

Lo andrógino queda claro con varias declaraciones. Pero la sugerencia de lo monstruoso existe también. La interrelación entre lo andrógino y la monstruosidad se relaciona con su herencia biológica. Al presentarse a los reyes Católicos en la feria de Plasencia, Gila declara: «... soy de Gargantalaolla,/ que de tan biçarra polla/ fue otra de igual cascarón,/ que no fue menos gentil» (940 - 943). Según el *Diccionario de Autoridades*, «polla» se refiere tanto a una joven que da a luz por primera vez o «se llama la muchacha o moza de poca edad y buen parecer.» «Polla» entonces puede sugerir la chica o muchacha que todavía no ha llegado a ser mujer, así cabe dentro de ese período andrógino cuando la joven, biológicamente, no ha madurado y así adquirido los elementos fisiológicos que distinguen a la mujer del hombre. También, importante de notar es la falta de una referencia al padre. Según Marie Helene Huet, en su libro, *Monstruos Imagination*, la conexión con la madre en los casos de nacimiento

12 Moir, D., «Lope de Vega's Fuenteovejuna and the Emblemas Morales of Sebastián de Covarrubias Horozco», en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. de A. David Kossoff y José Amor Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, 544.

de monstruos era de suma importancia, «In cases of monstruos births, ... the mother's role gained considerable importance.»¹³

La transformación de Gila en salvaje ocurre después de su deshonra, cuando decide alejarse de su aldea, vivir en las montañas y vengarse. Al final del acto segundo, deshonrada, Gila declara: «Y hago juramiento/de no volver a poblado,/ de no peinarme el cabello,/ de comer siempre en el suelo/ sin manteles, y de andar/ siempre al agua, al sol y al viento» (2139 - 2150). Al perder la virginidad, Gila se vuelve una mujer marcada. Al ser marcada como mujer, no puede vivir como hombre. Al no poder vivir como hombre, su única solución es vivir como bestia. La deshonra la transforma en bestia.

Tanto la comedia como su protagonista Gila es una creación suprema barroca en su complejidad y fascinación. Como la mujer barbuda de Peñaranda, es «hic, haec, hoc», o sea, combina los elementos femeninos, masculinos y andróginos. Ella se distingue de otras mujeres varoniles en su extremada decisión de vengarse de su deshonra. Su decisión es radical. El público – lector siente tanta fascinación como horror al ver el personaje de Gila. La complejidad y contradicciones se combinan para crear la aventura imaginativa tan presentes en el espectáculo de la comedia.

Bibliografía

- Alemán, M., *Guzmán de Alfarache*, Libro I, ed. de Samuel Gili Gaya, Madrid, Espasa Calpe, 1942, 70-71.
- Andújar, M., *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres*, Madrid, Imprenta del Reino, 1640.
- Bradbury, G., «Irregular Sexuality in the Comedia», *Modern Languages Review*, 79, 1981, 569.
- Huet, M. H., *Monstruos Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 14.
- Moir, D., «Lope de Vega's Fuenteovejuna and the Emblemas Morales of Sebastián de Covarrubias Horozco», *Homenaje a William L. Fichter*, ed. de A. D. Kossoff y J. Amor Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, 544.
- Salomon, N., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, 407.
- Vélez de Guevara, L., *La serrana de la Vera*, ed. de E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1997.

13 Huet, M. H., *Monstruos Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, 14.

Aegidius Albertinus: *Der Landtstörtzer Gusman von Alfarche* – Historia ejemplar de la perdición y salvación de un necio*

Tilmann Altenberg

Cuando en 1615 se publicó en Munich *Der Landtstörtzer Gusman von Alfarche*¹ (a continuación abreviado como *Landtstörtzer*) el público lector germanohablante aún no estaba familiarizado con la novela picaresca española. Después de unos cincuenta años de bastante éxito editorial², la adaptación de Aegidius Albertinus, secretario del ducado de Baviera quien anteriormente había también atendido al cargo de bibliotecario de la ya en aquel entonces famosa biblioteca de Maximiliano I, cayó en un largo olvido que duraría más de 200 años.

A continuación presentaré el *Landtstörtzer* albertiniano, poco conocido en el ámbito hispanohablante, poniendo especial énfasis en la transformación de la trayectoria picaresca en la historia de la perdición y salvación de un necio. Pretendo demostrar que Albertinus percibe al pícaro español en primer lugar como sujeto depravado cuyo extremo alejamiento de Dios se presta –según la ideología de Albertinus– ejemplarmente a una demostración de la infinita gracia divina, que ofrece la salvación hasta al alma más vil.

La primera parte del *Landtstörtzer* ante los hipotextos españoles

Antes de acercarnos al protagonista de la adaptación alemana conviene caracterizar brevemente la relación entre ésta y los hipotextos españoles. A pesar de que en ningún

* Este estudio se realizó en el marco de un proyecto de investigación en torno a la novela picaresca española, llevado a cabo en la Universidad de Hamburgo bajo la dirección de Klaus Meyer-Minnemann, cuyos resultados se publicarán próximamente.

1 Cito de la edición facsimilar de la *princeps*, *Der Landtstörtzer Gusman von Alfarche oder Picaro genannt*, Hildesheim / Nueva York, Olms, 1975. El título completo del original reza: *Der Landtstörtzer: |Gusman von Al-|farche oder Picaro genannt | dessen wunderbarliches/abentherw-|lichs vnd possirlichs Leben/was gestallt er|schie alle ort der Welt durchloffen/aller-|hand Ständt/Dienst vnd Aembter ver-|sucht/vil guts vnd böses begangen vnd auß|gestanden/jetzt reich/bald arm/vnd wider-|umb reich vnd gar elendig worden/doch|letzlichen sich bekehrt hat/hierin|beschriben wirdt.* (Transcribo las vocales modificadas de acuerdo con la grafía alemana actual, es decir, con los grafemas <ä>, <ö> y <ü>, respectivamente, manteniendo las demás peculiaridades de la grafía original.)

2 En el siglo XVII salieron a luz nueve ediciones del *Landtstörtzer*: 1615 (*editio princeps*), 1616 (dos ediciones), 1618, 1619, 1622, 1631, 1658 (*Gusmannus Reformatus*), 1670 (cf. Dünnhaupt 1980:177ss.; Gemert 1979a:551-558; Rausse 1908:15). La última de estas ediciones incluye la apócrifa tercera parte (*Dritter Theil*) de un tal Martinvs Frewdenhold, de 1626, con paginación seguida.

lugar a lo largo del *Landstörtzer* se halla una referencia explícita a un texto peninsular específico, desde el título queda claro que la versión del secretario ducal se vincula estrechamente con el pícaro por antonomasia, que desde hacía poco más de tres lustros poblaba el imaginario español: el Guzmán de Alfarche. Como es sabido, en un lapso de sólo cinco años se habían publicado en lengua castellana una serie de tres novelas en torno al mismo personaje³. La relación hipertextual entre el *Landstörtzer* y las novelas españolas es bastante compleja y trasciende la de una traducción *stricto sensu*. La portada de la edición *princeps* refleja en cierta medida esta circunstancia caracterizando la obra de Albertinus como en parte traducida del español, en parte ampliada y mejorada⁴.

Varios estudios acerca del *Landstörtzer* (cf. entre ellos Beck 1957, Gemert 1995, Rausse 1908, Reinhardtstöttner 1888, Rötzer 1972 e id. 1979) han demostrado que respecto al contenido, la primera parte del texto de Albertinus se nutre fundamentalmente de la primera parte del *Guzmán de Alfarche* y de su continuación apócrifa, de Juan Martí. En resumidas cuentas, en los 61 capítulos de la primera parte del *Landstörtzer*, Albertinus adopta fielmente la organización narrativa de los hipotextos españoles presentando la biografía fingida de un tal Gusman de Alfarche –nótese la germanización del nombre original (cf. Larsen 1992:146)–, narrada por él mismo desde una perspectiva escarmentada.

En términos cuantitativos, cerca de la mitad de la primera parte se basa directamente en los modelos españoles. La distancia entre los hipotextos picarescos mencionados y la versión alemana, sin embargo, varía considerablemente a lo largo del texto. Así, mientras algunos episodios se reproducen casi literalmente en el *Landstörtzer*, otros se resumen en pocas líneas o se omiten por completo (cf. Beck 1957:65ss.). Por otra parte, destacan en la primera parte del *Landstörtzer* algunas adiciones, o bien, ampliaciones. Así, Albertinus introduce una serie de amonestadores que instruyen a Gusman para una vida piadosa según los preceptos de la fe católica, cuyos consejos no tienen, sin embargo, efecto alguno en el protagonista (cf. Rötzer 1972:108ss.).

En el proceso de la traducción-adaptación⁵ los hipotextos españoles padecen además una homogeneización tanto en el plano de la historia como del discurso. Mientras el *Guzmán de Alfarche* se caracteriza por un delicado equilibrio entre conseja y consejo, en el *Landstörtzer* predomina claramente la amonestación religioso-

3 Una *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarche* (1599) de Mateo Alemán; una continuación apócrifa, la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarche* (1602) de Juan Martí alias Mateo Luján de Sayavedra, así como otra continuación «auténtica», o sea, autógrafa, la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarche* (1604), nuevamente de Mateo Alemán.

4 «[...] theils auß dem Spanischen verteutscht/theils gemehrt vnd gebessert» (portada).

5 Me refiero a la actividad de Albertinus y al correspondiente resultado, el *Landstörtzer*, indistintamente como «traducción», «versión» o «adaptación». Si bien estos términos corresponden en cierta forma a la variable distancia entre hipertexto e hipotexto(s), no pretendo establecer un sistema terminológico de la estrategia del secretario ducal. Dentro del marco de este estudio entiéndanse los términos, pues, como sinónimos.

didáctica en boca de personajes moralmente intachables, la cual en ocasiones tiende a ahogar el relato de vida.

Llama la atención que Gusman-narrador se limita a relatar sus propias vivencias absteniéndose de incluir en su narración ejemplos de vivencias ajenas, a menos que éstas guarden una relación inmediata y concreta con la trama principal. Tampoco se hallan en el *Landstörtzer* anécdotas o «novelas» intercaladas: Así, las historias de Ozmín y Daraja y de Dorido y Clorinia se suprimen en la versión alemana (cf. Rötzer 1972:95). Todo indica que el secretario ducal no reconoce como lícito para sus particulares fines moral-didácticos, aquello que Paz Gago (1995) a propósito del *Quijote* ha llamado la «erótica de la narración» (116), es decir, el carácter ameno y entretenido de estas «novelas» y de su narración, tanto en el plano intradieгético –para los compañeros de camino– como extradieгético –para el narratorio no concretizado de Gusman. Conforme a la convicción de Albertinus sostenida en otro lugar, de que los libros «son los predicadores y consejeros más honestos y discretos [...] [que] no nos halagan ni acarician sino que apelan a nuestra conciencia»⁶, el traductor no admite en su adaptación ningún elemento capaz de obstruir al lector de su propósito principal de presentar con el *Landstörtzer* una historia ejemplar de alto valor didáctico.

Por otra parte, de forma aún más extrema que en el *Guzmán de Alfarache*, el discurso desbordante del narrador en el *Landstörtzer* predomina cuantitativamente sobre el discurso de los personajes. Relativo a la novela de Alemán, gran parte del discurso directo de los personajes se presenta narrativizado. Sólo en muy contadas ocasiones Gusman-narrador cede la voz a un personaje, preferentemente a uno de los amonestadores, cuya integridad moral está fuera de duda, citando sus palabras en discurso directo. Esta reducción de los niveles comunicativos intradieгéticos conduce a una homogeneización de la narración que, a su vez, contribuye al carácter unidimensional del texto alemán que apenas si deja lugar a ambigüedades o ironías, halladas con tanta frecuencia en Mateo Alemán. Por último, es interesante ver cómo Albertinus evita presentar los consejos espirituales en boca de Gusman-narrador. Bien que éste se conciba como voz escarmentada, en el fondo Albertinus parece dudar de su confiabilidad y fuerza de convicción en materia de amonestaciones espirituales.

Cuando a partir del cap. 20 de la primera parte del *Landstörtzer* Albertinus cambia de modelo basándose ahora en la continuación apócrifa del *Guzmán de Alfarache*, de Juan Martí, la traducción alemana no marca de forma alguna este cambio. Bien que la traducción siga el mismo rumbo que antes –vuelven a llamar la atención la escasez de digresiones y de discurso directo así como la ausencia de narraciones intradieгéticas independientes– la relación entre hipertexto e hipotexto resulta más estrecha que en los capítulos anteriores. Tanto en el plano del contenido como de la expresión, el *Guzmán*

6 «[Die Bücher] seynd die aller warhafftigste/redlichste/auffrichtigste/geheimbste vnd bescheideniste Prediger vnnnd Rahtgeber [...]. [...] sie fluxschwenzlen noch liebkoosen vns nit/sonder sagen vnd reden vns ins Gewissen» («Dedicatio» de *Der Geistliche Seraphin*, Munich, 1609, cit. según Gemert (1979a:131); traducción al español T.A.).

apócrifo parece adecuarse mejor a los propósitos de Albertinus que la novela de Mateo Alemán. Así, en la mayoría de los casos, el traductor-adaptador se limita a condensar las aventuras de Guzmán protagonista omitiendo los elementos ajenos al hilo principal del relato.

Fijémosnos ahora en la construcción del protagonista como personaje depravado. En dos ocasiones el propio Gusman-protagonista toma la palabra a instancias de un amo suyo para discurrir extensamente a propósito de un tema determinado. La primera vez, le entretiene el camino a un conde italiano alabando primero a los «asinini» («Eselleut», 159-170), es decir, los ‘asnos’ o ‘burros’ humanos, luego, la propia ignorancia («Ignorantz», 170-178); en un momento posterior Gusman-protagonista elogia enfáticamente la «noble necesidad» («edle Thorheit», 369-399). Ambos discursos están llenos de disparates e impropiedades que a primera vista parecen ser más característicos de un gracioso que de un vagabundo depravado. Se impone la pregunta cómo la verbosidad burlesca de Gusman-protagonista en esos discursos se relaciona con su construcción negativa como personaje apartado de Dios.

Conviene en este contexto llamar la atención sobre tres discursos más de otros personajes, en los cuales la necesidad humana se vincula con la obstinación ante los deberes de la vida cristiana y el consiguiente alejamiento de Dios (203-206, 210-229, 307-316). No cabe duda que en ningún momento a lo largo de la primera parte Gusman cumple con las exigencias de una vida cristiana, ejemplificando así *ex contrario* los principios expuestos en estos y otros discursos más. Frente a este concepto moral de la «Narrheit» –término alemán que comprende tanto la necesidad como la locura– hay en el *Landstörtzer* otro, relacionado estrechamente con él. El papel desempeñado por Gusman en los pasajes señalados, de discurrir de forma graciosa e ingeniosa entreteniendo al amo y descubriéndole verdades, remite al bufón de la corte (al. «Hofnarr») y al gracioso del teatro.

Por otra parte, en la extensa alabanza de la necesidad, que hace eco al *Moriae Encomium* de Erasmo (1511), Albertinus hace a Gusman evocar claramente la concepción del mundo como nave de locos, expuesta por ejemplo en el *Narrenschiff* de Sebastián Brant (1494). En esta colección, que presenta diferentes formas de la «Narrheit» humana, la idea del *homo peccator* se vincula explícitamente con la existencia marginada del «Narr» alias bufón (cf. Könniker 1966:5-14). Sobre este trasfondo, la vida peregrina de Gusman protagonista como servidor bufonesco de varios amos –bien que se relacione hipertextualmente con las andanzas del pícaro español– parece en primer lugar representar de forma emblemática su extrema depravación. Cabe concluir que al hacer a Gusman-personaje actuar como «Narr» que elogia, además, enfáticamente la «Narrheit» (cf. Gemert 1995:27), Albertinus plantea la ejemplaridad negativa de la vida de Gusman. Mientras en varias ocasiones a lo largo de la primera parte del *Landstörtzer* Gusman se comporta como «Narr» bufonesco, globalmente se constituye como «Narr» necio, o sea, como alma alejada de Dios.

Por si hubiera dudas al respecto, hacia el final de la primera parte Gusman se junta a un grupo internacional de comediantes («Comedianten»). Gusman-narrador

aprovecha la ocasión para reflexionar sobre el teatro. Sin elaborar mucho el asunto, distingue dos clases de comediantes: por un lado, los que procuran edificar moralmente al público presentando ejemplos del premio que merece la conducta cristiana, o, según el caso, del castigo que recibe el impío; por otro, los que vagabundean por el mundo presentando farsas y haciendo todo tipo de burlas groseras (452 ss.). A esta última clase, claro está, se adhiere Gusman. Es obvio que el papel de gracioso, institucionalizado en las farsas que representa la compañía vagabunda de Gusman, no constituye sino otra concreción de la «Narrheit» o necesidad del protagonista, equivalente, como acabo de demostrar, a una extrema degradación moral.

Para la construcción global del *Landstörtzer* resulta de particular importancia el desenlace de la primera parte. Gusman es llevado preso y condenado a la horca (492). La severa amonestación de un monje construye de manera hiperbólica una oposición entre el estado de máxima depravación del protagonista y la misericordia de Dios dispuesto a tocar con su gracia al peor de los hombres, aunque sus pecados —así el monje— excedan en número los granos de arena del mar y superen cualitativamente los de Judas, Pilato, Sodoma y los de todos los judíos y malhechores (496). Es obvio cómo la primera parte del *Landstörtzer* se vincula con esta doctrina: la extrema depravación de Gusman sirve, al fin y al cabo, para hacer resaltar la superior misericordia de Dios. Sin embargo, como veremos, la salvación no es automática, sino que depende de la contrición del pecador y de la intervención por parte de los representantes de la Iglesia, en plena coincidencia con la doctrina católica.

En el último capítulo de la primera parte, un monje se le acerca al protagonista encarcelado asistiéndole en su preparación espiritual para la muerte. Movido por las amonestaciones del dominico, Gusman se confiesa y comulga. Cuando se dicta, por fin, oficialmente el suplicio de la horca, el condenado se rebela contra su destino, insistiendo en vano en los privilegios de su presunta nobleza y apelando a la clemencia de la reina (500s.). En el patíbulo Gusman se burla hasta del verdugo. En el último momento antes de ejecutarse la sentencia, un correo real trae la noticia de la conversión de la pena en tres años de galeras.

A primera vista resulta sorprendente, hasta contradictorio, el precipitado desenlace de la primera parte del *Landstörtzer*. ¿Cómo encaja la actitud engañadora y burlona de Gusman ante la pena de muerte con su supuesta conversión y tranquilidad espiritual? Cabe buscar la clave para el entendimiento de esta aparente incongruencia en la construcción global del *Landstörtzer*. La segunda parte (*Ander Theil*, 503-723), que señala el camino hacia la salvación espiritual complementando ideológicamente la primera parte (cf. *infra*), se justifica tan sólo si la conversión y la penitencia de Gusman no se han producido plenamente al cierre de la primera parte⁷. Visto así, tanto

7 De hecho, en ningún momento a lo largo del capítulo Gusman-narrador insiste en el carácter honesto y definitivo de su conversión. Antes bien, resume en dos breves líneas su reacción frente a la amonestación del dominico: «Ich ließ mir dise erinnerung zu Herten gehen/beichtete vnd Communicierte» (500) («Me tomé a pecho esta amonestación, me confesé y comulgué», trad. al español T.A.). También, las numerosas condiciones expuestas por el monje para que la gracia divina

el repentino resurgimiento de la obstinación del protagonista como el perdón real a modo de *deus ex machina* corresponden a la necesidad de conservar con vida al protagonista, cuya imperfección espiritual motiva esencialmente la segunda parte⁸. Por otra parte, la condenación de Gusman a morir en la horca –idea original de Albertinus– cumple una doble función: dentro del marco ideológico del texto la gravedad de la sentencia debe corresponder a la culpa acumulada por parte de Gusman ante la justicia mundana. De haber perdonado los jueces la vida de Gusman, el destino de éste no hubiera servido como escarmiento, ni Gusman protagonista se hubiera visto impelido a ocuparse seriamente de la salvación de su alma. Queda claro, pues, que en el desenlace de la primera parte, las exigencias de la coherencia ideológica global del *Landstörtzer* se imponen hasta cierto punto a la lógica del desarrollo de la historia, convirtiendo el último episodio en una muestra de la estrategia textual perseguida por Albertinus.

Con la primera parte del *Landstörtzer* concluye la traducción-adaptación de los hipotextos españoles por parte de Albertinus. No resulta muy claro al final de la primera parte en qué medida se ha producido efectivamente la conversión del protagonista, indecisión que motiva o –según la perspectiva– posibilita, en parte, la continuación.

La segunda parte del *Landstörtzer*

La segunda parte (*Ander Theil*) del *Landstörtzer* puede entenderse como ampliación del discurso del último amonestador, quien al final de la primera parte ha esbozado algunas de las condiciones para la penitencia y, en última instancia, la justificación. Mientras el despliegue extenso de los pormenores doctrinales en aquel capítulo habría roto por completo el hilo narrativo de la vida de Gusman, en un momento especialmente precario, en la segunda parte la situación se plantea en términos completamente distintos. Al cabo de los tres años de su condena Gusman sale de las galeras, libre y expiado conforme a las normas de la justicia mundanal. Esta circunstancia le permite al protagonista concentrarse en su condición espiritual (504s.). Un ermitaño le explica detalladamente los tres pasos de la penitencia («poenitentz») –la contrición, la confesión y la satisfacción, caracterizadas alegóricamente como viaje de tres días (500-562)– así como los «veinticinco requisitos necesarios para emprender la peregrinación» (García Blanco 1928:13) a Tierra Santa (565-722)⁹. Aunque formalmente se mantiene la situación narrativa autodiegética de la primera parte, el narrador cede la palabra casi por completo al personaje del ermitaño. Gusman no interviene sino en muy contadas

caiga sobre un pecador (cf. 499) dan lugar a duda respecto a la salvación de Gusman.

8 Cabe tener en cuenta que la conservación de la vida del protagonista es, además, condición intraficcional *sine qua non* de la posterior narración de Gusman.

9 García Blanco (1928), uno de los pocos estudiosos de lengua española que se han ocupado del *Landstörtzer*, parece no percatarse del carácter alegórico de la peregrinación sugerida por el ermitaño (cf. *infra*).

ocasiones; así, al final de la segunda parte, para anunciar y resumir brevemente una futura tercera parte (723), que nunca se realizó por la pluma de Albertinus (cf. *infra*).

Si bien es cierto que en el plano espiritual puede hablarse de cierto avance del protagonista en la segunda parte, el hilo de la narración de vida de Gusman –más que estancarse a favor de una digresión como ocurre a menudo en la primera parte– llega a cortarse definitivamente. Albertinus no aprovecha el potencial narrativo inherente a la peregrinación a Jerusalén impuesta a Gusman por el sacerdote. En vez de ello hace al ermitaño desarrollar una concepción alegórica de la vida humana como peregrinación espiritual a la Jerusalén Celestial («Himmliches Jerusalem», 564), expresión metafórica por el cielo en cuanto mansión de Dios y sus elegidos¹⁰. Esta alegoría de procedencia medieval (cf. Gemert 1995:22) deja a un lado al personaje de Gusman y su vida narrada en la primera parte constituyendo un sistema doctrinal que enseña el camino hacia la salvación espiritual¹¹.

10 En el marco de la concepción de la vida como peregrinación, cada uno de los veinticinco requisitos –con la excepción de dos: el 1 y el 14, si no me equivoco– funciona, a su vez, como alegoría de las precauciones que el hombre cristiano debe tomar para sostenerse en el camino de la vida terrenal que lo conduce, idealmente, a la vida eterna. Así, por ejemplo, el «saco» («Sack», 585ss.) y los objetos en él contenidos (un mechero, especias, pan y vino, entre otros) son en un primer plano (*sensus literalis*) los utensilios y víveres con los que suelen proveerse los peregrinos. El *sensus spiritualis*, por otra parte, que corrobora la alegoría de la peregrinación, se desprende de una lectura alegórica del mismo pasaje. El «saco» corresponde a la fe cristiana, que comprende varios aspectos: la iluminación alias «mechero», el consuelo alias «especias», la eucaristía alias «pan y vino», etc. El propio ermitaño revela el *sensus spiritualis* de las alegorías (cf. Rötzer 1972:116ss.). Gemert (1979a:159) enumera los veinticinco requisitos; id. (1992:104) identifica el peregrinaje alegórico de la segunda parte del *Landstörtzer* como reproducción reducida del sermulario en latín *Peregrinus* de Geiler von Kaysersberg.

11 Para los fines de este estudio no hace falta precisar detalladamente la lógica interna de ese sistema. Baste con apuntar un aspecto central para el entendimiento de la ideología del *Landstörtzer*, que es la doctrina de la justificación, explayada por el ermitaño delante de Gusman temprano en la segunda parte (554-562). Frente al solafideísmo luterano, el Concilio de Trento afirmó que la cooperación activa por parte del hombre es imprescindible para su justificación, distanciándose, por otra parte, del concepto de la justificación *ex meritis* (cf. McGrath 1986b:§28). McGrath señala que «[t]he degree of latitude of interpretation incorporated into the Tridentine decree on justification [...] makes it impossible to speak of 'the Tridentine doctrine of justification', as if there were *one such doctrine*.» Así, más que fijar una interpretación precisa de la *iustificatio*, «Trent legitimated a range of theologies as catholic, and any one of them may lay claim to be a 'Tridentine doctrine of justification'» (1986b:85s.; cursivas en el original). La posición que Albertinus hace proferir al ermitaño, aprovecha esa indecisión poniendo énfasis precisamente en la importancia de las obras buenas del penitente cargado de pecados capitales para «ganarse» si no directamente la vida eterna, al menos la predisposición para recibir la gracia divina: «[...] die gute werck/die wir im Standt der Todtsünden begehren vnd doch von Gottes wegen/damit nemblich er dardurch geehrt vnd gelobt werde/beschehen/erlangen ein solche gnad von Gott/daß/ob schon wir nicht propriè [sic] den Himmel verdienen/doch durch die vorbemelte conneulenz welche in den Schulen congruitas genennt wirdt/wir zu der Gnad disponiert, bequem vnd fehig gemacht werden/ja so gar köndten wir villeicht per accidens [...] zu der Glory der seligen gelangen» (556; cf. también 554). Este mérito *de congruo*, que vincula la doctrina expuesta en el *Landstörtzer* con la terminología soteriológica medieval, donde significaba «[m]erit in a weak sense of the term – i.e., a moral act performed outside a state of grace which,

Las observaciones con respecto a la segunda parte llevan a la conclusión de que, con el *Ander Theil*, Albertinus se aparta definitivamente del architexto picaresco. En el plano de la expresión, la voz moralizadora del ermitaño se sobrepone a la de Gusman-narrador. La estructura episódica del relato de vida es sustituida por una especie de «moralización en episodios», cuyo hilo es la preparación del penitente para la peregrinación. La segunda parte no cuenta, pues, historia alguna, sino que se agota en un «discurso interminable»—como nota con cierto enfado García Blanco (1928:13)—de carácter apelativo, a modo de una serie de sermones¹². Con ello, la ficción autobiográfica pierde su fuerza integradora mantenida, a grandes rasgos, a lo largo de la primera parte. A pesar de la radical diferencia entre las dos partes del *Landstörtzer* respecto a su relación con el architexto picaresco, ambas se complementan de acuerdo con un plan que trasciende la trayectoria particular de Gusman. Tanto Beck (1957) como Rötzer (1972) observan el dualismo estructural del *Landstörtzer*, cuyas partes primera y segunda corresponden a un «Espejo de vicios» («Lasterspiegel») y a un «Espejo de virtudes» («Tugendspiegel»), respectivamente, formando como conjunto una especie de «Espejo desilusionista del mundo» («desillusionistischer Weltspiegel») (Beck 1957:71). Según Rötzer (1972:107), al engaño del protagonista y su trayectoria pecadora en la primera parte se oponen el desengaño y la gracia divina en la segunda parte (cf. Gemert 1995:25).

Sin perjuicio de estas lecturas, otra posibilidad sugerente de comprender la bipartición del *Landstörtzer* se abre a partir del tropo de la vida como navegación. Como he demostrado, el concepto de la «Nartheit», expuesto por Gusman y algunos de los amonestadores en la primera parte, se relaciona con la idea del mundo como nave de locos. En oposición antitética a esta idea se encuentra la alegoría de la nave de la Iglesia (cf. Mezger 1991:311). Las dos alegorías se combinan de forma emblemática en una ilustración del *Narrenschiiff* de Sebastian Brant (cap. 103), donde la nave de San Pedro («sant peters schifflin») acude para asistir a los naufragos de la nave de locos, dirigida a un lugar imaginario llamado «Narragonia». Alrededor de 1500 la idea del transbordo espiritual de una nave a otra se había convertido en un tropo de los

although not meritorious in the strict sense of the term, is considered an 'appropriate' ground for the infusion of justifying grace» (McGrath 1986a:189), es la clave para la restitución del pecador Gusman—o, tomando en cuenta el carácter apelativo general de la segunda parte: de cualquier pecador— a la gracia divina. Si para la historia del *Landstörtzer* este giro es decisivo porque posibilita la salvación del protagonista a pesar de su extrema depravación, en el plano de la intención de sentido el pasaje enseña que las buenas obras, tarde o temprano, serán recompensadas, oponiéndose claramente a la interiorización de la fe cristiana propagada por el Protestantismo, cuya «amenaza» era mucho más virulenta en Alemania que en España. Aunque posterior al Concilio de Trento, el pensamiento de Albertinus está todavía profundamente arraigado en la Edad Media (cf. Gemert 1995:34).

12 Gemert (1995:34) identifica dos sermonarios medievales como fuentes de la segunda parte: uno del francés Jean Raulin (~1443-1515), otro de Johann Geiler von Kaysersberg (1445-1510) (cf. *supra*, n. 10). Con ello corrige la posición de Reinhardtstöttner (1888:53), quien a base del supuesto carácter contemporáneo de los sermones, hizo destacar su presunto valor documental con respecto a la época de Albertinus.

sermones, que amonestaban a los oyentes a dejar la nave de la perdición, alias nave de locos, para subirse a la de la salvación, alias nave de la Iglesia (cf. Mezger 1991:320). Así, se compilaron dos colecciones de sermones de Geiler von Kaysersberg, una en torno a la nave de locos, otra sobre la nave de la penitencia¹³. Más allá de una clara afinidad ideológica entre ambos autores (cf. Gemert 1992:102ss.), parece que Albertinus adoptó la estructura antitética inherente a la alegoría de las dos naves, como eje compositor de su adaptación. Visto así, en el plano doctrinal, la trayectoria del «Narr» Gusman a lo largo de la primera parte correspondería a la «navigatio stultorum versus Narragoniam», mientras la segunda parte representaría el transbordo y la «navigatio penitentium in Palaestinam» (cf. Mezger 1991:320). Más precisamente, mientras en la primera parte la trayectoria de Gusman tiende a velar el plano alegórico de la navegación de los necios, la segunda parte, en cambio, plantea abiertamente la alegoría de la navegación a Palestina / Jerusalén. Desde esta perspectiva se revela tanto el plan alegórico del *Landstörtzer* como el carácter híbrido de su realización.

Gemert (1989:113, 115) indica que a pesar de la bipartición formal del *Landstörtzer* y la complementariedad de sus partes en lo que toca al contenido ideológico dominante, los estadios sucesivos en la vida espiritual del protagonista son tres: el pecado, la conversión y la confirmación. Mientras el estadio de pecador corresponde indudablemente a la primera parte del texto, y la conversión se lleva a cabo una vez de manera precipitada y poco convincente al final de la misma¹⁴, otra vez en la segunda parte, el tercer y último estadio, la confirmación de la conversión mediante la peregrinación a Jerusalén, no llega a concretarse en la historia narrada en el *Landstörtzer*.

El motivo de la exclusión de la *satisfactio* se relaciona directamente con la situación narrativa del texto. Como razona Gemert (1989:114s.; también 1995:27s.) de manera convincente, si bien con una terminología narratológica poco rigurosa¹⁵, el *Landstörtzer* –narración autodiégetica con pretensiones de presentar una historia didáctica ejemplar– plantea el inconveniente de que cualquier narración de los pasos concretos del protagonista por la senda de la virtud, que según la lógica de la autodiégesis corresponde a la voz del mismo Gusman, pondría en duda la supuesta integridad moral del narrador, porque dentro del marco ideológico del texto debería entenderse como indicio de una renaciente soberbia, actitud que en las amonestaciones se ha identificado repetidamente como pecado capital. De esta forma, la conversión definitiva de Gusman –precondición para su posición escarmentada en cuanto narrador– se volvería dudosa y la historia de su conversión, circular. La solución ideada por Albertinus para este problema consiste en hacer al ermitaño anticipar alegórica-

13 El primero de estos sermonarios se titula *Navicula sive speculum fatuorum* (1510), el segundo, *Navicula poenitentiae* (1511) (cf. Mezger 1991:56s.).

14 Curiosamente Gemert (1989:115) caracteriza la conversión al final de la primera parte como plena, afirmación que no apoya con citas textuales.

15 Así habla de la «Erzählperspektive des Werkes als Ich-Erzählung, eingebettet in eine fiktive Realität» (Gemert 1989:114).

mente la peregrinación de Gusman a Jerusalén, y afirmar mediante el detallado anuncio de una tercera parte, que muy probablemente nunca intentaba escribir, el desenlace exitoso de la peregrinación impuesta al protagonista por el confesor. De esta manera, el texto logra cerrar definitivamente la historia de Gusman evitando el riesgo de desacreditar al narrador autodiegético. A la vez, la alegoría de la peregrinación cumple la función de un sermón (o bien, una serie de sermones) que trasciende la particular situación espiritual del protagonista para apelar a los lectores en general.

En resumen, Albertinus aprovecha la trayectoria picaresca de los hipotextos españoles, transformándola en la historia de un pecador incapaz de resistir las múltiples tentaciones del mundo. La depravación de Gusman se manifiesta de varias maneras. En el plano de su trayectoria vagabunda no cabe duda que infringe constantemente tanto las normas y leyes de la sociedad en que se mueve como los estatutos divinos. Además, la recurrente caracterización del protagonista como «Narr» –ya bufonesco, ya necio– señala de manera emblemática su extrañamiento de Dios. En el marco de la intención moral-didáctica del texto, de la cual toda la obra de Albertinus está impregnada (cf. Gemert 1979a), los pecados de Gusman hacen resaltar por contraste la infinita gracia de Dios, quien, por medio de representantes de la Iglesia, ofrece salvar al pecador (cf. Rötzer 1972:107). En vista de la segunda parte del *Landstörtzer*, queda claro que la trayectoria de Gusman no se narra por su interés intrínseco como historia picaresca ni por sus implicaciones de crítica social (cf. Rötzer 1972:112) sino por su valor didáctico como trayectoria espiritual y demostración ejemplar de la *conditio humana*.

Los términos que Albertinus utiliza para traducir el español pícaro, por último, –lejos de ocupar cada uno, dentro del léxico alemán, el lugar sistemático correspondiente al nombre español– aparte de caracterizar al protagonista de acuerdo con la situación concreta en el plano de la historia, confirman los diferentes aspectos de la condición pecadora de Gusman: «Schwarack», con su vago significado de ‘persona burlona’ (cf. Grimm / Grimm 1854-1971: s.v. «Schwerack»; Schmeller 1836:547) remite a la «Narrheit» del protagonista; «Landstör(t)zer» y «Bernhäuter», cuyos significados coinciden en que ambos se refieren a un sujeto poltrón (cf. Grimm / Grimm 1854-1971: s. v. «Landstörzer», «Bärenhäuter», también «Bernheuter»; Schmeller 1836:660), subrayan la pereza de Gusman, la cual constituye uno de los pecados capitales (*acedia*) (cf. Gemert 1995:20). Por lo demás, «Schelm» y «Lotterbube» señalan el lado delincuente del protagonista (cf. Grimm / Grimm 1854-1971: s.v. «Schelm»). Con excepción del estamento bajo, implícito en la etimología de «pícaro (de cocina)», los términos alemanes abarcan en conjunto los diferentes matices del nombre español (cf. Feltre 1996). Sin embargo, al introducir a Gusman en el título como «Landstörtzer», Albertinus establece el vagabundeo y la poltronería como

características básicas del protagonista, apartándose considerablemente del nombre español de «pícaro»¹⁶.

Como he podido demostrar, el *Landtstörtzer* no representa en primer lugar una vida picaresca. Albertinus parece percibir, ante todo, el potencial didáctico de los hipotextos españoles, aprovechando la novedad de la narración picaresca para sus fines moralizantes¹⁷. Si bien el innegable matiz divertido también del *Landtstörtzer* endulza hasta cierto punto la *didaxis* del texto (cf. Gemert 1979b:136), a diferencia de los hipotextos españoles, en el *Landtstörtzer* el entretenimiento no forma parte de la intencionalidad del texto. El horaciano *prodesse* ha cedido su lugar a un masivo *docere* (cf. ib.). En efecto, nada parece estar más ajeno a la adaptación de Albertinus que una intención estético-literaria.

Aunque la primera parte del *Landtstörtzer* mantiene los rasgos estructurales y gran parte de los episodios de los hipotextos picarescos, Albertinus no introduce al pícaro en la literatura de lengua alemana sino en un sentido técnico. Si bien es evidente que transplanta lingüísticamente una novela picaresca española al ambiente alemán, el horizonte de experiencias del protagonista, sin embargo, en ningún momento a lo largo de su trayectoria deja de ser español¹⁸. Por ello, no me parece justificado titular al secretario ducal como «padre de la novela picaresca alemana» («Vater des deutschen Schelmenromans»), como lo hizo Reinhardstöttner (1888) en su estudio homónimo. Antes bien, con su versión Albertinus prepara terminológica y conceptualmente la transplantación del pícaro español de su ambiente nativo a un contexto auténticamente alemán, la cual se llevará a cabo de forma definitiva con el *Simplicissimus* de Grimmshausen (1668).

Bibliografía:

Beck, Werner, *Die Anfänge des deutschen Schelmenromans: Studien zur frühbarocken Erzählung*, Zurich, Juris, 1957.

16 Bien que el desarrollo de la trama de los hipotextos españoles dependa también en gran medida del vagabundo del protagonista, éste de ningún modo comprende la totalidad del contenido conceptual del lexema «pícaro». Así, la astucia verbal y la ingeniosidad del pícaro español no se recogen en el término alemán «Land(t)störtzer». La ocasional ingeniosidad de Gusman, más que ser típica de los vagabundos, aparece como característica particular de Gusman. La astucia verbal del protagonista, por otra parte, se relaciona ante todo con su doble «Nartheit» que, como he demostrado, sirve fines doctrinarios dentro del marco de la intención moral-didáctica del texto.

17 Esta funcionalización de las peripecias de la vida picaresca para fines doctrinarios está trazada *in nuce* en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y puede considerarse como concreción dentro de los límites del architexto picaresco. Gemert (1986:106s.) hace hincapié en la relativa continuidad ideológica entre el *Guzmán* original y el *Landtstörtzer*.

18 El viaje de Gusman por Alemania se condiciona fundamentalmente por su horizonte español. Albertinus aprovecha precisamente la particular distancia cultural del protagonista para hacerle articular unos comentarios bien francos sobre los países alemanes.

- Dünnhaupt, Gerhard, *Bibliographisches Handbuch der Barockliteratur. Hundert Personalbibliographien deutscher Autoren des siebzehnten Jahrhunderts, Erster Teil: A-G*, Stuttgart, Hiersemann (Hiersemanns Bibliographische Handbücher / Bibliographical Handbooks, 2.1), 1980.
- Feltre, Marta, «La traduzione del termine *Picaro* nel *Gusman* di Aegidius Albertinus», *Prospero: Rivista di culture anglo-germaniche*, 3, 1996, 117-144.
- García Blanco, Manuel, *Mateo Alemán y la Novela Picaresca alemana*, Madrid, Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español (Conferencias dadas en el Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español/ Primera serie, 18), 1928.
- Gemert, Guillaume van, *Die Werke des Aegidius Albertinus (1560-1620): Ein Beitrag zur Erforschung des deutschsprachigen Schrifttums der katholischen Reformbewegung in Bayern um 1600 und seiner Quellen*, Amsterdam, Holland University Press, 1979a.
- Gemert, Guillaume van, «Übersetzung und Kompilation im Dienste der katholischen Reformbewegung: Zum Literaturprogramm des Aegidius Albertinus (1560-1620)», *Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, 8, 1979b, 123-142.
- Gemert, Guillaume van, «Gibt es einen deutschen *Picaro*-Roman im siebzehnten Jahrhundert? Überlegungen zu einer kontroversiellen Gattungsbezeichnung», en Mennemeier, Franz Norbert y Conrad Wiedemann, eds., *Deutsche Literatur in der Weltliteratur: Kulturnation statt politischer Nation?*, Tübinga, Niemeyer (Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985: Kontroversen, alte und neue, 9), 1986, 103-109.
- Gemert, Guillaume van, «Funktionswandel des *Picaro*. Albertinus' deutscher *Gusman* von 1615», en Battafarano, Italo Michele y Pietro Taravacci, eds., *Il picaro nella cultura europea*, Gardolo di Trento, Reverdito, 1989, 91-120.
- Gemert, Guillaume van, «Zur Geiler von Kaysersberg-Rezeption im frühen siebzehnten Jahrhundert: Der Einfluß eines indizierten Autors auf Albertinus und Tympius», *Morgen-Glantz*, 2, 1992, 101-111.
- Gemert, Guillaume van, «Zur deutschen *Gusman*-Trilogie: Quellenverwertung und neue Sinngebung», en Raders, Margit y Maria Luisa Schilling, eds., *Der deutsche und der spanische Schelmenroman / La novela picaresca alemana y española*, Madrid, Ediciones del Orto, 1995, 17-36.
- Grimm, Jakob y Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 t., Leipzig, Hirzel, 1854-1971.
- Könneker, Barbara, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus: Brant - Murner - Erasmus*, Wiesbaden, Steiner, 1966.
- Larsen, Lawrence S., «Problems of Albertinian Translations», *Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, 21, 1992, 141-156.
- McGrath, Alister E., *Iustitia Dei: A History of the Christian Doctrine of Justification, Volume I: From the Beginnings to 1500*, Cambridge et al., Cambridge University Press, 1986a.

- McGrath, Alister E., *Iustitia Dei: A History of the Christian Doctrine of Justification, Volume II: From 1500 to the Present Day*, Cambridge et al., Cambridge University Press, 1986b.
- Mezger, Werner, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch: Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Constanza, Universitäts-Verlag, 1991.
- Paz Gago, José María, *Semiótica del Quijote: Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam, Rodopi, 1995.
- Rausse, Hubert, *Beiträge zur Geschichte des spanischen Schelmenromans in Deutschland*, Münster, Westfälische Vereinsdruckerei, 1908.
- Reinhardstöttner, Karl von, «Aegidius Albertinus, der Vater des deutschen Schelmenromans», *Jahrbuch für Münchener Geschichte*, 2, 1888, 13-86.
- Rötzer, Hans Gerd, *Pícaro — Landstörtzer — Simplicius: Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Impulse der Forschung, 4), 1972.
- Rötzer, Hans Gerd, «Novela picaresca und Schelmenroman: Ein Vergleich», en *id.*, *Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock: Aufsätze*, Heidelberg, Winter (Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft, 1), 1979, 30-76.
- Schmeller, J. Andreas, *Bayerisches Wörterbuch*, t. 3, Stuttgart / Tübinga, Cotta, 1836.

La imagen de la mujer en los entremeses de Cervantes: una aproximación hermenéutica

Carmen Elena Armijo Canto

Introducción

Es un hecho innegable que todo aquel estudioso de la obra de Miguel de Cervantes, debe seguir dos largos caminos: en primer lugar, la lectura de la obra del gran escritor; lectura, si bien de un clásico de la literatura universal, no por ello menos compleja; en segundo lugar, enfrentar una abundante literatura crítica cervantina que a partir de la segunda mitad de este siglo ha tenido un amplio desarrollo, y que de suyo constituye un capítulo especial dentro de la cultura hispánica, alimentada no sólo por los trabajos en lengua española, sino por el cervantismo desarrollado en lenguas de diferentes áreas geográficas del mundo, por ejemplo: en China y en Japón.

En este fin de siglo, y de milenio, es necesario hacer un balance de los estudios cervantinos, no sólo por saber lo que ha significado la obra de Cervantes dentro de la cultura, sino para señalar nuevas perspectivas que nos guíen hacia esa fuente inagotable que es la obra de Cervantes.

En este sentido, desde un punto de vista hermenéutico, los trabajos en torno a la obra de Cervantes podrían organizarse en cinco apartados:

1) Estudio de las obras escritas en torno a la lengua literaria de Cervantes, a la que se le han dado múltiples explicaciones: gramaticales, etimológicas, lingüísticas, etc.; pero hace falta una síntesis que nos ofrezca una visión de la poética (teoría de la lengua literaria) de Cervantes.

2) Un estudio del desarrollo de la teoría y crítica literaria en torno a la obra de Cervantes, para ver de qué manera cada una de éstas, ha contribuido a la mejor comprensión de la obra.

3) Un conocimiento de las ideas, temas y tópicos de la literatura que Cervantes presenta en su obra y que ha sido uno de los aspectos más elaborados dentro de la historia literaria y que ocupa un lugar muy destacado dentro del corpus crítico en torno a la obra cervantina.

4) Una evaluación de las teorías y métodos que se han utilizado en el estudio de la obra de Cervantes, es decir, de las obras consideradas ejemplares en el conocimiento de los textos de Cervantes, para establecer nuevos puntos de partida, hacia nuevos problemas o continuar su exploración.

5) Finalmente llegar al estudio del «ethos» literario, o cosmovisión, del escritor, realidad compleja donde se funden el hombre histórico-social que fue Miguel de Cervantes, pero también el escritor, entendido como ser en el cual se amalgama una tra-

dición literaria con una visión personal de la literatura que da por resultado una obra que es al mismo tiempo una continuación de ese hacer literario, pero al mismo tiempo una renovación de esa tradición que reordena el mundo a través de la palabra y le da una nueva legibilidad, gracias al nuevo sentido de la realidad que la obra produce.

El texto resultante se convierte en un nuevo referente cultural desde el cual la realidad podría leerse, no sólo en función de la cultura, sino también en función de otros textos, tanto de crítica y teoría literarias, como de literatura.

En fin, esta breve sinopsis de unos futuros temas de la hermenéutica literaria, tiene como propósito señalar el objetivo de este trabajo, que se centra en el «ethos» literario o cosmovisión de Cervantes, a partir de la imagen de la mujer presentada en sus entremeses, concretamente en seis de ellos: *El juez de los divorcios*, *El rufián viudo*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*, *La cueva de Salamanca* y *Viejo celoso*.

Para aproximarme al «ethos» cervantino, parto de una idea propuesta por don Eugenio Asensio en su trabajo *El entremés, fecundado por la novela. Cervantes*¹, donde apunta: «Cervantes remoja el entremés importando en su campo temas y técnicas de la novela» (p. 99). Pero no se trata sólo de «temas y técnicas», sino de la cosmovisión de la novela, que les da a los entremeses esa complejidad que desde su publicación en 1615 ha despertado el interés de los lectores, aunque se trate de piezas cortas que pueden tener una doble vía comunicativa: la representación (como parte de la comedia) o en nuestros días con carácter autónomo, y a través de la lectura, como *texto escrito*, sobre el que hace énfasis Cervantes y pide prestar atención. El entremés, entonces, apunta hacia la cosmovisión novelística y proyecta el «ethos» literario de Cervantes, tanto escritor como hombre de principios del siglo XVII. Así la imagen de la mujer se convierte en un punto de referencia para acercarnos hacia esa compleja mirada de Cervantes a su mundo histórico, social, cultural y económico.

Dos han sido las constantes utilizadas por la crítica literaria cervantina para interpretar los entremeses.

La primera puede ser ejemplificada en la «Introducción» que don Eugenio Asensio hace de los entremeses². El contexto del desarrollo del teatro de Lope de Rueda a Quiñones de Benavente sirve para explicar el valor del entremés, la aportación de Cervantes al arte teatral resulta significativa, no sólo por la re-elaboración de los temas, el manejo de un material folclórico y el lenguaje teatral, sino por la profundidad de la visión del mundo que Asensio atribuye a la incorporación de las técnicas novelísticas.

La segunda corresponde a la interpretación de los entremeses, en función del contexto histórico, político, social y económico de la España de principios del siglo XVII; ejemplo de ello es la «Introducción» a los entremeses de Nicholas Spadaccini³. Los

1 Cap. IV, de su *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses de D. Fco. de Quevedo*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1971.

2 Madrid, Castalia, 1970, 7-49.

3 Madrid, Cátedra, 1985, 13-74.

entremeses son un reflejo de las contradicciones en todos los órdenes de la España de fines del siglo XVI y principios del XVII.

Tal vez la desventaja de esta interpretación la constituye el convertir a Cervantes en historiador, sociólogo, antropólogo, economista en sentido moderno (siglo XIX) «*avant la lettre*», y que la visión de Cervantes, que apunta hacia lo metafísico (con todo lo que ello implica) se reduzca a una visión de lo inmediato, lo aparential, como si su obra sólo tuviera una intención *realista* en el sentido que esta palabra tuvo en el siglo XIX y que pasó con fortuna crítica al siglo XX, olvidando el carácter simbólico del arte, tanto de lo que hemos denominado arte del Renacimiento como del arte Barroco. Indudablemente que una lectura realista o idealista de los entremeses es válida, pues toda cultura proyecta sobre las obras del pasado sus principios hermenéuticos, pero ello no quiere decir, que ambas instancias agoten la interpretación de la obra de arte, así en el caso de la obra de Cervantes encontramos la presencia de un complejo simbólico que no se agota en los referentes inmediatos: históricos y en los referentes culturales: ideas. Cervantes los amalgama y a través de su texto los explora y al igual que sus *Novelas ejemplares*, dota sus textos de un *misterio* que nos admira.

Podemos partir de esta doble perspectiva: realista (material e ideal) para acercarnos a la intención cervantina.

El mundo social que le toca vivir a Cervantes es un mundo en crisis. El cerrar las puertas al desarrollo mercantilista burgués, por parte de la monarquía imperial, primero en lo económico y luego en lo cultural, significó, a la larga, un retroceso para España, cuyas consecuencias tardarían todavía en verse un siglo después, siglo XVII. En ese lapso, la vuelta al pasado: como recuperación de una forma de vida histórica ya concluida en muchos aspectos (la llamada Edad Media) parecía o pareció a los ojos de los españoles el cumplimiento de la utopía imperial que tan altos costos iba a tener.

El imperio se dio a la tarea de construir una realidad al margen de las transformaciones histórico-sociales que se sucedían en gran parte de Europa expresadas a través de profundos cambios políticos, sociales, religiosos y culturales. La realidad española que buscó no contaminarse con la realidad que edificaban la ciencia y la economía en los países no católicos, hizo del mundo un sueño y quienes se aventuraban a ese sueño vivían engañados y quienes vivían la vida como sueño eran quienes en verdad existían: los «desengañados». Una verdadera paradoja. Rechazar la vida que es sueño fue la tarea del arte. El arte al servicio del dogma. A principios del siglo XVII, el racionalismo, propuesto por Descartes tiende a rechazar esta metafísica escolástica.

La realidad del mensaje artístico católico ahora con la realidad inmediata del sujeto. Las grandes propuestas ideológicas se fracturan: honor, honra, imperio, religión, clases sociales. La economía se impone al espíritu, el mundo social que trata de trasgredir el orden providencial (el mundo de la picaresca) deja de ser visible, porque muestra que las fronteras entre el ser y el no ser social se pierden: los nobles gustan de la vida picaresca y los pícaros de la vida noble, ya no sólo en el mensaje literario sino en la realidad social.

La metafísica, que el neo-escolasticismo emanado de Trento ha construido, comienza a fracturarse. El arte deja de apuntalar esa visión espiritual que ordena y condena al mundo material. Los cuerpos se rebelan y el espíritu cede a las tentaciones: la sexualidad se apodera de los hombres y los valores del mundo comienzan a mostrarse.

Nadie como Quevedo, con su obra, trata de advertir de ese caos. Los sueños se comienzan a volver una realidad.

El mundo ya «es» lo que parece. Cervantes, al que por su vivir (1547-1616) le toca participar en este trastorno metafísico, todavía tiene esperanzas en una transformación espiritual conforme a la visión humanista expresada en su obra *La galatea*, pero conforme pasa el tiempo y su existencia padece la crisis del Imperio; la expresión de su experiencia a través de la literatura va a dejar constancia de esta fractura metafísica.

Su gran novela *Don Quijote*, expresa la quiebra de la esperanza humanista (religión incluida) de transformar el mundo conforme a una metafísica sustentada en el espíritu del mundo clásico, humanismo italiano e ideales judeo-cristianos⁴ y muestra la caída de la escenografía imperial y el triunfo de una realidad que, por carecer de espíritu, es grotesca, ridícula, escatológica, pero humana al fin. Cervantes no condena esta realidad, que en términos generales se denomina picaresca, sino que la observa, ya próximo su fin, su muerte, con un profundo sentido humano, así, el mundo sin sustento metafísico-moral, es un mundo picaresco, pero al fin humano.

En los entremeses, Cervantes sigue las convenciones de un género y una tradición teatral, pero logra suspender la mirada condenatoria que el entremés como obra cómica ofrece (por su carácter carnavalesco) y de manera comprensiva observa a sus criaturas como seres humanos, cuya vida puede ser condenable, pero a fin de cuentas esa es la vida humana.

La imagen de la mujer que los entremeses nos proponen nos puede guiar hacia esta mirada humana de Cervantes.

Como ya advertíamos, todo gran escritor, es heredero de una tradición (un saber literario) que se remonta a la Antigua Grecia, se continúa en la Antigua Roma, se desarrolla en la Edad Media, junto con la tradición judeo-cristiana y en España se conjuga con la tradición oriental. En este sentido, Cervantes se convierte en el escritor que con su obra comienza una amalgama de tradiciones, además de su renovación, ya que consigue desarrollar ambas tradiciones, desde un punto de vista personal, colocándolas en el umbral de los tiempos modernos (siglos XVI y XVII).

Así la obra de Cervantes se convierte en una de las más importantes claves para interpretar el desarrollo de la modernidad a partir del antagonismo entre racionalidad e imaginación y la manera como estos aspectos determinan la existencia humana.

En sus entremeses, Cervantes nos ofrece una imagen de la mujer que se fundamenta en la tradición literaria occidental, que se nutre de múltiples elementos y que le sirven para articular una doble propuesta ideológica (valorativa) de la mujer, por un lado, la

4 Vid. Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1966.

idea humanista de la mujer como símbolo del Eros que mueve al cosmos, y por otro la visión medieval escolástica de la mujer, con su gran peso misógino, debido a múltiples factores ideológico-religiosos. Esta doble identidad queda expresada en la presencia-ausencia de Dulcinea-Aldonza, en su gran novela, obra en la cual, a lo largo de su desarrollo, Cervantes como narrador en sus diferentes identidades, pone en boca de sus personajes, diferentes ideas sobre la mujer⁵.

En el *Quijote*, podemos encontrar a varios personajes que expresan las siguientes ideas sobre la mujer:

la mujer es animal imperfecto, y que no se le han de poner embarazos donde tropiece y caiga, sino quitárselos y despejalle el camino de cualquier inconveniente, para que sin pesadumbre corra ligera a alcanzar la perfección que le falta, que consiste en el ser virtuosa⁶.

O «¿quién hay en el mundo que se pueda alabar que ha penetrado y sabido el confuso pensamiento y condición mudable de una mujer?»⁷.

Las citas podrían alargarse, lo cual confirmaría que Cervantes en su obra nos ofrece un caleidoscopio de ideas en torno a la mujer desarrolladas dentro de la cultura española a fines del siglo XVI y principios del XVII. Ideas que se ofrecen al lector para que éste entienda y comprenda la realidad femenina. Sin embargo, a lo largo de la novela, el lector asiste a un enjuiciamiento de las taxonomías que califican a la mujer por la realidad que se resiste y rechaza a este enmascaramiento ideológico, y obliga a poner en suspenso la determinación ideológica para darnos cuenta como lectores, de que la realidad no puede ser subordinada a marcos ideológicos, culturales. La realidad es puesta en libertad, hay que mirarla y entenderla de otra manera, tal es la tarea de la literatura que propone Cervantes.

En los entremeses, las mujeres que piden el divorcio, son mujeres que se construyen a partir de una tradición literaria, pero también expresan una realidad histórico-social que no es solamente mostrada con su sentido carnavalesco, sino que es una realidad que se impone dentro del mundo social y que reclama su reconocimiento.

Cervantes, como dramaturgo, nos presenta un mundo que parece marginal dentro de la realidad social española construida por la monarquía, pero que sin embargo reclama su identidad como parte de esa realidad social. Los personajes dramáticos de Cervantes, también son de novela, en el sentido original, de novedad, de relato de un acontecimiento digno de ser contado por primera vez por medio del cual se fija su

5 Esto no significa que el escritor –Cervantes– sea el responsable directo de esa afirmación como suele presentarse a menudo, sino que, los personajes manifiestan múltiples puntos de vista que una sociedad tiene sobre la mujer en función de los valores que conforman la cultura.

6 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Vol. I, Madrid, Castalia, 1978, 408.

7 *Idem*, 337.

existencia en el tiempo humano: memoria e imaginación. Los personajes femeninos contruidos a partir de la tradición narrativa de la picaresca, que Cervantes nos presenta en el *Rufián viudo*, no son sólo mujeres de una marginalidad social presentada con carácter carnavalesco, sino existencias que son reales, que ya no pueden ser asumidas como no existentes, reclaman su identidad, al igual que el mundo material que la Monarquía y la Iglesia rechazan y condenan.

La guarda cuidadosa no es sólo la actualización de un topos literario de origen medieval, Cristina, el personaje femenino, no sólo es una mujer que rompe con la posibilidad ante la propuesta matrimonial, sino que, simboliza un orden femenino que busca expresar su identidad en un orden masculino sintetizado en el mundo de las armas y las letras (Monarquía e Iglesia). La mujer se rebela a ser sometida a tal orden sin su consentimiento. Esta conducta, expresión de la conciencia de la existencia femenina en un mundo masculino, es la que nos revela Cervantes y hace del entremés un puente entre el mundo teatral (fingido) y el mundo novelesco (emerger de la nueva realidad social), pese a los rechazos y negaciones del poder.

En *El vizcaíno fingido*, la realidad cortesana de la mujer compete con el mundo cortesano masculino. Cervantes pone de manifiesto, una nueva conducta femenina que podrá ser cuestionada desde la perspectiva del orden social masculino, pero revela ese emerger de un mundo femenino, aunque de intención picaresca, como forma de competir con el mundo masculino, también picaresco.

En *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, la infidelidad de las mujeres, doña Leonarda y doña Lorenza no es solamente la expresión de un tema literario de amplia tradición en Europa, sino que sirve a Cervantes para presentar una lucha de un orden femenino contra un orden masculino, no sólo como un conflicto de parejas.

Cervantes no toma partido, no moraliza, simplemente, muestra una compleja realidad, la novela, dentro de una representación, en donde el sentido de la rebeldía de las mujeres, el lector de su época lo percibe porque el referente de los matrimonios de jóvenes con viejos ricos o rústicos con dinero es una realidad a la que las mujeres comienzan a manifestar su rechazo.

Conclusión

En sus entremeses, Cervantes, al presentarnos la imagen de la mujer, no sólo desarrolla una tradición literaria y a través de ella articula una realidad social cada vez más documentada por la crítica cervantina, sino que además, y en esto está su gran mérito y actualidad, pone de relieve la existencia de un orden femenino que comienza a estar en antagonismo con un orden masculino, no sólo oponiéndose a éste, sino reconciliando su existencia, es decir la existencia de un orden femenino, libre de la esfera de la dominación del poder (religioso y político) en el cual la mujer tiene o debe tener, al igual que el hombre, la posibilidad de alcanzar la libertad.

Si los entremeses continúan siendo valiosos para nuestra cultura, no es sólo por su valor histórico intrínseco, sino porque hoy, a fin de siglo, la lucha por la libertad por parte de las mujeres sigue siendo uno de los aspectos de nuestra realidad histórico-social que sigue vigente y que Cervantes pudo mostrar a través de su obra literaria.

Góngora y Quevedo a la luz de la metáfora y del símbolo

José Ángel Ascunce Arrieta

Querer decir algo original sobre los grandes líricos del Siglo de Oro parece a primera vista una aventura un tanto temeraria abocada al fracaso. Sin embargo, existen en la obra de ambos autores parcelas críticas que permiten seguir profundizando en sus respectivas poesías. Según mi visión de la poesía de ambos autores, éste sería el caso, entre otros posibles, del uso que ambos escritores hacen de la metáfora y del símbolo.

La crítica ha tendido a identificar a Góngora con el culteranismo y a Quevedo con el conceptismo. En estas propuestas de tipo general siempre se pueden encontrar razones para negar o sostener dichos principios o, lo que es lo mismo, para afirmar tanto la verdad como la mentira de dichos supuestos. Hay razones para todo. El problema de base es que no se pueden diferenciar de forma radical culteranismo y conceptismo como tampoco se pueden oponer frontalmente las poéticas de Góngora y Calderón, ya que en mayor o menor medida tanto uno como otro presentan características comunes y propias de la otra tendencia. Es más, si se hiciera un estudio comparativo de las características formales y temáticas de ambos escritores, nos encontraríamos que los rasgos comunes son más numerosos y significativos que los aspectos diferenciales. Esto nos llevaría a tener que plantear la proximidad o emparentamiento creativo entre ambos poetas. Sin embargo, una lectura, por rápida y superficial que ésta sea, nos demuestra que el arte gongorino no es lo mismo que el estilo quevediano a pesar de todas las analogías que podamos aducir. Quevedo no es Góngora como el gongorismo no se puede identificar con el culteranismo, aunque en los límites del llamado gongorismo o culteranismo se encuentren rasgos y características propios del otro grupo o escuela¹. Por estas razones, no podemos identificar al poeta cordobés con el escritor madrileño, ya que ambos presentan unas poéticas y unas formas expresivas claramente diferenciables. Este dato nos permite seguir hablando de un Góngora culterano y de un Quevedo conceptista, aunque tengamos que matizar y delimitar los campos de referencia de ambos conceptos.

Soy consciente de que el tema que se va estudiar en esta comunicación no es el apropiado para una exposición de estas características. La complejidad del mismo lo hace más propio para un estudio crítico de amplias proporciones o para un libro. Asumiendo los riesgos de estas limitaciones, mi presentación se va a reducir a un caso

1 Es más, en ciertos aspectos no se verifican diferencias entre uno u otro movimiento como puede ser el uso frecuente de referencias a los clásicos con similares intertextos e idénticas citas a la mitología. En otros casos, las diferencias son más de grado que de naturaleza, como es, por ejemplo, la utilización sistemática del hipérbaton, que, aunque es presentado como rasgo típico del arte gongorino, es un recurso poético usado por ambos poetas, etc.

muy particular como es el uso de la metáfora y del símbolo en ambos escritores². Tampoco quiero que la presente disertación se reduzca a una exposición meramente descriptiva de las formas de empleo y sentido de dichas figuras en las respectivas obras de ambos escritores. Pretendo delimitar aún más el tema y juzgar los fenómenos poéticos desde la funcionalidad semántica de su uso. Por eso, me ha interesado el análisis de la denominada superposición figurativa, de la relación de interdependencia entre símbolo y metáfora, en la obra poética de ambos líricos, para así poder remarcar las posibles diferencias o analogías que se encuentran en sus poéticas respectivas. Por otra parte, si se pueden seguir manteniendo los términos de culteranismo y conceptismo para diferenciar los rasgos distintivos que se encuentran en ambos escritores, podremos igualmente mostrar ciertos elementos de distinción que hacen que las poéticas y los estilos de ambos escritores se vean y se sientan como diferentes y que, por lo tanto, legitiman el seguir hablando de conceptismo y culteranismo, pero, como advierto, con un sentido diferente al que se ha ido haciendo tradicionalmente.

El símbolo y la metáfora, o bien las imágenes simbólicas o metafóricas, son recursos estilísticos utilizados tanto por Quevedo como por Góngora. Si se hiciera un estudio comparativo de su uso, creo que los resultados serían muy similares. Por tanto, tanto uno como otro, tanto culteranismo como conceptismo, hacen un uso parecido tanto de estructuras metafóricas como de composiciones simbólicas. Sin embargo, cuando del estudio de las formas simples se pasa al análisis de las formas compuestas, y éstas se presentan en una relación de dependencia, los resultados empiezan a distanciarse. Se comprueba que la tendencia de Góngora es el subordinar el símbolo a la metáfora, mientras el arte de Quevedo propicia la dependencia de la metáfora al símbolo. La propuesta puede parecer superficial por lo sutil, pero las consecuencias son de importancia extrema.

Para la demostración de lo afirmado vamos a tomar unos ejemplos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora como medio de demostración de la relación de dependencia existente entre la metáfora y el símbolo en la poética culteranista. Los dos primeros versos de la estrofa octava van a conformar el material del primer estudio: «Negro el cabello, imitador undoso /de las obscuras aguas del Leteo, ...».

Los dos endecasílabos forman una comparación, donde un término real «negro el cabello», se relaciona con dos planos evocados: «imitador undoso» y «obscuras aguas del Leteo». La primera comparación añade al cabello negro un nuevo sema: rizado o enmarañado. La forma de las olas, «undoso», se caracteriza por su configuración ondulante que la identifica con la forma rizada del cabello. «Undoso», igualmente por su forma, puede significar enmarañado o ensortijado. De esta manera, el cabello de Polifemo se caracteriza inicialmente por su color negro y su forma rizada o greñuda o bien por los dos rasgos señalados. A su vez, este cabello revuelto, plano real, se identifica, con «las obscuras aguas del Leteo». En un primer momento, se puede afirmar

2 Desde este punto de vista, la obra de Lia Schwartz *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Editorial Taurus, 1984, puede ser una referencia obligada. No conozco un estudio similar sobre la obra de Góngora. Sin embargo, nuestro estudio difiere del análisis de la hispanista americana.

que nos encontramos con una simple redundancia ya que comparar el cabello negro del personaje con unas aguas oscuras no añade semánticamente nada nuevo. Ambas formas redundan en una misma idea: la negrura del cabello de Polifemo. Sin embargo, las «obscuras aguas» no inciden directamente sobre «negro el cabello», sino sobre el río Leteo, «obscuras aguas del Leteo». El Leteo es, según la mitología clásica, el río del infierno o río de la muerte, de forma que las ideas que ofrece dicho verso son oscuridad y muerte. Es decir, el significado básico del segundo endecasílabo es el de tan negro como la muerte. Arquetípicamente, el color negro se relaciona con la muerte. Nuestra cultura así lo demuestra a través del luto. Popularmente la expresión límite de negrura es el pecado mortal, expresión de la muerte moral y religiosa, creando expresiones como «más negro que un pecado mortal». De esta manera, cuando se habla del cabello de Polifemo, no sólo se insiste en su cromatismo sino en un negro extremo. Se crea una hipérbole, por cierto muy gongorina, para acentuar la negrura del cabello de Polifemo.

Ahora bien, si se analiza detenidamente la composición de las imágenes, llegamos a unas conclusiones muy significativas. Góngora nos está haciendo la descripción de Polifemo. En la estrofa octava se centra en los cabellos y en la barba del cíclope, revelando su forma, rizada y ensortijada, y su color, negro. Hasta este momento, el poeta andaluz se ha ido basando en imágenes metafóricas para recalcar los rasgos descriptivos o físicos de la figura del gigante Polifemo. Sin embargo, en el segundo verso, insiste en el dato de la negrura del cabello, cosa que estaba ya formulada en el primer hemistiquio del primer verso. ¿Cómo lo realiza? Comparando la negrura de su cabello con la propia muerte. Muerte, por su valor abstracto o inmaterial, forma una imagen simbólica³. Toma una idea abstracta para ofrecer un dato físico o cromático. La abstracción se subordina a la concreción y lo inmaterial a lo sensitivo. Desde este mismo punto de vista, el expresado simbólico se comporta como elemento dependiente del componente metafórico. En el presente ejemplo, el símbolo se subordina a la metáfora.

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata el Lilibeo
(bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo),
pálidas señas cenizoso un llano
-cuando no del sacrílego deseo-
del duro oficio da.

Este largo fragmento de la estrofa cuarta es otro buen ejemplo para demostrar el uso gongorino de la superposición figurativa entre símbolo y metáfora. Tomando como

3 Reducir el análisis a la simple idea de negrura por la coincidencia entre el color de las aguas con el cromatismo de los cabellos de Polifemo supone no entender el alcance semántico del verso. Góngora va mucho más allá. La redundancia se convierte en un juego de relaciones hiperbólicas para indicar el grado máximo de negrura. La idea no es «cabello negro» sino el cabello más negro posible. Se ha llegado al grado superlativo de la expresión.

base la reducción y explicación del fuerte hipérbaton gongorino, tal como lo hace Dámaso Alonso⁴, se puede ofrecer una lectura muy libre, base para la explicación de la estrofa y de las relaciones de metáfora y símbolo: «junto al Lilibeo, donde la rompiente del mar cubre de espuma la costa en forma de pie, un llano recoge las muchas cenizas que expulsa el Etna». Es sorprendente la utilización magistral que hace Góngora de la técnica cinética en esta cuarta estrofa. De un plano muy general se pasa a un primer plano⁵, pasando por un plano medio, «la llanura cubierta de cenizas». A su vez, el cromatismo va cambiando de tono desde la blancura de la espuma hasta el gris de las cenizas para acabar en la estrofa siguiente en la oscuridad y negrura, cuando el poeta nos ofrezca la descripción del interior de la cueva del cíclope. Sin embargo, cabe hacerse una pregunta: en estos juegos de oposiciones y contrastes, ¿cuál es el elemento central de la descripción? La respuesta parece clara. Por sentido y por extensión es el Etna. De los seis versos y medio reseñados, más de cuatro versos están dedicados a ofrecernos de forma directa o indirecta la configuración y grandeza del monte Etna.

(bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo),
pálidas señas cenizoso un llano
-cuando no del sacrilego deseo-
del duro oficio da.

El poeta nos está ofreciendo el interior del Etna, como explicación de las fuerzas interiores del volcán, que con sus erupciones cubre de lava y polvo todos los alrededores. De esta manera, el Etna, siguiendo la mitología clásica, se convierte «en bóveda de las fraguas de Vulcano» o «en tumba de los huesos de Tifeo». Si se toma el monte Etna como sede de las fraguas del dios Vulcano, nos apercebimos de su duro oficio; si, por el contrario, el Etna es la tumba de Tifeo, entonces tomamos conciencia del «sacrilego deseo» del titán. Ahora bien, en el caso de Vulcano, el poeta se centra en el trabajo del dios, cuyas consecuencias son las cenizas y la lava, con las que se cubre el «llano cenizoso». Por otra parte, en el supuesto de referirnos a Tifeo, la idea clave es la muerte, con cuyas cenizas cubre las llanuras vecinas. Son las «pálidas señas» que tanto Tifeo como Vulcano producen con su muerte o con su trabajo. La relación no ofrece dudas:

«sacrilego deseo».....muerte.....cenizas
«duro oficio».....trabajo.....cenizas

Si hablamos de trabajo o de muerte, nos estamos refiriendo a expresiones simbólicas, ya que ambos términos nos remiten a campos semánticos inmateriales y abstractos.

4 Alonso, D., *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Edit. Gredos, 1985, 573-579.

5 Este primer plano no aparece expresado en los versos mencionados. Se trata de la roca que cubre la entrada de la cueva del cíclope: «Allí una alta roca/mordaza es a una gruta, de su boca».

Sin embargo, estos símbolos quieren expresar la forma del monte Etna, que se emparenta figurativamente con una bóveda o con una tumba. Lo que importa, por tanto, es la descripción figurativa del monte Etna. La explicación de los mitos de Vulcano y Tifeo son los medios para proponer la figura del monte. Si lo importante es la descripción figurativa del Etna, también es lo fundamental dentro del desarrollo descriptivo de la estrofa y del poema, nos encontramos que bóveda y tumba son claras metáforas, que funcionan como términos evocados del volcán siciliano. El carácter figurativo, descriptivo, material, etc., entre el plano real, monte, y los planos evocados, tumba o bóveda, nos llevan a plantear claros expresados metafóricos. La interrelación entre metáfora y símbolo es clara.

Sin embargo, en este caso, por lo que estamos demostrando, si la muerte o el trabajo nos remiten a la figura del monte, se comprueba cómo la narración poética se halla condicionada por la descripción lírica. Dicho con palabras más afines a este trabajo, el símbolo se subordina a la metáfora. Las ideas de muerte y trabajo funcionan como expresados de la figura del monte Etna. Esta explicación justifica la lectura libre que se ha hecho del fragmento estrófico, donde el Etna recibía un total protagonismo.

En la undécima estrofa, el poeta cordobés nos ofrece una descripción del zurrón de Polifemo. Dice en la misma:

Erizo es el zurrón, de la castaña,
y (entre el membrillo o verde o datilado)
de la manzana hipócrita, que engaña,
a lo pálido no, a lo arrebolado,
...

Nos centramos en la expresión «de la manzana hipócrita», que, con posterioridad, recibe una explicación del rasgo mentiroso de la misma, ya que, como dice el texto, el carácter engañoso de la manzana no se encuentra en su palidez sino en el color rojizo que presenta. Para la explicación de esta sutil imagen nos basamos una vez más en las indicaciones precisas de Dámaso Alonso⁶, quien nos ofrece la explicación de que la «manzana hipócrita» se refiere a una fruta de disparidad de colores, ya se trate del cromatismo de la corteza, rojo, o el de la pulpa, pálido o blanquecino. Hipócrita es el hombre falso, fariseo, mentiroso, engañador, etc. Cabría proponer una larga lista de sinónimos, pero todos ellos nos remitirían a algo abstracto, ético o espiritual. En todos los casos, nos encontramos con un expresado simbólico. Sin embargo, la dimensión simbólica de «manzana hipócrita» incide sobre el carácter cromático de la fruta:

hipócrita - - - - falsa - - - - dual - - - - cromatismo dual - - - - color
de la manzana

Si la manzana es hipócrita es porque presenta dos colores completamente diferen-

6 Alonso, D., *Góngora y el Polifemo*, Op. Cit., 605-614.

ciados: rojo y blanco. El colorido rojo de la piel esconde la blancura de la pulpa, de forma que siendo blanca en su interior aparece como roja en el exterior. Por eso, la manzana es hipócrita y falsa. A través de la dimensión simbólica del adjetivo «hipócrita» la manzana se humaniza. Adquiere propiedades propias del ser humano. Es capaz de engañar sin ningún tipo de rubor. Como las personas, la manzana finge su verdadero interior. Pero estos mismos principios aplicados a una fruta acentúan no la dualidad emocional sino la dualidad cromática. De esta forma, el principio de hipocresía, referido a manzana, refuerza los significados de los colores rojo y blanco.

Como en los dos casos anteriores, se comprueba una misma forma o figura poética, basada en la superposición de metáfora y símbolo. Como en los ejemplos previos, se comprueba cómo el símbolo se subordina a la metáfora, porque lo que quiere el poeta con estas figuras es potenciar el aspecto figurativo y cromático del objeto descrito: la manzana. Toda la simbología propia del elemento adjetival «hipócrita» incide sobre los componentes de color, en este caso, de la manzana.

Reduciendo el campo de referencia a lo que hemos denominado como superposición figurativa, se comprueba que una de las notas características del arte de Góngora es la subordinación del símbolo a la metáfora⁷. Este hecho favorece la riqueza descriptiva de los enunciados, acentuando los grados de sensación en la recepción poética. Si nos referimos, por poner uno de los posibles ejemplos del arte de Góngora, al aspecto del cromatismo, se ve como a través de estos fenómenos de superposición figurativa se acentúa el color en todos los casos. El color negro en su intensidad máxima es la característica más llamativa del cabello de Polifemo. La graduación del blanco al negro, pasando por el gris, es lo llamativo del entorno geográfico donde se mueve y vive el cíclope. La pluralidad cromática -membrillo, verde, datilado, blanco, rojo- compone esa sinfonía de colores que forma la concentración de diferentes frutas y frutos en el zurrón de Polifemo. En los tres casos estudiados, ya sean principios cromáticos o principios formales, las expresiones simbólicas funcionan como ejes de acentuación de los componentes metafóricos. El arte culterano de Góngora, en un primer plano de expresión y lectura, es fundamentalmente descriptivo.

La prevalencia del componente figurativo hace que la metáfora se convierta en eje funcional de expresión, donde el símbolo se comporta como una figura subsidiaria de transformación semántica, que ayuda a reforzar la dimensión descriptiva de los enunciados concretos. La tumba de Tifeo o las fraguas de Vulcano, ideas básicas de muerte y trabajo, acentúan no los calados simbólicos sino la forma del monte Etna. Las aguas del Leteo, igualmente significado primario de muerte, recalcan el puro

7 Es necesario puntualizar un dato importante del culteranismo gongorino. La *Fábula de Polifemo y Galatea* es una alegoría, que, como tal, puede presentar múltiples significados, todos ellos de carácter simbólico. Por eso, se llega a la conclusión de que la lectura final del arte del escritor andaluz es fundamentalmente simbólico. En este estudio, cuando hablamos de las superposiciones figurativas, nos referimos, no a la última lectura de valor alegórico, sino a la descripción puntual y directa de las figuras en sí. No se puede confundir o tergiversar las figuras en su contexto lingüístico con las mismas en el plano alegórico.

cromatismo de las barbas de cíclope. Algo similar sucede con la expresión «manzana hipócrita». En todos estos casos, el símbolo se subordina a la metáfora, porque lo fundamental del arte poético de Góngora, por lo menos en los ejemplos aducidos, es dinamizar los aspectos figurativos y descriptivos de los enunciados líricos.

Frente al arte gongorino, se encuentra el estilo quevedesco. Sin negar, como decíamos con anterioridad, las fuertes analogías existentes en las poéticas de ambos escritores, también encontramos diferencias que nos permiten oponer un estilo a otro. Siguiendo la denominación clásica, es lógico hablar de conceptismo al tratar la obra de Quevedo⁸. El estilo conceptista incide en la idea, en el concepto. Por eso, privilegia el arte simbólico sobre el metafórico. En ningún caso niega el uso y la utilidad de la metáfora, pero ésta la subordina al símbolo. La mejor demostración de lo que se propone es el análisis de algunos ejemplos.

Uno de los sonetos más conocidos de Quevedo es el que dedica a una supuesta nariz. El poema ofrece diversas variantes. José Manuel Blecua selecciona entre las mismas la versión del manuscrito A, cuyo título es «A un hombre de gran nariz». Maurice Molho en su estudio opta por la versión C con la titulación de «A un nariz»⁹. El verso tercero del primer cuarteto de la versión A dice: «érase una alquitara medio viva». A su vez, el verso segundo de la versión D propone: «érase una alquitara pensativa».

Versión A: «érase una alquitara medio viva».

Versión D: «érase una alquitara pensativa».

Las dos versiones, a pesar de las variantes de autor, nos permiten penetrar en los juegos creativos del arte de Quevedo. El escritor madrileño parte de una analogía figurativa, donde el hombre, sujeto del poeta, es comparado con una alquitara. Si el sujeto poético es una especie de alambique, hay que concluir que su característica dominante es el serpentín. El serpentín es a la alquitara lo mismo que la nariz es al hombre. De esta forma, cabe decir que ese sujeto poético se nos presenta como un ser todo narices. Quevedo parte de una analogía figurativa para crear una comparación, en este caso una hipérbole caricaturesca, entre los elementos de la relación: hombre y alquitara, donde las narices del hombre aparecen como los serpentines del alambique. La analogía metafórica no ofrece la más mínima duda. Sin embargo, el conceptismo del escritor madrileño no se queda en el mero plano metafórico de unas simples analogías formales. Quevedo va más allá. Crea unas sutiles correspondencias entre la función y las características de la alquitara con las de la nariz. En el mundo de la alquimia, la substancia básica y funcional que se pretendía conseguir era la piedra

8 Si no se aceptase dicho término, habría que inventar otro para remarcar lo peculiar y distintivo del arte de Quevedo frente a los escritores de su época, especialmente frente a Góngora. Ésta es la razón que me lleva a aceptar la denominación tradicional.

9 Veáanse al respecto el Libro de José Manuel Blecua, *Francisco de Quevedo: obras completas*, Barcelona, Editorial Planeta, 1974, 546, y el artículo de Maurice Molho, «Una cosmovisión antisemita: Érase un hombre a una nariz pegado», en *Quevedo in Perspective*, ed. de J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, 57-79.

filosofal capaz de convertir cualquier metal en oro y de conquistar la eterna juventud. La substancia propia de las narices es la secreción mucosa. De esta manera, los «mocos» se convierten en el elemento más preciado por ser la panacea universal de ese personaje «hombre». Por eso, en la versión A, estos «mocos» se vivifican al aparecer como elemento de vida, «alquitara medio vida», y en la versión D se humanizan como razón y base del pensamiento, «alquitara pensativa». Tanto la vida como la inteligencia, ya se tome la versión de un manuscrito o la de otro, dependen de la secreción mucosa. Quevedo ha conseguido un perfecto chiste conceptual.

Si vida y pensamiento dependen de los «mocos», la nariz aparece como el órgano más importante e imprescindible del ser humano. La nariz se nos presenta como centro de todas las funciones vitales y de todas las operaciones intelectivas. Desde este punto de vista, está más logrado el título de la versión «D», «A un nariz», donde el elemento clave es «nariz», que el de la versión «A», «A un hombre de gran nariz», donde la clave semántica incide sobre «hombre». El chiste o caricatura conceptista en la inversión de valores que ofrece el concepto «nariz» y no en el papel y sentido de «hombre», aunque éste tenga una gran nariz.

Como se está demostrando, la relación mocos-nariz nos proyecta sobre los valores de vida y pensamiento. El poeta ha llegado a expresiones genuinamente simbólicas. De esta manera, Quevedo ha partido de un componente metafórico, la analogía existente entre la alquitara y el hombre o bien entre el serpentín y la nariz para llegar a unos contenidos de sentido simbólico: existencia e inteligencia. Aquí reside, como uno más, que no el único de los recursos propios de la poesía de este autor, el verdadero arte del conceptismo: se crea una analogía metafórica que funciona como referente de una comparación simbólica. La alquitara-serpentín frente al hombre-nariz es el expresado metafórico que se transforma en base de una equivalencia simbólica en torno a los principios de piedra filosofal y vida-razón. Lo que se ha comentado de este verso del soneto «A un hombre de gran nariz» o «A un nariz», se puede plantear en los otros versos del mismo poema: «era un peje espada mal barbado», «era un reloj de sol mal encarado», «érase un elefante boca arriba», «un Ovidio Nasón mal narigado», etc., etc.

Otro ejemplo del arte conceptista de Quevedo lo forma el soneto «Pinta el 'Aquí fue Troya' de la hermosura». Su primer cuarteto está formado por estos cuatro endecasílabos¹⁰:

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;
la tizne, presumida de ser ceja;
la piel, que está en un tris de ser pelleja;
la plata, que se trueca ya en cascajo;

El sentido básico de este cuarteto es la transformación de una vieja de piel oscura gracias a las artes del maquillaje y de la cosmética. El color moreno de la piel de la cara,

10 Para la lectura explicativa de este soneto remito al lector interesado al estudio de Juan Manuel Oliver, *Comentarios a la poesía de Quevedo*, Barcelona, Editorial Sena, 1984, 119-124.

«fondo en grajo», se convierte en «blanca nieve» gracias a los potingues. La tizne o carbonilla del lápiz de ojos aparenta ser ceja. La piel es ya casi puro pellejo. De esta manera, la plata, moneda valiosa, se ha convertido en moneda de poco valor, pura calderilla. El poeta ha creado una doble correlación, en donde los términos del primer grupo se corresponden con los del segundo. A través de este recurso se van relacionando los términos reales y los términos evocados entre sí:

A 1.- fondo en grajo	B1 .- rostro de blanca nieve
A2 .- tizne	B2 .- presumida de ser ceja
A3 .- en un tris de ser pelleja	B3 .- piel
A4 .- cascajo	B4 .- plata

En la primera correspondencia de A1 y B1, el color moreno de la cara se opone al cromatismo blanco que producen las cremas y el maquillaje. Se establece una doble relación metafórica: piel oscura -piel pálida- «fondo en grajo», «rostro de blanca nieve». En la segunda enumeración, A2 y B2, una imagen de carácter igualmente metafórico identifica el color y la forma de las cejas con el dibujo que la tizne de la cosmética produce sobre la piel de la mujer. En la tercera relación, el poeta no ofrece ninguna figura poética, simplemente plantea el hecho de la piel rugosa de la vieja. En todos estos casos, el poeta utiliza sutiles correspondencias metafóricas para diferenciar los rasgos naturales de la cara con las transformaciones realizadas con la cosmética. Ahora bien, estos cambios nos revelan que la mujer en cuestión es vieja, de piel curtida y morena, en una palabra, que es expresión de la fealdad y de la decrepitud física. Sin embargo, el verdadero afán de la mujer es querer aparentar lo que no es: una joven hermosa y atractiva. La causa real de todo ello es el paso del tiempo, el trueque de la «plata» al «cascajo».

La plata por su color se relaciona con las tonalidades propias de la cosmética con la que la vieja se embadurna la cara y disimula su edad y su condición física. Pero al mismo tiempo, el término «plata» hace relación a algo deseado y valioso. Las cosas realmente queridas por esa vieja y fea mujer son la hermosura y la juventud. De esta forma lo que inicialmente era una correspondencia metafórica ha evolucionado a una relación simbólica, ya que en el contexto poético «plata» significa hermosura y juventud. Frente a esa idea de gracia y plenitud, la realidad actual es muy distinta. Todo se ha convertido en puro «cascajo», en esas monedas o céntimos que no tienen casi valor y son despreciadas hasta por los más indigentes. Es la cruda realidad que quiere ocultar esa vieja mujer¹¹.

A través de este comentario se llega a percibir el arte conceptista de Quevedo. El escritor castellano parte de comparaciones metafóricas que funcionan, a su vez, como

11 La descripción física y emocional de esa mujer sigue en los siguientes versos hasta ofrecernos una imagen sarcástica y caricaturesca de esa pobre vieja. Este soneto es un típico ejemplo de la poesía satírica de Quevedo y en él se comprueban felizmente las características formales de lo que algunos críticos han denominado como «chiste conceptual» o «chiste quevedesco».

referentes de unos significados más universales. El juego cromático entre los colores del blanco y del negro revelan el verdadero problema del personaje poético: su fealdad, el color de su piel y su verdadera edad. Pero el entramado conceptista da un paso adelante, porque no se queda en este plano de realidad. La verdadera tragedia de la vieja rugosa es su rebeldía, su impotencia frente al poder aniquilador del tiempo, especialmente en esas conductas en las que conscientemente lucha contra la juventud perdida y contra la hermosura destruida. Lo que en un principio se tomaba como un simple juego de prismas caricaturescos, al final aparece como un problema de claro sentido existencialista.

En estos ejemplos se percibe con claridad la diferencia existente entre el arte de Góngora y el sistema creativo de Quevedo. El poeta andaluz tiende a metaforizar las expresiones simbólicas para acentuar los rasgos formales y descriptivos de las figuras poetizadas. Por el contrario, el escritor madrileño utiliza las metáforas como significados primeros de nuevos componentes de carácter simbólico que profundizan en los rasgos emocionales y psicológicos de sus personajes.

A su vez, este doble planteamiento de eficacia expresiva aporta otras consecuencias de gran importancia poética. El arte lírico de Góngora tiende con frecuencia hacia la acumulación de referentes que inciden sobre unos mismos significados. Por eso, el desarrollo semántico de la lírica de Góngora ofrece un «tempo lento». Como se ha visto en los ejemplos analizados, Góngora utiliza casi seis endecasílabos para revelarnos la forma del monte Etna y su explicación mitológica; igualmente, necesita cuatro versos para decirnos que el cabello del cíclope es negro y revuelto; algo parecido sucede con la descripción del zurrón de Polifemo lleno de frutas de distintos colores; etc. Desde este punto de vista, se puede afirmar que una característica de la poesía de Góngora es la existencia de un amplio referente o de un referente plural para un mínimo significado.

En el caso de Quevedo se descubre un procedimiento muy diferente. El escritor madrileño presenta como una de sus características poéticas la presencia de un amplio significado a partir de un mínimo referente. Nos describe las características físicas o formales de las realidades poetizadas, pero éstas le sirven para profundizar en los contenidos emocionales o psicológicos de las mismas. Este dato se ha podido comprobar en los dos ejemplos analizados: «érase una alquitara pensativa» o en el retrato físico o emocional de la vieja rugosa. En el primer ejemplo ofrece las analogías físicas existentes entre la alquitara y el «narigón» para a continuación crear un perfecto chiste conceptista, donde los mocos se convierten en la materia gris y donde la razón pensante deja de ubicarse en el cerebro para reubicarse en el gran apéndice nasal. En el caso de la vieja presumida se descubre unos idénticos artificios poéticos. Nos presenta todas las trampas del maquillaje para acentuar los estados emocionales del personaje poético. En el arte de Quevedo, los rasgos físicos le sirven para profundizar en los contenidos psicológicos. Las caricaturas de Quevedo abarcan la realidad externa e interna de la persona.

Cuando se habla de conceptismo y culteranismo no se puede atribuir una categoría a un poeta y la segunda al otro, ya que sin mucha dificultad se percibe que tanto Góngora como Quevedo participan de las características formales y temáticas de las

tendencias poéticas mencionadas: culteranismo y conceptismo. Sin embargo, no es lícito identificar una poética con la otra como a un poeta con el otro. Existen rasgos diferenciables y marcas opuestas, que se pueden percibir en una lectura sin pretensiones críticas. Estos elementos permiten diferenciar y oponer el arte de Góngora con el estilo de Quevedo. Un ejemplo de lo afirmado se encuentra en el juego de las superposiciones figurativas. Como se ha podido ver y demostrar, ambos escritores funcionan de manera muy distinta. Góngora metaforiza el símbolo y Quevedo simboliza la metáfora. Desde esta perspectiva, las respuestas poéticas de ambos escritores se distancian y se oponen. Ahora bien esto no quiere decir que en todos y en cada uno de los casos se vayan a dar estas fórmulas poéticas. Pero sí se pueden percibir tendencias diferentes que nos permiten hablar del culteranismo gongorino y del conceptismo quevediano.

La comicidad de Tirso de Molina: «libertinaje» o «candor», prejuicios y autoridades

Enrique Banús y Luis Galván

Dice Italo Calvino que un clásico es «un libro que se configura como equivalente del universo» y que «tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo» (17, 18)¹. Parece, pues, que un clásico está casi por encima de los avatares de los tiempos. ¿Y qué decir de un autor como Tirso de Molina que aportó –si dejamos de lado las dudas de atribución, que en realidad sólo afectan a la crítica especializada²– no sólo un tema literario transnacional³, sino –según algunas interpretaciones– el prototipo de lo meridional⁴ o incluso de lo humano⁵? Parece que debería gozar en todo momento de aprecio.

Pero no fue así, sobre todo en relación con un factor concreto: la comicidad de sus obras. Se verá que su valoración positiva es tardía, que *El Burlador de Sevilla* ocupa un lugar secundario en la recepción que el siglo XIX hará –una vez más, importantísimo para una tradición receptora en Filología⁶– y que el cambio de apreciación, una vez más, irá de la mano de Menéndez Pelayo⁷, contra su pronóstico y a pesar de su arbitrariedad. Esta se hace patente, por ejemplo, en los epítetos negativos que dirige a quienes, en el pasado, opinaron de forma distinta. Así, de Martínez de la Rosa y Lista dice que hicieron a las comedias tirsianas «los más extravagantes reparos» (50); y procura ridiculizar sus juicios:

Pena da hoy, en parte, y en parte también risa, leer, por ejemplo,
los primeros juicios de Martínez de la Rosa y de don Alberto Lista

-
- 1 Ya es sabido que en el marco de los debates sobre el canon, esta visión de los clásicos ha sido «contestada» por quienes ven en él sólo un resultado de que ciertos grupos hayan conquistado los puestos de decisión en las redes institucionales (así, casi literalmente, en Gaiser 44).
 - 2 Como es sabido, a Andrés de Claramonte como autor de *El Burlador de Sevilla* le ha salido un constante valedor en Alfredo Rodríguez López-Vázquez.
 - 3 No es éste el lugar para hacer una historia del tema literario del Don Juan. Pueden verse datos en Rousset, Cansinos Assens, Gendarme de Bévoite, entre otros.
 - 4 Recuérdese el *Don Juan und Faust* de Christian Dietrich Grabbe.
 - 5 Como aparece en *Uno y Otro* de Kierkegaard o *El mito de Sísifo* de Camus.
 - 6 Las categorías receptoras nacidas en ese final del siglo XIX y principios del XX adquieren una importancia especial porque pasan a formar parte de la tradición que se transmite en la enseñanza. Sobre la importancia de ésta para el horizonte de lectura, ver Hintzenberg, Schmidt y Zobel; Gaiser 132; Wienold 62; Schücking 96; Bourdieu y Chartier, 278; Dubois, 98 s.
 - 7 También en relación con otro texto paradigmático de la literatura española, el *Cantar de Mio Cid*, pudimos comprobar la importancia de Menéndez Pelayo para un cambio en la apreciación de este texto (ver Galván y Banús).

sobre las obras de este soberano poeta. Para uno y otro, Tirso era poco más que un vulgar chocarrero, un fraile lascivo y desvergonzado. (50)

Menéndez Pelayo censura, pues, la «mojigatería de algunos que, con entero desconocimiento de las ideas y costumbres del siglo XVII, mostraban escandalizarse de la libertad de lenguaje de Tirso, ni mayor ni menor que la que era corriente en su tiempo» (53). Además de esto, Menéndez Pelayo narra —en una primera aproximación a la historia de la recepción de la comicidad tirsiana— el olvido al que se sometió a Tirso durante mucho tiempo, y cómo su rehabilitación, a principios del siglo XIX, «no comenzó en los libros de crítica, sino en el teatro; fue popular antes de ser erudita; fue labrando día por día en la conciencia del vulgo espectador antes de penetrar en el ánimo de los doctos» (48).

Se verá cómo, en menos de setenta años —desde el criticado texto de Martínez de la Rosa (1827) al de Menéndez Pelayo (1894)— tiene lugar, en efecto, una inversión en la caracterización del teatro cómico de Tirso, un teatro cuya recepción, en general, es un fenómeno del siglo XIX, puesto que a lo largo del XVIII la crítica y la historia literaria apenas le prestan atención (si bien Bushee ha recogido un buen número de menciones, éstas son sumamente escuetas), y sólo a partir del segundo cuarto del siglo XIX se publican comentarios de cierta amplitud. En todos ellos se ensalza el arte dramático de Tirso, pero se le hacen serios reparos. Así, Martínez de la Rosa, en un apéndice de su *Poética* (1827)⁸, declara que sus comedias

no pueden presentarse ni como lecciones de moral, ni como dechados de arte, pues el poeta no era muy escrupuloso en uno ni en otro (...). Abandonándose a su humor festivo, suele olvidar en sus desahogos lo fáciles que son de lastimar el pudor y el recato. (XXX)

Alberto Lista, influyente como crítico literario y como profesor de Literatura en el Colegio de San Mateo y en el Ateneo madrileño, hacía gala de juzgar a Tirso con ecuanimidad: «es un hablista apreciable; es un poeta satírico en que hay mucho que estudiar; es un autor cómico que hizo dar algunos pasos al arte; pero los amores que describe carecen casi siempre de prestigio moral y de decencia» (XXVII). Y, aunque «sabía describir (...) el verdadero amor fiel, constante, entrañado, independiente de la

8 Los textos de Martínez de la Rosa, Lista, Durán, Mesonero y Gil de Zárate se citan por la recopilación que ofrece Hartzenbusch al frente del primer volumen de *Comedias escogidas* de Tirso, en el 5º volumen de la *Biblioteca de autores españoles* (1848). Sus fuentes originales son: el «Apéndice sobre la comedia» de la *Poética* de Martínez de la Rosa (París, 1827); la *Talia Española*, ediciones de comedias por Durán (Madrid, 1834); las lecciones de Mesonero en el Ateneo, publicadas en el *Semanario Pintoresco Español* (Madrid, 1837); el *Manual de literatura* de Gil de Zárate (Madrid, 1844). No se ha podido identificar la fuente de Lista, que pueden ser sus lecciones de literatura en el Ateneo, o sus artículos sobre teatro en *La gaceta de Bayona* o *El Censor* (ver Juretschke 288 s., 305 s., 413 s., 491); en cualquier caso, un texto de los años veinte o treinta.

vanidad, del interés y de la desenvoltura» –como hizo en *Pruebas de amor y amistad* (XXIII)– no fue esa la línea que cultivó con más frecuencia:

Ningún poeta ha tenido tanto empeño en describir los lazos amorosos que el sexo débil suele tender al fuerte para cogerle en sus redes y esclavizarle; pero ese empeño le hace frecuentemente traspasar los límites del pudor y de la decencia, convertir los sentimientos morales de la ternura en un mero comercio de vanidad y disolución, quitarle al amor su venda, y exponerle desnudo, pero sin vergüenza, al ludibrio del vulgo malicioso y poco delicado. (XXIII)

Además de estos dos autores, que Menéndez Pelayo considera paradigmáticos, hay otros ejemplos. Así, Mesonero Romanos, en sus lecciones del Ateneo de 1837, sostenía que

la rígida moral no puede menos de resentirse al contemplar aquellas damas, modelos de impudencia y de desenvoltura, aquellos graciosos, personificación de la malicia y del libertinaje (...). Por cualquier página que lleguen a abrirse las comedias de Tirso, se tropieza indefectiblemente con conceptos tan malignos y tan ingeniosamente expresados. (XIX-XX)

Amador de los Ríos, en unas páginas que añadía a su traducción de *la Littérature du Midi de l'Europe* de Simonde de Sismondi (1842), recogía expresiones tomadas precisamente del último párrafo citado de Lista (101). Y el *Manual de Literatura* de Antonio Gil y Zárate (1844), usado en la enseñanza durante mucho tiempo, señalaba en Tirso «cierto rencor contra la más bella mitad de la especie humana»:

Sus damas, lejos de ser modelos de virtud y perfección como las de Lope, ofrecen el tipo de la liviandad y la desenvoltura; mientras que los hombres aparecen débiles, tímidos, juguetes de las pasiones de aquellas, y despreciables. Su lenguaje licencioso y procaz, ofende a cada paso el decoro; y no sabemos decir si la sal ingeniosa con que sazona sus desvergüenzas, sirve para encubrir las, o para hacerlas todavía más peligrosas. (XXXI)

El bostoniano Ticknor se sumó a estas críticas: su famosa *Historia de la literatura española* (traducida ya en 1851 al español y luego también a otros idiomas) señalaba la «inhonestidad e indecencia» de muchas comedias de Tirso (391), «la obscenidad insoportable y a veces innecesaria de algunos argumentos» (395), cuyo «valor moral (...) es todavía más bajo que el común» (391). De ello sacaba partido para sus conocidas fobias: pretende que esta «falta» resalta más por «la circunstancia de que Tirso era un eclesiástico» (395); y afirma que fue «blanco de la Inquisición y hasta del confesionario» (391).

Ante este consenso entre las «autoridades», no es extraño que las condenas morales del teatro tirsiano llegasen hasta el último cuarto del siglo XIX, cuando el *Ensayo histórico-crítico del teatro español* (1876), de Álvarez Espino, caracterizaba a Tirso como autor «malicioso» y «picante», que «ni guardó (...) aquel respeto debido a la moral y a la justicia, ni aquellos miramientos que reclaman el decoro del público y el sagrado de las buenas costumbres (...); no retrocedió ante las groserías más chocantes o ante las liviandades más reprensibles» (151).

Este no es el panorama completo del siglo XIX. Había otra tradición que apreciaba más positivamente el arte de Tirso. Menéndez Pelayo también se detiene en ella: Agustín Durán, editor de comedias tirsianas en la *Talia Española* (1834), y los historiadores del teatro Adolf Friedrich von Schack (1845) y Julius L. Klein (1874) son algunos de sus representantes (50, 52).

Pero incluso estos autores no dejaban de hacer reparos morales a las comedias tirsianas. Para Durán, «los hombres de Tirso son siempre tímidos, débiles y juguete del bello sexo, en tanto que caracteriza a las mujeres como resueltas, intrigantes y fogosas en todas las pasiones que se fundan en el orgullo y la vanidad» (XIII). Klein —cuyas fuentes son Durán, Lista, Martínez de la Rosa y Gil de Zárate— afirmó que Tirso había superado el refinamiento y la gracia de las comedias lopescas «auf Kosten der guten Sitte»; destacaba su «lascive Ironie» (114), y caracterizaba a las heroínas tirsianas como «Muster-Bilder von Schamlosigkeit und Ungebundenheit» (115). «Tirso kennt (...) keine sittlichen Bedenklichkeiten», afirmó Schack (569), y le dirigió el reproche «den Schleier, der Manches umhüllen muß, zu sehr gelüftet und Situationen auf die Bühne gebracht zu haben, die besser von ihr verbannt bleiben» (570). Ahora bien, indica que «der erwähnte Tadel nur einen verhältnißmäßig kleinen Theil von Tirso's Stücken trifft» y que «die Zeitgenossen des Dichters keinen Anstoß an seinen Werken nahmen» (570). Aparecen aquí tanto un argumento que se utilizará en otras ocasiones como una valoración relacionada con el concepto que se tiene de la época, el Siglo de Oro, que también utilizaban otros autores y que va a mostrar una gran versatilidad.

En esta tradición descrita por Menéndez Pelayo, los reparos morales desaparecen por completo sólo a partir de la última década del siglo. Emilio Cotarelo y Mori, en su obra premiada por la Academia, *Tirso de Molina: investigaciones bio-bibliográficas* (1893), adjudicaba al dramaturgo «un puesto de honor» «entre los hombres ilustres que el genio español produjo en tiempos en que no sólo eran grandes aquí, sino en todo el mundo civilizado» (9); y sobre el valor literario de su producción, afirmaba:

Cualesquiera que sean las corrientes de la estética y la crítica, TIRSO ofrece interés y novedad (...). En los días en que había aún entre nosotros un resto de clasicismo, se celebraba en él la agudeza, lo rápido y nervioso del diálogo, la versificación armoniosa, el estilo correcto y el lenguaje castizo; en la época romántica pudo influir creaciones como *Doña María de Molina*, *Don Juan Tenorio*, *Los Amantes de Teruel* (...); y admirarse, por último, en este periodo que

ha dado en llamarse *naturalista*, la realidad de sus escenas, lo humano y vivo de sus figuras. (9-10)

Contra las acusaciones de inmoralidad, aduce exactamente las mismas consideraciones que Schack: no se pueden aplicar a más de «seis u ocho comedias» (13); por otro lado, la libertad en la expresión era «común a todos los escritores de su tiempo y cosa además admitida en las costumbres» (15).

Aparece, al fin, un Menéndez Pelayo enfático que asigna a Tirso de Molina «el segundo lugar entre los maestros de nuestra escena, y aún son muchos los que resueltamente le otorgan el primero», «al nivel de los más grandes artistas de todos los tiempos y naciones» (47). Haciendo, como se ha dicho, una historia de su recepción, Menéndez Pelayo se distancia de «la mojigatería de algunos que (...) mostraban escandalizarse de la libertad de lenguaje de Tirso» (53), y propone una valoración completamente distinta, que él considera más apropiada para el momento presente:

Hasta las cualidades que en Tirso se señalaban en otro tiempo como defectos, por lo mucho que contrastaban con los hábitos dominantes en el teatro de su tiempo, han contribuido después a su crédito y fortuna. Su alejamiento relativo de aquel ideal caballeresco, en gran parte falso y convencional; su poderoso sentido de la realidad, su alegría franca y sincera, su buena salud intelectual, aquella intuición suya tan cómica y al mismo tiempo tan poética del mundo, la graciosa frescura de su musa villanesca, su picante ingenuidad, su inagotable malicia tan candorosa y optimista en el fondo, nos enamoran hoy y tienen la virtud de un bálsamo añejo y confortante, ahuyentador de toda pesadumbre y tedio. (52)

Así pues, como ya se ha dicho, en menos de setenta años se ha invertido la caracterización del teatro de Tirso. En los primeros años se elogiaba la elaboración estilística y la construcción de la intriga, pero las historias representadas se consideraban de escasa calidad moral. En cambio, Cotarelo y Menéndez Pelayo valoran precisamente esas historias, y las califican de «vívidas» y «naturales». De manera análoga, personajes que al principio podían resultar escandalosos —varones apocados, mujeres decididas— se destacan como grandes caracteres: Tirso es, para Menéndez Pelayo, uno de los más grandes dramaturgos por su «fuerza creadora de caracteres» (47); en su estela, años más tarde, Blanca de los Ríos lo ensalzaría como «gran explorador de almas», «en quien predomina siempre el psicólogo» (61).

La modificación se comprende, en parte, por un cambio en el paradigma de la crítica literaria —de «miopía intelectual», «mojigatería» y «psicología superficial» tachó Menéndez Pelayo el paradigma de sus más antiguos predecesores (50, 53), considerándose a sí mismo como superador de tales defectos—, y en parte también por las circunstancias en que se realizaba aquella labor crítica. Analizar estos aspectos, sin tanta acritud como en la cita anterior, es el objetivo de la segunda parte del trabajo.

Con acierto señalaba Menéndez Pelayo que la restauración de la fama de Tirso comenzó en las tablas. Y la auspició un personaje de memoria por lo demás no feliz en la historia de la cultura: el rey Fernando VII, muy aficionado a las comedias de Tirso. Ya en el primer cumpleaños que celebró tras su vuelta a España (14 de octubre de 1814) hizo representar *Don Gil de las calzas verdes* (Bushee 351). Las representaciones de esta y otras comedias continuaron durante los años siguientes (Bushee 352). Refiriéndose a los años 1824-1830, Mesonero caracteriza así los gustos del público:

La palma de victoria, en el concepto de éste llevaba por entonces la comedia antigua, y con especialidad el repertorio del ingenioso y maleante *Tirso de Molina* (...); aquellas comedias [sic], además de su mérito intrínseco y las gracias inagotables de que están sembradas, tuvieron la fortuna de dar con actores que supieron representarlas admirablemente, y la de caer también en gracia al rey Fernando VII, que las escogía con preferencia cuando había de asistir al teatro. (1994: 372)

El éxito de Tirso se mantuvo hasta mediados de siglo: según Adams, hubo 541 representaciones de Tirso entre 1820 y 1850 (355). Su mayor auge se da en la década de los treinta, de acuerdo con los datos de Nougé: Tirso fue el dramaturgo más representado en Madrid entre 1830 y 1839, con 111 funciones; lo seguían, con 92, Lope; con 71, Calderón; y ya a gran distancia Moreto con 47 y Rojas Zorrilla con 40 (585). A partir de 1840, sin embargo, comenzó a decaer (Bushee 356-357); y durante esa década quedó en cuarto lugar, con 52 funciones, bastante por debajo de las 131 de Lope, que ocupó el primero (Nougé 587).

Sucede, pues, que los primeros comentarios sobre el teatro cómico de Tirso se compusieron en una época en que se representaban muchas piezas suyas. Aquellos mismos textos dan pruebas de ello. Martínez de la Rosa, por ejemplo, que publica el apéndice de su *Poética* durante el exilio en París, pero hubo de alcanzar a ver algunas comedias en el Madrid del Sexenio Absolutista y el Trienio Constitucional, comenta: «un auditorio que tenga (...) la manga tan ancha en moral y en literatura como el bueno del Padre, puede estar seguro de hallar en la representación de sus comedias, no sólo divertimento, sino encanto» (XXX); Durán hablaba de la riqueza de los incidentes, «que excitando la curiosidad, anhelo y jovialidad del espectador, le mantienen absorto, y producen y sostienen en él un interés y una satisfacción interior, siempre en aumento», «el espectador atónito no puede resistir a tanta magia» (XII). Lista —que reseñaba en los periódicos muchas de las funciones de Tirso— tenía presente la puesta en escena en uno de sus principales reproches:

Lo más insufrible en Tirso son los finales de muchas de sus piezas. En *El Vergonzoso en Palacio*, en *El castigo del pensésque*, en *Marta la Piadosa*, en *Del mal el menos*, y creemos que en algunas más, se consuman los matrimonios entre bastidores. (XXVII)

Amador de los Ríos apuntaba que las comedias de Tirso «gozan actualmente de una reputación bastante popular» (122); y en el *Manual* de Gil y Zárate se observaba que la fama del dramaturgo «se ha rehabilitado, merced a la perfección con que fueron puestas en el teatro muchas de sus comedias» (XXXI).

Esta relación entre la escena madrileña y la crítica literaria –incluso académica– explica varios aspectos de la caracterización global del teatro de Tirso con el rasgo de la inmoralidad. En primer lugar, el corpus en que se basa. Ya Schack, y sobre todo Cotarelo, limitaban la inmoralidad a un reducido número de piezas. Pues bien, las piezas más representadas de Tirso eran, precisamente, comedias de enredo amoroso: para los años veinte, Mesonero menciona representaciones de *Don Gil de las calzas verdes*, *Marta la Piadosa*, *La villana de Vallecas*, *Por el sótano y el torno*, *Mari-Hernández la Gallega*, *El castigo del pensó que*, *El vergonzoso en Palacio* (1994: 372); en la década siguiente, han de añadirse a estas *Amar por arte mayor*, *La villana de la Sagra*, *Quien calla otorga* (Adams 355, Nougé 589). Dramas de otros géneros se representaban con menor frecuencia: en los años treinta, cinco veces *La prudencia en la mujer* –continuamente alabada por la crítica⁹– y sólo dos *El burlador de Sevilla*.

Estas críticas, ligadas a la escena del momento, tienen además en su trasfondo las ideas sobre el teatro vigentes en aquellos años. Así, Mesonero proclamaba que el teatro «debe ser el templo de las buenas costumbres» (XX). Sabido es que las comedias representadas eran, con frecuencia, refundiciones modernas del texto antiguo; y es conocida la importancia de la labor refundidora de Dionisio de Solís para el rescate del teatro tirsiano¹⁰. Pues bien, también esas versiones dejan ver la importancia del decoro, pues estaban, según Gil de Zárate, «purgadas en gran parte de sus obscenidades» (XXXI). También el estudio de Blanca Oteiza sobre la refundición de dos comedias tirsianas a principios del XIX revela la «aportación de eufemismos, supresión de términos tabú» (235).

En medio de esta tendencia tan generalizada no es de extrañar que también los críticos diesen la mayor importancia a la moralidad; e incluso que esta fuese el criterio principal para valorar globalmente una obra: «No puede haber *belleza* en una composición contraria a las buenas costumbres; porque la deformidad moral es la mayor de todas, y basta a destruir todos los rasgos bellos del cuadro mejor acabado», afirmaba Lista (1844, I: 168-169); de acuerdo con esto, su juicio definitivo sobre Tirso había de ser negativo: «Sea cual fuere el mérito de Tirso de Molina en cuanto a elocución, no hace honor a nuestra moralidad ni a nuestro gusto el que se hayan visto representadas con aplauso *El Vergonzoso en Palacio* y *Marta la Piadosa*» (1848: XXIII). Y Mesonero, después de señalar los méritos del teatro de Tirso, añadía: «en medio de tantas prendas relevantes, los dramas de Tirso se distinguen por un grave defecto capital, cual es el de la liviandad en la acción y en la expresión» (1848: XIX).

9 Ver Lista XXIV; Mesonero XXII; Gil de Zárate XXXIII; Amador 103.

10 Ver Bushec 352-353.

Además, la cuestión de la moralidad se consideraba que afectaba no sólo a los contenidos de las obras teatrales. Se vinculaba a la noción típicamente romántica de carácter nacional, y ésta al cumplimiento de la función primordial del teatro, la educación del pueblo, como se señala muy claramente en un texto de Gil y Carrasco:

El medio de enseñar y moralizar un pueblo es el de mostrarle palpitante y vivo su verdadero carácter con tan fieles colores retratado, que no pueda desconocer su propia imagen de modo alguno, y en su conducta y proceder, modificado o alterado ya por la situación, ya por las pasiones, no pueda menos de reconocer su propia inclinación o tendencia. (443)

También otros autores, como Durán o Lista, afirmaban o pedían que el drama «romántico» –que entienden opuesto a «clásico» grecolatino– respondiese a la mentalidad y la moralidad de los pueblos caballerescos, cristianos y monárquicos: «el teatro romántico procede de las costumbres caballerosas adoptadas en la nueva civilización de los siglos medios, de sus tradiciones históricas o fabulosas, y de la espiritualidad del cristianismo»; en esa civilización, «hasta las mismas pasiones, participan en su expresión del carácter profundo y religioso que inspira la caridad cristiana» (1828: 78, 73); y su forma característica en España se define con el lema «Por mi Dios, por mi rey y por mi dama», en torno al cual, afirma, «han girado todas las creaciones poéticas donde brilla el genio nacional» (98). La verdadera literatura romántica, según Lista –y precisa: la de Tasso, Shakespeare, Herrera, Rioja, Lope y Calderón–, es «la que conviene a los pueblos monárquicos y cristianos que habitan la Europa de nuestros días». Protesta, en cambio, contra un Romanticismo *à la* Hugo y Dumas, que pinta al «hombre entregado a la energía de sus pasiones, sin freno alguno de razón, de justicia, de religión» (1844, 2: 37, 38)¹¹.

Se entiende así que no sólo se condene la libertad de las tramas de Tirso y el papel de la pasión amorosa en ellas, sino que además se acuse al dramaturgo de ser pintor infiel de la sociedad de su tiempo. Alberto Lista no acepta que las comedias tirsianas respondan a la realidad:

¿Qué especie de sociedad había frecuentado Tirso de Molina? porque la de su tiempo no era ciertamente la que él describió. A la

11 Lista dirigía su inquina contra determinadas obras: «¿Por quién se atreverá a interesarse ningún corazón honrado y sensible ni en *Antony*, ni en *Angelo de Padua*, ni en *Lucrecia Borgia*, ni en otros mil dramas, donde el hombre que tenga alguna delicadeza se halla como en medio de un albañal?»; «eso de arrojar sus amantes al río desde la *Torre de Nesle* es burlarse de los espectadores» (1844, 2: 39). Pues bien, se acordaba precisamente de este último drama al comentar las comedias de Tirso: «no es tan atroz como *La Torre de Nesle*, en que las princesas echan encubados al río los amantes con quienes habían pasado la noche; pero no por eso deja de ser inmundos y contrario a las costumbres» (1848: XXVII). Sobre el escándalo que produjo en España la representación de los dramas franceses mencionados, ver Flitter 89 s.

verdad, no creemos que fuesen purísimas las costumbres de la corte en los reinados de Felipe III y de Felipe IV; pero a lo menos había pudor y altivez en el bello sexo; y no era uso general que los matrimonios se consumasen antes de su celebración, como sucede en muchos de los dramas de este poeta. Si los amantes no eran más fieles, constantes y decididos que ahora, por lo menos la fidelidad era mirada como una virtud, y no como una preocupación; y la constancia como un mérito, y no como una ridiculez. (XXIII)

Amador de los Ríos, también convencido de que «los tipos que presenta Tirso de Molina en sus comedias están exagerados, o son falsos en su mayor parte», compara las pinturas de costumbres del mercedario con las de Lope y Calderón, más morigeradas y también, a su juicio, de mayor éxito en su tiempo, «lo cual prueba evidentemente» —según él— que Tirso no estaba «en armonía con el espíritu de la época en que floreció». Añade, además, que

después de la aparición del autor de *La vida es sueño* no han vuelto a ponerse en escena las comedias de Tirso hasta nuestros días, en que las costumbres se han corrompido, casi enteramente, acercándose a las que el maestro Téllez describió en sus obras. (102)

Ni siquiera un autor «favorable» a Tirso, como Agustín Durán, aceptaba que el comediógrafo hubiese reflejado la realidad: al observar la «inmoralidad» de las comedias, se preguntaba «bajo qué aspecto o prevención contemplaba Tirso a los hombres y a las mujeres»:

quizá el punto desde donde los observaba era aquel donde se descubre demasiado el corazón humano, y en que el barniz necesario para el trato social se desvanece, o quizá las personas que habitualmente trataba no pertenecían a las clases más moralizadas de la sociedad. (1848: XIII)

Estos autores ven, pues, que el teatro de Tirso pone en entredicho algunos rasgos de la imagen de la España áurea que había sustentado el renacimiento del prestigio de la Comedia fuera y dentro de España, esa España cuyo teatro había asociado August Wilhelm Schlegel, en sus famosas lecciones de 1809 (365-366), con las virtudes caballerescas de «sentimientos religiosos», «heroísmo», «honor» y «amor». Proceden, pues, a una estrategia argumentativa que niega la pertinencia de la comedia tirsiana para la definición del auténtico carácter nacional, que se expresa idealmente en una época, y así se deja incólume una imagen con prestigio y con valor moralizante.

En resumen, la crítica sobre Tirso en el segundo cuarto del siglo XIX se caracteriza por dar a las comedias un puesto central en el corpus tirsiano, y por hacer a esas obras severos reproches morales, añadiendo además que no corresponden a la sociedad de su

tiempo. Estas posturas responden a la situación teatral y al paradigma de la crítica literaria del momento: las comedias de Tirso eran un verdadero acontecimiento de la escena, con numerosas representaciones, por lo cual se comprende que los críticos las resaltarán dentro del conjunto de la obra tirsiana. En aquella época había una considerable preocupación por la moralidad del teatro y por que este respondiese al carácter nacional, y la comedia áurea se había señalado como modelo para los dramaturgos del presente; sin embargo, a los ojos de algunos críticos las piezas de Tirso –sobre todo las que más se representaban– no respondían a los ideales caballerescos, monárquicos y religiosos: más bien, eran asimilables a los dramas pasionales de un denostado romanticismo francés.

La situación de la escena y los principios de la crítica literaria fueron cambiando hacia la mitad del siglo; pero la autoridad de críticos como Durán, Lista y Amador de los Ríos, y la disponibilidad de sus textos, facilitó que sus caracterizaciones del teatro de Tirso perdurasen en obras más tardías y nacidas en otro entorno, como la *Historia de la literatura española* de Ticknor y la historia del teatro español de Álvarez Espino.

Las historias del teatro de Adolf Friedrich von Schack y de Julius Leopold Klein responden a otros patrones. Se realizan lejos de la escena española y de las polémicas que agitan su recepción. La presencia de las comedias cómicas en las tablas no influye en la configuración de su canon, ni tampoco la preocupación por su posible efecto en el público. Schack y Klein realizan estudios librescos que ofrecen resúmenes y juicios sobre la producción dramática de Tirso, sea con un amplio corpus, como hace el primero, o con una breve selección, como el segundo. En ninguno de los dos casos predomina la atención a las piezas cómicas. Schack valora tanto al autor cómico como al dramaturgo serio: «Mit Erstaunen sehen wir hier den Dichter, der sonst gern wie ein Schmetterling um Blumen flattert, sich gleich dem Adler in die Wolken heben; der heitere, spöttische Tirso verwandelt sich in einen Heldensänger» (587); y dedica el mismo espacio, unas veinte páginas, a uno y otro grupo de obras (566-587; 587-608). Klein, aunque caracteriza a Tirso como autor cómico y satírico, en las cinco piezas seleccionadas incluye no sólo tres cómicas: *Palabras y plumas*, *El vergonzoso en palacio* y *Don Gil*; sino también dos serias: *El burlador* y *La prudencia en la mujer* (123-185). Otros estudios que Menéndez Pelayo considera hitos para la renovación de la crítica tirsiana son también librescos. Manuel de la Revilla, por ejemplo, al abordar *El condenado por desconfiado*, coteja textos de diversas comedias para establecer la autoría; su artículo sobre «El tipo legendario de D. Juan Tenorio» examina el *Burlador* y lo compara con las piezas de Molière, Zamora y Zorrilla. *Tirso de Molina* de Cotarelo es, evidentemente, un trabajo de bibliografía. De un Tirso puesto en perspectiva y relieve por la escena y las polémicas del segundo cuarto de siglo se está pasando, pues, a un Tirso examinado en exclusiva desde la crítica bibliográfica y literaria.

¿Llegó a los lectores de esta crítica e historia literarias, a partir de entonces, el «nuevo Tirso»? Menéndez Pelayo temía

que los manuales de literatura que corren en mano de nuestros estudiantes (...) vengan todavía dentro de treinta o cuarenta años reproduciendo como cosa fresca las noticias de Gil y Zárate o de Ticknor, como es uso y costumbre en esta bendita tierra, donde la enseñanza suele ir por un lado y la erudición por otro. (67)

Por mucho que, en general, D. Marcelino tuviese razón en cuanto a la inercia de los manuales¹², para este caso concreto se equivoca; porque las historias literarias encontraron otra fuente: el propio Menéndez Pelayo. Así, Ángel Salcedo, en 1916, concluía su capítulo sobre Tirso explicando:

Menéndez Pelayo afirma que como hablista y estilista es sin disputa el primero de nuestros dramaturgos, y también en fuerza dramática y cómica, calor de realidad, riqueza de pormenores, alteza de concepción filosófica, naturalidad y primor del diálogo, dominio de la psicología femenina. (359)

En otros casos, se asumen los conceptos de Menéndez Pelayo o se lo parafrasea sin nombrarlo. Así, Fiztmaurice-Kelly valoraba a Tirso como «maestro en la comedia ligera», porque «carece de gazmoñería; tiene, por el contrario, imaginación, sentido de la realidad, ciencia del efecto dramático. Crea caracteres; la mujer de su teatro, menos noble, quizá, que la multiforme de Lope, es más real en su seductor abandono» (252-253). Juan Hurtado y Ángel González elogian a Tirso por «su poderoso sentido realista, su alegría franca y sincera, su intuición, a la vez cómica y poética, del mundo, su ingenio picante y a veces irónico, su malicia candorosa y optimista» (637); «por estar en nuestro dramático tan acentuadas las condiciones y tendencias realistas, siendo su fantasía y cualidades poéticas tan ricas y variadas, al contrario que Lope, prescindió de lo caballeresco, pastoril y mitológico» (638). Blanco y Sánchez usa una larga cita textual de un Schack muy bien considerado por Menéndez Pelayo, donde se elogia el encanto, el brillo, la desenvoltura y la alegría del teatro tirsiano; el dramaturgo, añade, «es maestro consumado en la pintura de caracteres, demostrando en ella particular habilidad para el estudio de la psicología femenina» (236). Para Valbuena Prat, en Tirso habían de admirarse «la ironía, el acierto psicológico, el tono desenvuelto, la visión aguda y cortante de la sociedad, del sector más rico en tipos y colorido de nuestro teatro nacional» (276), y el «picaresco gracejo» (291)¹³.

12 Sobre el retraso habitual de las historias de la literatura, ver por ejemplo Banús 1989.

13 Hay excepciones, evidentemente. Por ejemplo, en la *Historia literaria* (1903) de Méndez Bejarano –que tiene por costumbre contradecir a Menéndez Pelayo– se habla del «prosaismo enfermizo y decadente procacidad» de Tirso (267); y la *Historia del teatro español* (1924) de Díaz de Escobar y Lasso de la Vega se limita a copiar fielmente los juicios de Álvarez Espino ya mencionados en este trabajo (167 s.).

Poco se tiene en cuenta que Menéndez Pelayo también nutría sus críticas de sólidos prejuicios. En parte, de una actitud antic Calderoniana —o más bien contraria a la laudatoria crítica calderoniana del XIX—, que le llevaba a afirmar que en el siglo XIX, a Calderón «se le admiraba sin tasa sobre la palabra de Shlegel (difundida en España por Bohl de Fáber [sic] y Durán), pero cada día se le representaba menos, y no es seguro que fuese muy leído» (49); en comparación con él, Tirso «no había tenido ningún alemán que le sacase a flote, y en libros de crítica no se había hablado de él (...), y no había juicios hechos ni frases cómodas que repetir acerca de su teatro» (50)¹⁴. Un prejuicio más claro y más importante aún es el concepto de la «época de Tirso» que Menéndez Pelayo utiliza, igual que hacían autores anteriores. Muchos de estos consideraban que Tirso no se ajustaba a los valores de su época, que era extraño incluso al carácter nacional que supuestamente aquélla representa; mientras que Menéndez Pelayo cree que el teatro tirsiano sí era acorde con su época. Aquéllos y éste tienen, desde luego, una visión distinta del Siglo de Oro, pero todos cometen seguramente el mismo error: apoyarse más en la imagen¹⁵ que en los datos de la realidad. Pero ¿quizá es mayor el error de Menéndez Pelayo? Al menos, sabemos que la preocupación por la moralidad fue uno de los motivos principales de las acres controversias sobre la licitud del teatro¹⁶; y que en 1625 se había presentado un informe de la Junta de Reformación sobre Tirso (documento que Menéndez Pelayo ciertamente no podía conocer cuando escribió su artículo, pues se publicó años más tarde)¹⁷. El informe se expresaba en estos términos:

tratóse del escándalo que causa un fraile mercenario (...) por otro nombre Tirso, con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos y por ser caso notorio se acordó que se consulte a Su Majestad mande que el Pe. confesor diga al Nuncio le eche de aquí a uno de los Monasterios más remotos de su Religión y le imponga excomunióon latae sententiae para que no haga comedias ni otro ningún género de versos profanos. (339)

Es posible, por tanto, que el «prejuicio» de Menéndez Pelayo respecto de la época fuera incluso más fuerte que el de los detractores de Tirso¹⁸; al menos estos podrían haber alegado bastantes testimonios en su favor.

14 Es cierto que la frase feliz juega un papel importante en la recepción. Ver Banús 1988; y Banús 1996: 292, 304.

15 Sobre el concepto de «imagen» y su significado, ver Wittal-Düerkop, con abundantes referencias bibliográficas.

16 Cotarelo da bastantes testimonios significativos en su investigación sobre esas controversias (1904). Ver, por ejemplo, 208, 364, 368, 430.

17 Lo sacó a la luz Pérez Pastor en el Bulletin hispanique de 1908 (250-251).

18 Una de las características de la «imagen» es efectivamente su versatilidad y, en el fondo, su arbitrariedad.

Daba igual. La fuerza de las «autoridades» está por encima de esas «pequeñeces» y las relega a ruido de fondo¹⁹. Funda tradiciones receptoras independientemente de su calidad en detalle²⁰. Y como esta conclusión resulta también de otros estudios, no es muy atrevido considerar a la historia de la Filología española en el siglo XX como un campo especialmente apto para estudiar cómo se configura esa tradición, que hace de la Filología una ciencia marcada por su historia²¹, con Menéndez Pelayo como uno de sus clásicos, explícitamente admirado o arrinconado, según los casos, pero actuando —abierta o subrepticamente, con sus filias y sus fobias— en muchas críticas.

Bibliografía

- Adams, Nicholson B., «Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, 4, 1936, 342-357.
- Álvarez Espino, Romualdo, *Ensayo histórico-crítico del teatro español, desde su origen hasta nuestros días*, Cádiz, La Mercantil, 1876.
- Banús, Enrique, *Untersuchungen zur Rezeption Johann Gottfried Herders in der Komparatistik*, Bern, Peter Lang, 1996.
- , «El andalucismo, un tópico en la historia de la literatura», en *Einheit und Vielfalt in der Romania, Akten des Deutschen Hispanistentages Passau 1987*, Frankfurt, 1989.
- , «Imágenes en la recepción de autores vascos», en *II Euskal Mundu Biltzarra - II Congreso mundial vasco, Literatura Biltzarra - Congreso de Literatura*, vol. 2, Vitoria, 1988, 191-205.
- Blanco y Sánchez, Rufino, *Elementos de literatura española e hispanoamericana*, 4ª ed., Madrid, Hernando, 1927.
- Bourdieu, Pierre y Roger Chartier, «La lecture, une pratique culturelle», en *Pratiques de la lecture*, dir. por Roger Chartier, Paris, Payot & Rivages, 1993, 267-294.
- Bushee, Alice Huntington, «Tirso de Molina 1648-1848», *Revue Hispanique*, 81.2, 1933, 338-362.
- Calvino, Italo, *Por qué leer a los clásicos*, 3ª ed., Barcelona, 1993.
- Cansinos Assens, Rafael, «El mito de Don Juan», en *Evolución de los temas literarios*, Santiago de Chile, 1936.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- , *Tirso de Molina, investigaciones bio-bibliográficas*, Madrid, Enrique Rubiños, 1893.
- Díaz de Escobar, N. y Francisco de Paula Lasso de la Vega, *Historia del teatro español*, vol. 1, Barcelona, Montaner y Simón, [1924].

19 Sobre la importancia de las autoridades, ver Galván y Banús.

20 Northrop Frye aduce un buen ejemplo de la importancia de la tradición en la recepción: «Whatever popularity Shakespeare and Keats have now is equally the result of the publicity of criticism. A public that tries to do without criticism (...) loses its cultural memory» (4). Jauss destacaba como importante para la historia de la recepción la «expérience du sujet récepteur susceptible de fonder une tradition» (67).

21 Ver Jauss 1976: 194; Grimm 287.

- Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature, Introduction à une sociologie*, Brussels, Labor, 1978.
- Fitzmaurice-Kelly, James, *Historia de la literatura española*, Madrid, Victoriano Suárez, 1916.
- Flitter, Derek, *Spanish Romantic Literary Theory and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton U.P., 1957.
- Gaiser, Gottlieb, *Literatur und literarische Institutionen. Zu einer Pragmatik der Literatur*, Meitingen, Literatur+Wissenschaft, 1993.
- Galván, Luis y Enrique Banús, «'Seco y latoso' – 'Viejo y venerable'. El Poema del Cid a principios del siglo XX o Del cambio en la apreciación de la literatura», *Rilce*, 15-1, 1999, 115-140.
- Gendarme de Bévoite, G., *La légende de Don Juan*, París, 1906, reimpr. Genève, Slatkine, 1970.
- Grimm, Gunter, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*, München, Fink, 1977.
- Hintzenberg, D., S.J. Schmidt y R. Zobel, *Der Literaturbegriff in der Bundesrepublik Deutschland*, Braunschweig-Wiesbaden, 1981.
- Hurtado y Jiménez de la Serna, Juan y Ángel González Palencia, *Historia de la literatura española*, 2ª ed., Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.
- Jauss, Hans-Robert, «La historia literaria como provocación para la ciencia literaria», en *Literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, 133-211.
- , «La théorie de la réception, Coup d'œil sur ses antécédents méconnus», en *II Euskal Mundu Biltzarra - II Congreso mundial vasco, Literatura Biltzarra - Congreso de Literatura*, Madrid, Castalia, 1989, 59-76.
- Juretschke, Hans, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, C.S.I.C. - Escuela de Historia Moderna, 1951.
- Klein, J.L., *Geschichte des spanischen Dramas*, vol. 4, Leipzig, T.O. Weigel, 1874.
- Lista, Alberto, *Ensayos literarios y críticos*, 2 tomos en 1 vol., Sevilla, Calvo-Rubio y Cª, 1844.
- Méndez Bejarano, Mario, *Historia literaria*, Madrid, Alfredo Alonso, 1903.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Tirso de Molina, investigaciones biográficas y bibliográficas» (1894), en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, vol. 3, Santander, Aldus, 1941, 47-81.
- Mesonero Romanos, Ramón de, *Memorias de un setentón* (1880), ed. de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia, 1994.
- Nougué, André, «Le théâtre de Tirso de Molina dans la première moitié du XIXe siècle espagnol», *Bulletin Hispanique*, 71, 1969, 585-590.
- Oteiza, Blanca, «Recepción de Tirso de Molina en el siglo XIX: *El amor médico* y *Celos con celos se curan*», en *Tirso de Molina, del Siglo de Oro al siglo XX*, ed. de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Mª Carmen Pinillos y Miguel Zugasti, Madrid, Revista Estudios, 1995, 213-235.

- Pérez Pastor, Cristóbal, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», *Bulletin hispanique*, 10, 1908, 243-258.
- Ríos, Blanca de los, «Introducción», Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1946, 12-63.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, *Andrés de Claramonte, autor de «El Burlador de Sevilla»*, La Coruña, 1982,
- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan*, París, 1976.
- Salcedo Ruiz, Ángel, *La literatura española*, vol. 1, Madrid, Calleja, 1916.
- Schack, Adolf Friedrich von, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, vol. 2 (1845), reimpr. Hildesheim - New York, Georg Olms, 1975.
- Schücking, Levin, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Bern-München, Francke, 1961.
- Simonde de Sismondi, Jean-Claude-Léonard, *Historia de la literatura española*, vol. 2, trad. de José Amador de los Ríos, Sevilla, Álvarez y C^a, 1842.
- Ticknor, George, *Historia de la literatura española*, trad. de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia (1851), vol. 2, Buenos Aires, Bajel, 1948.
- Tirso de Molina, *Comedias escogidas*, ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, vol. 1, Madrid, Rivadeneyra, 1848.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española*, vol. 2, Barcelona, Gustavo Gili, 1937.
- Wienold, Götz, *Semiotik der Literatur*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1972.
- Wittal-Düerkop, Tanya-Elizabeth, «Diskurse europäischer Identität, Europäische Identitätsmuster im Spannungsfeld von Gesellschaftskritik und Kulturtheorie», en *Actas del IV Congreso «Cultura Europea»*, ed. de Enrique Banús y Beatriz Elío, Pamplona, Aranzadi, 1998, 201-214.

Análisis comparado de *El ejemplo mayor de la desdicha* de Antonio Mira de Amescua y *Bélisaire* de Jean Rotrou

Cerstin Bauer-Funke

La comparación de la comedia de Mira de Amescua con la pieza del francés Jean Rotrou me ha parecido conveniente por diversos motivos, no sólo por el hecho de que ambos autores son -si no los ejemplos mayores- sí destacados ejemplos del olvido en el que cayeron no pocos dramaturgos del siglo XVII. Redescubiertos ambos en este siglo -Mira en los años 30 y Rotrou en los años 50 con el auge de los estudios sobre el barroco¹- los dos autores no sólo se encuentran relacionados por aspectos exteriores como la coetaneidad del barroco en España y Francia en los años 20, 30 y 40 del siglo XVII, sino también por la recepción de la comedia española en Francia en el mismo período², contacto que se manifiesta en las dos obras sobre el capitán Belisario.

Antonio Mira de Amescua, nacido en Guadix en 1574 (?) y muerto en 1644³, vio aprobada su pieza *El ejemplo mayor de la desdicha* en 1625 por Lope de Vega⁴. Fue una obra de gran éxito, e inspiró a muchos dramaturgos coetáneos en el extranjero, como lo demuestran el estudio de Scaramuzza⁵ sobre las adaptaciones italianas de la pieza así como las referencias acerca de su recepción en Francia, donde Desfontaines y Rotrou se sirvieron de la obra del accitano⁶.

-
- 1 Véase Jean-Claude Vuillemin, *Baroquisme et théâtralité. Le théâtre de Jean Rotrou*, Paris/Seattle/Tubinga, Biblio 17 - Papers on French Seventeenth Century Literature, 1994, 40.
 - 2 Acerca del contacto franco-español en este período en general, véase Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz, 1983.
 - 3 Sobre la biografía de Mira de Amescua, véanse Emilio Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», en Boletín de la Real Academia Española 17, 1930, 467-505, 645-6; James A. Castañeda, *Mira de Amescua*, Boston, Twayne Publishers, 1977; Agustín de la Granja, «Dos páginas desconocidas para la biografía de Mira de Amescua», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje al Profesor Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, 259-263.
 - 4 El manuscrito lleva esta fecha. La primera publicación de la obra está fechada en 1632. Véanse Cotarelo y Mori, 1930, 646s., y Maria Grazia Profeti, «El ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica», en Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en Candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, Granada, Universidad, 1996, 65-91, 65s.
 - 5 Véase Mariarosa Scaramuzza Vidoni, *Relazioni letterarie italo-ispániche: il Belisario di A. Mira de Amescua*, Roma, Bulzoni, 1989.
 - 6 Véanse, entre otros, Ángel Valbuena Prat, *Mira de Amescua. Teatro II*, Madrid, Ediciones de La Lectura/Clásicos Castellanos, 1928, XII, y Castañeda, 1977, 73.

Jean Rotrou, nacido en 1609 y muerto en 1650⁷, fue el primer dramaturgo francés en introducir la comedia española del Siglo de Oro en Francia⁸. Como ha destacado la estudiosa Schüler, 12 de sus 35 obras dramáticas se basan en comedias españolas, la mayoría de Lope de Vega, como, por ejemplo, *La sortija del olvido* (*La bague de l'oubli*), *Laura perseguida* (*Laure persécutée*), *Lo fingido verdadero* (*Le véritable Saint-Genest*) y algunas más⁹. Sin embargo, aunque Rotrou, dramaturgo de éxito en su época, inició su carrera dramática ya en 1628, no descubrió a Mira de Amescua sino hasta 1643, al adaptar *El ejemplo mayor de la desdicha* para la escena francesa.

Tal recepción de la comedia española barroca por un autor francés entre los años 1640 y aproximadamente 1655 ocurre en el período de más intensa acogida de la comedia española en Francia, proceso que transcurre paralelo a la instauración de la «doctrine classique», que se forma como consecuencia de la política cultural de Richelieu y que tiene una función estabilizadora en el contexto del absolutismo forjado por el mismo cardenal. Rotrou forma asimismo parte de los «Cinq auteurs», grupo fundado por Richelieu y Jean Chapelain para promover la nueva estética según las reglas de Aristóteles. Después de la famosa «Querelle du Cid», de la que fue víctima su gran amigo Corneille, Rotrou se muestra fiel a estos preceptos¹⁰. Su *Bélisaire* aparece, pues, en el momento en el que se opera la transición de la estética barroca a la clásica¹¹.

Las relaciones intertextuales entre *El ejemplo mayor de la desdicha* miramescuano y el *Bélisaire* de Rotrou hasta ahora no han sido analizadas. Por ello, quisiera proponer en el presente estudio un análisis comparado de ambas piezas para resaltar las correspondencias y divergencias entre ellas con el fin de estudiar luego los efectos dramáticos causados por los cambios de Rotrou.

En su obra *El ejemplo mayor de la desdicha*, Mira de Amescua, en calidad de «historiador de privados caídos»¹², retoma varios temas tratados ya en otras obras suyas, como son la Fortuna volitaria¹³, la venganza del honor por parte de una mujer ofendida,

7 Sobre la biografía de Jean Rotrou, véase Joseph Morello, *Jean Rotrou*, Boston, Twayne Publishers, 1980.

8 Sus seguidores fueron d'Ouille que publica entre 1639 y 1646 6 comedias, Scarron y Thomas Corneille publican 8 comedias y Boisrobert 10 comedias, todas ellas basadas en comedias españolas del período. Véanse Cioranescu, 1983, 273-281, y la tesis doctoral de Gerda Schüler, *Die Rezeption der spanischen Comedia in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Lope de Vega und Jean Rotrou*, Colonia, 1966, 25ss. que ofrece otros números.

9 Véanse, p. ej., Schüler 1966 y Federico del Valle Abad, *Influencia española en la literatura francesa. Ensayo crítico sobre Juan Rotrou, 1609-1650*, Avila, Senén Martín, 1946.

10 Scherer destaca la observancia de las tres reglas en *Cosroès*. Véase Jean Rotrou, *Cosroès*. Tragédie, édition critique publiée par Jacques Scherer, Paris, Marcel Didier, 1950.

11 Acerca de este aspecto, véase en general Cioranescu, 1983 y, sobre Rotrou, véanse Jacques Morel, *Jean Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Colin, 1968, y Vuillemin 1994.

12 Profeti, 1996, 77.

13 Véase Juan Manuel Villanueva, «El teatro de Mira de Amescua», en Ignacio Arellano, Agustín de la Granja (eds.), *Mira de Amescua: Un teatro en la penumbra*, RILCE 7, 2, 1991, 363-381, en particular 366s.

la confrontación de dos mujeres de carácter diametralmente opuesto, contraste que también se halla en *El hombre de mayor fama*¹⁴, además de las estructuras del poder¹⁵, la conducta de los poderosos, «el modelo ideal de monarca»¹⁶ y sus deberes («la conservación del poder»¹⁷), y, finalmente, la situación del privado¹⁸. En su adaptación, Rotrou permanece fiel a todos estos rasgos temáticos. Sin embargo, los varía de manera significativa, como veremos a continuación.

La estructura del texto y los personajes

Se nota que la obra de Rotrou no sólo es una traducción, aunque en muchas partes copia textualmente a Mira de Amescua, sino más bien una adaptación a la estética clásica que omite todo lo inconforme con las tres reglas¹⁹: Rotrou sacrifica, pues, al gusto clásico las escenas de suma espectacularidad visual típicas del barroco. Estructurado en cinco actos que siguen el esquema clásico de la tragedia, el acto primero sirve de exposición y muestra la dicha de Belisario, introduciendo la conspiración de Teodora y mostrando el primer intento de asesinato. En el acto segundo Belisario encuentra a Filipo, el arma más efectiva de Teodora. El acto tercero nos brinda el punto culminante del triunfo de Belisario en la escena en que es coronado por el Emperador. El acto cuarto anuncia el final trágico, ya que el Emperador lee la carta destinada a Antonia, creyéndose traicionado por el privado. El acto quinto presenta la catástrofe: el Emperador ordena que cieguen

14 Acerca de esta oposición de dos mujeres, véase Manuel Fernández Labrada, «Deyanira y Yole, dos modelos de mujer para seducir a un héroe (a propósito de *El hombre de mayor fama*, de Mira de Amescua)» en Juan Antonio Martínez Berbel, Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998, 217-231. El tema está tratado también por María Concepción García Sánchez, «Actitudes y comportamientos femeninos en algunas comedias de Mira de Amescua», en Juan Antonio Martínez Berbel, Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998, 233-248.

15 Véase Ignacio Arellano, «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en: Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel, (eds.), *Mira de Amescua en Candeleiro. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, 27-30 octubre de 1994), Granada, Universidad, 1996, 43-64, aquí sobre todo 54 con más referencias bibliográficas.

16 Arellano, 1996, 45.

17 Véase acerca de estos elementos el estudio de Miguel Martínez Aguilar, «Función escénica o disfunción social? Los personajes femeninos en *El primer Conde de Flandes* de Mira de Amescua», en Juan Antonio Martínez Berbel, Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998, 350, nota 4.

18 Todos estos temas se hallan también en *El primer Conde de Flandes*.

19 Véase Cioranescu 1983, 258-265, y, sobre la adaptación de obras españolas en general, 281-287.

a Belisario. El momento de los arrepentimientos de Teodora, que retarda el final, no puede, sin embargo, frenar el desenlace trágico²⁰.

La división de las escenas según la estructura de la tragedia clásica lleva consigo varios cortes. Ya al comienzo del drama se nota que Rotrou ha suprimido al gracioso Floro y a otros personajes secundarios. Con este personaje desaparece asimismo una trama cómica de la pieza, ya que Floro en la obra de Mira de Amescua desdoblaba a nivel burlesco la dicha y desdicha de Belisario, como lo muestra la parodia de la frase de Belisario: «[...] y ya será mi vida / el ejemplo mayor de la desdicha!» (vv. 2573-2574)²¹, a la que responde Floro algunas frases más adelante: «[...] y yo seré sin villa/el ejemplo menor de la desdicha.» (vv. 2608-2609). También desaparece con Floro la fábula del lobo y la zorra contada al comienzo de la tercera jornada, donde se equiparaba la desdicha de Belisario con la del animal²².

Un cambio significativo, que revela la voluntad de Rotrou de comprimir la acción y de suprimir la diversidad barroca, consiste en la omisión del ensayo de *Píramo y Tisbe*²³ que el guadijeño había situado en la segunda jornada. Esta escena constituía el único momento del que disponían los amantes Belisario y Antonia para declararse su amor. No sólo se trataba de un elemento de «mise en abyme», que reproducía a nivel metateatral una de las dicotomías de la estética barroca -el juego entre ser y parecer, donde el parecer revela el ser- sino que se trataba también de un momento revelador del drama: primero, porque veíamos que Antonia sólo en esta situación, bajo el disfraz del papel de Tisbé, se atrevía a mostrar su amor²⁴, y segundo, porque la historia de *Píramo y Tisbé* anunciaba el desenlace trágico de *El ejemplo mayor de la desdicha*, función premonitoria que también tenía la fábula del lobo y la zorra.

En el acto quinto, Rotrou introduce los cambios más significativos. En primer lugar, modifica el papel de Théodore: reconociendo su error y sintiendo ya la justicia de Dios,

20 Como Cioranescu, 1983, 369, y basándome en mi análisis, veo en *Bélisaire* una tragedia, lo que afirma la portada de la edición de la pieza en 1644. En su libro *Immanence and Transcendence. The Theatre of Jean Rotrou, 1609-1650*, Columbia, Ohio State University Press, 1969, 129, Robert J. Nelson opta asimismo por la clasificación de la obra como tragedia. Para Morello, 1980, 38s., sin embargo, se trata de una tragicomedia. Según Villanueva, la obra de Mira de Amescua es también una tragedia, ya que el término tragedia significa para Mira el «sinónimo de desdicha y, en última instancia, de muerte». Véase Juan Manuel Villanueva Fernández, «La dramática de Mira de Amescua», en Agustín de la Granja, Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en Candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, 27-30 octubre de 1994), Granada, Universidad, 1996, 605-628, cita en la página 620. Para Maria Grazia Profeti se trata de una «comedia heroica», lo que explica en su artículo citado.

21 Las indicaciones de versos en paréntesis se refieren a Antonio Mira de Amescua, *El ejemplo mayor de la desdicha*, en *Teatro II*, edición y notas de Angel Valbuena Prat, Madrid, Editorial de La Lectura/Clásicos Castellanos, 1928, 145-283.

22 Arellano, 1996, 58, 60, 63, destaca la simbología emblemática de los animales y su función de agüero.

23 Aunque sea un elemento dramático favorecido por Rotrou en otras obras, aquí corta esta escena, probablemente para distanciarse estéticamente de la comedia española antes muy utilizada por él.

24 Véase el estudio de Profeti, 1996, 65-91, en el que destaca la función del parecer y del engaño en esta obra.

envía a su confidente Camille para que evite la ejecución del privado. Además, Camille describe los arrepentimientos de Théodore, revelando que ésta había confesado sus falsas acusaciones respecto a la carta destinada a Antonie:

Suspendez votre arrêt, seigneur; l'impératriz,
 Au bruit que l'on menoit Bélisaire au supplice,
 Surprise tout à coup d'un funeste accident,
 D'un jugement du ciel effet trop évident,
 Et comme de son bras visiblement touchée,
 S'est à force du sein la parole arrachée, [...]
 Qu'on sauve Bélisaire, et qu'il est innocent;
 Qu'elle doit sa décharge au remords qui la presse,
 Et qu'Antonie est celle à qui l'écrit s'adresse. (547)²⁵

En segundo lugar, Rotrou suprime toda la escena en la que Bélisaire aparece ciego y sangriento. Como es de uso en la tragedia de corte clásico, la «bienséance» impide escenas violentas y crueles que puedan escandalizar al público. Así pues, Rotrou compensa la desaparición de la escena más espectacular de la obra española con la técnica del «récit», del relato narrativo, para adaptarse al gusto clásico. Desaparecen también los malos amigos que no se atreven a acercarse a Bélisaire y que se niegan a mostrar su apoyo por miedo al Emperador.

En tercer lugar, como efecto de la desaparición de Antonie, faltan por completo el último encuentro de Bélisaire y Antonie así como el rechazo final del Emperador por ésta, que deja solo al Emperador sobre las tablas con su llanto.

En suma, los cambios introducidos por Rotrou y los efectos dramáticos de ellos transforman la comedia española barroca en una tragedia de corte clásico, aristotélico, con los rasgos típicos: se trata de una tragedia en cinco actos, escrita en versos alejandrinos, que se ajusta a las exigencias de la unidad de lugar, porque se omiten las campañas de Belisario en Africa (fin de la primera jornada) e Italia (tercera jornada, v. 2270). Además, Rotrou cumple con las unidades de tiempo²⁶ y de acción, ya que corta todos los episodios marginales.

La psicologización de los conflictos

Tal comprensión de la acción lleva consigo una reducción del personal dramático y conduce a una intensificación de las relaciones entre los personajes que sufren el conflicto entre amor y obediencia, entre pasión y razón, entre intereses particulares y

25 En lo que sigue, las indicaciones de página en paréntesis se refieren a Jean Rotrou, *Bélisaire*, en *Œuvres de Jean Rotrou*, IV, Ginebra, Slatkine Reprints, 1967, 455-549.

26 Una indicación temporal respecto a la unidad del tiempo se halla en una frase de Bélisaire: «Vous voilà, vains honneurs qui m'enfliez le courage, / Écoulés en un jour comme l'eau d'un orage, / [...]» (539).

deberes oficiales. Al dar más espacio a la vida interior de los personajes, la acción se desplaza cada vez más a la conciencia de éstos, como veremos más adelante.

Al eliminar personajes y acciones secundarias, así como muchas escenas de espectacular visualidad -como son los intermezzi jocosos con función paródica tales como las escenas de Floro, la fábula o los intermezzi trágicos como *Piramo y Tisbé* y el Belisario sangriento-, Rotrou da pie a una penetración psicológica de los protagonistas que hace patente la interiorización de los conflictos: explota y elabora los motivos psicológicos de Théodore para vengarse (véanse la escenas I, 3; II, 9; II, 10; IV, 1), da más espacio a las reflexiones de Bélisaire acerca de su hundimiento (véanse las escenas V, 1; V, 5) y pone en tela de juicio las motivaciones del rey (véanse las escenas IV, 6; IV, 7; V, 6; V, 7).

Por medio de tal interiorización y psicologización de los conflictos Rotrou muestra que los conflictos nacen en las relaciones humanas y no tanto en la relación del hombre con Dios o la Fortuna, como nos propone el guadijeño. Mientras que el más allá pesa mucho en Mira -antes de morir Belisario siente que su alma ya se desprende de su cuerpo para volar hacia Dios-, Rotrou lo minimiza, ya que pone el acento en la función terrenal del capitán. Bien sabe el Bélisaire de Rotrou que su Fortuna es mutable, y acepta su sino, pero se rebela, no obstante, contra el Emperador: acusándole de injusto en su discurso de defensa, destaca el daño político que su muerte ha de significar para el imperio.

Una interpretación moral

La introspección en los protagonistas también es efecto del cambio del papel de Antonia. Conformándose a la norma de conducta femenina en la obra del accitano, Antonia es el modelo de la mujer de la época y el prototipo de la amante por su fidelidad, honestidad y entrega al hombre amado²⁷. Sin embargo, al seguir la imposición de Teodora, disimula sus verdaderos sentimientos por Belisario y se convierte en causa de buena parte de la desdicha del héroe. Tampoco se rebela contra el deseo de Teodora cuando quiere casarla con Filipo, al que en realidad desprecia. Su amor por el capitán sirve de catalizador al odio de Teodora, y como motivación de Filipo, para que éste gane su premio por su participación en la conspiración de Teodora. Sólo al final se opone Antonia al Emperador: después de haber perdido a Belisario, su sumisión, callar las conspiraciones de Teodora y ocultar su amor por el valido, ya no tiene ningún sentido.

27 Conviene señalar que el comportamiento de las mujeres no es reflejo del de la sociedad española coetánea, sino más bien un «camino de evasión» para las espectadoras contemporáneas. Siempre hay que tener en cuenta lo que Rina Walthaus afirma acerca de la realidad: no coincidía con lo que se representaba en las tablas. Véase Rina Walthaus, «Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: Entre tradicionalismo y subversión», en Juan Antonio Martínez Berbel, Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998, 137-157, especialmente 137-141. Véanse asimismo García Sánchez, 1998, 234; Martínez Aguilar, 1998, 345s.

Por su constancia no acepta la mano del Emperador. Así, se niega a ser la «pieza de intercambio [...] en la recomposición de la estructura social»²⁸. La reconciliación de Belisario con Antonia y el rechazo al Emperador realzan aún más la ejemplaridad de Belisario, que sirve para dar una lección moral al Emperador, calificado de «tirano, cruel, homicida» (v. 2775) por Antonia, una crítica al rey que es impensable en el seno del absolutismo francés y que por ello falta naturalmente en Rotrou.

Tal función moralizante no la tiene la Antonie de Rotrou, ya que desaparece después del robo de la carta como hemos visto. La ausencia de Antonie al final de la obra permite a Rotrou exponer una introspección en el rey. Éste reflexiona acerca de la pérdida de un general valiente y destaca la función política de Bélisaire, pensamientos que ponen al descubierto las implicaciones políticas de la obra de Rotrou. El rey pierde al hombre fuerte, al general victorioso, al pilar de su reino, por un momento de insensatez y por haberse dejado llevar por pasiones humanas. Por este motivo, la acción se centra en el trío Emperador - Emperatriz - Bélisaire y su juego de poder.

La mujer vengadora aparece en muchas obras de Mira, pero el caso de Teodora es distinto: Teodora no se venga por un agravio (como una violación o un rapto), sino por el orgullo herido²⁹. Como en *El primer Conde de Flandes*, la mujer es «dinamizadora[s] de la acción dramática»³⁰, y al mismo tiempo es un instrumento a través del cual Mira expone el tema principal de la Fortuna. El retrato de Teodora es el contra-modelo de la mujer subordinada y silenciosa: destacan su odio desmesurado y su falsedad con los que pone en marcha una serie de infamias. Estos actos no sólo conducen a la destrucción del amor entre Antonia y Belisario. Teodora sabe perfectamente que sus maquinaciones determinan los pasos del Emperador y del héroe: sabe utilizar la envidia de los cortesanos para sus conspiraciones, sabe que Antonia no se atreve a rebelarse contra ella, sabe que la falsa acusación vertida contra Belisario y la mentira acerca de la carta constituyen un insulto contra su honra -uno «de los resortes sostenedores del orden social establecido»³¹- y sabe que poner en tela de juicio su honra provocará una reacción inmediata del rey, que no dejará a Belisario ninguna posibilidad para probar su inocencia.

Temiendo ser apartada del poder, interfiere a través de la caída del privado sensiblemente en la política del régimen, porque sus maquinaciones representan un ataque contra la estabilidad y la grandeza del imperio, peligro que formula ya al comienzo Marcia, la confidente de Teodora (vv. 473-484). En Rotrou, Théodore tiene la misma función desestabilizadora en el imperio. Maneja a los hombres para vengar el rechazo de Bélisaire, venganza que combina con su lucha por el poder. Como en Mira, Théodore lamenta la pérdida de poder y de influencia causada por la elevación de Bélisaire, y no hace caso a su confidente que le aconseja que distinga entre intereses particulares y

28 Martínez Aguilar, 1998, 348.

29 Sobre la mujer vengadora en Mira de Amescua véanse Villanueva, 1991, 363-381, y Martínez Aguilar, 1998, 346-348.

30 Martínez Aguilar, 1998, 348.

31 Martínez Aguilar, 1998, 352.

políticos. Sin embargo, Rotrou realza más la lucha por el poder. Merece la pena comparar la misma escena en Mira y en Rotrou para poder ver las modificaciones del francés. La yuxtaposición de las dos versiones de esta escena tan significativa sirve para comprobar de qué manera tan consciente Rotrou saca elementos de Mira para desarrollar sus ideas sobre las motivaciones políticas de Théodore. También se nota que el papel de la confidente Camille está destacado, ya que sus intervenciones y objeciones críticas son más importantes:

Mira de Amescua
Acto primero
Vanse. Salen Teodora y
Marcia. (a)

MARCIA.

Señora, ¿no me dirás—
perdona mi atrevimiento—
por qué has mandado matar
al que es blasón del imperio?
Díme la causa, pues ya
me descubriste el secreto.
¿Qué te ha hecho Belisario?
¿Tan grande aborrecimiento
merece un hombre famoso,
hombre que conquista reinos,
hombre que reyes cautiva
para darte a tí trofeos?
¿En qué te ha ofendido?

TEODORA.

Marcia,
no alabes lo que aborrezco,
porque es indignarme más.
Bien le quise y mal le quiero.
Antes que el Emperador
pusiese en mí sus deseos
y para feliz consorte
su amor me eligiese, dieron
a Belisario mis ojos
favores, que con desprecios
me pagó, y tomo venganzas
cuando emperatriz me veo.
Quiero casar a Felipo
con Antonia, demás desto;
y ella amando a Belisario
no corresponde a mis ruegos.

Rotrou
Acte I, scène III
Théorore, Camille.

CAMILLE.

Oui, votre majesté s'il lui plaît me pardonne,
Je ne lui puis nier que ce dessein m'étonne,
Puisqu'en effet sa chute ébranle vos états,
Qu'en vous en défaisant vous vous ôtez un bras,
Et que de tous les maux que doit craindre l'empire,
La mort de ce héros est, ce semble, le pire.
Vous avez commencé de m'ouvrir votre sein,
Madame, achevez donc; quel est votre dessein?
Sont-ce là les lauriers qu'on doit à Bélisaire,
D'avoir à vos états fait le Nil tributaire,
Assujetti le Tibre, et récemment encor
De l'Euphrate et du Gange acquis les sables d'or?

THÉODORE.

Mais enfin je le hais, cette louange est vaine:
Louer ce que j'abhorre est accroître ma haine.
Je connois son mérite, et l'ai trop estimé;
Le mal que je lui veux vient de l'avoir aimé;
Ma haine est un effet d'une amour irritée,
Dont il étoit indigne, et qu'il a rebutée.
Avant que l'empereur eût porté l'œil sur moi,
Et daigné m'honorer des offres de sa foi,
Par une liberté depuis désavouée,
A ce présomptueux mes yeux m'avoient vouée;
Mai il n'écoula point la voix de mes regards,
Il parut insensible aux charmes des Césars;
Ma bouche, après mes yeux, lui parla de ma peine,
Et comme les regards la parole fut vaine.
Tant que cet orgueilleux régna sur mes esprits,
Pour tout prix de mes vœux je n'eus que des mépris;

Je versai mes faveurs dedans une âme ingrate,
 Et puisque j'ai tout dit, et qu'il faut que j'éclate,
 Antonie, à ma honte, acquit l'autorité
 Que je me promettois dessus sa liberté.
 Cette honte depuis si lâchement soufferte,
 Croissant avec mon rang, me fit jurer sa perte,
 Quand le sort favorable à mon ressentiment,
 Me l'acquit pour sujet, n'ayant pu pour amant,
 Et m'offrant en César ce qu'il refusa d'être,
 Fit voir son mauvais goût par le choix de son maître.

MARCIA.

De un rey se dice que tuvo
 un contrario, antes de serlo;
 y, siendo rey, sus privados
 que le matase dijeron.
 El respondió: «No es razón
 que un rey venga agravios hechos
 a un particular». Lo mismo,
 señora decirte puedo:
 los agravios de Teodora
 no ha de vengar a este tiempo
 una emperatriz del mundo.

TEODORA.

Soy mujer; piedad no tengo.

(vv. 473-512)

CAMILLE.

Quand le temps a changé votre condition,
 Il a dû dissiper cette indignation.
 Il sied mal de venger l'affront de Théodore
 A celle qui régit le couchant et l'aurore:
 Ce front auguste, enfin, quoique le même front,
 N'étoit pas couronné quand il reçut l'affront.
 D'un généreux oubli tirez votre allégeance.

THÉODORE.

Je suis femme, et je hais; laisse agir ma vengeance.
 Ne vois-tu pas qu'encor, pour comble de l'horreur
 Que m'en a pu produire une juste fureur,
 Il s'acquiert un pouvoir si près de l'insolence,
 Qu'il tient seul de l'état le glaive et la balance?
 Je ne puis avancer Philippe mon parent
 Que par le vil tribut des devoirs qu'il lui rend;
 Si je le veux bien mettre en l'esprit d'Antonie,
 Cet orgueilleux y règne avecque tyrannie;
 Sans son crédit enfin le mien est imparfait;
 Je suis reine de nom, et lui règne en effet.
 Cette confession a passé ta louange;
 C'est d'où provient ma haine, et de quoi je me venge.

(pp. 467-469)

El hundimiento de Teodora al final de la obra de Mira es más lógico que el arrepentimiento de Théodore en Rotrou, que proporciona, sin embargo, el triunfo de la virtud sobre el vicio. En el drama francés, Théodore vuelve a su posición subordinada y abandona sus aspiraciones políticas al querer parar la máquina destructora que había

construido. Se da cuenta del daño que sus maquinaciones causan al estado y se rinde al código patriarcal dominante, aunque lo paga con la locura (547)³².

De gran importancia es el cambio que se nota en la función del personaje de Filipo. Ya en su primer parlamento, Théodore explica que quiere promover a Philippe, un pariente suyo, en la jerarquía de la corte. Por ello quiere casarle con Antonie, relación que le sirve para obligar aún más a Philippe, quien finalmente se olvida de su gratitud hacia el capitán que le había salvado la vida. Y finalmente, el enlace trágico entre Bélisaire y Philippe lo logra Rotrou mediante otro cambio no menos significativo, convirtiendo a Philippe en el verdugo de Bélisaire.

Una interpretación política

Como hemos visto, las maquinaciones de Teodora no sólo contienen una «lección moral»³³, sino también una dimensión política. Sus intereses particulares constituyen un peligro para la estabilidad del imperio y el orden político, provocado por la debilidad del rey, que en ambas obras no es un buen rey. En esta «perspectiva moralizante»³⁴, con el hundimiento de Belisario, víctima inocente del abuso de poder, se pone en tela de juicio la delegación del poder. Rotrou trata el tema con idéntica actitud crítica, pero en su versión reduce el papel de la Fortuna, la «verdadera protagonista de la cosmovisión dramática miramescuana»³⁵, para reflejar con más intensidad el papel del rey.

En ambos dramas, el Emperador es «un casi Dios» (v. 2550) e «Image de Dieu» (540)³⁶, pero no presenta los rasgos característicos que constituyen «el modelo de rey»³⁷. Su función de «máximo garante del orden estamental y de su sistema político, y [...] la concreción de algunas de sus virtudes»³⁸ no la desempeña porque se deja influir por pasiones humanas. Por ello, Belisario termina su discurso de defensa con la alusión a la justicia de Dios, juez supremo ante el que el Emperador tiene que justificarse. Para corregir sus errores, el Emperador quiere casarse con Antonia, asociándose así con aquel «modelo de virtud»³⁹ que él mismo debería ser para el pueblo. El Emperador de Rotrou sabe que desaparece con Bélisaire el pilar que sustenta su imperio (472-473, 475, 511). Además, no le parece posible una vida sin Bélisaire, tanto pesan sus remordimientos

32 Sobre la locura de Théodore, véase Nelson, 1969, 120, 125.

33 Alarcos, E., «Mira de Amescua, Antonio.- Teatro II: *La Fénix de Salamanca* y *El ejemplo mayor de la desdicha*», en RFE, 16, 1929, 298-301, cita en p. 299.

34 Arellano, 1996, 44.

35 Arellano, 1996, 51, y, sobre la importancia del tema de la mutabilidad de la Fortuna en el teatro de Mira, véase asimismo Villanueva, 1991, 363-381.

36 Sobre el fondo religioso de la obra de Rotrou, véase Nelson, 1969, 119ss.

37 Remito a los estudios de Ignacio Arellano (1996, cita en p.43) y de Martínez Aguilar, 1998, 356-358, que han analizado los rasgos característicos del buen rey.

38 Martínez Aguilar, 1998, 357.

39 Martínez Aguilar, 1998, 350, nota 4.

de conciencia y tanto se le presenta la injusticia como problema psicológico, problema que le hace desear seguir a su valido en la tumba (549).

Por la configuración en triángulo de los personajes Rey – privado – Reina, el drama también se puede leer como obra clave del gobierno francés. El rey Louis XIII ha transferido el poder al ministro Richelieu, que ocupa la posición más destacada del reino, limitando así el poder de la reina Anne d'Autriche, hija de Felipe III e infanta de España, que odia al ministro, porque, como sabido es, la política de Richelieu tiene como meta la subordinación de España. Desde esta perspectiva, la obra se puede leer como espejo de la lucha por el poder entre la reina de origen español y el ministro francés, que había declarado la guerra a España en 1635, entrando así en la Guerra de los Treinta Años. Pero ya antes de esta fecha, Anne d'Autriche ha entretenido contactos secretos con sus parientes en España, lo que significa en tiempos de guerra una conspiración contra la monarquía francesa. En 1643, tras la reciente muerte de Richelieu, que fue seguida de la del rey Louis XIII, el drama también tiene algo de pronóstico en su lección moral, pues, por un lado, después de la muerte de Richelieu se había abierto en Francia un debate sobre la delegación del poder⁴⁰, y por otro lado, la Emperatriz de Rotrou abandona sus aspiraciones políticas, como lo hace Anne d'Autriche, cediendo el poder al nuevo ministro Mazarin, quien lleva a cabo la guerra contra España.

Los desenlaces de las dos versiones dramáticas sobre el capitán Belisario y las «[e]nseñanzas morales y políticas»⁴¹ proporcionadas por su caída, nos brindan, pues, dos visiones distintas del monarca: el de Mira quiere reorganizar su imperio, mientras que el Emperador de Rotrou no llega a superar la crisis psicológica, lo que le lleva a hundirse en los remordimientos y la angustia mortal.

Conclusión

Para concluir, quisiera pasar revista a los tres aspectos que he querido poner al descubierto.

Primero, la adaptación de Jean Rotrou conduce en el campo de la estética dramática a una eliminación de la diversidad y espectacularidad visual barrocas. Segundo, la interiorización psicológica de los conflictos y la comprensión de la acción, que son efectos de la eliminación descrita, acercan el drama a la estética clásica, aristotélica, llevando a cabo de tal manera la transición de la dramaturgia barroca a la del clasicismo. Y, por último, la interiorización de los conflictos va asociada a una politización de ellos: Rotrou minimiza el papel de la Fortuna voltaria para poner el énfasis en la lucha política entre partidos rivalizantes y en el debate sobre la delegación del poder en la corte del Emperador, conflictos que pueden constituir un reflejo y comentario de la situación en la corte de Louis XIII.

40 Véase Morello, 1980, 136.

41 Villanueva, 1996, 622.

Un poeta olvidado de finales del siglo XVII: Josef Pérez de Montoro

Alain Bègue

Este trabajo consistirá en presentar los primeros resultados de una investigación sobre un fecundo poeta olvidado de fines del siglo XVII: Josef Pérez de Montoro.

Hasta ahora, el poeta y dramaturgo valenciano Josef Pérez de Montoro, cuyo período de gran actividad creadora se sitúa durante el reinado de Carlos II, sólo ha sido objeto de estudios parciales que se sirvieron de su obra como ejemplo para unos análisis lingüísticos de la poesía del XVII. Así, dos artículos recientes se dedican al estudio del dialecto asturiano y a la pronunciación del portugués en unos villancicos gaditanos. Otro artículo que toma como punto de partida la edición de un soneto en portugués¹, hace una breve presentación de nuestro autor tanto biográfica como literariamente.

Además, la única edición moderna de composiciones poéticas suyas fue la de Luis Rosales que, deseoso de presentar un amplio y nuevo elenco de escritores de finales del XVII en su antología de la poesía española del Siglo de Oro², incluyó dos sonetos de Pérez de Montoro que ya habían sido editados en sus obras póstumas.

No faltan sin embargo los testimonios que indican el interés y el aprecio que despertaba en su época.

Así en 1682, en vida pues, de nuestro poeta, el editor de los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz incluye una respuesta en verso del Fénix mexicano al romance de Montoro *Amor sin celos, question*, respuesta que presenta a Pérez de Montoro como «uno de los más célebres poetas de este siglo»³.

Posteriormente, el librero madrileño Juan de Moya, al reunir y dar a la estampa sus obras póstumas⁴ estipula al tratar de Montoro: «Como el nombre de Don Joseph Pérez

-
- 1 Camus Bergareche, B., «La pronunciación del portugués del siglo XVII en unos villancicos gaditanos», Anuario Galego de Filoloxía, 1992, 19, 397-407. *Ibid.*, «El dialecto asturiano en el siglo XVII», Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos, 1992, 46:140, 375-92 ; Serralta, F., «Un sonnet "portugais" de José Pérez de Montoro», Archivos do Central Cultural Portugués, 1983, 19, 575-80.
 - 2 Rosales, L., *Poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Salvat, 1970, Biblioteca básica Salvat, 87, 189-90.
 - 3 De Asbaje y Rodríguez de Cantillana, J. I., *Poemas*, Zaragoza, 1682.
 - 4 Pérez de Montoro, J., *Obras posthumas lyricas, recogidas y dadas a la estampa por Juan de Moya*, Madrid, Antonio Marín, 1736. Dos tomos, el tomo primero (*Obras humanas*): 12 fol. s.n. + 468 p. + 9 fol. de índice ; el tomo segundo (*Obras sagradas*): 2 fol. s.n. + 458 p. + 9 fol. de índice.

de Montoro ocupa toda la esfera de la fama, no necesita otra recomendación esta obra, que ser suya»⁵.

En el mismo sentido se pronuncia otro crítico del siglo XVIII, el valenciano Vicente Ximeno, al afirmar que: «(...) celebran altamente sus Obras los mejores Poetas.»⁶

Por supuesto, todas estas apreciaciones laudatorias pueden atribuirse a motivos circunstanciales, tales como promover a un escritor para fines meramente comerciales, como en el caso de Juan de Moya, o poner de realce a un compatriota, en el caso de Vicente Ximeno. Ahora bien, existen asimismo criterios objetivos que permiten confirmar la notoriedad literaria de Pérez de Montoro y la audiencia de sus contemporáneos, aunque sólo sea el hecho de que su obra poética está incluida en numerosas recopilaciones y otras florestas manuscritas de finales del XVII –un poco más de treinta hasta la fecha– conservadas hoy en distintas bibliotecas tanto españolas como extranjeras.

Entonces, me ha parecido importante averiguar el porqué de la fama que tuvo en vida, claro que en un periodo carente de grandes escritores, un autor tan olvidado en nuestro siglo.

Elementos para una biografía

Los datos de tipo biográfico conocidos son todavía muy escasos, aunque espero completarlas en breve, siguiendo algunas interesantes pistas de investigación.

Nuestro poeta era natural del Reino de Valencia pues nació en la ciudad de Játiva en el año de 1627. Acerca de sus antepasados, el editor de sus *Obras* póstumas indica que habían bajado de las Montañas de Burgos para establecerse en los parajes más amenos de la costa mediterránea. Se debe tomar con cautela este último dato puesto que la región conocida como la Montaña era el solar obligado de cuantos pretendían recalcar su limpieza de sangre y, de esta manera, medrar en la sociedad.

Sobre su juventud, los únicos elementos biográficos conocidos se limitan a unos estudios de música que cursó «en sus primeros años»⁷. El propio Pérez de Montoro, en una carta dirigida a un amigo de Játiva en los años ochenta, dice acerca de su formación:

UMd sabe la poca aplicacion que en mis tiernos años tuue a los estudios pues en ninguna facultad perficione siquiera los prinzipios (...) porque en mi no ay mas siensia que una Bachilleria adquirida por el oido y guardada en la memoria desde donde suele uenirse tal vez para la pluma.

5 Pérez de Montoro, J., *op. cit.*, t. I, *Prólogo al lector*, 1.

6 Ximeno, V., *Escritores del Reyno de Valencia...*, Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1747-1749, 2 tomos. Ver el tomo II, 116.

7 *Ibid.*, «No avia estudiado sino un poco de Musica en sus primeros años», 116 a.

Sus estudios de música no fueron aprovechados, sino acaso en la musicalidad de sus versos, ya que se le señala años más tarde como vistamayor y alcaide de la Real Aduana de Sevilla y, después, de Cádiz, hasta su fallecimiento⁸.

Es de señalar que los períodos de estancia de Pérez de Montoro en estas dos ciudades resultan difíciles de averiguar pues las fechas avanzadas en ciertas ocasiones se invalidan entre sí. Esto ocurre por ejemplo con la edición del *Apólogo membral* escrito por don Francisco Godoy y editado en 1682, que presenta a nuestro autor como «vista, y Alcaide de la real Aduana de Sevilla, amigo del Autor» mientras otro señala su participación en una academia que se celebró en Cádiz el 22 de diciembre de 1672 para festejar el cumpleaños de la reina madre Mariana de Austria.

Otras fuentes señalan también la estancia en Madrid de don José Pérez de Montoro y de su familia durante la terrible peste de 1684-1685, y sin duda alguna debió de viajar a la corte en varias ocasiones.

Su deseo de ascenso social le llevó a entrar al servicio de distintos miembros de la alta nobleza castellana —a semejanza de numerosos contemporáneos suyos— como fueron por ejemplo los marqueses de Jamaica, también duques de Veragua, descendientes del almirante Colón, o los duques de Medinaceli, lo cual se refleja en la abundancia de poemas panegíricos y en la utilización de la poesía como género epistolar.

Este deseo de ascenso social aparece asimismo en el título de secretario del Rey que lucía, seguramente de forma honorífica ya que su nombre no aparece en los libros de quitaciones de Corte del Archivo General de Simancas.

Pese a ello, José Pérez de Montoro falleció en Cádiz el 21 de diciembre de 1694 «sin más gages que el título y honores de Secretario del Rey»⁹ y fue enterrado en el convento de San Agustín de esta misma ciudad, teniendo su lápida como epigrafe: «non plus ultra»¹⁰.

Su largo exilio, debido a razones profesionales, se tradujo en la añoranza de la tierra patria que experimentaba y su deseo de volver a sus tierras natales, lo que plasmó en una carta con estas palabras: «Dios sabe quanto quisiera entregar la vida donde la recibí».

Acerca de la fecha de su defunción, queda un importante problema pues Julián Paz, en su *Catálogo*¹¹, fecha la redacción de una loa de Pérez de Montoro en 1701. Del mismo modo, los títulos de ciertos villancicos editados en sus obras póstumas por Juan de Moya indican que fueron cantados en 1695, contradiciendo así la fecha de defunción avanzada por el mismo editor. Aunque en este último caso las letras de textos escritos antes de 1694 hubieran podido ser utilizadas de forma póstuma, queda claro que su fecha

8 *Ibid.*, «Fue Secretario de su Magestad, y Vistamayor de las Reales Aduanas del Puerto, y Ciudad de Cadiz».

9 Pérez de Montoro, J., *op. cit.*, t. I, «Prólogo al lector», 2.

10 *Ibid.*

11 Paz Espeso, J., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934-1989. Tomo I, 523, n° 3463.

de defunción sigue entonces sin fijación definitiva, aunque espero encontrar en breve al respecto documentos fidedignos.

Su actividad literaria

En el plano literario, nuestro poeta y dramaturgo valenciano se ubicaba en el corazón de las distintas manifestaciones de la vida cultural de las dos ciudades más importantes de Andalucía: Sevilla y Cádiz. Del mismo modo, debió de frecuentar en algunas ocasiones los ambientes literarios de la corte madrileña. Una lectura rápida de su obra lo confirma y refleja su participación activa en las academias, justas y otros certámenes, que tanto gustaron y florecieron en la segunda mitad del siglo XVII.

Su activa labor poética la refleja también los poemas, críticos y a veces polémicos, contra otros escritores de su tiempo. Así, Fermín de Sarasa y Arce, gentilhomme del duque de Medinaceli, quizás rival de nuestro autor por su posición profesional, fue el blanco predilecto de sus críticas mordaces como lo prueban nada menos que diez romances, un soneto y un ovillejo, composiciones poéticas escritas todas para contradecir poemas de Sarasa. También son valiosas las respuestas en verso del autor criticado ya que nos encontramos ante una verdadera correspondencia en verso sobre temas y concepciones divergentes.

Lo mismo ocurrió con otros escritores de la época, tanto menores tales como Diego de Contreras—criado del duque de Veragua—, Francisco de Villamayor, como de mayor fama, como en el caso de Francisco de Avellaneda o Francisco Bances Candamo. De la misma manera, han llegado hasta nosotros varios poemas del mismo género escritos por Pérez de Montoro pero desgraciadamente sin las obras correspondientes.

El caso inverso también se presentó, y la religiosa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz lo demostró contradiciendo una definición que de los celos de amor hizo nuestro poeta valenciano. Este tipo de poesía basada en las oposiciones temáticas y/o formales tiene toda su importancia en la medida que permite aproximarse a varias corrientes poéticas, a varias concepciones de la poesía de un período aún mal conocido y oscuro.

Todo lo que he venido diciendo hasta ahora confirma la importancia de un estudio biográfico, estudio que permitirá conocer mejor el funcionamiento de los mundillos literarios sevillano, gaditano y madrileño de la segunda mitad del siglo XVII.

Su obra

En cuanto a su obra, a la hora de localizarla, se planteó, como para muchos escritores de su época, el problema de su verdadera autoría. Las obras sueltas o insertadas en florestas suelen ser atribuidas a Joseph Pérez de Montoro, o a veces solamente Montoro, lo que mueve a confusiones homonímicas con el famoso poeta del siglo XV, Antón de Montoro, o con el religioso Fray José Montoro, que, a ejemplo de nuestro autor, desarrolló su actividad literaria a finales del XVII. De la misma manera, algunos poemas

suyos aparecen con el nombre de Montero, provocando así la confusión con otro contemporáneo suyo, Román Montero de Espinosa.

Tras despezar al respecto no pocas incertidumbres nos encontramos ante una obra de gran riqueza. En efecto, si los temas, el estilo o las formas poéticas escogidas por Pérez de Montoro, en cuanto heredero de una larga y polimórfica tradición poética, no difieren de los usados en la época, precisamente por ello es su obra, aparte de su interés específico, un muestrario muy completo de los temas y de los metros que estaban de moda en su época.

Las numerosas composiciones poéticas –en número de 393– editadas en sus obras póstumas de 1736 y repartidas en dos volúmenes revelan la gran diversidad de su inspiración y el intento de plasmar su energía creadora en cuantos géneros y metros tenía a su alcance¹².

A las obras de estos dos tomos póstumos cabría añadir las numerosas ediciones sueltas de nuestro autor así como las obras que he podido encontrar, y que seguramente quedan por encontrar en las distintas recopilaciones manuscritas del siglo XVII –entre las cuales, son muchas inéditas–, lo que no hace sino confirmar la importancia de Pérez de Montoro en el panorama literario de las postrimerías del barroco.

En cuanto a las líneas temáticas de su obra no he destacado de momento ninguna especificidad particular ya que abarca casi todo el elenco temático de la época, excluyendo la poesía mitológica. Así pues, nos encontramos frente a poemas amorosos, morales, religiosos, descriptivos, panegíricos y laudatorios, heroicos, funerales y elegíacos, satíricos y burlescos.

Estas últimas obras se han quedado generalmente sin editar pues se tiñen muchas veces de una tonalidad erótico-burlesca. Tenemos por ejemplo títulos evocadores como «A una commadre de parir que se casó con un enterrador», «A una Dama que se descasó solo por casarse con un Capón» o también «A un Sacristán, y a un Doctor grandes amigos», títulos que reflejan la pervivencia de motivos antiguos.

He hablado también de muestrario pues su poesía revela influencias de los grandes poetas de su tiempo. Así, su poesía demuestra que fue lector ferviente de Luis de Góngora, a quien dedicó especial atención, como lo revela un soneto de elegía funeral editado en sus obras póstumas:

12 En efecto, las *Obras posthumas lyricas humanas* constan de 181 poemas, la gran mayoría de los cuales son romances (74). Pero entran también en su composición sonetos (57), redondillas (27), décimas (5), quintillas (3), octavas (2), letras, una seguidilla, una jácara, una endecha real y un ovillejo. También están insertados ocho jeroglíficos que se hicieron para el túmulo de la reina doña María Luisa en Cádiz, siete dísticos que representan los siete vicios capitales que escribió para una tarasca de Cádiz, así como cuatro obras teatrales: dos loas palaciegas, un entremés y un baile. De momento, entre estas últimas, sólo queda comprobada la autoría de las loas. En cuanto a las *Obras posthumas lyricas sagradas*, 212 composiciones poéticas las forman, de las cuales 169 son villancicos de estructura muy diversa. Están reunidas también epístolas (13), jácaras (8), romances (7), sonetos (6), quintillas (2), redondillas (2), una canción, unas sextillas así como una letanía.

Tierra no más el cielo de Medina!
 Casi polvo la fábrica más bella!
 Humo apenas la más viva centella!
 Y aun sombra ya la luz más peregrina!
 Nada ! Nada ! ¿Mas dónde se encamina
 impaciente el dolor con la querella,
 de la nada que ve, si ya es en ella
 fe humana la esperanza de divina?
 Señas su muerte dio, que arguyen gloria:
 Luego en esta de todos embidiada
 por piedad, por razón se ha de hallar modo
 de trocar¹³ sabiamente la memoria,
 la tierra, polvo, humo, sombra y nada,
 en Cielo, en lluvia, en luz, en ayre y todo.

Asimismo son muy evocadoras unas octavas tituladas «Ponderose en una ocasión aver encajado Góngora en un verso las voces de Cuerno, Alcón, Cascabel, Cavallo, y Perro: y Montoro lo duplicó en estas octavas.»

Otros procedimientos recurrentes en su poesía traducen una asimilación de la rica poesía que heredó pero, no pudiendo todavía presentar análisis definitivos ni desarrollar el tema, me limitaré con recoger los testimonios de algunos críticos de principios del siglo XVIII.

Según Vicente Ximeno, al que ya he aludido, la poesía de Montoro era apreciada por: «la fecundidad de sus conceptos, facilidad de reducirlos al/ numero, y por la dulzura, propiedad, energia, y elegancia/ de sus hermosas expresiones»¹⁴.

De la misma manera lo elogian los encargados de aprobar la edición de sus obras póstumas. Así el R.P. Carlos de la Reguera, de la compañía de Jesús destaca: «lo fluido, y sonoro del metro: lo alegre, y vivo de las expresiones: la agudeza en el decir, y las promptitudes en los conceptos, con lo que bebe toda el alma, y la viveza à nuestro idioma (...»¹⁵.

En el mismo sentido aboga otro jesuita, don Marcos Domínguez de Alcántara, al realzar: «la amenidad de sus assumptos, y pureza de estilo (...»¹⁶.

Además, la obra del poeta valenciano Josef Pérez de Montoro pone en evidencia una serie de procedimientos propios y significativos que no puedo detallar ahora, procedimientos que ya dejan presagiar la poesía del Setecientos.

No he pretendido hacer aquí sino presentar a un poeta que es un espejo de la poesía que se practicaba a fines del siglo XVII en los mundillos literarios de Sevilla, Cádiz y

13 El poema editado en las *Obras posthumas humanas* dice «toca» y lo rectifico por «troca»

14 Ximeno, V., *op. cit.*, 116 a y b.

15 Pérez de Montoro, J., *op. cit.*, APROBACION DEL R.P. CARLOS DE LA / Reguera, de la Compañía de Jesus, Maestro de / Mathematicas en el Colegio Imperial de esta Corte.

16 *Ibid.*, APROBACION DE DON MARCOS / Domínguez de Alcantara, Pres- / bytero, &c.

Madrid. Espero presentar, para una temprana fecha, un estudio más profundizado de su vida y de su obra que permita darle, por modesto que sea, un lugar en el panorama literario del periodo barroco.

Historia, literatura e interdisciplinariedad. El auge de lo cultural

María Antonia Bel Bravo

Introducción

¿Estamos, como defiende Donald Kelly, ante un verdadero «giro cultural» en los estudios históricos? ¿Se puede entender, como sugiere Burke, la historia cultural como una forma de historia total? Estas y otras preguntas se hacían en 1996 algunos historiadores reunidos en El Escorial y también otros que no estuvimos allí, porque está claro que en los estudios históricos de los últimos años se está gestando un decisivo cambio. Si en los años cincuenta los campos historiográficos más atractivos para los historiadores fueron la historia económica y la historia demográfica, y ocurrió lo mismo en los sesenta y setenta con la historia social, durante los últimos quince años la historia cultural (en el sentido más amplio del término) es el territorio si no más cultivado, sí más influyente de nuestra disciplina. Pero este cambio no se está produciendo sin resistencias ni profundas oscilaciones. Hagamos pues un breve balance historiográfico de los últimos cincuenta años.

Estructuralismo y objetivismo en el tratamiento histórico

Una de las soluciones ofrecidas por la Modernidad para afrontar la atomización del conocimiento científico fueron los planteamientos estructurales. O lo que es igual, la sustitución del «individualismo» por el «universalismo». Los trabajos de varios sociólogos alemanes de la «Gestalt» -Volkelt, Wertheimer, Koffka, Köhler-, y sobre todo la aparición en 1916 de *Cours de Linguistique générale*, de Ferdinand de Saussure¹, suelen tomarse como punto de partida. En realidad, mucho antes Marx ya había desarrollado la noción de «estructura» en economía -«Ökonomische Struktur»-². Spencer había hecho lo propio en sociología. Y hablando en términos amplios, ciertas claves metodológicas de los planteamientos estructurales también residían en el estudio de las constantes humanas preconizado por Rousseau, en las investigaciones comparadas de Humboldt o en la filosofía natural de Goethe.

1 Traducción castellana: Buenos Aires, Losada, 1945.

2 En el prefacio de la *Contribución a la crítica de la economía política* (1859) el empleo del término quizás respondiera todavía a simples imágenes tomadas del lenguaje cotidiano. Fue en *El Capital* donde Marx desarrolló el concepto mediante la construcción de un mecanismo de funcionamiento abstracto.

Frente a las explicaciones historicistas, para Saussure el lenguaje era concebido como un sistema de signos basado en la relación de éstos entre sí. Aunque nunca empleó el término, a partir de él la lingüística comenzó a estudiar el lenguaje como un conjunto de elementos interrelacionados que constituían -ahora sí- una «estructura»³. El concepto no tardaría en llegar a una historiografía que reclamaba su papel de ciencia social en el juego lentamente fraguado desde la Ilustración. Los objetos de investigación se concibieron entonces como «estructuras», formadas por elementos cuyas partes eran funciones unas de otras, sin que existiera independencia entre ellas⁴. Sería desatinado negar que se hayan logrado algunos resultados metodológicos, pero la generalización y la búsqueda de terminología común para realidades muy distintas acabaron por transformar el método en una filosofía de perfil borroso y no exenta de contradicciones.

Sólo interesaba como relevante para el estudio aquello que cupiera ceñir a leyes «objetivas». Lo demás era cuerpo de indiferencia, en el mejor de los casos, por cuanto constituían juicios «subjetivos» -contenidos filosóficos, morales, intelectuales, estéticos y un largo etcétera-. Opino que es innecesario profundizar en cómo esta orientación teórica presupone pensar al ser humano y sus acciones desprovistos de mente y corazón. Quizás hubiera convenido advertir entonces que tras aquel tipo de aseveraciones, después de todo, había un componente subjetivo como punto de partida intrínseco, y que sólo podrían ser plausibles o convincentes en la medida en que también pudieran penetrar las barreras de la subjetividad de los demás. Los métodos estructurales pretendían tener ante todo el carácter de «científicos» por excelencia. Las relaciones sociales sólo eran la base para la construcción de modelos, a partir de los cuales quedaría manifiesta la estructura social existente.

Las categorías del pensamiento, puestas de manifiesto metodológicamente, se identificaban con los diversos niveles racionales de la realidad, ya que el modelo se convertía en el instrumento del investigador para traducir la realidad en estructura. Previamente era necesario explicitar las reglas precisas para una interpretación teóricamente válida, dada la posibilidad de elaborar múltiples modelos⁵. La fragilidad del planteamiento es evidente con sólo una primera reflexión sobre toda esta «ontología estructuralista»: la noción de «estructura social» no está referida a la realidad, sino a los modelos construidos a partir de ella. Para el caso, tanta desconfianza suscita la postura «empirista», que buscaría las raíces del razonamiento concreta y exclusivamente en el objeto observado, como otra «idealista» que de antemano sólo viera «estructura» en la construcción misma de los modelos. El «objeto» de la historia como ciencia sería la dinámica de las sociedades humanas. Incluso cuando la aplicación sistémica de la noción «estructura» en las ciencias sociales hubo declinado, la utilidad del concepto -aunque

3 Eco, Umberto, *Introducción al estructuralismo*, Madrid, Alianza, 1976.

4 Una definición del concepto desde la historiografía española en José Antonio Maravall: *Teoría del saber histórico*. Madrid, 3ª ed. 1967, 134 y 189.

5 Véase Pierre Vilar, *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, Barcelona, Crítica, 4ª ed. 1982, 43-47.

tras una reformulación dudosa- sería restringida, precisamente, al tratarse de la «materia» histórica⁶.

Todo modelo debía reunir unas propiedades formales compatibles con un tratamiento matemático -«galileano», prefiere Carlo Ginzburg⁷-. La cuantificación de los fenómenos, la construcción de series y el empleo de estadísticas permitían formular rigurosamente las relaciones estructurales, que eran objeto mismo de una historia consagrada a establecer sus leyes⁸. Como consecuencia más inmediata se produjo el deterioro y abandono de las formas narrativas tradicionales. Al negar la historia tradicional de los acontecimientos en favor de una historia estructural y cuantificada, sus cultivadores pensaron que habían acabado con las falsas apariencias de la narración y con la proximidad, grande y dudosa, entre historia y fábula. Interpretaciones posteriores han demostrado cuán ilusoria era esta proclamada cesura⁹. En cualquier caso, el golpe de gracia para la historia tradicional estaba dado, aunque no faltaron historiadores que inteligentemente dudaron que esta nueva historia de turno fuese la panacea universal -Geoffrey Elton en Inglaterra, Jack Hexter en Estados Unidos, Konrad Repgen y Klaus Hildebrand en Alemania, entre otros¹⁰- y siguieron cultivando la historia tradicional.

Hacia la década de los sesenta comienzan a producirse las primeras transformaciones con lo que ha venido en llamarse «nouvelle histoire», «New History», «nueva historia»¹¹. El escenario original, en principio metodológico, fue precisamente aquella «histoire des mentalités» afectada por un estructuralismo tal vez aligerado y difuso, pero evidente¹². Buena parte de la «histoire des mentalités» -Duby, Le Goff, Mandrou, Ariès,

6 Vilar, Pierre, *Iniciación*, op. cit., 51. Véase la crítica del estructuralismo por el autor, y la reformulación de *estructura*, en 51-77. Algunos aspectos no dejan de ser los mismos.

7 Ginzburg, Carlo: «Spie. Radici di un paradigma indiziario», en *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986, 158-209.

8 Una crítica de los paradigmas dominantes en historiografía y del método cuantitativo en Federico Suárez, *La historia y el método de investigación histórica*. Madrid, Rialp, 2ª ed. 1987, 49-81.

9 Cf. Roger Chartier: *La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas*, en Ignacio Olábarri y Francisco Javier Caspistegui (dirs.): *La «nueva» historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinarietà*, Madrid, Complutense, 1996, 22-24. En realidad nunca hubo cesura ni abandono de la narrativa porque, incluso la historia más estructural, estuvo constituida siempre a partir de las fórmulas que gobiernan la producción de las narraciones. Las entidades manejadas por los historiadores -sociedades, clases, mentalidades, etc.- eran «cuasi personajes» dotados implícitamente de propiedades equivalentes a las de los héroes singulares.

10 Olábarri, Ignacio: «La recepción en España de la revolución historiográfica del siglo XX», en VV.AA., *La historiografía en Occidente desde 1945. Actitudes, tendencias y problemas metodológicos*. Pamplona, EUNSA, 1985, 87-111.

11 Para un examen detallado y exacto del uso de esta denominación en las últimas décadas véase Ignacio Olábarri Gortázar: «La 'Nueva Historia', una estructura de larga duración», en José Andrés-Gallego (dir.): *New History, nouvelle histoire: hacia una nueva historia*. Madrid, Actas, 1993, 29-81.

12 La posición estructural se evidenciaba a través de una serie de conceptos clave, presentes incluso en los primeros textos de la corriente. Pensemos por ejemplo en el concepto de «outillage mental» desarrollado por Febvre. Véase Roger Chartier: «Outillage mental», en *La Nouvelle Histoire*, ed. de Jacques Le Goff (et al.), Paris, Retz, 1978, 402-423 y 448-452.

etc, entre los más nombrados- fue durante muchos años una aplicación clionométrica -compartida con la economía, la sociología e incluso la historia «teórica» alemana- en el estudio social del pensamiento y los sentimientos, entendidos éstos como algo colectivo y no individual. Frente a la historia intelectual clásica, seguida paralelamente por historiadores anglosajones y alemanes, el objeto de estudio para los «annalistas» pasa a ser la «mentalidad», una construcción siempre colectiva y social, impuesta desde fuera, involuntaria e inconsciente. Lo «mental» -lo automático y colectivo- podía ser contabilizado, y reclamaba con urgencia esa labor.

Rescatar al individuo de la fuerza determinante de las estructuras. Un nuevo enfoque para la historia.

Tiempo después, y tal vez gracias a tratarse de un modo de escribir la historia plural y difuso en sus implicaciones y referentes teóricos, así como de una plasticidad metodológica casi infinita, la misma «histoire des mentalités» cambió su pretendida «historia global» por la búsqueda en los sótanos antropológicos de lo «cultural»¹³. De este modo, acabó planteándose como estrategia la opción por el enfrentamiento entre el mundo vivido -«interpretado»- y el mundo material -«real»-, cuya imagen nos ofrece la historiografía actualmente.

En los umbrales de los años ochenta -tal vez algo antes- las preocupaciones «científicas» de la historia social, que la habían despojado de muchos de sus instrumentos tradicionales, se habían diluido considerablemente. Una vez más ha sido la mecánica de la interacción científico-social¹⁴ la que ha puesto a esta «nueva» historia cultural ante la pérdida de prestigio de todo tipo de explicación estructuralista y de la cuantificación -lo cual no quiere decir que la polémica en torno a muchas de estas cuestiones esté completamente resuelta en la práctica cotidiana de los historiadores-. La cuestión es que el debate ya no se produce entre la «historia tradicional» o clásica y la «nueva historia», sino en el seno de ésta misma.

El rechazo de la cuantificación vino acompañado de voces que añoraban la antigua elegancia literaria de las formas narrativas tradicionales -como se pone de manifiesto en los textos de historia política de esos años- y abogaban por su «revival»¹⁵. Paralela-

13 Ahora bien, el giro «deconstruccionista» y la creciente fragmentación del objeto de estudio no significa que haya un abandono del proyecto «historia global». La historiografía que habitualmente llamamos «postmoderna» lo reformula, pensándolo ahora en términos de profundización y no de extensión y acumulación. Véanse Ignacio Olabarri Gortázar: «La 'Nueva Historia'...», *op. cit.*, 69; y Peter Burke: «Historia cultural e historia total», en Ignacio Olabarri y Francisco Javier Caspistegui (dirs.), *La «nueva» historia...*, *op. cit.*, 115-122.

14 En los años setenta el diálogo se había entablado sobre todo con la sociología y con la economía. A finales de los ochenta son evidentes los vínculos entre historia, antropología y literatura. Véase Natalie Z. Davis: «Las formas de la Historia social», *Historia Social*, 10, 1991, 177-182.

15 El caso más representativo es el debate entre Stone y Hobsbawn, mediante sendos artículos en la revista *Past and Present* (noviembre de 1978 y febrero de 1980, respectivamente).

mente se comienza a percibir el desprecio por el término «explicación». El resultado actual es la aceptación de que la historia comprende una labor de interpretación. Por otra parte, los soportes del «objetivismo» propugnado desde los planteamientos estructurales han caído. Esta evolución puede ser comprendida por el declive del materialismo histórico como teoría científica, empeñada en mantener una férrea separación entre el mundo cognoscible y el sujeto cognoscente -aunque a cambio se enfangara en el concepto pantanoso de «ideología», que a fin de cuentas no era sino una barrera difícil de traspasar en los procesos intelectuales-. A todo ello acompaña el convencimiento de una dimensión subjetiva en el trabajo del historiador¹⁶, próximo a la antropología «posmoderna» representada entre otros por Geertz, Marcus o Clifford¹⁷. Es cierto que este camino nos reintroduce de nuevo en el molde de otra disciplina, lo cual arriesga la propia identidad de la nuestra. Pero digamos que la «nueva» historia cultural» acude ahora sin modificar sus objetos, sus conceptos, sus procedimientos de investigación, etc.¹⁸

El tratamiento metodológico basado en la sistematización es entendido en la historiografía más reciente como un estudio sustantivo de casos y no como una acumulación numérica. Planteada la necesidad de seguir las estrategias individuales, la prospección histórica en los documentos no debe descuidar los silencios, las repeticiones, los engaños, las manifestaciones de percepción y sentimientos, etc. Aquello que Bernard Bailyn llamaba «latent events»¹⁹, indicios que carecen de importancia en apariencia, pero que en realidad transmiten la intencionalidad del sujeto. A partir de fragmentos minúsculos, el historiador debe estar capacitado para reconstruir el conjunto, la marginalidad o el choque con el sistema global que protagonizan determinados sujetos. La experiencia individual acaba siendo el centro de la cuestión, por lo tanto. Este enfoque «individualista» se entiende al socaire del rechazo progresivo que pesa sobre el tratamiento serial de los datos y sobre el empleo de categorías colectivas. No se considera ya que el problema central de la historia deba ser el de las circunstancias que rodean al hombre, sino el del hombre en sus circunstancias, el del individuo que decide libremente en virtud de la coyuntura por la que atraviesa.

La corriente de los años cuarenta ni siquiera se había planteado detenidamente la posibilidad de obtener conclusiones legítimas y extensibles al conjunto partiendo de determinadas experiencias individuales. Mientras que, en realidad, «el estudio de un

16 Cf. José Andrés-Gallego: *La revolución historiográfica de los tiempos modernos*, en VV.AA., *Historia general de España y América*, t. VIII, *La crisis de la hegemonía española*, Madrid, Rialp, 1986, XXII.

17 Por ejemplo Clifford Geertz, James Clifford (et al.): *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona, Gedisa, 1991. Véase Lawrence Stone, «History and Postmodernism», Past and Present, 131, 1991.

18 En realidad, la brecha diferencial entre ambas disciplinas sigue abierta inevitablemente. Véase Charles-Olivier Carbonell: «Antropología, etnología e historia: la tercera generación en Francia», en José Andrés-Gallego (dir), *New History*, op. cit., 91-100.

19 Bailyn, Bernard: «The Challenge of Modern Historiography», *American Historical Review*, 87, 1982, 1-24.

hombre aislado tiene que ser necesariamente social porque todo hombre lo es, no porque no pueda o no deba ser un hombre objeto de investigación»²⁰. Algunas décadas después, cuando las nuevas tendencias irrumpieron en los *Annales*, sin duda se demostraron equilibradoras, y hasta refrescantes para una historiografía que había atravesado el desierto emocional de lo cuantitativo y la preocupación por las fuentes seriales, masivas, socialmente representativas a través de sus datos homogéneos. Se trata del paso desde las categorías grupales a las individuales; de los modelos explicativos del cambio, estratificados y monocausales, a los interconectados y multicausales; de la cuantificación del grupo a los ejemplos individuales, como los que yo misma tuve ocasión de ofrecer en un trabajo anterior²¹.

Precisamente una de las objeciones más oídas contra el método del materialismo histórico se refiere a la inclusión de unas categorías mucho más sociológicas que históricas -las «clases» sociales-, definidas sin unanimidad, de forma confusa y vaga difíciles de comprobar en las fuentes²². Recientemente, en la tercera sesión de la *I Conferencia Internacional «Hacia un nuevo Humanismo»*, celebrada en Córdoba durante los días 10-13 de septiembre de 1997, se insistió en la misma necesidad de hallar nuevos enfoques para el análisis de los grupos sociales, puesto que las categorías empleadas hasta ahora no satisfacen los planteamientos de la investigación²³. En el debate de la misma sesión, acerca de la imagen de conflictividad tan peculiar que ofrece la sociedad española de la Edad Moderna, uno de cuyos enigmas clásicos «es la relativa ausencia de revuelta popular», Henry Kamen opinaba que había llegado el momento de contrastar otros enfoques, dejar de enfatizar el papel del Estado como el detonante de la revuelta e intentar considerar otras perspectivas: el papel de la «comunidad» en la evolución de la rebelión y la importancia de la «ideología» en la formación de actitudes. ¿Por qué no apostar por el enfoque individualista?

Ciertamente la convergencia progresiva entre historia, sociología y antropología ha permitido hablar no ya de «estructuras» sino de «redes», no de sistemas de normas colectivas sino de «estrategias» individuales y de situaciones vividas. Conceptos que siguen encerrando alguna contradicción respecto a los planteamientos que presumiblemente los originaron, pero que, en cualquier caso, preconizan desde el principio la necesidad de capturar en el pasado al individuo como tal y no las categorías humanas colectivas. Desde la posición individualista, el objeto general de la historiografía no consiste en la detección de las estructuras y de los mecanismos que regulan las relaciones sociales. Tal había sido la pretensión anterior, queriendo hacerlo al margen de

20 Andrés-Gallego, José, «La revolución ...», *op. cit.*, XXVII.

21 Bel Bravo, María Antonia y Manuel Jesús Cañada Hornos: «Repercusiones sociales de la guerra de Sucesión en Andalucía: el caso de Torredonjimeno», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 162, 1996, 1.031-1.072.

22 Véase la crítica de Joseph Schumpeter: *Historia del análisis económico*. Barcelona, Ariel, 1971 (original de 1954), 497.

23 De momento sólo han aparecido las «pre-actas», en dos volúmenes: Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997. La ponencia de Kamen, y la también interesante de Teófilo F. Ruiz, vol. I, 315-344.

cualquier apreciación subjetiva. Por el contrario, el objeto de investigación ahora estará constituido por la indagación más precisa posible acerca de qué tipo de racionalidad gobierna y conforma el desenvolvimiento cultural de los individuos²⁴.

La literatura, fuente olvidada

El recurso a la literatura resulta ya imprescindible para abordar el estudio de la historia en cualquiera de sus aspectos, ya sea el político-institucional como el económico o cualquier otro, y de las relaciones que sus hombres protagonizaron en el seno de los distintos espacios sociales. Hoy prácticamente todas las ciencias humanas coinciden en señalar la importancia de su presencia en esta labor. Cuanto más desde la historia, ocupada en aspectos a cuya complejidad intrínseca se añade la distancia temporal que nos separa de los sujetos en cuestión. No en vano la literatura ha sido siempre el marco preferido para la descripción para nosotros transmisión de temas clásicos como el amor, las relaciones personales, las formas de educar, etc. reflejando el «quehacer» en este sentido de los personajes que el autor inventa o recrea. Pero no sólo para estudios sobre la política o la economía, obviamente, sino para toda la historia social en su conjunto y, dentro de ésta, particularmente para cuestiones relacionadas con la vida cotidiana, formas y ritmos de vida, usos y costumbres -viejos y nuevos, y sobre todo en los procesos de cambio, mentalidades-, conductas, actitudes, etc.²⁵ Todo ello puede dotar de una nueva dimensión al conocimiento de la sociedad en un periodo concreto, como ponen de manifiesto un número creciente de obras²⁶.

No obstante, hasta fechas muy recientes los historiadores no han acabado de aceptar el empleo de fuentes literarias para sus análisis. En la actualidad, dentro del contexto generalizado de reivindicación de la subjetividad que ha venido siendo reflejado en estas páginas, el debate acerca de la oportunidad o validez de las fuentes ya está abandonado o pasado de moda. Pero esto no quiere decir que todavía no siga habiendo cierta inseguridad sobre las fuentes literarias. Se objeta contra ellas el hecho de que giren en torno a la ficción. En su defensa, por el contrario, hemos de convenir que el tejido existencial recreado en las obras literarias procura reflejar la sociedad del momento

24 Chartier, Roger, «La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas», *op. cit.*, 21-22.

25 Bel Bravo, María Antonia: «El mundo social de *Rinconete y Cortadillo*», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, III, Toulouse-Pamplona, 1996, 45-53.

26 No vamos a entrar en una relación pormenorizada. Por ejemplo, José Antonio Maravall ha dedicado gran parte de su obra al estudio de la historia social y de las mentalidades con base en fuentes literarias. Prueba de ello es, entre otras, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, 1986. También Guadalupe Gómez-Ferrer Morant, *Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración*. Oviedo, 1983. Cit. en *ibid.*, nota al pie núm. 1. La misma autora ha defendido la literatura como fuente para la historia en repetidas ocasiones; véase María Antonia Bel Bravo y Miguel Luis López Muñoz: «Vida y sociedad en la España del siglo XVII a través del 'Coloquio de los perros' de Cervantes», *Anales Cervantinos*, XXIX (Madrid, 1991), 125-166; y María Antonia Bel Bravo: «Un ejemplo de historia a través de la literatura: *La Gitanilla*», *Guadalbullón*, V-7 (Jaén, 1992), 5-19.

histórico en que fueron escritas. Para el escritor siempre sería más fácil «transcribir» lo que vive, y en cuyos dominios se haya inmerso, que inventar algo diferente.

Por otro lado, el hecho de que podamos leer las obras literarias dando por ciertas las ideas que expresan significa, a nuestro entender, que su contenido debería tener significado en un determinado contexto histórico. Sin olvidar que la literatura ha sido en todo tiempo la expresión más vital de la experiencia humana, el mejor registro de sus aspiraciones, éxitos y fracasos. Por lo demás, la relación sociedad-literatura no es unívoca. Se trata de una interrelación en la cual las circunstancias históricas influyen en la literatura, al tiempo que ésta incide a su vez en la sociedad²⁷.

Menos duda cabe aún en asentir que los códigos de mentalidad transmitidos en las páginas literarias obedecen, por completo, a las concepciones que circundaban al autor, y ante las cuales éste siempre se ha sentido incapaz de permanecer insensible. En particular quedaría reflejada la idea que las personas tienen de sí mismas y de su papel en lo cotidiano. Lógicamente la imaginación no sólo puede transformar una experiencia, sino que también puede inventarla y desarrollarla como si se hubiera vivido o se estuviera viviendo. Pero en lo que se refiere a los fines de una concepción vital, una experiencia imaginada por un escritor no es menos «cierta» y «sincera» que una «real». Hasta es probable que sea más significativa, puesto que añade toda su propia filosofía de la vida, adquirida por aprendizaje, contemplación y vivencias.

Todo esto puede permitir que el historiador se sitúe en el contexto cuyo espejo roto, con tantos cristales dispersos, trata de restaurar en una visión globalizadora. Indudablemente encuentra un mayor número de soportes para su obligada tarea de obtener conceptos, toda vez se acepta un espacio propio para la dimensión interpretativa en el trabajo de las ciencias sociales. Lo cual no exonera en absoluto de la confrontación documental. Antes bien, las fuentes literarias deben ser utilizadas junto con otro tipo de documentación histórica -puesto que generalmente se complementarán-, y con un método capaz de contrastar diversas aportaciones.

Por supuesto que el esfuerzo requiere precisar las herramientas metodológicas y multiplicar las posibilidades de análisis e interpretación de los datos extraídos. La temática de la ficción se agiganta ante nuestra mirada por su ambigüedad, complejidad, versatilidad, sensibilidad, etc. En definitiva, por pertenecer al horizonte creativo y simbólico del propio escritor, y por concurrir en ella la extraña paradoja de estar radicada, en realidad, más en el mundo de las sensaciones mudas que en el de las verbalizaciones -deseabilidad social, fiabilidad del pensamiento, ambigüedad formal, etc.-. Hasta es posible detectar la autoadulación del escritor por la calidad de su lenguaje -que puede ser desde poderosamente expresivo hasta intelectualmente débil o emocionalmente soso-, la hipocresía, etc. Aspectos que, a fin de cuentas, también se encuentran dentro de nuestro campo de interés. Todo ello dificulta la investigación empírica según los enfoques tradicionales y, desde luego, evidencia la imposibilidad de acceder a su

27 Bel Bravo, María Antonia y Miguel Luis López Muñoz, «Vida y sociedad en la España del siglo XVII a través del *Coloquio de los perros* de Cervantes», *op. cit.*, 126.

conocimiento sólo a partir de técnicas cuantitativas, que ya hace tiempo se mostraron poco idóneas para muchos de los elementos sobre los que pretendían actuar.

Por otra parte, la literatura siempre ha estado íntimamente asociada a las ideas y las emociones que han ido constituyendo «concepciones vitales». En el más amplio sentido, y de forma no especializada, ha estado asociada a la «filosofía» en cuanto interpretación de la existencia; esto es, al sistema que elabora una persona para regir su vida -entre las posibles definiciones-. Pero esta exploración del pensamiento y los sentimientos humanos, en relación con el encauzamiento de la vida individual, no tiene razón de ser cuando excluye su impregnación por el sentido del valor, de corrección e incorrección, de la bondad y maldad de sentimientos y actos.

No lo entiendo aquí como «moralismo», sino como el sentido del refinamiento de intenciones y emociones. Un sentido de ningún modo «infantil», sino coherente y maduro. Si ciertos conceptos fueron de primordial importancia para un gran escritor hace cuatro o más siglos, deberían poseer un valor intrínseco para nosotros. Cuando no esos conceptos mismos, el simple hecho de su importancia para quienes nos precedieron en el tiempo ya debe ser bastante significativo. Su comprensión precisará una aproximación empática, lo cual no significa aceptarlos. Significa darse cuenta de que pudieron ser aceptables en un cierto período histórico para hombres de inteligencia, sensibilidad e imaginación. Por supuesto, una empatía así nos obliga a llegar ante todos estos sistemas partiendo de sus propias premisas, e inmersos en sus respectivos contextos históricos.

Se ha hablado mucho de la decadencia en la España del siglo XVII. Para los autores de la época moderna la «declinación» fue un tema capital. Y no sólo para los hombres de nuestra literatura; también, y de manera muy especial, para los tratadistas económicos y los mal llamados «moralistas» de la época: Tomás de Mercado, Martín González de Cellorigo, Sancho de Moncada, Pedro Fernández de Navarrete, Miguel Caxa de Leruela, y otros como Pérez de Herrera, Saavedra Fajardo, etc. En el origen de todos los males perfilaron el desmoronamiento moral de la sociedad en que les había tocado vivir. No se limitaron a apreciar los trastornos en los precios y las oscilaciones de la moneda, la carestía y falta de productos, los desastres militares, etc. También consideraron las alteraciones en la familia como causa de despoblación, los vagabundos y grupos marginados, las desviaciones sexuales en número creciente, las epidemias y su incidencia social -no sólo demográfica-, el hambre, etc. Todo ello junto con otros componentes físicos que cobraban un cariz mágico-religioso para el conjunto de la sociedad, y que criticaron en sus obras respectivas.

En este sentido, para una comprensión cabal del contenido de sus obras -aunque se trate de doctrinas económicas (o pre-económicas, si se prefiere) en algunos casos- es preciso relacionar su concepto de decadencia con el sistema filosófico de todos aquellos autores -el cristianismo católico-, al cual nos remiten insistentemente. Esto es, a los fundamentos antropológicos que constituían sus concepciones y posiciones respectivas sobre el ser humano y cuanto lo rodeaba. La defensa de la vida familiar, la caridad, la tolerancia, la solidaridad, las formas de sociabilidad, la vida cotidiana, los modos de pensamiento, las actitudes ante la muerte, etc. se convierten así en elementos de juicio

indispensables en cualquier análisis sobre sus ideas, incluso cuando ese análisis quiera ser estrictamente económico. En principio, sorprendería que un historiador como Bartolome Bennassar, iniciando su exposición sobre las resistencias mentales para explicar los orígenes del atraso económico en la España moderna, haya podido afirmar: «Lo económico no es suficiente para explicar lo económico: éste fue nuestro postulado inicial, que no merece más comentario pero que sirve sin duda de ilustración»²⁸. En realidad, es algo perfectamente asumible en el marco de la historiografía más reciente.

Así pues, la decadencia de la España moderna puede observarse de forma distinta a la convencional desde los nuevos parámetros historiográficos. Frente a la frialdad del dato político o económico podemos reivindicar la dimensión humana de unos problemas que, a fin de cuentas, fueron humanos. Tal vez ahora sea posible afirmar que las derrotas militares, la revolución de los precios, las oscilaciones del vellón, la escasez productiva, etc. carecen de importancia para nosotros como tales. Nos importan porque marcaron gravemente a los hombres que las vivieron. Por este camino lograremos ver la decadencia no sólo como una evolución negativa de variables empíricas, sino como un sentimiento desgarrador en la conciencia humana.

He comentado ya el sentido autorreferente que debe tener todo historiador como sujeto del conocimiento. Ahora, una vez roto el distanciamiento pretendido por la postura del «objetivismo», preciso aún más que convendría no perder de vista ese otro sentido autorreferente que necesariamente hubo de tener el individuo -todo individuo, el objeto de conocimiento- en el pasado, su propio sistema ético, su propia concepción del mundo. Sea ésta cual fuere, y más o menos compartida con el resto de sus congéneres. En mi opinión, el diálogo entre ambos permitirá que aquel otro diálogo que compete a la historia -y sólo a la historia-, entre presente y pasado, discurra por los cauces correctos, y no falseará nuestras «interpretaciones», toda vez que éstas forman parte de nuestra labor. En cierto sentido, como historiadores debemos dejarnos atrapar por el pasado, dejar que nos envuelva, por arriesgada e incluso osada que parezca tal aseveración. Probablemente ante ella muchos historiadores «especializados» permanecerán ajenos, en el mejor de los casos. Pero a la que escribe estas páginas le parece inexcusable hoy por hoy. De lo contrario, ¿cómo hallar coherencia en el desarrollo de la labor interpretativa? ¿O acaso vale todo y cualquier cosa, ya puestos a interpretar? Estoy convencida de que el «nuevo humanismo», integral y auténtico, implica no sólo que hable el historiador, sino también que éste permita hablar al hombre en cuyo estudio se ocupa.

El estudio de las ideas, la respuesta a los sentimientos y las emociones a través de la literatura conduce a una comprensión de la vida humana tal como se conformó a lo largo de nuestro desarrollo cultural. Pienso que dicha comprensión afecta a valores que pueden resultar pertinentes en la formación de nuestras vidas en el mundo actual. Finalmente, pienso que nuestra comprensión del presente depende de la comprensión

28 Bennassar, Bartolomé (et al.): *Orígenes del atraso económico español. Siglos XVI-XIX*, Barcelona, Ariel, 1985 (original francés de 1983), 147.

del pasado, en cuyo seno se encuentran -es obligado que se encuentren- las ideas y los valores que los hombres consideraron importantes. Cualquier filosofía concreta de la vida debe juzgarse según sus méritos como tal «filosofía», y no según el carácter y el comportamiento de aquéllos que la profesaron o, aún hoy, la profesan. No olvidemos que el progreso de la civilización dio respuesta a la creencia humana de que un estado de perfección es concebible teóricamente y que, bajo este impulso, también es posible alcanzar cierto grado de éxito en la práctica.

A modo de conclusión

Concluyendo, pues, el «giro hacia dentro» que experimenta la Historia propone abrir las ventanas que miran hacia el mundo privado, incluyendo no solamente la estructura social y la cultura material, sino también los sentimientos de los individuos, definidos tanto en términos de género, edad y condición psicológica como de clase y lugar. La nueva historia cultural emergió del naufragio de la historia científica y marxista que buscaba los mecanismos ocultos del cambio histórico tras la superficie del comportamiento colectivo. Ella afronta este mundo de la intimidad no a través de técnicas de medición sino de imaginación, para la cual son centrales, además de las fuentes documentales, las fuentes literarias.

La historia cultural rechaza el reduccionismo de la historia económica y política, abandona el «noble sueño» de la objetividad, reconoce el papel fundamental de la imaginación en la reconstrucción histórica y, sin aspirar a una explicación rigurosa, se vuelve en cambio hacia lo que se ha llamado «ciencia social interpretativa». Sitúa la comprensión por encima de la explicación y, por tanto, la hermenéutica por encima del análisis causal como el acceso principal al conocimiento de la condición humana y presente. La historia cultural manifiesta su curiosidad por todos los aspectos del comportamiento humano, individual y colectivo y expresa su rechazo a reducir tal comportamiento a motivaciones y orientaciones únicas, ya sean políticas, económicas o sociobiológicas. Sus potencialidades surgen de las mismas fuentes que sus puntos flacos, es decir, de su ansia de experiencia y de su ambición de abarcar la totalidad de la condición humana.

Por otra parte, en mis últimos trabajos he tratado de no ceder a ídolos tales como la periodización (historia media, historia moderna, historia contemporánea...) o la compartimentación (historia política, historia económica, etc.) que son hoy un serio obstáculo para la observación del presente y la descripción del pasado. Se puede comprender sin clasificar; no deberíamos rechazar lo que, en lugar de ser definitivo e incontrovertible, se presenta simplemente como razonable y provisorio. Este ímpetu clasificatorio obedece al prejuicio de que nadie sabe lo que es o lo que debe hacer a menos que se sepa dónde se encuentra en el seno de la historia universal. Parece que el ataque de Nietzsche a los inconvenientes de la historia para la vida ha de entenderse como una respuesta a esta sobrecarga de identificaciones: la necesidad de orientación

histórica nace de un hiperhistoricismo, que hace todo lo necesario para contribuir a una desorientación completa.

¿Cómo observar el pasado para entender el hoy? Me parece que para comprender es necesario atender; el realismo hoy es atención, no tanto aseguramiento deductivo. Lo que llamamos realidad es algo que sólo existe para los que no están en todo momento tratando de huir de ella. La especialización impide la atención; aquélla suele ser el cauce más corriente de ésta. Por eso, frente a una historia de unilateralidades grandiosas, he querido proponer en este trabajo las posibilidades de una historia cultural, atenta a la realidad, que no renuncia a la posibilidad de obtener visiones generales en una totalidad cuarteada. Una historia que abandone su soberbio monólogo al margen del mundo y de los diversos ámbitos de la cultura, porque no hay nada más incoherente que construir teorías sobre la realidad sin consultar a la realidad.

Una lectura emblemática del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*¹

Bernard P. E. Bentley

In memoriam T.E. May
23 de septiembre 1914
8 de julio de 1999

Esta lectura de *Rinconete y Cortadillo* empieza con las conclusiones que presenté en el tercer encuentro de nuestra Asociación en julio de 1993². Allí señalaba cómo, cuando nos ponemos a leer esta novela ejemplar, nos encontramos con un narrador en tercera persona que no está integrado a la trama, o sea que damos con un focalizador heterodiegético. Al empezar nuestra lectura, notamos que el narrador relata lo que sucede ante su propia vista. A diferencia del narrador omnisciente, hay detalles que aquel narrador de *Rinconete y Cortadillo* no puede proporcionar a sus lectores, u oidores. Al principio sólo ve a «dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años; el uno ni el otro pasaban de diecisiete»;³ pero no parece estar muy seguro. Aunque los dos primeros párrafos de la narración presentaban una pareja, lo que sugería dos amigos, poco a poco el narrador infiere, por la conversación que oye, que el exiliado y el fugitivo no se conocían antes.⁴ Escuchando atentamente, el narrador se entera de los nombres y apellidos por los que cada uno quiere ser conocido (222, 225); pero más tarde estos nombres se cambiarán, sólo porque lo quiere Monipodio y es su voluntad (241)⁵. En esta primera lectura, que podríamos llamar cándida, el lector se encuentra con el problema

-
- 1 Quisiera aquí, y antes de todo, agradecer la beca de la British Academy que me facilitó este viaje a Múnster, y el apoyo de la Escuela de Lenguas Modernas de la Universidad de St. Andrews que me permitió realizar este trabajo, así como la buena voluntad de mi colega y amigo, Gustavo San Román, que leyó atentamente una versión anterior de esta contribución.
 - 2 Bentley, B. P. E., «El narrador de *Rinconete y Cortadillo* y su perspectiva movediza», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, tomo 3, ed. de I. Arellano, et al., Toulouse-Pamplona, 1996, 55-65; en adelante nos referimos a este artículo como *Perspectiva*.
 - 3 Cito por la edición de Avalle-Arce, J.B., *Novelas ejemplares*, tomo 1, Madrid, Castalia, (3ª ed.), 1991, puesto que ésta, además de la «princeps» de 1613 (219-72), incluye también la versión del manuscrito de Porras de la Cámara según la edición de Bosarte (275-317), que nos servirá de comparación.
 - 4 Concordamos totalmente con Rodríguez-Luis, J.: «Ambos jóvenes son ladrones» (173-74), *Novedad y ejemplo de la Novelas de Cervantes*, tomo 1, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, 171-93. El contexto social, los motivos, y las relaciones entre los dos, son muy distintos y no se deben confundir con los de Carriazo y Avendaño en *La ilustre fregona*; ver I. Puig, «Relaciones humanas en Cervantes», *RILCE*, 14/1, 1998, 73-88 (esp. 73-77).
 - 5 Estos ejemplos están comentados en *Perspectiva* 57.

de identificar el relato de cada uno de los dos personajes, y sus circunstancias; sin embargo, esta primera lectura no es tan inocente puesto que está condicionada por el hecho de que ya conocemos el título de la novela, el cual une a los dos protagonistas y les da los nombres elegidos por Monipodio.⁶ A medida que la narración adelanta, el narrador va conociendo mejor a los duagonistas, hasta tal punto que toma la perspectiva de uno de ellos. Sin precisarlo nunca, puesto que la narración se mantiene en tercera persona, el narrador nos provee de información que sólo los dos compañeros de viaje pueden saber, así que nos presenta su punto de vista y hasta sus pensamientos: «seis galeras, cuya vista les hizo suspirar, y aun temer el día que sus culpas les habían de traer a morar en ellas de por vida» (227). Tanto la oración directa como el discurso referido, que predominan en esta novela, son recursos muy eficaces que emplea el autor para no comprometer al narrador con su perspectiva movедiza. Este fue el argumento de nuestra ponencia de 1993.

Ejemplo de esta técnica, y de cómo la maneja Cervantes, puede verse cuando el «otro mozo de la esportilla» (233), que más adelante se identificará como el Ganchuelo (242), lleva a la pareja a la casa de Monipodio: «el camino era largo» (235), «Comencemos a andar, que yo *los* iré declarando por el camino -respondió el mozo» (234)⁷. Estos «los» se refieren a los términos de la jerga germanesca del Ganchuelo, que Rincón y Cortadillo parecen no entender a pesar del hecho de que al principio de la novela no tenían ningún problema en manejar esta misma jerga, como lo apunta el necesario glosario a pie de página de nuestra edición.⁸ Esta fingida ignorancia de la germanía corresponde al propósito de Rincón y Cortado de proteger y encubrir sus experiencias anteriores a la novela. El diálogo sigue, al mismo tiempo que los tres se dirigen hacia la casa de Monipodio. La oración «Vuesa merced *alargue el paso*; que muero por verme con el señor Monipodio» (237), sugiere que los tres están bastante lejos de la casa, y demuestra por parte de Cortado cierta impaciencia en llegar. «Presto se les *cumplirá* su deseo» contesta el mozo, y sigue inmediatamente con «que ya *desde aquí* se descubre su casa. Vuestas mercedes se queden a la puerta, que yo *entraré* a ver si [Monipodio] está desocupado», con lo cual se puede inferir que se han acercado rápidamente. Efectivamente, en la oración siguiente, después de los futuros de las oraciones directas «entraré», se vuelve al pretérito indefinido: «adelantándose un poco el mozo *entró* en una casa no muy buena». O sea que el diálogo, al igual que un texto dramático, sugiere una acción y movimiento sin comentarios heterodieгéticos, y lo hace en el espacio de muy pocas líneas.

Que la casa no sea «muy buena» sugiere un juicio moral, que se ve inmediatamente contradicho por la aclaración: «sino de muy mala apariencia»; o sea, que se trata de un

6 Rodríguez-Luis, cit., 181.

7 Son míos todos los subrayados que aparecen en las citas del texto.

8 Véanse A valle-Arce: 222, notas 21-22; 224, nota 31; y otros términos como «padre», «madrasta», y «tijera» (220-21), puesto que todos requieren la consulta de J. L. Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1977, 571b, 496b, 736a.

comentario estético, y no ético como se presentaba primero. La oración cervantina genera unas expectativas, y a veces despierta unos juicios, que frecuentemente se deben retractar al acabar de leerla. Al entrar en esta casa, «de muy mala apariencia» por estar mal cuidada y sucia, resulta curioso que el pequeño patio ladrillado «de puro limpio y aljimiado parecía que vertía carmín de lo más fino». Según la experiencia determinada por el texto, y que nos pide adoptar la perspectiva de Rincón o Cortado, no creo que la realidad sea la limpieza del patio o que el símil sea el reluciente carmín de los ladrillos pulidos de esta casa «de muy mala apariencia», sino que el patio parecía vacío por esta ceguedad deslumbrante que se experimenta en aquellos calientes veranos sevillanos, cuando uno pasa demasiado rápidamente de una calle bañada de sol a la fresca sombra de una casa, y que todo parezca rojizo⁹. Luego, poco a poco, empieza a distinguirse lo que se encuentra en el patio, a medida de que la vista se acostumbra a la oscuridad: «Al un lado estaba un banco de tres pies y al otro un cántaro desbocado, con un jarrillo encima, no menos falto que el cántaro; a otra parte estaba una estera de enea, y en el medio, un tiesto». Es un cuadro que Francisco López Estrada califica de «bodegón pictórico» (66-67)¹⁰, y esa descripción del mobiliario, pieza por pieza, destaca cada uno de los objetos para impartirles importancia, lo que merece ponderarse.

Que esta descripción se haga desde la perspectiva de Rincón queda confirmado en el párrafo siguiente, donde se notan otras particularidades de la casa: las dos salas que dan al patio, la una con «dos espadas de esgrima y dos broqueles», «una arca grande, sin tapa», «otras tres esteras», «una imagen de Nuestra Señora, de estas de mala estampa, y más abajo pendía una esportilla de palma, y, encajada en la pared, una almofia blanca». El hecho es que el párrafo empieza informándonos que allí «miraban los mozos atentamente», y que fue Rincón quien «se atrevió a entrar» en una de las dos salas, y fue él quien «coligió» el uso religioso de la «esportilla» y de «la almofia». Todo apunta a la perspectiva de un Rincón inquiridor y fisgón, y por eso aceptamos su perspectiva en la descripción del párrafo anterior.

Ahora bien, es dudoso que un verdadero refugio, antro o burdel de delincuentes sólo contuviera este mobiliario, pero en el marco de la prosa cervantina los objetos seleccionados son significativos. Sin embargo, antes de examinar el mobiliario más detalladamente, es provechoso averiguar los cambios que se hicieron desde el manuscrito de Porras, según la edición de Bosarte, hasta la princeps. El rápido paseo por la ciudad de Sevilla hacia la casa de Monipodio es aún más obvio en Porras: «porque desde *esta esquina* se descubre su casa» (289). Por contraste, la «casa no muy buena» era «una casa no de muy buena, sino de muy mala apariencia» (289). Tampoco es tan obvia en Porras la posibili-

9 El importante contraste de la luz a la oscuridad fue apuntado por Casaldueiro, aunque no mencionó su impacto sobre la retina de los participantes: «las escenas al aire libre que limitan a las de interior» (99), *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 2a ed. corregida, 1969, 99-118.

10 F. López Estrada, «Apuntes para una interpretación de *Rinconete y Cortadillo*. Una posible resonancia de la inversión creadora», *Lenguaje, ideología y organización textual en las novelas ejemplares*, ed. de J. de Bustos Tovar, Madrid-Toulouse, 1983, 58-68.

dad de que se describa la entrada desde la perspectiva de los dos: no se quedan solos en el patio, puesto que no se dice que el Ganchuelo «les mandó esperar en un pequeño patio» (237). En Porras no es que «de puro limpio y aljimiñado *parecía* que», sino «*limpísimo porque* estaba aljofifado» (289). Se destaca el olor de la albahaca, y parece que está colocada en medio de la estera «al otro rincón» (289). En general hay más detalles en esta «Casa de Monipodio / Padre de ladrones en Sevilla» (289); lo que crea la impresión de una casa abarrotada, más bien que de una selección cuidadosa. Además se distingue enfáticamente la perspectiva narrativa de la persona de Rincón, como lo confirma el «Parecióle a Rincón (como es la verdad)» (290) en vez del «coligió Rincón [...] y así era la verdad», sintaxis que apoya la perspectiva de Rincón.

Así nos damos cuenta de que los objetos que Cervantes ha seleccionado, para la vista que Rincón recupera al acostumbrarse a la oscuridad de la casa, sirven de molde para representar y definir al gremio que se introduce. Como dice López Estrada estos objetos tienen «aplicaciones emblemáticas» (cit., 65). El banco, el cántaro y el jarrillo, que se revelan, uno tras otro, rotos e imperfectos por faltar un pie o ser desbocados, reflejan desde una perspectiva neoplatónica una realidad lejos de ser perfecta¹¹, del mismo modo, el gremio de Monipodio resulta ser una asociación social imperfecta en cualquier sociedad ideal -aunque la ironía cervantina nos proporcionará unos matices sobre esta evaluación¹². Estos objetos nos proponen una subversión del mobiliario de la casa de personas más nobles y, por supuesto, más responsables. Joaquín Casaldueiro también equiparaba el «cántaro desbocado [que] está adornando la casa del pobre, [con] la porcelana de la sala palaciega» (cit., 102-03), y apuntaba que la «estera produce el mismo efecto que un tapiz oriental» (102). Para nosotros esta estera representaría más bien la carencia de mesa, puesto que más tarde leemos que «mandó sacar Monipodio una de las esteras de enea [...]. Y ordenó asimismo que todos se sentasen a la redonda» (249), «se sentaron todos alrededor de la estera, y la Gananciosa tendió la sábana por manteles» (252)¹³.

Pero así como este gremio está dominado por Monipodio, cuyo nombre resalta su importancia, es a propósito que el patio de esta comunidad está dominado por «un tiesto, que en Sevilla llaman maceta, de albahaca». Aunque la atención del lector está aquí lingüísticamente distraída por la presencia de los sinónimos «tiesto/maceta», lo impor-

11 Desde esta perspectiva, la canasta de la Pipota (247-52) y el concierto a partir de chapines, escoba y un plato roto (261-63), son otros guiños e inversiones de esta visión neoplatónica donde se concede tanta importancia al banquete y a la música para discurrir sobre amor y armonía.

12 Las dos contribuciones que más me han aportado sobre esta novela son: Hayes, A.: «Narrative errors in Rinconete y Cortadillo», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58/1, 1981, 13-20; y Keightley, R., «Monipodio's Realm», en *Essays in Honour of Robert Brian Tate*, ed. de R. Cardwell, Nottingham 1984, 53-58.

13 Para R. Hitchcock, las esteras de enea, así como la devoción de la «vieja halduda» que siguen esta descripción, se parecen más a devociones musulmanas (33-34); «A heterodox reading of Cervantes' Rinconete y Cortadillo», *The Short Story: Structure and Statement*, ed. de W. F. Hunter, Exeter, Elm Bank, 1996, 29-38.

tante es que se trate de una «albahaca», por corriente y humilde que sea esta pequeña planta aromática. Una consulta de Covarrubias nos recuerda que la albahaca es «yerba y mata conocida, «latine basilicum», del nombre griego «basilikon», cosa real; por ser su olor tan excelente que puede ser rey de los demás olores, o llevarse a los palacios de los reyes». O sea, que colocar esta albahaca en el centro del patio y rodearla de algunos objetos rotos, es un cuadro que sirve de molde, y no sin ironía, para describir este gremio de delinquentes dominado por su cuadrillero despótico, porque «basil» significa soberano o jefe en griego. Con esta descripción del patio, o más bien creación selectiva, y este hilo semántico que desenmarañamos (albahaca > *basil* > Monipodio), Cervantes nos introduce a la «felicísima y abogada confraternidad» (242), a sus «ordenanzas» (241), y a la «audiencia» de Monipodio (237), dejando que cada lector saque sus propias conclusiones.

Una lectura que se desprende de esta descripción del patio de Monipodio y que en seguida se confirma por las actividades de su delincuente cofradía, nos la ofrece Stanislav Zimic:

De acuerdo con la opinión ya casi universalmente aceptada de que la «cofradía» de Monipodio es en todo un «espejo» de los vicios y males de la sociedad «normal», las flagrantes incongruencias de su «casa» se nos sugieren como un posible conjunto emblemático de la decrepitud política, militar, económica, cuya podredumbre y bancarrota se intenta disfrazar con colores y perfumes encubridores y con patéticos, siniestros testimonios de glorias nacionales. (114-15)¹⁴

Nosotros queremos ser más específicos, puesto que los detalles que se recuperan del texto son la representación plástica del contraste, tan importante para Erasmo y los erasmistas, que existía entre cumplir la letra y el espíritu de la ley: sea en el ambiente espiritual de la «cofradía» (239), vista como «congregación» (240), con «una vieja halduda [que] habiendo tomado agua bendita, con grandísima devoción se puso de rodillas ante la imagen» (238), y es la misma Pipota que luego se preocupará de las velas votivas (251); o sea en el ambiente social de la «cofradía» (239), vista como «hermandad» (242), con las cuchilladas de Chiquiznaque (263-65) y los compromisos apuntados en el libro de memoria de Monipodio (266-68). Los feligreses de Monipodio son excesivamente puntillosos al cumplir con los detalles externos de sus compromisos sociales y religiosos sin entender sus propósitos, puesto que esto sería meterse en «tologías» (235). Lo que quisiéramos resaltar aquí es que esta perspectiva irónica sobre la doble vertiente del comportamiento del individuo, espiritualmente con referencia a

14 S. Zimic, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo veintiuno, 1996, 84-141. Lo que merece destacarse aquí es que el narrador movedizo (*Perspectiva*, 62-63) no predica o condena; su prosa deja que los lectores interpreten por sí mismos esta sociedad, representada con buen humor y alegría, como un reflejo invertido y hasta subversivo de la buena sociedad respetable de Sevilla.

Dios y socialmente con referencia a sus coetáneos, también se perfila en esta descripción de la entrada de Rincón y Cortado en la casa y comunidad de Monipodio.

Veamos, con menos prisa, cómo se concretiza esta sátira en la ampliación de la descripción de la casa: «Miraban los mozos atentamente las alhajas de la casa en tanto que bajaba el señor Monipodio; y viendo que tardaba, se atrevió Rincón a entrar en una sala baja, de dos pequeñas que en el patio estaban.» (233). O sea, que al acostumbrarse a la oscuridad del patio, en su penumbra Rincón puede poco a poco percibir dos puertas, elegir una, y empezar a satisfacer su curiosidad en la sala: «y vio en ella dos espadas de esgrima y dos broqueles de corcho, pendientes de cuatro clavos, y una arca grande, sin tapa ni cosa que la cubriese.». Lo que se percibe, aunque con unas diferencias, es lo típico que se esperaba encontrar en la sala grande de un palacio o de la casa de unos nobles: escudos y armas de familia colgados en las paredes. La diferencia reside en que las espadas no son verdaderas armas o herencias de familia, sino un simulacro y un reflejo burlesco de esta realidad. Como explica Covarrubias, «esgrima» no es el acto noble de pelearse por Dios o Rey, sino «ensayo y ademanes de reñir uno con otro, y por ser de burla se llamó juego; aunque entre burla y juego se suelen dar muy buenos coscorrones». Sucede igual con el broquel, «la rodela pequeña» según Covarrubias, quizás con rasgos peyorativos en comparación con el escudo y la adarga de guerra, como lo sugiere esta definición de *Autoridades*: «Todo es dar en los broqueles. Frase irónica para dar a entender lo insubstantial de algunas disputas, en que todo es voces y alternaciones, sin tocar el punto de la dificultad, a semejanza de algunos que riñen, que tirando muchos tajos y reveses, todo es dar golpes en los broqueles, sin herirse ni ofenderse». Con la selección de estos objetos, Cervantes deja entrever lo hueco que era para algunos este deber que era la honra, cuando sólo se atendía a su manifestación exterior. El «arca grande, sin tapa ni cosa que la cubriese», sugiere otra aparente opulencia, que podemos suponer vacía de cualquier contenido¹⁵. En esta casa sólo se presentan apariencias que cumplen con el «que dirán», representadas por simulacros ridículos en su contexto presente de la «aduanas de Monipodio» (233)¹⁶. Pasa lo mismo con «una imagen de Nuestra Señora, de estas de mala estampa, [una] esportilla de palma, y, encajada en la pared, una almofia blanca, por do coligió Rincón que la esportilla servía de cepo para limosna, y la almofia, de tener agua bendita». Lo que se caricaturiza aquí son las supersticiones, las creencias en los ritos y ordenanzas de la iglesia, con los cuales muchos creían que se podía salvar el alma con sólo cumplir con actos y gestos exteriores, los cuales ya se habían ridiculizado mediante las explicaciones del mozo Ganchuelo al ir a la casa de Monipodio¹⁷.

Resumiendo entonces. Si damos un paso atrás, para ensanchar nuestra propia perspectiva, lo que notamos es que Cervantes presenta primero un cuadro del patio de

15 Para Zimic: «sugiere el desvalijamiento: interpretación muy tentadora, por los notorios pillajes del tesoro nacional por el duque de Lerma y otros corruptos poderosos políticos de esa época», cit., 114.

16 Zimic presenta el mismo tema con otro ejemplo, cit., 126.

17 Esta sátira de las prácticas religiosas es mucho más pujante en la edición de Bosarte.

Monipodio, en el cual se revelan progresivamente unos objetos desde la perspectiva de Rincón. Esta imagen verbal es un claro ejemplo de «éckphrasis», y recordamos que, en la edición de Bosarte, esta descripción tiene su propio marco y título: «Casa de Monipodio / Padre de ladrones en Sevilla» (289). Luego nos damos cuenta de que cada objeto representa un elemento pertinente a la «cofradía/congregación/hermandad» regida por Monipodio. Acto seguido, imagen e interpretación quedan confirmadas dinámicamente por las acciones de los «más de catorce personas de diferentes sugetos y trages» (238) reunidos en el patio para la audiencia de Monipodio. Finalmente, siguiendo con nuestra lectura, comprobamos que esta primera descripción del patio y la entrada de sus huéspedes, enfocan la atención sobre un tema importante de la novela, aunque no el único ni tampoco el más importante. Eso de evocar mentalmente una imagen, pintar un cuadro, o grabar una viñeta, en los cuales cada elemento tiene un segundo significado, y, luego, explicar el diseño con palabras, es una práctica de interpretación muy corriente de la época, que tiene su manifestación más explícita en el «emblema», tal como lo define *Autoridades*: «En Castellano por Emblema se entiende un cierto género de jeroglífico, símbolo o empresa, en que se representa alguna figura o cuerpo de cualquier género o especie que sea, al pie de la cual se escriben unos versos, en que se declara el concepto o intento que se encierra en ella».

Hubiera sido espléndido encontrar un emblema en Alciato, Horozco, Soto, Covarrubias, López, o Saavedra, que relacionase directamente la albahaca con el poder y la responsabilidad del monarca; pero no lo descubrimos. Sin embargo, no creemos que la ausencia de tal emblema concreto disminuya nuestra sugerencia de que se pueda leer una descripción de Cervantes y ver que se presta consecuentemente a la metodología y práctica necesaria para entender un emblema. Apunta Aurora Egido que «creados los emblemas para ornamento de una efeméride, desaparecieron en muchísimas ocasiones [...]. Sólo a veces las prensas los trasladaban y divulgaban. Y en muchas ocasiones sólo la letra alcanzaba el honor de verse impresa, y los dibujos se perdían inexorablemente» (146b)¹⁸.

Aquí se acaba nuestra propuesta. No obstante, a modo de coda, podemos informar que encontramos una albahaca en la primera centuria de Covarrubias, en el emblema 53¹⁹. Aquí la albahaca representa la mujer y esposa, y el correspondiente mote «Tocada y no ahaxada» bien pudiera aplicarse simbólicamente a los súbditos de Monipodio o de cualquier soberano, como el rey Basilio de *La vida es sueño*, puesto que en su sentido literal se refiere a la represión y dominio del poder físico para dominar con responsabili-

18 Egido, A., «Emblemática y literatura en el siglo de oro», en *Ephialte. Lecturas de Historia de Arte*, Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos, tomo 2, 1990, 144-58; V. Infantes amplía esta situación en «La presencia de una ausencia. La Emblemática sin emblemas», *Literatura emblemática hispánica*, tomo 1, ed. de S. López Poza, La Coruña, Universidad, 1996, 93-109.

19 Covarrubias, S. de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez 1610, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1978.

dad y eficacia; aunque el sentido específico indica «la blandura y buen término con que debe ser tratado la mujer de su marido»²⁰.

Al introducirnos al patio de Monipodio, Cervantes funde diseño y comentario en un texto descriptivo que apunta a un significado más amplio y que los lectores pueden descifrar por sí mismos; la lectura que sigue confirma la interpretación. La «pictura» se hace por «éckphrasis», la novela presenta una «inscriptio» extendida y deja que sus lectores elaboren su propia «descriptio». Desde luego que es imposible hacerlo en la primera lectura, pues no se tienen bastantes datos, pero en lecturas posteriores, y que se recomienda hacer en voz alta para oír las palabras en su debido turno y no anticiparlas con la vista, se desprende lo apropiado y ajustado del oscuro patio presentado²¹; como dice Víctor Infantes, «desde el vacío a la cuadratura del círculo, un buen lector siempre verá en la evocación de una figura, la presencia ausente de un emblema» (cit., 104). Este recurso de Cervantes y el emblema de Covarrubias introducen la ironía de esta descripción de la cofradía. Según Ron Keightley, por desconcertante o grotesca que sea la descripción, el gremio respeta a Monipodio y funciona bien a partir de sus premisas, a pesar del hecho de que «no han padecido sino cuatro en el finibusterrae, y obra de treinta envesados y de sesenta en gurapas» (234)²². Mediante esta estatregia, no sólo se indaga la sociedad sevillana, que tolera a Monipodio y hasta se sirve de sus matones para resolver sus diferencias, sino que también se implican la Corte y las actitudes mentales prevalecientes en esta Europa postrentina.

20 Henkel, A. y A. Schöne, *Emblemata*, Stuttgart, Metzler, 1976, 340-41, sólo cita Camerarius y Covarrubias. N. Maximowitch-Ambodic, *Selecta Emblemata et Symbola*, 3a ed., San Petersburgo, Prensa Imperial, 1811, ed. de A. Makhov, Moscú, Intrada, 1985; colección que recupera las traducciones siguientes para su núm. 84 en ruso: «Quo melius, eo suavius. Plus on me touche, plus douce est mon odeur. Je sanfter man mich anrührt, je lieblicher ist mein Geruch. The more softly you touch me, the sweeter is my smell». Desde luego prescinde de la versión castellana: «Tocada y no ahaxada»; aunque mi colega Anthony Hippisley me avisa que en la primera edición de Amsterdam, 1705, la «inscriptio» se incluye en ocho idiomas e incluye en castellano: «Quien más me tocará, más el olor me olerá».

21 Para una introducción al tema de la literatura emblemática española, véase el muy útil estudio de A. Egido, cit., 144-58. En cuanto a Cervantes, nos referimos a título de ejemplos a: J. T. Cull, «Heroic striving and Don Quixote's emblematic prudence», *Bulletin of Hispanic Studies*, 67/3, 1990, 265-77; M. C. Pinillos «Emblemas en el Quijote. El episodio de las bodas de Camacho», *Criticón*, 71, 1997, 93-104; I. Arrellano, «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 77/272, 1997, 417-443, y «Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 34, 1998, 169-212. Todas estas contribuciones reúnen entre sí una amplia bibliografía.

22 Keightley, cit., 53-58; también López Estrada, cit. 60-61, 63, 65.



CENTVRIA I.



EMBLEMA. 53.

*Carne de carne. y hueſſo de los hueſſos,
 Es la muger, de ſu legal marido,
 Y no ſiendo tan graues ſus exceſſos,
 Que le obliguen à ſer deſcomedido:
 No meze de las puñadas, con los beſos,
 ni el talamo eſ ſagriete, en q̃ha dormido
 Tratada con blandura, ella ſe aplaca.
 Y dà el ſuaue olor del albahaca.*

H Los



Las novelas de caballerías (1995-99)

Anna Bognolo

1. Unas distinciones previas

Para ofrecer un panorama de lo realizado en estos últimos años, es necesario ante todo marcar unas fronteras que delimiten nuestro objetivo. Nos proponemos señalar solamente las novedades, tomando como punto de partida el muy fiable estado de la cuestión de M^a Carmen Marín 1995¹. Por otro lado, hay que determinar mejor el objeto mismo de nuestra atención, porque la posibilidad de que haya malentendidos es alta: el campo de la novela caballescica no tiene límites obvios ni evidentes, porque el periodo literario que se puede tomar en cuenta se extiende desde finales del siglo XII (cuando aparecen los primeros signos de recepción de la materia artúrica en España) hasta el siglo XVII, incluso mas allá del *Quijote*.

Además, el mismo término «novela» en este caso puede ser objeto de discusión, habiendo entre los críticos quien discriminó entre «novela» y «libro» de caballerías, quien introdujo en las letras hispánicas la distinción básica de las literaturas anglosajonas entre «novela» y «romance», y quien opina que, siendo «novela» un término moderno, es mejor referirse al género con los nombres de la época, como «libro», «historia», «crónica», «historia fingida»².

No creo, pues, que sea mal empleado el tiempo dedicado a definir mejor el argumento de que vamos a hablar.

Me parece que en lo que comúnmente se designa como género de las novelas de caballerías, hay que distinguir por lo menos tres grupos, pero anteponiendo la consideración de que se trata de una distinción convencional, operada con el fin de alcanzar una mayor claridad, en un conjunto intrincado de obras relacionadas de manera compleja y entrecruzada.

1 Toda publicación reciente sobre novela caballescica aludida en el texto se encuentra en la Bibliografía. Otros detalles, con las debidas referencias bibliográficas, se aclaran en las notas.

2 La probabilidad de que cada uno de nosotros tenga una idea distinta de lo que se entiende como novelas caballescicas es alta. Distingue entre «novela» y «libro» de caballerías M. de Riquer, «Cervantes y la caballescica», en *Suma Cervantina*, ed. de J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley, London, Tamesis, 1973, 273-92. Habla de «romances de caballerías» E. C. Riley, «Teoría literaria», *ibidem*, 293-322; y también en «Romance y novela en Cervantes», en *Cervantes, su obra y su mundo, Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 1981, 5-13. Prefiere siempre hablar de «libros» (de caballerías, de pastores, de aventuras peregrinas) F. López Estrada: cfr. por ejemplo los capítulos de *Historia y Crítica de la Literatura Española* a su cargo sobre «Variedades de la ficción novelesca», vol. 2, 271-286 y 2/1, 130-140. Una vasta investigación sobre los títulos de la época y sus mutaciones en las reediciones posteriores la lleva a cabo V. Infantes, cfr. Bibliografía.

En el primer grupo cabe el gran corpus de la materia artúrica y de los «romans antiques», un «maremagnum» novelístico de origen francés que entró en la península con varias adaptaciones a lo largo de los siglos XIII y XIV. Entre ellas hay que destacar las traducciones hispánicas del ciclo de la *Post-Vulgata*, del *Tristan en prose* y las varias versiones de la *Crónica troyana*. En el siglo XIV debió existir también un *Amadís* en tres libros, del cual quedan sólo escasas referencias, breves fragmentos y varias conjeturas. Las otras novelas caballerescas originales que se compusieron en la península en la Edad Media, como el *Caballero Zifar* y *La Gran Conquista de Ultramar*, proceden en parte de tradiciones distintas.

Estas novelas son anteriores al replanteamiento del género representado por el *Amadís de Gaula* refundido por Garci Rodríguez de Montalvo y, por tanto, deben considerarse por separado: D. Eisenberg, en su bibliografía³, no las ha incluido, por su distinta procedencia y edad de composición.

En un segundo grupo se pueden reunir aquellas novelitas de origen francés medieval que Nieves Baranda y Víctor Infantes han recogido en un corpus considerado como «género editorial de la narrativa caballeresca breve». En efecto, si por un lado la heterogeneidad intrínseca en aspectos temáticos y formales no permite hablar sin matizaciones de verdadero género literario, por el otro la homogeneidad de presentación tipográfica y la suerte común en la historia de la imprenta asocian estas obras en un conjunto unitario. Estos relatos cuentan hoy con la edición de Nieves Baranda y con su excelente estado de la cuestión⁴.

Finalmente, el tercer grupo comprende los verdaderos libros de caballerías, a partir del *Amadís de Gaula* en la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo, cuya «princeps» ha de fecharse poco antes de 1500. Este es el género que cabe plenamente dentro de los límites temporales del Siglo de Oro y por tanto está en el centro de nuestro interés.

2. Puntos de partida

Para dar un orden a este panorama, se puede partir de 1995, cuando se publicaron dos importantes balances sobre libros de caballerías: un número monográfico de la revista *Ínsula* y el estado de la cuestión de M^a Carmen Marín, en *Romanistisches Jahrbuch*.

El número de *Ínsula*, coordinado por Jesús D. Rodríguez Velasco, reunió por primera vez un grupo activo de jóvenes estudiosos que, entre diferentes aspectos,

3 Eisenberg, D., *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century. A Bibliography*, London, Grant an Cutler, 1979.

4 Además de las publicadas en los volúmenes de la Biblioteca Castro, hay que señalar las ediciones de *La doncella Teodor, Flores y Blancaflor; París y Viana; Crónica del Rey Guillermo de Inglaterra; La Poncella de Francia* (véase J.M. Lucía en Incipit, 1997). Véase Bibliografía.

dedicaron su atención precisamente a los libros de caballerías del Siglo de Oro⁵. Muy estimulante para los investigadores era especialmente la «Bibliografía tentadora» de Javier Guijarro, que comprendía secciones sobre tratados de caballería, sobre ediciones recientes de novelas y estudios, y añadía una útil agenda de investigadores con un listado de trabajos en curso, dando idea de una situación en fuerte movimiento, con una gran cantidad de proyectos en fase elaboración.

La misma sensación resultaba del estado de la cuestión ofrecido por M^a Carmen Marín, cuadro completo de lo realizado hasta aquella fecha. Ante todo, la autora llamaba la atención sobre la necesidad de evitar la rigidez taxonómica: la exigencia de definir exactamente las características y los límites del género puede llevar a excesos en materia tan delicada. Cada vez parece más evidente, en efecto, la dificultad de separar las líneas de las diferentes materias, como la artúrica, la carolingia, la troyana, que en las obras se mezclan y funden, haciendo imposible trazar fronteras tajantes. El género era totalmente permeable, capaz de acoger, adaptándolas, las traducciones o capaz de asumir, renovándolos, materiales medievales, como las leyendas artúricas y tristianas⁶. Proceso facilitado por el papel de los editores, sobre el cual la crítica ha llamado últimamente la atención: el aspecto externo del libro, con que los tipógrafos presentaron las obras al lector, contribuyó a crear un auténtico género editorial de libros de caballerías, que el público reconocía por tamaño, portada, tipo de letra y número de folios, e hizo posible remozar viejas obras medievales o naturalizar perfectamente las

5 Eisenberg lamenta las dificultades de acceso a las obras por falta de ediciones modernas, y confía en tesis doctorales que las saquen finalmente del olvido. Ramos conecta el desarrollo de los libros de caballerías con la atmósfera de la cruzada africana emprendida por los Reyes Católicos al comienzo del siglo XVI. Mérida observa el carácter de literatura de consumo de estas obras, y subraya el papel de los impresores en la fase de afirmación del género que consigue la difusión entre diversas clases de lectores. Lucía Megías analiza las curiosas anotaciones de un lector de comienzo del siglo XVII, un lector habitual de libros de caballerías que protesta contra exageraciones y errores, pero aprecia el ideario caballeresco ejemplar en la edad de barro en que le ha tocado vivir. Otros aspectos: Ruiz Doménech y Rodríguez de Velasco analizan de manera muy documentada el significado histórico e ideológico del ideario caballeresco medieval; Heusch indaga las raíces del galán de corte del siglo XV; Fallows repasa los manuales del Renacimiento que debaten sobre las dos maneras de montar a caballo, mostrando que «la jineta» se impuso por su ductilidad; Gómez Montero traza la parábola del deseo amoroso que vertebra la acción del caballero, del *Amadis*, a la inversión irónica del *Morgante* (Valencia 1533-35) hasta el *Don Quijote*.

6 Unos ejemplos: ¿cómo se puede separar la *Crónica del rey don Tristán el Joven*, Sevilla 1534, de su primera parte (editada en un mismo volumen), el *Libro del esforzado cavallero don Tristán de Leonís*, éxito peninsular de la elaboración medieval?; o ¿cómo se pueden clasificar las «traducciones» del italiano, como el *Guarino Mezquino* (véase la ed. y estudio de N. Baranda, *La «Corónica del noble cavallero Guarino Mezquino»*, Madrid, U.N.E.D., 1992), o el *Espejo de Caballerías* y el *Morgante*, adaptaciones respectivamente de los poemas de Boiardo y de Pulci (véase la monografía de J. Gómez-Montero cit. en la nota 18). Por esto me parece imprescindible tener en cuenta continuamente dos exigencias opuestas: la de distinguir, incluso a riesgo de fuerte simplificación, por razones de oportunidad taxonómica y claridad científica, y la de no olvidar las conexiones reales, más intrincadas de lo que cualquier taxonomía pueda representar.

traducciones⁷. Lo que Carmen Marín pone de relieve, pues, es la variedad de inspiración y de materiales empleados, que hacen que cada libro sea diferente de los anteriores, interpretando la tradición a su manera y apoderándose de motivos diversos con mucha libertad. Concluyendo, la autora llama la atención sobre la labor por hacer: la urgencia máxima de sacar cuidadas ediciones para iniciar el estudio de los libros poco conocidos, trabajo que, como diré ahora, se ha emprendido por fin.

3. Proyectos principales (ediciones, líneas de investigación, páginas electrónicas y bibliografías)

Éste, en efecto, es el fin principal del proyecto más audaz y fecundo emprendido en estos años, el del Centro de Estudios Cervantinos (CEC) que, en colaboración con el Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de Alcalá de Henares, ha lanzado dos nuevas colecciones, dirigidas por Carlos Alvar y por José Manuel Lucía Megías. La colección «Los libros de Rocinante» tiene el objetivo de ofrecer cuidadas ediciones del corpus completo de los libros de caballerías castellanos, acompañadas de un estudio introductorio que sitúe el texto y el autor en el contexto del género caballeresco. Se propone la publicación de un par de volúmenes al año. En 1997 se han editado el *Platir* (1533, tercer libro de la serie de los *Palmerines*) en la edición de M^a Carmen Marín Pina, y la *Flor de Caballerías* (libro de caballerías manuscrito, fechado alrededor de 1599) rescatado por J.M. Lucía Megías. Hasta ahora han salido también el *Primaleón* (1512, segundo libro de la serie de los *Palmerines*) en la edición de M^a Carmen Marín Pina, y el *Felixmarte di Hircania* de Melchor Ortega (1556), al cuidado de M^a del Rosario Aguilar. Durante 1999 se prevé la publicación del *Tristán de Leonís* (1501) por Luzdivina Cuesta; de la *Tercera parte de Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva, a cargo de Javier Martín Lalandia; y del *Baladro del sabio Merlín*, por Paloma Gracia. Durante el 2000 están previstos el *Arderique*, a cargo de Dorothy Carpenter; el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján, a cargo de Isabel Romero; y el *Clarián de Landanis*, a cargo de Javier Guijarro.

Los libros son editados con esmero y tienen un precio asequible. La portada reproduce el grabado de la edición original, y en el interior se reproducen algunas páginas como ejemplo para que los lectores actuales puedan observar las características tipográficas. La disposición del texto, en dos columnas, con los títulos de los capítulos

7 Un ejemplo puede ser la traducción del *Tirant* al castellano, editada por Diego de Gumiel, o la edición de Cromberger del *Zifar* de 1512. Véase en la Bibliografía los trabajos de R. Ramos y J.M. Cacho Bleuca. Son fundamentales V. Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *JHPH*, 13, 1989, 115-23 (publicado también en las *Actas del X Congreso de la AIH*, Barcelona, PPU, 1992, I, 467-74); y «La narración caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, a cura di M.E. Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, 165-81.

en negrita y letras iniciales más grandes, imita la impresión visual del original, y contribuye a acercar al lector a estas obras⁸.

La segunda colección consiste en las «Guías de lectura caballerescas», pequeños manuales destinados a contribuir al estudio de los libros de caballerías castellanos, que van a convertirse en un medio de consulta imprescindible. Cada uno está dedicado a un libro de caballerías, y ofrece: 1) la reproducción de la portada de la «princeps» y del colofón (y a veces de ejemplos de páginas y de grabados interesantes); 2) una breve introducción; 3) el argumento de la obra, resumido por núcleos de contenido; 4) un diccionario de los personajes principales; 5) un listado completo de personajes; 6) la reproducción de la tabla de capítulos; 7) una bibliografía. Libros ágiles y baratos, acabarán formando una especie de enciclopedia caballerescas en 62 pequeños volúmenes, útiles instrumentos de consulta para estudiosos y aficionados que quieran localizar algún nombre o aventura particular, permitiendo aclarar muchas dudas antes de acercarse a la lectura de la novela entera. Se prevé la publicación de varios títulos al año: hasta ahora han salido las guías de lectura del *Baladro del sabio Merlin*, *Oliveros de Castilla*, *Felixmarte de Hircania*, *Tristán de Leonís*, *Clarián de Landanis*. Para 1999 el programa de publicaciones incluye las *Sergas de Esplandián*, la *Tercera parte de Florisel de Niquea*, el *Lidamor de Escocia*, la *Segunda parte de Clarián*, el *Arderique*, el *Tristán de Leonís* de 1534.

Hay que destacar la ambición y valentía del doble proyecto, que por primera vez se propone publicar el corpus entero de los libros de caballerías castellanos, poniendo a disposición de estudiosos y lectores comunes un patrimonio hasta ahora difícilmente accesible, descuidado por críticos e historiadores de la literatura e ignorado incluso por los más encantados y voraces lectores del *Quijote*. Se abre así una época en la que los textos por fin estarán disponibles y se podrán consultar y leer sin esfuerzos excesivos.

En segundo lugar, hay que señalar varios proyectos de investigación debidos a la iniciativa de importantes centros universitarios, capaces de dirigir las energías de grupos de investigadores hacia unas tareas bien definidas. Todos, aunque de maneras diferentes, utilizan el soporte electrónico de la red para comunicar a la comunidad científica sus progresos y para publicar sus resultados.

Ante todo, merece atención el proyecto de investigación de la Universidad de Salamanca sobre «Teoría y literatura caballerescas en España (siglos XIII-XVII)», dentro del Seminario de estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR). El grupo, integrado por P.M. Cátedra, J. Rodríguez Velasco, J. Martín Lalanda, L. Cuesta, J. Guijarro, R. C. Gonzalo García, se propone profundizar el concepto de la caballería, la literatura caballerescas y las ceremonias caballerescas, especialmente el torneo como elemento fundamental de la sociedad cortesana-caballerescas que sobrevive en la Edad Moderna. El plan comprende un catálogo completo de los torneos españoles del siglo XVI y un estudio de las relaciones de torneo que se han conservado. Aportaciones muy valiosas

⁸ Sobre estas ediciones véanse los comentarios del L.E.F. de Orduna en Incipit 1998.

han sido ya publicadas en el libro de J. D. Rodríguez Velasco. Las líneas de investigación y los programas del seminario se pueden consultar en la página <http://gugu.usal.es>.

Entre las iniciativas novedosas que abren grandes perspectivas, hay que señalar la página de la Universidad de Valencia dedicada a «Tirant lo Blanc y la ficción caballerescas», y la del Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá, dedicada al proyecto del «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías castellanos».

La página «Tirant lo Blanc y la ficción caballerescas» (<http://www.uv.es/~lemir/tirant>), nació en 1996 dentro del servidor de la Universidad de Valencia L.E.M.I.R. (Literatura Española Medieval y del Renacimiento) gracias al empeño de Rafael Beltrán, Josep Izquierdo y José Luis Canet.

Actualmente está dentro del servidor Web Parnaseo (<http://parnaseo.uv.es>). Se propone abrir un espacio de expresión y de intercambio de informaciones para todas las personas interesadas en la literatura caballerescas. La portada presenta la posibilidad de seleccionar, en castellano y en catalán, varias secciones⁹; la parte de mayor interés es el *Boletín Informativo y Bibliográfico*, una revista electrónica que permite la publicación de artículos, monografías, estudios y reseñas que se refieran al *Tirant* y a la literatura de caballerías, así como la permanente revisión bibliográfica de las ediciones y estudios que vayan saliendo sobre el tema. Ahora está en pantalla el *Boletín* n° 1 que, además de publicar varios artículos sobre el *Tirant* y el *Amadís*, revisa la base de datos bibliográfica con un último suplemento aparecido en enero 1999 y comenta las novedades editoriales¹⁰.

Una tarea que supone una contribución de gran valor es el trabajo de catalogación emprendido por José Manuel Lucía, cuyas líneas fundamentales aparecen en la otra página «on-line» de la que hay que hablar, la del Seminario de Filología de la Universidad de Alcalá (<http://www.uah.es/filmr/>).

La investigación sistemática con que J.M. Lucía está explorando los fondos de muchas bibliotecas poco conocidas lleva a descubrir libros nuevos, a encontrar ejemplares nunca localizados y ediciones desconocidas, a revisar muchas de las ideas acerca del número de ediciones de una obra, a corregir fechas de publicación mal registradas o a descubrir trampas de editores que falsificaban portadas y colofones; en definitiva, a aumentar notablemente nuestros conocimientos sobre la difusión del género.

Uno de los problemas sobre el que J.M. Lucía ha llamado la atención es la falta de uniformidad de las ediciones: no es suficiente referirse al concepto de edición, sino que

9 Hay una página previa de «Información» que presenta la iniciativa en general, una «Presentación de la obra» en la que R. Beltrán comenta el «Tirante el Blanco en el gran teatro de la caballería» (publicado también en *Voz y Letra*). Hay también un archivo de imágenes de donde se pueden sacar, e imprimir, los facsímiles de las portadas de las primeras ediciones del *Tirant*; y al final hay un buzón de «Noticias de interés».

10 El *Boletín* comprende tres secciones: Novedades bibliográficas, Artículos y Reseñas. El atento y completo trabajo de recolección bibliográfica sobre el *Tirant* llevado a cabo en estas páginas nos exime de repetir las entradas en nuestra Bibliografía.

se deben tener en cuenta los de emisión, estado y ejemplar. Puede haber dos o más emisiones de una edición, y varios estados con errores o correcciones diferentes. Además, a veces los editores y libreros comercializaron partes del libro por separado: por esto los volúmenes que encontramos actualmente en las bibliotecas presentan peculiares dificultades de catalogación. En cualquier caso, los ejemplares son el único objeto concreto, el único medio para reconstruir lo que podemos saber sobre las ediciones, emisiones y estados; y nos acercan además a la recepción real del libro, por medio, por ejemplo, de una encuadernación particular o de las anotaciones que los lectores añadían en los márgenes.

Durante la búsqueda han aparecido unos libros manuscritos desconocidos. J.M. Lucía ha empezado una labor de revisión de nuestros conocimientos en este campo, demostrando la pervivencia y la vitalidad de este tipo de literatura hasta en los primeros decenios del XVII, contradiciendo así la opinión según la cual el género caballeresco estaba en completa decadencia desde mediados del siglo XVI y había desaparecido completamente a partir de la publicación del *Quijote*. Se trata de libros de caballerías que no llegaron nunca a imprimirse, o que desde un inicio se escribieron para circular manuscritos sin proyecto de ser impresos, emulando la forma externa del género editorial caballeresco, hasta imitar en la letra los modelos tipográficos. El trabajo de exploración y estudio apenas ha comenzado: otras bibliotecas aún no sondeadas, por ejemplo las portuguesas y americanas, pueden deparar sorpresas en este campo.

Vale la pena, pues, detenerse brevemente en la página «on-line» del Seminario de Alcalá que contiene, entre otras informaciones¹¹, las líneas generales de este proyecto de investigación, el «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicos». La página, que se abrió en 1998, se propone ofrecer en Internet todas las descripciones de los ejemplares de los libros de caballerías, con la posibilidad de acompañarlos de imágenes (portada, colofón, grabados interiores...). En la presentación se insiste en la centralidad del ejemplar (que puede ser testimonio de una emisión o estado diferente) y se expone detenidamente el método con el cual se han recogido los datos en la ficha y la estructura de los apartados de que se componen las descripciones bibliográficas, que tienen en cuenta los aspectos propios de la transmisión de cada ejemplar, como la encuadernación, la historia y las observaciones sobre su estado de conservación, y las anotaciones marginales que nos informan sobre la lectura contemporánea. Al final hay un listado de las bibliotecas donde se encuentran ejemplares y de los repertorios y trabajos de investigación de referencia.

11 La página ofrece ante todo información sobre las publicaciones del Seminario, entre las cuales destacan las colecciones en colaboración con el CEC. El apartado del Centro Bibliográfico informa que el Seminario recoge copia en microfílm de diversas obras medievales y de los Siglos de Oro, que cualquier investigador interesado puede consultar. Entre los impresos se encuentran las reproducciones de ejemplares de la mayoría de los libros de caballerías castellanos, los ciclos completos de Amadís y Palmerín y muchos otros. Entre los manuscritos hay varias novelas de caballerías medievales y renacentistas.

Para cerrar este apartado, hay que añadir que a estas alturas se hace posible pensar en un proyecto de conjunto que vaya integrando las distintas páginas «on-line», de manera que resulte una vasta bibliografía caballeresca en Internet, con apartados relativos a obras catalanas y castellanas (artúricas, relatos breves, troyanas, traducciones etc.). Se hará probablemente desde Valencia, a partir del boletín «Tirant», bajo la coordinación de J.M. Cacho y R. Beltrán. Seguirá existiendo el Boletín, para recoger artículos, reseñas e informaciones sobre toda la materia¹².

4. Otras ediciones y monografías

El resultado más importante del aumento de interés por este género en los últimos años es la publicación de nuevas ediciones y estudios críticos.

Además de las colecciones del CEC, han salido varias ediciones independientes, que a veces representan el fruto del trabajo de muchos años. Es el caso del *Belianís de Grecia* editado por Lilia Orduna (Fernández, J., *Belianís de Grecia* (1547), ed. de L. E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997)¹³, coronación de una larga tarea de investigación e interpretación que remonta a su tesis doctoral, empeño que, unido al interés por el *Amadís de Gaula*, ha llevado además a la publicación de muchos artículos de corte filológico y crítico¹⁴.

También las ediciones del *Don Olivante* de Isabel Muguruza (Torquemada, A. de, *Don Olivante de Laura*, ed. de I. Muguruza, Madrid, Turner, 1994) y del *Tristán de Leonís* de M^a. Luzdivina Cuesta Torre (*Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven su hijo*, ed. de M.L. Cuesta Torre, México, Universidad Nacional Autónoma, 1997) representan el éxito de sendas tesis doctorales, y añaden a la cuidada edición del texto una seria introducción crítica. El *Olivante* se publica en el contexto de las *Obras completas* de Antonio de Torquemada. La edición del *Tristán de Leonís* incluye la segunda parte de 1534, cuando las prensas castellanas, haciendo fecundos los amores de Tristán e Iseo, inventaron un hijo, Tristán el Joven, sobre cuyas empresas fue posible

12 No quedará en la red, porque el volumen está definitivamente en prensa, la página de la «Bibliografía de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI», coordinada por Daniel Eisenberg y M^a Carmen Marín (http://jan.ucc.nau.edu/~dbe2/Libros_de_caballerias/), que ofrecía parte de la obra bibliográfica que los dos autores llevan preparando desde hace años, como revisión de la publicada por Eisenberg en 1979.

13 La edición de la «princeps» se basa en los dos ejemplares de la ed. de Burgos de 1547 conservados, que representan dos estados distintos. La introducción ofrece una rigurosa descripción de todos los ejemplares de las cuatro ediciones existentes, noticias sobre el autor, la dedicatoria, los impresores, un cuidado estudio de la lengua y del estilo. La edición se completa con una abundante bibliografía.

14 Además de los trabajos en Bibliografía, hay que recordar *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, ed. de L.E.F. de Orduna, Reichenberger, Kassel, 1992.

añadir una historia de estructura y tono narrativo más acordes al género de los libros de caballerías hispánicos¹⁵.

Hay que mencionar además la edición del *Clarián* (Velázquez del Castillo, G., *Clarián de Landanis*, ed. de G. Anderson, Newark, Juan de la Cuesta, 1995)¹⁶, y la edición del *Amadís* en la Biblioteca Castro de Turner, a cuidado de J.D. Rodríguez Velasco.

Entramos ahora en el campo de los estudios, donde hay que destacar ante todo el libro de Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996, un repertorio muy amplio de las críticas a los libros de caballerías castellanos durante los siglos XVI y XVII (93 textos que por primera vez se pueden leer juntos, un corpus mucho más extenso de los recogidos hasta ahora) con un minucioso estudio de los temas y motivos implicados: un vasto muestrario de ideas, que forman una serie de lugares comunes, muy reveladores de la recepción contemporánea, dividida entre la desconfianza de los intelectuales y los entusiasmos de los lectores, y que plantean problemas de poética, sobre el deleite y el provecho, la imitación y verosimilitud de la ficción, la admiración y el decoro del estilo, de suma importancia en el debate literario contemporáneo.

Este libro nació como tesis doctoral (dirigida por Lore Terracini) en el contexto del Seminario de Literaturas Hispánicas de la Universidad de Pisa bajo la dirección de los profesores Blanca Perrián y Giuseppe di Stefano. El mismo origen, en una tesis doctoral, tuvo mi monografía, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, con el intento primero de evidenciar las diferencias entre las novelas de raíz medieval y el nuevo género de los libros de caballerías castellanos, que se enriquece con aspectos plenamente renacentistas y muestra cómo ya en los autores castellanos apunta la conciencia de los problemas de verosimilitud y responsabilidad moral de la ficción que estarán en el centro de las discusiones neoaristotélicas del siglo XVI¹⁷.

En la misma colección ha salido recientemente el importante *Catálogo descriptivo de los libros de caballerías en las Bibliotecas de París* de J.M. Lucía Megías. Comprende la descripción de todos los libros de caballerías castellanos presentes en las bibliotecas parisinas, con criterios de análisis y de redacción de fichas muy cuidados

15 M.L. Cuesta Torre había publicado precedentemente una monografía, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad, 1994, que trata de la entera tradición tristaniana hispánica, profundizando sus complicados meandros y variaciones.

16 Creo que el estudio introductorio se funda en un concepto de intertextualidad un poco apresurado, respecto a las relaciones apuntadas con el *Don Quijote* y el *Amadís de Gaula*. Aunque cae fuera del marco cronológico propuesto, hay que recordar la precedente edición de G. Anderson, *La corónica de Adramón*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1992, que había suscitado alguna discusión (Cacho Bleuca).

17 Se estudian las primeras cuatro novelas fundadoras: el *Amadís de Gaula*, las *Sergas de Esplandián*, el *Palmerín de Olivia* y el *Primaleón*, sobre todo por lo que se refiere a la estructura, a la relación entre los dos cronótopos fundamentales de la corte y de la aventura, y al sentido de lo maravilloso.

(de los que ya hemos hablado): se incluyen más de un centenar de ejemplares, conservados gracias a la consideración social de la que gozó el libro en Francia y gracias al proceso de centralización y reorganización moderna de las bibliotecas, cuya historia reconstruye el autor pacientemente, junto con las vías particulares que los libros de caballerías siguieron para llegar a ellas¹⁸.

Entre los volúmenes en curso de publicación merece seguramente una mención la tesis de estado de S. Roubaud, investigadora pionera, que ha dedicado muchos años de trabajo a la elaboración de su tesis. De la monografía, que aún no ha aparecido, la revista *Criticón* ha publicado un resumen, incluido un índice que da una idea de la importancia del trabajo. Cuando se publique, sin duda resultará un estudio imprescindible.

Otra línea de investigación, que se entrecruza con los estudios literarios, es la que se centra en la ideología de la caballería y en los tratados sobre el «ethos» del caballero. Aquí destaca la investigación del seminario de Salamanca, donde se ha elaborado el estudio de J.D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballerescas castellana en su marco europeo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

Hay que recordar también dos ediciones del *Doctrinal de los cavalleros* de Alfonso de Cartagena, ambas de 1995, respectivamente de J.M. Viña Liste y N. Fallows. Este investigador ha editado también la *Doctrina del arte de la cavallería* de Juan Quijada de Reayo, un verdadero manual práctico para caballeros renacentistas¹⁹.

18 J. M. Lucía anuncia otro trabajo importante, *La imprenta y los libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, previsto para noviembre de 1999. Se trata de un extenso volumen ilustrado por numerosas imágenes, donde se analizan detalladamente las características externas del género editorial caballeresco. Caen fuera del marco cronológico aquí mantenido, por precursores, los trabajos de P. Gracia, *Las señales del destino heróico*, Barcelona, Montesinos, 1991; y de J. Gómez-Montero, *Literatura caballerescas en España e Italia (1483-1542). El «Espejo de cavallerías» (deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen, Max Niemeyer, 1992. Unas novedades recientes, que aún no he podido ver, son los volúmenes, elaboración de tesis, de J. Guijarro Ceballos, *El «Floriseo» de Fernando Bernal*, Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 1999; y de S. Gil-Albarellos, *«Amadis de Gaula» y el genero caballeresco en España*, Valladolid, 1999. Por otro lado se anuncia la publicación de la tesis doctoral de Rafael Mérida, titulada *Contexto cultural y configuración literaria del tema de la magia en el «Amadis de Gaula»*, leída en la Universidad de Barcelona en abril 1998, cuyo resumen descriptivo se encuentra en el boletín *Tirant*.

19 Tengo noticia, además, de que Pedro M. Cátedra está llevando a cabo una investigación sobre los torneos, de la cual ha anticipado algunas noticias en el Coloquio de Colonia; están en prensa, en cambio, un estudio sobre las mujeres lectoras de libros de caballerías, *Bibliotecas de mujeres (1538-1599)*, y un facsímil del *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498), con una edición del texto a cargo de M^a. Isabel Hernández González y un estudio sobre el libro a cargo de Pedro M. Cátedra y Jesús Rodríguez Velasco.

5. Cursos, congresos y números especiales de revistas

La evidencia de un aumento de interés por la literatura caballeresca viene también de las numerosas iniciativas de encuentros entre investigadores.

La primera fue el Curso sobre libros de caballerías que se celebró en Cuenca, en la sede de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo en abril de 1995, organizado por el Departamento de Filología de la Universidad de Alcalá y dirigido por Carlos Alvar.

Concebido como un curso de iniciación, repasa la historia de la materia por grandes apartados (orígenes, ciclos principales, género editorial renacentista, supervivencia en otros cauces) que constituyen una revisión general de las grandes obras y ciclos a cargo de expertos investigadores. Sus actas se recogieron en dos números monográficos de la revista *Voz y Letra* que vieron la luz en 1996-97, donde destacan algunos ensayos especialmente esclarecedores, capaces de abrir caminos en ámbitos intrincados y señalar las conclusiones críticas recientes (Gracia sobre la *Post-Vulgata*, V. Beltrán sobre los *Tristanes*, Marín Pina sobre los *Palmerines*)²⁰. Escondido pues en una revista de no muy amplia circulación, hay mucho más de lo que parece: el curso constituye en realidad una construcción orgánica, una poderosa puesta al día, bien fundada, ordenada y completa, de muchas de las cuestiones relativas al género. Un punto de partida fundamental, que quizá merecería la reimpresión en un volumen unitario con un título general más atractivo²¹.

Otro encuentro especialmente fecundo fue el de las *Jornadas sobre literatura de Caballerías y Orígenes de la Novela*, celebradas en Valencia del 18 al 20 diciembre de 1996, cuyo resultado es el libro coordinado por R. Beltrán, *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universidad, 1998 (la «Presentación» de R. Beltrán, con una extensa reseña de todas las intervenciones, está publicada también en el Boletín electrónico *Tirant*). Entre las muchas comunicaciones valiosas (sobre novelas medievales, sobre el *Tirant*, el *Zifar*, el *Partinuplés*), hay que destacar las que se refieren

20 Además de estos ya citados, están los trabajos de F. Gómez Redondo sobre las líneas de formación de la materia caballeresca en los siglos XII y XIII y de R. Beltrán sobre el *Tirante el Blanco*. Siguen el trabajo de E. Sales sobre los *Amadises*, el de J. Gómez-Montero sobre las adaptaciones de *romanzi* italianos como el *Morgante*, el trabajo de J.M. Lucía sobre libros de caballerías manuscritos. V. Infantes y J. D. Rodríguez Velasco hacen un panorama de la narrativa caballeresca breve, y N. Baranda sigue la pervivencia del género en romances, teatro y reediciones populares.

21 El Departamento de Filología de la Universidad de Alcalá renovó la iniciativa con el curso de Julio 1998, «De la materia caballeresca a los libros de caballerías». El curso tenía el objetivo de estudiar con un recorrido diacrónico las diferentes modalidades de novela caballeresca que se han sucedido en la literatura castellana, desde el siglo XIII a la proliferación de libros de caballerías en el siglo XVI, con un planteamiento básico novedoso, el de colocar la literatura caballeresca castellana en su contexto literario (la tradición artúrica), en su contexto social y político (los tratados caballerescos) y en su contexto económico (el género editorial). Las lecciones fueron impartidas por Fernando Gómez Redondo (s. XIII), Carlos Alvar (s. XIV), Juan Carlos Conde (s. XV), Joaquín Rubio (el *Amadís de Gaula*) y J.M. Lucía (los libros de caballerías).

especialmente la novela del Siglo de Oro: J. Guijarro sobre las comparaciones con animales para representar la agresividad del caballero, M. Haro sobre la tipología femenina en el *Amadís*, E. Sales sobre el *Florisando*, R. Mérida sobre las gigantes, J. Acebrón sobre los sueños, C. Marín Pina sobre el *Clarisel de las Flores*, y J.M. Lucía sobre la bibliografía material de los libros de caballerías.

Otro espacio universitario muy activo es el ofrecido por el Seminario de estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) de la Universidad de Salamanca, en conexión con el proyecto de que hemos hablado. Durante las actividades del curso 1998-99 se celebraron dos seminarios, sobre *Teoría y literatura caballerescas en España (Siglos XIII-XVII)* y *Ficción caballerescas y sentimental*, coordinadas por J.D. Rodríguez Velasco y J. Guijarro. Estas sesiones del SEMYR se fundan en la discusión a partir de textos concretos, en este caso el *Libro de los estados* de Don Juan Manuel y el *Cortigiano* de Castiglione.

Una ocasión única de encuentro internacional entre filólogos españoles, italianos y alemanes la ofreció en la primavera del 1997 el Seminario de Literaturas Románicas de la Universidad de Colonia bajo la dirección de Bernhard König y Javier Gómez-Montero. El Coloquio internacional sobre *Literatura narrativa caballerescas en Italia y España (1460-1550)*, dedicado a la circulación y evolución del género caballeresco y a sus transformaciones en formas, funciones e ideologías, vio la participación de más de treinta especialistas, produciendo discusiones intensas y fecundas sobre aspectos comparativos entre estas literaturas. Temas centrales fueron la novela caballerescas en Castilla (Infantes, Cacho Bleuca, Guijarro, Sarmati, Del Río) en Cataluña (Beltrán y Hauf) y en Italia (Orvieto, Cabani, Penzkofer); los contactos entre las literaturas caballerescas italiana y española (Baranda, Salvador, Bognolo, Foti, Gimber); la realidad y la ideología de la caballería en España (Cátedra y Rodríguez Velasco); sin olvidar aspectos de teoría de la novela (Hempfer, Güntert, Gómez-Montero). La publicación de las actas está prevista para finales de 1999.

Hay que destacar, además, la actividad del grupo de Buenos Aires que colabora con Lilia Ferrario de Orduna en estudios sobre Amadises y Palmerines, participando en las «Jornadas Internacionales sobre Literatura Española Medieval»: J. R. González, S. Lastra Paz y A. Suárez Pallasá, quienes han ofrecido varias aportaciones sobre estos temas.

Con referencia a las revistas, es importante ante todo señalar el número especial de *La corónica* 27.3., 1999 dedicado al *Libro del caballero Zifar*, con una excelente bibliografía a cargo de J.M. Cacho Bleuca. Es oportuno además dar noticia de dos revistas que van a publicar próximamente números monográficos sobre literatura caballerescas: la primera es la revista *Thesaurus* del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá (lo coordina Rosario Aguilar Perdomo); la segunda es la revista *Scriptura* de Lérida, ya muy activa en la publicación de artículos caballerescos, gracias al impulso de su redactor Julián Acebrón.

A grandes rasgos, pues, los centros de investigación sobre novela caballerescas son los que ya sobresalían en el listado de las tesis en curso de elaboración que publicó la

revista *Ínsula* en 1995: las universidades de Alcalá, Zaragoza, Salamanca, sin olvidar los núcleos de Colonia y de Buenos Aires.

6. Perspectivas

La novedad fundamental de estos años es que por fin se acerca el momento en que la mayoría de los libros de caballerías serán accesibles, presupuesto que permitirá un verdadero trabajo de lectura crítica generalizada, que no ha podido emprenderse sistemáticamente hasta ahora a causa del número y extensión de los textos y de la rareza de los ejemplares.

Un estudio serio y metódico de los libros de caballerías tiene que centrarse pacientemente en cada una de las obras, sin dejar de considerarlas en una perspectiva general de género, donde las colocaba también la percepción de los lectores de la época. Sin embargo, hay que evitar cerrar estas novelas en clasificaciones y con etiquetas apresuradas: se trata de un género complejo y dinámico, sin rígidas barreras de separación, como subrayan C. Marín y J. Gómez-Montero.

Quizá se pueda plantear el trabajo de manera semejante a como se hizo con la novela picaresca a partir de los ensayos de Lázaro Carreter²². Cada nuevo libro de caballerías debería ser considerado una aportación que contribuye al reajuste del género, constituyendo un punto de referencia para los que salieron posteriormente, que pudieron retomarlo, reinterpretarlo, cambiarlo, con oscilaciones que hacen el modelo más activo. No creo que se pueda esperar el descubrimiento de obras maestras olvidadas, pero proceder en esta dirección contribuirá a formar una idea más exacta del patrimonio literario de los Siglos de Oro, de las pasiones de los lectores de la época, de sus referencias culturales y su horizonte de expectativas.

Es importante entonces que se inicie una nueva fase de investigación, en la que se podrá pasar de los estudios localizados en un tema o motivo particular (cosa que hace a veces que la bibliografía sea muy desordenada y dispersa) a un balance crítico, libre de prejuicios y deformaciones de perspectiva, que hasta ahora se ha hecho realmente sobre contadas obras²³.

22 Lázaro Carreter, F., «Para una revisión del concepto de «novela picaresca»», en *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, 195-229.

23 En conclusión quiero agradecer a todos los que me han ayudado con su solícito socorro a redactar estas páginas. Pido perdón, en cambio, por lagunas e incorrecciones, que son responsabilidad mía.

Bibliografía²⁴

Textos

- Baladro del sabio Merlin*, ed. de P. Gracia, Alcalá de Henares, CEC, en prensa.
- Baladro del sabio Merlin (Burgos, 1498)*, ed. facsímil, con ed. del texto de M^ªI. Hernández González, estudio de P. M. Cátedra y J. Rodríguez Velasco, Gijón, Ediciones TREA, en prensa.
- Barahona, F., *Flor de Caballerías*, ed. de J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, CEC, 1997.
- Baranda, N., ed., *Crónica del Rey Guillermo de Inglaterra. Hagiografía, Política y aventura medievales entre Francia y España*, Madrid, Iberoamericana, 1997.
- Baranda, N. y V. Infantes, eds., *Narrativa popular de la Edad Media. La doncella Teodor, Flores y Blancaflor, Paris y Viana*, Madrid, AKAL, 1995.
- Campo, V. y V. Infantes, eds., *La Poncella de Francia. La historia castellana de Juana de Arco*, Madrid, Iberoamericana, 1997.
- Cartagena, A. de, *Doctrinal de los caballeros*, ed. de J.M. Viña Liste, Santiago de Compostela, Universidad, 1995.
- Enciso de Zárate, F. *Platir*, ed. de M^ªC. Marín Pina, Alcalá de Henares, CEC, 1997.
- Fallows, N., *The Civalric Vision of Alfonso de Cartagena: Study and edition of the Doctrinal de los caballeros*, Newark, Juan de la Cuesta, 1995.
- Fallows, N., *Un texto inédito sobre la caballería del Renacimiento español. «Doctrina del arte de la cavallería» de Juan Quijada de Reayo*, Liverpool, University Press, 1996.
- Fernández, J., *Belianís de Grecia*, ed. de L. E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997.
- Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. de N. Baranda, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1995.
- Libro del caballero Zifar. Códice de Paris, Estudios publicados bajo la dirección de F. Rico*, ed. de R. Ramos, Barcelona, Moleiro, 1996.
- Libro del caballero Zifar*, edición crítica de J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995.
- Luján, P. de, *Silves de la Selva*, ed. de I. Romero, Alcalá de Henares, CEC, en prensa.
- Ortega, M., *Felixmarte di Hircania*, ed. de M^ªRosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, CEC, 1998.
- Primaleón*, ed. de M^ªCarmen Marín Pina, Alcalá de Henares, CEC, 1998.
- Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. de J.D. Rodríguez Velasco, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1997.
- Silva, Feliciano de, *Tercera parte de Florisel de Niquea*, ed. de J. Martín Lalanda, Alcalá de Henares, CEC, en prensa.
- Torquemada, Antonio de, *Don Olivante de Laura*, ed. de I. Muguruza, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.
- Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven su hijo*, ed. de M^ªL. Cuesta Torre, México, Universidad Nacional Autónoma, 1997.
- Tristán de Leonís*, ed. de M^ªL. Cuesta Torre, Alcalá de Henares, CEC, en prensa.
- Velázquez del Castillo, G., *Clarián de Landanís*, ed. de G. Anderson, Newark, Juan de la Cuesta, 1995.

Estudios

- Acebrón, J., «Del artificio narrativo a la digresión sermonaria. Dos singulares lances en los libros V y VI de Amadís», *Scriptura*, 11, 1996, 7-30.
- Acebrón, J., ««¿Dormides o velades?». La vigilia del alma en los sueños milagrosos», *Scriptura*, 13, 1997, 285-314.

24 La «Bibliografía» pretende conectarse con la publicada por M^ªC. Marín en su estado de la cuestión de 1995 y por tanto comprende en principio obras no incluidas en su bibliografía, a partir de la fecha de 1994.

- Acebrón, J., ««No entendades que es sueño mas visyón çierta». De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 249-257.
- Aguilar Perdomo, M^a R., *Felixmarte de Hircania (Guía de lectura)*, Alcalá de Henares, CEC, 1998.
- Alvar, C., «El *Tristán en prosa* del ms. 527 de la Bibliothèque Municipale de Dijon», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 19-61.
- Alvar, C. y J.M. Lucía Megías, «Hacia el código del *Tristán de Leonís* (cincuenta y nueve fragmentos en la Biblioteca Nacional de Madrid)», *Revista de Literatura Medieval*, XI, 1999, 9-135.
- Baranda, N., «El desencanto de la caballería», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de M.I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, 149-57.
- Baranda, N., «La literatura caballeresca. Estado de la cuestión». 1. «Las historias caballerescas breves», *Romanistisches Jahrbuch*, 45, 1994, 271-294.
- Baranda, N., «Las historias caballerescas breves», en *Literatura popular*, Anthropos, 166-167, 1995, 47-50.
- Baranda, N., «Gestos de la cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo XVI», en *Les traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Moulins, Associations des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, 55-68.
- Baranda, N., «La lucha por la supervivencia. Las postrimerías del género caballeresco», *Voz y Letra*, VII, 2, 1996, 159-178.
- Baranda, N., «Argumentos para una versión desconocida de la historia del Rey Guillermo», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, 257-64.
- Baranda, N., «Transformarse para vivir: de roman medieval a historia de cordel decimonónica», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham 1995), I: Medieval y Lingüística*, ed. de A.M. Ward, Birmingham, University of Birmingham, Dep. of Hispanic Studies, 1998, 68-76.
- Baranda, N., «El *Guarino Mezquino*: un caso singular en las caballerías hispanas», en *Literatura narrativa caballeresca en Italia y España (1460-1550). (Coloquio internacional 3-5 abril 1997)*, Colonia, Universidad, en prensa.
- Beltrán, R. y J. Izquierdo, «Bibliografía d'estudis sobre *Tirant lo Blanc*», *Llengua & Literatura*, 7, 1996, 345-405.
- Beltrán, R., «*Tirante el Blanco* en el gran teatro de la caballería», *Voz y Letra*, VII, 1, 1996, 81-130.
- Beltrán, R., «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías», en *The medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. de I. Macpherson y R. Penny, London, Tamesis, 1997, 21-47.
- Beltrán, R., ed., *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universidad, 1998.
- Beltrán, V., «Itinerario de los *Tristanes*», *Voz y Letra*, VII, 1, 1996, 17-44.
- Bernis, C., «El manuscrito de París. Estudio arqueológico», en *Libro del caballero Zifar. Código de París*, Barcelona, Moleiro, 1996, 193-244.
- Bognolo, A., «Gli incanti di Urganda: magia come spettacolo nei *libros de caballerías*», *Studi Ispanici*, 1994-96, 111-28.
- Bognolo, A., «La entrada de la realidad y de la burla grotesca en un libro de caballerías: el *Lepolemo, Caballero de la Cruz* (Valencia 1521)», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, I, 371-78.
- Bognolo, A., «*Amadís encantado*. Scrittori e modelli in tensione alla nascita del genere dei *libros de caballerías*», en *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature iberiche*, Roma, Bulzoni, 1996, I, 41-52.
- Bognolo, A., «La desmitificación del espacio en el *Amadís de Gaula*: los «castillos de la mala costumbre», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, III, 67-72.
- Bognolo, A., *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS (Biblioteca di Studi Ispanici), 1997.

- Bognolo, A., «El prólogo del *Amadís de Montalvo* entre retórica, poética e historiografía», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso AISO (Alcalá de Henares, 1996)*, ed. de M.C. García de Enterría y A. Cerdón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, 275-81.
- Bognolo, A., «I libri de caballerías tra la fine del Medioevo e la discussione cinquecentesca sul «romanzo»», en *Fine secolo e scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri* (Atti Convegno AISPI Siena, 5-7 marzo 1998), Roma Bulzoni, 1999, I, 81-91.
- Bognolo, A., «Il romanziero e le finzione. Questioni teoriche nei testi introduttivi ai libros de caballerías», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* (Pisa), 2, 1999, 67-93.
- Bognolo, A., «Il meraviglioso architettonico nel romanzo cavalleresco spagnolo», en *Lettere e arti nel Rinascimento* (X Convegno Internazionale dell'Istituto di Studi Umanistici Francesco Petrarca, Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998), en prensa.
- Bognolo, A., «La continuazione italiana dell'*Amadís de Gaula*: l'*Aggiunta al quarto libro* di Mambrino Roseo da Fabriano (Venezia 1563)», en *Literatura narrativa caballeresca in Italia y España (1460-1550)*. (Coloquio internacional 3-5 abril 1997), Colonia, Universidad, en prensa.
- Cacho Blecua, J.M., «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en *Descensus ad inferos. La aventura de Ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. de P.M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad, 1995, 99-127.
- Cacho Blecua, J.M., «La crueldad del castigo: El ajusticiamiento del traidor y la «pértiga» educadora en el *Libro del caballero Zifar*», en *Violencia y conflictividad en la sociedad de la España Bajomedieval*, Zaragoza, Universidad, Departamento de Historia Medieval, 1995, 59-89.
- Cacho Blecua, J.M., «Observaciones sobre el texto de *La corónica de Adramón*», *Romance Philology*, 49, 1995, 53-72.
- Cacho Blecua, J.M., «Los «Castigos» y la educación de Garfín y Roboán en el *Libro del caballero Zifar*», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton)*, ed. de A. Menéndez Collera y V. Roncero López, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 117-135.
- Cacho Blecua, J.M., «Los problemas del *Zifar*», en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, Barcelona, Moleiro, 1996, 57-94.
- Cacho Blecua, J.M., «Del *Amadís de Gaula* al nostálgico Gerineldo en *Cien años de soledad*», en *Quinientos años de soledad. Actas del Congreso «Gabriel García Márquez»*, ed. de R. Pellicer y A. Saldaña, Zaragoza, Universidad, Anexos de Tropelías, 1997, 209-220.
- Cacho Blecua, J.M., «El género del Cifar, (Cromberger, 1512)», en *La invención de la novela*, ed. de Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, 85-105.
- Cacho Blecua, J.M., «La fecha de la *Corónica de Adramón*», en *Literatura narrativa caballeresca in Italia y España (1460-1550)*. (Coloquio internacional 3-5 abril 1997), Colonia, Universidad, en prensa.
- Carmona, F., «Largueza y *Don en blanco* en el *Amadís de Gaula*», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, I, 507-21.
- Carpenter, D., *Arderique* (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, en prensa.
- Cátedra, P.M., «La literatura caballeresca en España (1489-1525)», «Prólogo» a *El «Floriseo» de Fernando Bernal*, ed. de Guijarro Ceballos J., Mérida, Editoria Regional de Extremadura, 1999, 11-46.
- Cátedra, P.M. y A. Rojo, *Bibliotecas de mujeres (1538-1599)*, Valladolid, en prensa.
- Cátedra, P.M., «Literatura y espectáculo caballerescos en el siglo XVI», en *Literatura narrativa caballeresca in Italia y España (1460-1550)*. (Coloquio internacional 3-5 abril 1997), Colonia, Universidad, en prensa.
- Chevalier, M., «Lectura en voz alta y novela de caballerías. A propósito de *Quijote I*, 32», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX, cuaderno CCLXXVI, 1999, 55-65.
- Cirlot, V., «La aparición de Florestán: un episodio en el *Amadís de Montalvo*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de M.I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, 255-60.
- Comellas Aguirrezabal, M., «Otra posibilidad de salvar los *libros de caballerías*: la de Antonio de Toledo en su *Discurso de las buenas letras humanas*», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Universidad, 1998, II, 277-85.

- Contreras Martín, A.M., «El episodio de la carreta en el *Lanzarote del Lago* (Ms. 9611 BN Madrid), en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, II, 61-74.
- Contreras Martín, A.M., «La traducción del *Lancelot propre* en la Castilla medieval», en *II Congrès International sobre Traducció*, Belleterra, Universidad Autónoma, 1997, 465-93.
- Cuesta Torre, M^a L., «Algunas notas acerca de la rivalidad en tres obras de la materia artúrica hispánica», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, II, 117-29.
- Cuesta Torre, M^a L., «Libro de caballerías y propaganda política: un trasunto novelesco de Carlos V», en *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Semiótica)*, Murcia, Universidad, 1996, 553-560.
- Cuesta Torre, M^a L., «Lo sobrenatural en la *Leyenda del caballero del Cisne*», en *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad, 1996, 355-365.
- Cuesta Torre, M^a L., «Tristán en la poesía medieval peninsular», *Revista de Literatura Medieval*, IX, 1997, 121-143.
- Cuesta Torre, M^a L., «Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 1, 1997, 35-70.
- Cuesta Torre, M^a L., «Unos folios recuperados de una edición perdida del Tristán de Leonís», en «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. de A.M. Beresford, London, Queen Mary and Westfield College, 1997, 227-36.
- Cuesta Torre, M^a L., «Ética de la guerra en el *Libro del caballero Zifar*», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 77-92.
- Cuesta Torre, M^a L., «La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, León, Universidad, 1998, II, 297-304.
- Cuesta Torre, M^a L., *Tristán de Leonís* (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, 1998.
- Dematté, C., «Instancias autoriales en los prólogos de los libros de caballerías», en *Actas del V Congreso AISO (Münster 1999)*.
- Eisenberg, D. y M^a C. Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI*, Zaragoza, en prensa.
- Eisenberg, D., «Inexactitudes y misterios bibliográficos: las primeras ediciones del *Primaleón*», *Scriptura*, 13, 1997, 173-177.
- El libro del caballero Zifar*, número especial de *La corónica*, 27.3, 1999.
- Foti, V., «Mutamenti semantici nelle traduzioni italiane dell' *Amadis*», en *Literatura narrativa caballeresca en Italia y España (1460-1550)*. (*Coloquio internacional 3-5 abril 1997*), Colonia, Universidad, en prensa.
- Gil-Albarellos, S., «Revisión del mito del nacimiento del héroe: *Amadis de Gaula*», *Castilla*, 20, 1995, 139-46.
- Gil-Albarellos, S., «Debates renacentistas en torno a la materia caballeresca. Estudio comparativo en Italia y España», *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada*, 1, 1998, 43-73.
- Gil-Albarellos, S., «*Amadis de Gaula* y el género caballeresco en España», Valladolid, 1999.
- Gimber, A., «Les banquets dans les différentes versions du *Tristan* espagnole», en *Banquets et Manières de Table au Moyen Age*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1996, 423-32, *Senefiance*, 38.
- Gimber, A., «La continuación castellana del *Tristán de Leonís* de 1534 y su traducción italiana de 1555. De la transformación de un texto medieval en novela renacentista», en *Literatura narrativa caballeresca en Italia y España (1460-1550)*. (*Coloquio internacional 3-5 abril 1997*), Colonia, Universidad, en prensa.
- Gómez Redondo, F., «La materia caballeresca: líneas de formación», *Voz y Letra*, VII, 1, 1996, 45-80.
- Gómez Redondo, F., *Historia de la prosa medieval castellana. Tomo II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Gómez-Montero, J., «Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI», en *Literatura fantástica en España*, *Anthropos* 154-55, 1994, 51-60.

- Gómez-Montero, J., «El *Libro de Morgante* en el laberinto de la novela de caballerías», *Voz y Letra*, VII/2, 1996, 29-59.
- Gómez-Montero, J., «Refranes, sentencias y proverbios toscanos en un libro de caballerías español (*Libro de Morgante*, Valencia 1533-35)», en *Festschrift für H.D. Bork zum 65. Geburtstag*, Frankfurt, 1997, en preparación.
- González Gonzalo, A.J., *Clarián de Landanis (I) de Gabriel Velázquez del Castillo* (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, 1998.
- González, J.R., «La admonición como profecía en el *Amadis de Gaula*», *Medievalia*, 18, 1994, 27-42.
- González, J.R., «La *Vita Nuova* de Dante en el *Amadis de Gaula*: una doble intertextualización», *Lexis*, XIX, 2, 1995, 353-68.
- González, J.R., «Profecías materiales en el *Amadis de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*», en *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1995, 78-89.
- González, J.R., «La función literaria de los numerales en el *Amadis de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián*», *Hispanística*, 3, 1-2, 1995, 52-55.
- González, J.R., «Amadís en su profecía general», *Letras*, 34, 1996, 63-85.
- González, J.R., «La espada rota o dividida: su función en el *Amadis de Gaula*», *Estudios Filológicos*, 32, 1997, 73-81.
- González, J.R., «La profecía general sobre Esplandián en el *Amadis de Gaula*», en *La cultura hispánica y occidente. Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*, Mar del Plata, Universidad Nacional, 1997, 334-37.
- González, J.R., «Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia* a la luz de los *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio», *Stylos*, 7, 1998, 205-264.
- González, J.R., «Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías del *Palmerín de Olivia*», *Incipit*, XVIII, 1998, 107-158.
- González-Casanovas, R.J., «Amadís, Galaor: los dos hermanos a la luz de las leyes épicas», *Revista Chilena de Literatura*, 44, 1994, 53-71.
- Gracia, P., «El nacimiento de Esplandián y el folklore», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de M.I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, 437-44.
- Gracia, P., «El «Palacio Tornante» y el bizantinismo del *Amadis de Gaula*», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, II, 443-55.
- Gracia, P., «Sobre la tradición de los autómatas en la Ínsula Firme. Materia antigua y materia artúrica en el *Amadis de Gaula*», *Revista de Literatura Medieval*, VII, 1995, 119-35.
- Gracia, P., «El ciclo de la Post-Vulgata artúrica y sus versiones hispánicas», *Voz y Letra*, VII, 1, 1996, 5-16.
- Gracia, P., «El mito del Graal», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 63-75.
- Gracia, P., *Baladro del sabio Merlin* (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, 1998.
- Gracia, P., «Sobre el espíritu del primer *Amadis de Gaula*», *Revista de Literatura Medieval*, XI, 1999, 247-253.
- Gracia, P., *Literatura artúrica en la Península Ibérica. II: bibliografía crítica de la investigación moderna*, London, Grant and Cutler, en prensa.
- Grilli, G., *Dal «Tirant» al «Quijote»*, Bari, Adriatica, 1994.
- Guijarro Ceballos, J., «Recreación literaria de un tópico alfonsí: la alternancia de fuentes en el *Libro primero de don Clarián de Landanis*», en *Proceedings of the Eighth Colloquium. Papers of the Hispanic Research Seminar*, 5, ed. de A.M. Beresford y A. Deyermund, London, Queen Mary and Westfield College, 1997, 7-15.
- Guijarro Ceballos, J., «Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías. La ira del caballero cristiano», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 115-135.

- Guijarro Ceballos, J., «Biblioteca imaginada: en la teoría y en la práctica de los libros de caballerías», en *El Libro Antiguo Español, vol. V: El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, dir. de P.M. Cátedra, A. Redondo y M. L. López-Vidriero, ed. de J. Guijarro Ceballos, Madrid-Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-Sociedad Española de Historia del Libro, 1999, 147-162.
- Guijarro Ceballos, J., *El «Floriseo» de Fernando Bernal*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999.
- Guijarro Ceballos, J., «El ciclo de los Clarianes. Un ejemplo de literatura cíclica: el encantamiento de don Clarián de Landanís», en *Literatura narrativa caballeresca en Italia y España (1460-1550). (Coloquio internacional 3-5 abril 1997)*, Colonia, Universidad, en prensa.
- Guijarro Ceballos, J., *Floriseo* (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, en prensa.
- Gutiérrez García, S., «La cultura de la mesa y los libros de caballerías», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, 745-56.
- Haro, M., «La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 181-217.
- Infantes, V., «El género editorial de la narrativa caballeresca breve», *Voz y Letra*, VII/2, 1997, 127-133.
- Infantes, V., «La narrativa del Renacimiento: estado de las cuestiones», en *La invención de la novela*, ed. de Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, 13-48.
- Infantes, V., «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuentos, etc. (I)», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, III, 265-272.
- Infantes, V., «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuentos, etc. (II)», en *Estudios Aureos II. Actas del XII Congreso de la AIH (Birmingham, 1995)*, ed. de J. Whicker, Birmingham, University of Birmingham, Dep. of Hispanic Studies, 1998, 310-18.
- Infantes, V., «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuentos, etc. (III)», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso AISO (Alcalá de Henares, 1996)*, ed. de M.C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, II, 845-855.
- Infantes, V., «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuentos, etc. (IV)», en *Actas del XIII Congreso de la AIH (Madrid, 1998)*, Madrid, Castalia, 2000, III, 641-654.
- Infantes, V., «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuentos, etc. (V)», en *Actas del V Congreso AISO (Münster 1999)*.
- Infantes, V., «Nominal las caballerías o de la titulación de un género», en *Literatura narrativa caballeresca en Italia y España (1460-1550). (Coloquio internacional 3-5 abril 1997)*, Colonia, Universidad, en prensa.
- La caballería antigua para el mundo moderno*, número monográfico de Ínsula, coord. de Jesús D. Rodríguez Velasco, nº 584-585, 1995.
- Laspuertas, C., *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, en prensa.
- Lastra Paz, S.C., «Tipología espacial en el *Amadís de Gaula*», *Incipit*, XIV, 1994, 173-192.
- Lastra Paz, S.C., «El problema del espacio en el *Amadís de Gaula*», *Hispanística*, 3, 1995, 56-57.
- Lastra Paz, S.C., «Los rasgos esenciales del espacio caballeresco en el *Amadís de Gaula*», en *La cultura hispánica y occidente. Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*, Mar del Plata, Universidad Nacional, 1997, 366-69.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicos. I. El ciclo de *Amadís de Gaula* en la Bibliothèque Nationale de France», *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 8, 1994, 377-429.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicos. II. Descripción de la *Crónica de Adramón* (Bibliothèque Nationale de France: Esp. 191)», *JHPH*, en prensa.

- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicas. III. Noticias sobre un nuevo manuscrito de *Clarisel de las Flores* (libro I) de Jerónimo de Urrea», *Archivo de Filología Aragonesa*, LI, 1995, 283-296.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicas. IV. Los ciclos de *Amadís de Gaula* y *Palmerín de Olivia* en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)», *Journal of Hispanic Research*, 3, 1994-95, 81-106.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicas. V. Otros libros impresos de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)», *Studi Ispanici*, 1994-1996, 9-49.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicas. VI. Libros de caballerías manuscritos de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid)», *Criticón*, 69, 1997, 67-99.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicas. VII. Un *Palmerín de Olivia* recuperado: Toledo ¿Juan Ferrer? 1555 (Biblioteca del Palacio Real I.C.91)», *Voz y Letra*, VI, 1995, 41-57.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicas. VIII. Dos folios recuperados de un libro de caballerías manuscrito: *Don Claris de Trapisonda* (Biblioteca de Palacio: II.2504)», *RFE*, LXXVI, 1996, 47-69.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicas. IX. Algunas reflexiones sobre la difusión manuscrita de libros de caballerías castellanos a la luz del *Filorante*», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso AISO (Alcalá de Henares, 1996)*, ed. de M.C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, II, 949-962.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de los libros de caballerías hispánicas. X. *Tirante el Blanco* ante el género editorial caballeresco», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic (L.E.M.I.R.)*, 0, 1997.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicas. XI. El último libro de caballerías castellano: *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI/2, 1998, 309-356.
- Lucía Megías, J.M., «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicas. XII. *Tercera parte de Florambel de Lucea*: un texto recuperado, una historia por descubrir», *Thesaurus*, en prensa.
- Lucía Megías, J.M., «Hacia la partición original del *Libro del Cavallero Zifar*», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, III, 111-130.
- Lucía Megías J.M., «Libros de caballerías manuscritos», *Voz y Letra*, VII, 2, 1996, 61-125.
- Lucía Megías, J.M., «Los testimonios del *Zifar*», en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, Barcelona, Moleiro, 1996, 97-136.
- Lucía Megías, J.M., «Dos caballeros en combate: batallas y lides singulares en *La leyenda del caballero del Cisne* y el *Libro del caballero Zifar*», en *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares; Universidad, 1996, 427-52.
- Lucía Megías, J.M., «La teoría de los diasistemas y el ejemplo práctico del *Libro del cavallero Zifar*», *Incipit*, XVI, 1996, 55-114.
- Lucía Megías, J.M., «Crítica textual e imprenta. 1. Reflexiones textuales al hilo de una nueva edición», *Incipit*, XVII, 1997, 47-81.
- Lucía Megías, J.M., «Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 311-341.
- Lucía Megías, J.M., «Nuevos fragmentos castellanos del códice medieval de *Tristán de Leonís*», *Incipit*, XVIII, 1998, 231-253.
- Lucía Megías, J.M., *Oliveros de Castilla* (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, 1998.
- Lucía Megías, J.M., *La imprenta y los libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, 1999.
- Lucía Megías, J.M., *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París. Catálogo descriptivo*, Pisa, Univ. di Pisa - Univ. de Alcalá, 1999.
- Marín Pina, M^a C., «La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. 2. Los libros de caballerías españoles», *Romanistisches Jahrbuch*, 46, 1995, 314-38.

- Marín Pina, M^a C., «Fiestas caballerescas aragonesas en la Edad Moderna», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995, 109-18.
- Marín Pina, M^a C., «La historia y los primeros libros de caballerías españoles», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, III, 183-92.
- Marín Pina, M^a C., «El ciclo español de los Palmerines», *Voz y Letra*, VII/2, 1996, 3-28.
- Marín Pina, M^a C., «La ideología del poder y el espíritu de cruzada en la narrativa caballeresca del reinado fernandino», en *Fernando II de Aragón. El rey Católico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, 87-105.
- Marín Pina, M^a C., «Romancero y libros de caballerías más allá de la Edad Media», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, 977-87.
- Marín Pina, M^a C., «Lecturas del Quijote» I, 2-3, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, vol. complementario, 18-24.
- Marín Pina, M^a C., «Motivos y tópicos caballerescos», «Apéndice» en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, vol. complementario, 857-902.
- Marín Pina, M^a C., «Metamorfosis caballeresca de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 289-309.
- Marín Pina, M^a C., «El Caballero de Ávila y las fiestas zaragozanas por la beatificación y canonización de Santa Teresa», *Thesaurus*, en prensa.
- Marín Pina, M^a C., «El *Primaleón* y la comedia *El príncipe jardinero de Santiago Pita*», *Scriptura*, en prensa.
- Martín Lalanda, J., *Tercera parte de Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, en prensa.
- Mérida, R.M., «Úrganda le Desconocida o tradición y originalidad», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de M.I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, 623-28.
- Mérida, R.M., «Diego Clemencín i la seva lectura quixotesca del *Tirant lo Blanch*.», *A Sol Post. Estudis de llengua i literatura*, 3, 1995, 211-23.
- Mérida, R.M., «Lecturas de un consumo y consumación de la literatura», *Ínsula*, 584-585, 1995, 21-2.
- Mérida, R.M., «Tirant lo Blanch y los libros de caballerías: en torno al *Discurso preliminar* de Pascual de Gayangos», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica. Seminario Menéndez Pelayo de la Fundación Universitaria Española*, 20, 1995, 153-9.
- Mérida, R.M., «La desaparición de Morgana: de *Tirant lo Blanch* (1490) y *Amadís de Gaula* (1508) a *Tirant le Blanch* (1737)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLVI, 1997-98, 135-53.
- Mérida, R.M., «El *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo y la maravilla medieval», *Tirant. Bulletí informatiu i bibliogràfic (L.E.M.I.R.)*, 1, 1998.
- Mérida, R.M., «Tres gigantes sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 219-233.
- Mérida, R.M., «La fortuna de *Tirant lo Blanch* entre alguns lectors hispànics dels segles XVI al XIX», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 23, 1997-1998, 75-89.
- Mérida, R.M., *Contexto cultural y configuración literaria del tema de la magia en el «Amadís de Gaula»*, Barcelona, Universitat, 1999 (Colección de tesis doctorales microfichadas, núm. 3435).
- Mérida, R.M., *Tiranie el Blanco* (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, en prensa.
- Moltó Hernández, E., «La leyenda de *Tristán* y el amor cortés», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 249-257.
- Muguruza, I., «El *Olivante de Laura* en la biblioteca de Cervantes», *Anales Cervantinos*, XXXIII, 1995-97, 247-71.

- Muguruza, I., «El pastor en los libros de caballerías: el caso de *Olivante de Laura*, de Antonio de Torquemada», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 20, 1995, 197-215.
- Orduna L.E.F. de, «Mesa redonda sobre literatura caballerescas», en *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1995, 223-224.
- Orduna, L.E.F. de, «Un caso de intervención del narratorio: *Amadis de Gaula* I, 41», en *New Frontiers in Hispanic and Luso-Brazilian Scholarships: Cómo se fue el maestro. For D. W. Lomax in Memoriam*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1995, 117-122.
- Orduna, L.E.F. de, «El *Belianis de Grecia* frente a la tradición de los libros de caballerías castellanos», en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, ed. de L. Walde, C. Company y A. González, México, UNAM-Colegio de México, 1996, 115-121.
- Orduna, L.E.F. de, «Itinerario de la literatura caballerescas castellana», en *Caminería hispánica. Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Guadalajara, AACHE Ediciones, 1996, 179-204.
- Orduna, L.E.F. de, «Algo más acerca del *don en blanco* en los libros de caballerías castellanos», *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, I, 1, 1997, 149-58.
- Orduna, L. E. F. de, «La literatura caballerescas castellana: ediciones críticas y proyectos editoriales», *Incipit*, XVIII, 1998, 41-63.
- Orduna, L.E.F. de, «Variantes de edición y variantes de emisión y estados en impresos del siglo XVI», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso AISO (Alcalá de Henares, 1996)*, ed. de M.C. García de Enterría y A. Cerdón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, I, 579-585.
- Orduna, L.E.F. de, «Zoología real y fantástica: función narrativa en el *Belianis de Grecia*», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, III, ed. de S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Castellón, Universidad, 1999, 103-113.
- Orduna, L.E.F. de, «Constantes y desvíos del paradigma genérico: la literatura caballerescas castellana a mediados del siglo XVI», en *Actas del V Congreso AISO (Münster 1999)*.
- Pastor Cuevas, M.C., «Del tirano y del traidor en los libros de caballerías hispánicos: una primera aproximación desde los *Specula principis*», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, 1139-1146.
- Ramos, R., «El *Amadis* de Juan de Dueñas, I: «La ínsola del Ploro»», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de M.I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, 843-52.
- Ramos, R., «El *Amadis* y los nuevos libros de caballerías (1495-1530)», *Ínsula*, n° 584-585, 1995, 13-15.
- Ramos, R., «Invitación a la lectura del *Libro del caballero Zifar*», en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, Barcelona, Moleiro, 1996, 15-54.
- Ramos, R., «Folclore e historiografía en *El caballero del Cisne*», en *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad, 1996, 479-486.
- Ramos, R., «*Tirante el Blanco* a la zaga de *Amadis de Gaula*», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic (L.E.M.I.R.)*, 0, 1997.
- Ramos, R., «*Tirante el Blanco* y el *Libro del caballero Zifar* a la zaga de *Amadis de Gaula*», en *'Quien hubiese tal ventura': Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. de A.M. Beresford, London, Queen Mary and Westfield College, 1997, 207-25.
- Ramos, R., «La transmisión textual del *Amadis de Gaula*», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, III, ed. de S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Castellón, Universidad, 1999, 199-212.
- Río Noguerras, A., «Libros de caballerías y poesía de cancionero: Invenciones y letras de justadores», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de M.I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, 303-18.
- Río Noguerras, A., «Las entradas triunfales en el Aragón de los Siglos de Oro», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995, 99-107.

- Río Nogueras, A., «Sobre magia y otros espectáculo cortesanos en los libros de caballerías», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, IV, 137-49.
- Río Nogueras, A., «Amor, matrimonio secreto y libros de caballerías. El sinuoso camino de don Claribalte para llegar ante la faz de la iglesia», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, 1261-68.
- Río Nogueras, A., «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. de J. Guijarro, Salamanca, Universidad, 1999, 147-161.
- Río Nogueras, A., «Libros de caballerías y burlas cortesanas (sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanis*)» en *Literatura narrativa caballeresca en Italia y España (1460-1550)*. (*Coloquio internacional 3-5 abril 1997*), Colonia, Universidad, en prensa.
- Río Nogueras, A., «De caballeros y pastores literarios», en *Actas del V Congreso AISO (Münster 1999)*.
- Rodríguez Velasco, J.D., «Los mundos modernos de la caballería antigua», *Ínsula*, 584-585, 1995, 7-10.
- Rodríguez Velasco, J.D., *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tradidística caballeresca castellana en su marco europeo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.
- Rodríguez Velasco, J.D., «Las narraciones caballerescas breves de origen románico», *Voz y Letra*, VII/2, 1996, 133-58.
- Rodríguez Velasco, J.D., «Para una periodización de las ideas sobre la caballería en Castilla (ca. 1250-1500)», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, 1335-46.
- Rodríguez Velasco, J.D., «Florenca, Castilla, Borgoña: la transmisión de una doctrina caballeresca en el siglo XV», en *Literatura narrativa caballeresca en Italia y España (1460-1550)*. (*Coloquio internacional 3-5 abril 1997*), Colonia, Universidad, en prensa.
- Romero, M^a I., «Los quilates de su valor. El héroe y lo heroico en las novelas de caballerías», en *Miscelánea Comillas*, 1995, 135-53.
- Romero, M^a I., *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Universidad, 1998.
- Romero, M^a I., «*Don Silves de la Selva*. Las últimas imágenes del mundo amadisiano», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, III, ed. de S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Castellón, Universidad, 1999, 287-299.
- Romero, M^a I., *Silves de la Selva de Pedro de Luján* (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, en prensa.
- Roubaud, S., ««Espantos de hombres flacos son deleytes de hombres fuertes»: la peur dans les romans de chevalerie», en *Quelques aspects de peurs sociales dans l'Espagne du Siècle d'or: l'individu face à la société*, ed. de A. Redondo y M. Vitse, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de Criticón, 1995, 123-4.
- Roubaud, S., «Calas en la narrativa caballeresca renacentista: el *Belianis de Grecia* y el *Clarián de Landanis*», en *La invención de la novela*, ed. de J. Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1999, 49-84.
- Roubaud, S., «Tesis doctoral: Le roman de chevalerie en Espagne: entre Arthur et Don Quichotte (Survivances médiévales et renouvellements)», *Criticón*, 69, 1997, 157-165.
- Roubaud, S., «Lecturas del *Quijote*» I, 6 y 32, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por F. Rico, Barcelona, Crítica, vol. complementario, 1998, 28-31 y 75-77.
- Rubio Pacho, C., «Reflexiones sobre el desarrollo de la literatura artúrica castellana», en *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1995, 169-173.
- Rubio Pacho, C., «Aproximación a los temas amoroso y caballeresco en el Cuento de Tristán de Leonís», en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad media (Actas de las V Jornadas Medievales)*, ed. de L. Walde, C. Company, A. González, México, UNAM-Colegio de México, 1996, 123-131.
- Rubio Pacho, C., «Mares frente a Tristán: del triángulo pasional al enfrentamiento caballeresco», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de*

- setembre de 1997), III, ed. de S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Castellón, Universidad, 1999, III, 311-318.
- Sales Dasí, E.J., ««Visión» literaria y sueño nacional en *Las Sergas de Esplandián*», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. Paredes, Granada, Universidad, 1995, I, 273-88.
- Sales Dasí, E.J., «*Las Sergas de Esplandián* y las continuaciones del *Amadís* (*Florisandos y Rogeles*)», *Voz y Letra*, VII, 1, 1996, 131-156.
- Sales Dasí, E.J., «Feliciano de Silva y la tradición amadisiana en el *Lisuarte de Grecia*», *Incipit*, 17, 1997, 175-217.
- Sales Dasí E.J., «Estructura y técnicas narrativas en las *Sergas de Esplandián*», *Voz y Letra*, IX, 1, 1998, 57-73.
- Sales Dasí, E.J., *Lisuarte de Grecia de Feliciano de Silva*, (Guía de lectura), Alcalá de Henares, CEC, 1998.
- Sales Dasí, E.J., «California, las Amazonas y la tradición troyana», *Revista de Literatura Medieval*, X, 1998, 147-167.
- Sales Dasí, E.J., «El *Florisando*, libro sexto de la familia de *Amadís*», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de R. Beltrán, Valencia, Universidad, 1998, 137-156.
- Sales Dasí, E.J., «Algunos aspectos de lo maravilloso en la tradición del *Amadis de Gaula*: serpientes, naos y otros prodigios», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, III, ed. de S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Castellón, Universidad, 1999, 345-360.
- Sales Dasí, E.J., «Garcí-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo», *RFE*, LXXIX, 1999, 123-158.
- Santana Paixão, R., «Ficção e realidade nos prólogos dos primeiros livros de cavalarias peninsulares», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad, 1997, 1419-25.
- Sanz Hermida, J., «La función mágica del anillo en el *Amadís de Gaula*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de M.I. Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, 933-40.
- Sarmati, E., *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.
- Sarmati, E., «Los libros de caballerías en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés» en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso AISO (Alcalá de Henares, 1996)*, ed. de M.C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, II, 14911-1498.
- Sarmati, E., «Le fatiche dell'umanista: il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria. Ancora qualche riflessione sul tópos del traduttore», en *Literatura narrativa caballeresca en Italia y España (1460-1550). Coloquio internacional 3-5 abril 1997*, Colonia, Universidad, en prensa.
- Soriano Robles, L., «Los fragmentos catalanes del *Tristany de Leonís*», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, III, ed. de S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero, Castellón, Universidad, 1999, III, 413-428.
- Suárez Pallasá, A., «La importancia de la impresión de Roma de 1519 para el establecimiento del texto del *Amadís de Gaula*», *Incipit*, XV, 1995, 65-114.
- Suárez Pallasá, A., «Estratificación de la onomástica del *Amadís de Gaula*», en *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1995, 189-198.
- Suárez Pallasá, A., «Attalus, maestro de Séneca, en el *Amadís de Gaula*», *Stylos*, 6, 1997, 27-77.
- Suárez Pallasá, A., «Sobre la evolución de -nn-, -nw- y -w- interiores intervocálicas en la onomástica personal del *Amadís de Gaula*», *RFE*, LXXVII, 3-4, 1997, 281-320.
- Tarziabachi, S. L., «Aproximación a las instancias narrativas del *Amadís de Gaula*», en *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1995, 225-227.

Villalobos y Delicado

Tatiana Bubnova

Francisco López de Villalobos (aproximadamente 1473 – 1549), médico de Fernando el Católico, de Carlos V, escritor fino y prolífico, dejó obras en verso y prosa, tradujo a Plinio y a Plauto, y destacó, entre otras cosas, en el género de literatura epistolar. Posee un respetable lugar en la historia de la literatura española. Su contemporáneo Francisco Delicado, oscuro clérigo andaluz, vivió la mayor parte de su vida en Italia, y en el mundo literario no se supo nada de él hasta mediados del siglo XIX, cuando su ahora famoso *Retrato de la Lozana Andaluza*, libro de contenido decididamente escandaloso, fue descubierto por F. Wolf en la Biblioteca Imperial de Viena. No creo que Villalobos y Delicado se hubiesen conocido, ni necesariamente hubiesen tenido noticias de sus respectivas obras (aunque al final de estas notas aventuro una hipótesis). No obstante, encuentro entre ellos afinidades inadvertidas, vasos comunicantes ocultos, que relacionan de diversas maneras sus voces ideológicas filtradas por el discurso de su obra. Entre los motivos que permiten establecer este tipo de relaciones, no es de poca importancia un origen semejante de los escritores, un contexto generacional compartido, la tan socorrida y aparentemente superada idea de *Weltanschauung*, entre otras cosas. Pero debe considerarse también la peculiar óptica del investigador, cuya distancia o cercanía para con el objeto estudiado, y cuya posición histórica y existencial, le permiten llevar a cabo analogías que quizás el método positivo más riguroso no autorice.

Mi punto de partida para poner juntos a Villalobos y Delicado está en el libro de Gustavo Illades acerca de la génesis de *La Celestina* en el «taller salmantino»¹, estudio en el cual el autor, basándose en los comentarios de Stephen Gilman² y María Rosa Lida, abre la posibilidad de una génesis colectiva (no confundir con la autoría), del libro del bachiller Fernando de Rojas. Illades agrega a las ideas seminales de Lida y Gilman³ una postura teórica más moderna, según la cual ninguna autoría es individual, sino que es manifestación y resultado de un diálogo, abierto o implícito, tanto con la tradición precedente (no exclusivamente literaria, sino también de cosmovisión), como con el entorno intelectual inmediato, que para el caso de *La Celestina* serían lo mismo «Cota

1 México, UNAM, 1999.

2 En *La España de Fernando de Rojas* [1971], trad. de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Taurus, 1978, Gilman polemiza con los editores Criado de Val y Trotter sobre el improbable personalismo de *La Celestina*. Recoge la postura de María Rosa Lida acerca del «cenáculo» salmantino como el ambiente en que la obra de Fernando de Rojas se había gestado (*La originalidad artística de «La Celestina»*), Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

3 Véase también Beth Tremallo, *Irony and Self-Knowledge in Francisco López de Villalobos*, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1991, 179-181.

y Mena con su gran saber», que la presencia catalizadora de Villalobos, estudiante de Salamanca en el mismo período en que lo fue Fernando de Rojas, y de otros (una posibilidad sería Juan de Lucena).

Nuestra recepción actual de los textos del llamado «círculo de Bajtín», con sus teorías acerca de dialogismo, acto ético, responsabilidad, sobre el papel de la risa y de la fiesta popular en los géneros literarios, teorías que nos parecen, a veces, contradictorias, pero que se articulan claramente alrededor de un mismo cúmulo de ideas y conceptos afines, podría servir de metáfora o emblema para la situación anterior⁴. Illades en parte se apoya en Bajtín; las ideas de Bajtín representan el trasfondo amplio y el aliento profundo de mi investigación.

Ahora bien, pasemos a Villalobos y Delicado. El proponer un vínculo entre estas dos figuras literarias del primer Siglo de Oro conduce al investigador al menos por dos vertientes: medicina y literatura⁵. El médico converso y escritor chocarrero Francisco López de Villalobos, entre su considerable corpus literario tiene un *Sumario de medicina*, con un *Tratado sobre las pestíferas buuas* (Salamanca, 1498)⁶, en verso. Se trata de uno de los primeros tratados acerca de la diagnosticación y cura de la sífilis en lengua española. Delicado, a su vez, es autor de un tratado de contenido análogo (*El modo de adoperare el legno de India occidentale: salutifero remedio a ogni piaga & mal*

4 Como es sabido, hay una gran polémica en torno a la autoría de los textos que se atribuyen, en diversa medida, al filósofo ruso M. M. Bajtín (1895-1975). Él mismo propone la idea de que la autoría literaria y, en términos más amplios, la autoría de todo tipo de textos, enunciados y actos en general, nunca es individual sino que como mínimo doble y dialógica, pues se gesta con una activa participación del *otro* y, además, si queremos hilar más fino, es de hecho «triple», debido a la presencia de otros niveles de la otredad. Por otra parte, la propia obra de Bajtín es una perfecta ilustración –a veces paradójica– de esta situación especulativa en forma biográfica y concreta. Se sabe, por ejemplo, que los textos firmados por Volóshinov y Medvedev (miembros de llamado «círculo de Bajtín») han sido atribuidos directa o mediatamente a Bajtín. Un tercer nombre, el de Kanaev, complica aún más la situación porque la persona que firmó alguna obra atribuida a Bajtín, dejó un testimonio directo aseverando la autoría plena del maestro. De este modo, Bajtín al mismo tiempo oculta su rostro bajo la máscara del otro, presta su nombre y sus ideas para que los otros las desarrollen a su modo, o bien escribe desde un principio como si él mismo fuese el otro. Alguien ha ilustrado esta situación poniendo el nombre de los autores «apócrifos» en la fórmula saussureana del signo a modo del significante, y el de Bajtín como significado del conjunto de las ideas del «círculo de Bajtín» acerca del dialogismo, polifonía, otredad, de los géneros del discurso, del enunciado, de la poética histórica y el carnaval, entre otros tópicos hoy en día comúnmente conocidos.

5 Sin embargo, los textos producidos por estas dos disciplinas no se hallaban separados, para sus mismos autores, por una barrera infranqueable, producto de la especialización posterior. El mismo hecho de haber puesto en verso el *Sumario de la medicina* habla de la permeabilidad de los géneros del discurso (literario) imposible en las relaciones actuales que se establecen entre los textos científicos y literarios y filosóficos. A lo mismo contribuye el elemento de ironía y risa, que no estaba en contradicción con las concepciones médicas medievales y renacentistas, pero que es imposible en los rigurosos textos científicos de hoy. La ironía y la risa están relegadas al ámbito de lo literario.

6 Remito a las siguientes ediciones: F. López de Villalobos, *Algunas obras*, ed. de J. M. Fabié, Madrid, 1886 y *The text and concordance of the Sumario de la medicina I-1169*, Biblioteca Nacional de Madrid, ed. de María Nieves Sánchez, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1987.

incurabile, escrito en Roma en 1525, publicado en Venecia hacia 1530)⁷. Pero, la obra por la que más se conoce a Delicado, el *Retrato de la Lozana andaluza*, tiene por modelo, al menos en parte, a *La Celestina*⁸. De modo que es a través de *La Celestina* cómo el «taller salmantino» participa en la «composición» de *La Lozana andaluza*. En el caso de *La Celestina* y de *La Lozana*, se trata de un diálogo virtual con una renovada tradición literaria y, además, de una serie de coincidencias que, rayando en sistema, forman una red intertextual entre las obras del médico áulico castellano y las del cura andaluz radicado en Roma.

La Celestina y los textos de Villalobos son «productos textuales atestados de marcas de oralidad»⁹. Y lo es por supuesto, y en grado máximo, el *Retrato de la Lozana Andaluza*. Pero se relacionan con la lengua oral de una manera distinta. Villalobos se orienta a esta oralidad en el sentido del ‘escribo como hablo’ de Juan de Valdés, recogiendo «punticos y primorcicos de lengua vulgar»¹⁰, pero en su caso se trata mayormente de la producción escrita destinada por definición a lecturas solitarias y silenciosas: las cartas literarias, por ejemplo, uno de los primeros ejemplos de la modernidad cultural. Delicado, a su vez, se dedica sistemáticamente a registrar la oralidad viva y la entabla para mostrarla como rasgo específico de sus creaturas literarias, que deben ser leídas en voz alta. El dialogismo exhibido sobre un tablado estrictamente contemporáneo apunta, sin embargo, más allá de las circunstancias pretendidamente jocosas, a un diálogo en el «Gran Tiempo» (la idea sobre la que está basado todo el dialogismo bajtiniano). Existe una dimensión, creo, en la que Delicado establece un diálogo con Rojas y, a través de éste, con Villalobos. Illades parafrasea a Gilman a propósito de *La Celestina*, en su relación a la obra de Villalobos: «la originalidad más profunda de este genio del oído [que es Rojas]... es su presentación de la vida humana como... una transacción oral con otras vidas en un siempre cambiante... flujo de mutua conciencia»: vidas o conciencias en diálogo. Las criaturas parlantes de Delicado cobran su única existencia en una oralidad casi metafísica, pero fuera de la dimensión trágica.

7 Para la datación de las obras de Delicado, ver Francesco Ugolini, «Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta (con cinque appendici)», estratto dagli *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, vol. XII, 1974-1975, 445-615.

8 Para muchos, entre ellos María Rosa Lida, se trata de un modelo mal entendido y desatinado. Pero si nos distraemos de la idea de «modelo» y adoptamos la de «diálogo», veremos en seguida que Delicado explora otras posibilidades del tema de «lena», relacionándole con su contexto particular: los españoles conversos en Roma en el período inmediato a la expulsión de los judíos y la instauración del Santo Oficio de la Inquisición. El acento está puesto definitivamente en la figura emparentada con Celestina: Lozana, y no en unos amores particulares como en la *Tragicomedia*. Más allá del mero retrato de la tal heroína, Delicado retrata los lenguajes sociales del entorno multinacional romano y se centra en la inventiva verbal desencadenada con el habla de burdel: motivo de quedar relegada por un largo tiempo y, después de su «descubrimiento» a un solo ejemplar, marginada o «pospuesta» por casi cien años más por la crítica.

9 Cf. Illades 1999. Mis referencias están basadas en la tesis doctoral de 1996.

10 Cf. *Diálogo de la lengua*, ed. de José F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 9.

Por lo pronto, no me propongo más que señalar estas analogías, coincidencias y los lazos apenas perceptibles que unen la obra respectiva de ambos escritores. Ambos pertenecieron, por cierto, a aquella supuesta «generación del 92» que propone Gilman: los dos eran del linaje de los conversos¹¹, y muy probablemente fueron coetáneos muy cercanos¹².

Villalobos comparte con Delicado la cualidad de chocarrero, la condición de converso, la medicina (médico profesional Villalobos, médico empírico Delicado) y, tal vez, hasta el año de nacimiento¹³. Los dos figuran en la historia literaria española como ajenos al «momento épico»¹⁴. En su obra, el balance entre lo público y lo privado tiene facetas originales. Les tocó presenciar el amargo escenario de confrontación social y la escisión de la conciencia a propósito de la moral y la religión. Villalobos se halla en una permanente búsqueda de sí mismo mediante la ironía¹⁵, proceso que lleva a cabo en sus cartas privadas destinadas a lecturas públicas, o bien privadas, solitarias y silenciosas. Sin embargo, de cualquier manera, se trata de un *nosce te ipsum* que se fragua en la conversación permanente con el otro. Delicado a su vez explora, por primera vez en la literatura castellana, vivencias más íntimas del sexo, las mismas que logra representar mediante recursos de una discursividad oral nunca antes escrita.

Culto intelectual, competente profesional, brillante ingenio literario, Villalobos se desliza hacia la postura de bufón en ciertos momentos críticos, para transmitir una definida postura ética¹⁶, hasta que la del loco sabio se vuelve su segunda naturaleza. Delicado construye toda una fachada de piadoso arrepentimiento por una conducta disoluta, por encima de un edificio de chistes sexuales asentado sobre los cimientos

- 11 Respecto a Delicado, el origen converso, aceptado apriorísticamente por los primeros investigadores de su obra, ha sido puesto últimamente en cuestión por los investigadores más recientes (G. Allegra, Imperiale, A. Chiclana, entre otros; ver las precisiones de C. Allaigre en «Sobre judíos y conversos en *La Lozana Andaluza*», en *Las dos grandes minorías étnico-religiosas en la literatura española...*, ed. de I. Andrés-Suárez, Paris, 1995, 38-50). Entre sus argumentos, el más convincente pretende ser el supuesto antisemitismo de Delicado, motivo que para mí, de estar presente en su obra, sólo confirmaría su ascendencia judía. Que sea testigo el Ropero de Córdoba, Antón de Montoro, quien se quejó que para poder sobrevivir, «yo, el desdichado de mí,/fui el primero que vesti/la librea del Herrero», recordando así al instigador del motín anticonverso de 1473 en Córdoba (cito por la edición: Antón de Montoro, *Poesía completa*, prólogo de Brian Dutton, edición, estudio y notas de Marithelma Costa, Cleveland, Cleveland State University, 1990, 29, no. 13, intitulado «Montoro a Don Alonso de Aguilar cuando la destrucción de los conversos de Córdoba»).
- 12 Villalobos vivió entre 1473 y 1549, más o menos, y la vida de Delicado ha sido aproximadamente fechada entre 1475 y 1537.
- 13 Si realmente la fecha de nacimiento de Delicado se pudiera fijar en 1473 o 1474, sería una fecha y un origen (Córdoba) muy significativos para su andalusismo converso (ver Bubnova, «Fuenteovejuna y Martos, lugares de *gente menuda*», en *Discursos y representaciones en la Edad Media*, ed. de C. Company, A. González y L. Von der Walde, UNAM, México, 1999, 391-410).
- 14 Gilman, *op. cit.*, 190.
- 15 Es la tesis principal del estudio que hace Tremallo del epistolario de Villalobos.
- 16 «La literatura del 'loco' experimenta una gran toma de altura por haber servido en el norte de Europa como núcleo emblemático del humanismo cristiano.» (Francisco Márquez Villanueva, «Literatura bufonesca o del 'loco'», NRFH, 34, 1985-1986, 509.)

hechos de sarcasmo y de crítica social sesgada. Ambos se conciben a sí mismos y se hallan en la categoría de «albardán» ('truhán', 'bufón', 'chocarrero'). Delicado subraya el carácter «ridiculous» de su escrito sobre las prostitutas de Roma. Su heroína, Lozana, que en cierta forma se identifica, en cuanto libro (*La Lozana*), con su autor¹⁷, hace de su «persona albardán por comer pan»¹⁸. La máscara de albardán no sólo es recurso de supervivencia, sino que se convierte en el único modo de ser posible de Villalobos.¹⁹ F. Márquez Villanueva le inscribe en una galería de «locos» o «bufones» («albardanes») literarios de los fines del medioevo y de la primera época áurea. Además, «el mundo de la bufonería literaria aparece a la vez marcado por su carácter judaico. Constituye este hecho una radical peculiaridad española, que sitúa a la locura literaria en lo más álgido de la conciencia política, social y religiosa de sus tiempos»²⁰.

Villalobos logra la posición de médico áulico por méritos profesionales y por saber ser oportuno y divertido. Delicado, clérigo ordinario, representa una retaguardia intelectual, oscilando entre conciencia crítica cuando cuestiona oblicuamente la política de Carlos V en Italia²¹, y la búsqueda, probablemente infructuosa, de «favor».

Según Gilman²², «en su Diálogo celestinesco, Villalobos retrata a sí mismo como retado en broma por su noble interlocutor por su escepticismo y dudas relativas a la Trinidad», tópico éste relacionado muy especialmente con los conversos. El supuesto antitrinitarismo de Delicado ya ha sido puesto de relieve²³ (Da Costa Fontes). Una especie de averroísmo espontáneo ha sido señalada como rasgo de la heroína de Delicado²⁴. Gilman destaca un «cierto humor chocarrero» en las observaciones de Villalobos acerca de la nobleza primigenia de los judíos: «Somos nacidos de grandes reyes ungidos

17 Cf. T. Bubnova, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de «La Lozana andaluza»*, México, UNAM, 1987, 189-192, 212.

18 Cito por la edición de Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985, 367.

19 Márquez Villanueva, *ibidem*, *passim*. Es esencial también del mismo autor: «El problema de los conversos: cuatro puntos cardinales», *Hispania Judaica* (Studies in the history, language, and literature of the Jews in the Hispanic World), ed. de J. M. Solà-Solà, S. G. Armistead, y J. H. Silverman, I: History, Puvil Editor, Barcelona, 1980, 51-75.

20 Márquez Villanueva, *ibid.*, 506.

21 Cf. T. Bubnova, «Delicado en la Peña de Martos», *Actas del XII Congreso de la AIH, Birmingham 1995*, ed. de Jules Whicker, Birmingham, 1998, 70-78. En este punto discrepo de todos los que ven en el *Retrato* una apología de la política imperial.

22 *Op. cit.*, 199.

23 Costa Fontes, Manuel da, «The Holy Trinity in *La Lozana Andaluza*», *Hispanic Review*, 62:2, Spring 1992, 249-266, y «Anti-Trinitarism and the Virgin Birth in *La Lozana Andaluza*», *Hispania* 76, 1993, 197-203.

24 Cf. MacKay, Angus, «Averroístas y marginadas», *Actas del III Congreso de Historia Medieval Andaluza*, 247-261.

y de fuertes capitanes»²⁵, postura que debe confrontarse con la nobleza chocarrera de los marteños en la versión de Delicado²⁶.

Esta chocarrería que lo caracteriza en sus épocas de madurez, Villalobos no la había al parecer aplicado en su temprano tratado acerca de las «bubas pestíferas», obra mnemotécnica y genéricamente versificada (según su modelo Avicena)²⁷, escrita, junto con el Sumario, con propósitos serios, casi a modo de examen profesional²⁸. Pero posteriormente derivó situaciones festivas de las enfermedades²⁹. El «mal francés» aparece, como se sabe, como objeto de humor festivo y utópico en Rabelais, Sebastián de Horozco, Gaspar Lucas Hidalgo, entre tantos otros, y como objeto de una ironía compasiva, en Cervantes. En Delicado, este humor se incorpora al propio texto del tratado sobre el «leño de Indias».

El «amor hereos» y el «mal francés» son dos enfermedades «venéreas» que en cierta forma siniestra confluyen en la obra de Delicado y en la de Villalobos: ambos son producto de la afección por el Cupido. Decía el Tostado: «Es de considerar que los gentiles pusieron a Cupido por Dios, e él no es dios, mas una grande enfermedad... No entendieron otra cosa por Cupido todos los que de él fablaron salvo un desseo que en nós nasce de gozar de los carnales deleytes con aquellas figuras que en nuestro pensamiento hermosas fueron juzgadas»³⁰. Desde el punto estrictamente médico, para Villalobos, el *amor hereos* es causado por la corrupción del pensamiento y de la imaginativa³¹, pero amerita un tratamiento integral acostumbrado: corporal y psíquico. Las «bubas» en cambio son una afección corporal enviada por Dios como castigo moral: tema que después encontraremos en la obra de Delicado. El Tostado y Villalobos, ambos son tratadistas médicos: sobra recordar que el *amor hereos* para la facultad de medicina de la universidad de Salamanca tenía el rango de una dolencia común, cuyo tratamiento no excluye la parodia y el buen humor. Tratadista médico fue también Delicado, aunque no tocara el tema de Cupido en *El modo de adoperare...*, sino en otro lugar.

Delicado y Villalobos utilizaron, cada cual por su lado, el viejo molde de la parodia litúrgica y la tónica de las «cortes de Cupido» en sendos textos burlescos. La *Carta de excomunió contra una cruel doncella de sanidad*, que forma parte del *Retrato*, contra-

25 Gilman, 263-264.

26 Martos es para Delicado su lugar de origen («mo donde naces, sino con quien paces», Allaire, 498), y en mi opinión toda la emblemática y simbología de Martos debe tomarse en una dimensión ambivalente, y en relación con la crítica de la política imperial en Italia (ver Bubnova 1998). En relación con los dos chocarreros, Villalobos y Delicado, no está de más recordar que para fray Hernando de Talavera, modelo ético de Villalobos según Tremallo (*op. cit.*), la ironía es un pecado.

27 Cf. Gilman, *op. cit.*, 323.

28 A juzgar por la dedicatoria, puede tomarse justamente como prueba profesional de un recién egresado de la facultad de medicina, al ingresar al servicio del marqués de Astorga.

29 Según Márquez Villanueva, «la idea del valor terapéutico de la risa era también fundamental para Villalobos» (*op. cit.*, 513).

30 Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad, 1989, 60.

31 Cf. Cátedra, 62-63.

hechura de la *Descomunión de amores* del comendador Ludueña, agrega justamente el elemento venéreo, en sus dos acepciones de enfermedad física y afecto de orden moral, de tal manera que la temática amorosa confluye sin separar las afecciones de la carne de las de la mente. Su «corte de Cupido» —un proceso de amores, de larga tradición medieval— añade elementos parodiados de la fórmula de excomunión³², así como integra la posibilidad de contaminación y cura mediante hechicería. Villalobos incluye el último tema en los remedios para el *amor hereos*³³.

Ahora bien, el epistolario de Villalobos (carta IX) incluye un ejercicio literario análogo a la «excomunión» de Delicado. Se trata de una «bula» paródica, que acoge el esquema del proceso en una corte papal estafalaria, y que está dirigida en contra de las damas que se niegan a conceder sus favores a los cortesanos que las solicitan³⁴. Es una bula «otorgada y concedida por el nuestro muy Santo Padre Leon décimo quinto»³⁵, escrita, a diferencia de la mayoría de los textos de Villalobos —que pueden contener humor escatológico, pero no obsceno— en términos bastante afines a la «excomunión» delicadiana y al *Retrato* en general. El dios del amor aparece como «el tirano Cupido, que se nombra emperador y presidente general de las letras de amor, príncipe de las provincias de la juuenta, vil y viciosa barbaria y la caualleria, duque de Celosía y de Bramantes, señor de Brutania y de Cornualla». Abunda, lo mismo que en la *Excomunión*, el tópico del cancionero cortés. Al mismo tiempo, no podía faltar el detalle profesional: hay una descripción de los síntomas del *amor hereos*. Es una especie de alegato cómico antifeminista contra «la desordenada ingratitud y diabólica soberuía de las damas». Puesto que la mujer fue formada de una costilla del hombre, «es obligada, por pura deuda y restitución, de dar el cuerpo al hombre quando ge lo pidiere». Después de la fundamentación joco-teológica, viene la maldición (no muy diferente de la que contiene la *Carta de excomunión*): «Con todo, los tratan [las mujeres a los hombres] como a enemigos las enemigas de Dios; córrenlos, corridas sean; deséchanlos, desechadas sean; aféanlos, feas se tornen; acornéanlos, cornudas sean; cánsanlos, cansadas se vean; tráenlos debaxo de los pies, debaxo se vean; maldízenlos, malditas se vean, y todas las maldiciones dellos vengán sobre ellas...»³⁶. Concluye con la disposición de que

32 Little, Lester, «La morphologie des malédictions monastiques», *Annales*, 34, 1979, 43-60.

33 Cátedra duda de lo genuino del consejo de acudir a las «vejezuelas» para «desligar» al hechizado, porque cita a su conveniencia: «después vejezuelas le deben traer/a que le desliguen si bien saben dello» (*op. cit.*, 65), mientras que en la edición de Fabié como en la de Sánchez se dice: «que bien saben dello».

34 Es el tema del *Concilio de damas y galanes* y del *Bando de Cupido*, de Torres Naharro (*Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, vol. I, ed. de Joseph Gillet, Bryn Mawr, 1943).

35 La carta en cuestión, publicada sin fecha, se conjetura que fue escrita hacia 1518. No está demás recordar que el *Retrato* contiene una referencia sumamente ambigua a León X, que podría tomarse por una crítica obscena: cf. la reticencia de Allaigre, ed. cit, 191, n. 2.

36 Compárese con la auténtica excomunión proferida por el «vicario Cupido» contra una «cruel doncella de sanidad»: «Maldito lo que comiere:/pan y vino y agua y sal/maldito quien se lo diere./nunca le fallezca mal,/y la tierra que pisare/y la cama en que durmiere,/y quien luego no lo dijere/que la misma pena pene./Sus cabellos tan lucidos/ante quien el oro es fusco/tornen negros y encogidos/que parezcan

«el Reverendo Arzobispo de Braga que tome un plato en sus manos y una varita puesta en él, y discurriendo por todas ellas a pedir la limosna, la dama bendita y limosnera que tocase en la verga, es tanto como si dicesse sí, y le son concedidas todas las gracias de la bula y breve»³⁷.

Por otra parte, hay otras consonancias, así como contrapuntos entre las obras respectivas. Entre los contrapuntos, destaca la función simbólica del árbol. En el *Retrato*, Lozana ve en sus sueños un «árbol de la vanidad», del cual cada quien desea coger una ramita, una hoja, sin que nadie pueda alcanzar el fruto. Ese «árbol» es custodiado por alguien que parece ser el mismo demonio. En el *Prólogo sobre ciertas sentencias del autor*, anexo a la traducción del *Anfitrión*, que representa, como se sabe, un vituperio del amor cortés, aparece un árbol de vida y de sabiduría: «Este árbol cresce en tan grande altura, que no se puede alcanzar la fruta madura y sazónada dél hasta que el alma se pone en jubón y calzas y se despoja de toda su vestidura mortal...»³⁸.

Ya hemos registrado el alegato antifeminista de Villalobos (la bula). En el mencionado texto del Prólogo al *Anfitrión* aparece una curiosísima defensa de las mujeres. La alabanza de Villalobos se aparta de la disputa medieval entre los pro y los antifeministas basada en la enumeración de virtudes y vicios de las mujeres, según la tradición clásica, y rescata a las mujeres «erradas». ³⁹ Pues esta originalidad es lo que acerca este texto a ciertos enfoques de Delicado. En uno de los anexos autoriales al *Retrato*, a saber, en el intitulado «Cómo se escusa el autor en la fin del Retrato de la Lozana, en laude de las mujeres»⁴⁰, aparece una apasionada defensa del género femenino. Según ella, «la bondad, honestidad, devoción, caridad, castidad y lealtad que en las claras mujeres se halla y hemos visto» no se conocen tanto como los vicios, expuestos por las «plumas de los veloces escritores». El motivo de la tal reivindicación parece ser la gozosa aceptación de la alegría que constituye para cualquier hombre «ver y conversar mujer», puesto que «la mujer sea jardín del hombre, y no hay cosa en este mundo que tanto realegre al hombre exterior»⁴¹. Las mujeres son «audaces», pero cuando saben usar sus cualidades como «si tuviesen el principio de la sapiencia o inteligencia», son más preciosas que ningún diamante. Y después de toda la exposición crudísima de los tejes

de guineo;/y sus cejas delicadas,/con la resplandeciente frente,/se tornen tan espantables/como de un fiero serpiente...», y así en adelante del mismo tenor, descripción que alude a una contaminación sifilítica (ed. de Allaire, 499-500).

37 Villalobos, *Algunas obras*, 29-34.

38 Villalobos, *Libro intitulado «Los problemas de...»*, 491.

39 Cf. B. Tremallo, *op. cit.*, 185.

40 Ed. de Allaire, 483-486.

41 Lo del «hombre exterior» le da pie a Allaire para proyectar una luz exclusivamente cazurra sobre todo el pasaje. No obstante, no comenta lo que sigue: «no solamente el ánima del hombre se alegra en ver y conversar mujer, mas todos sus sentidos, pulsos y miembros se revivifican incontinentemente» (484). No hay, pues, oposición entre lo exterior e interior. Detalles como éste hablan en favor de una visión del mundo de Delicado afin al judaísmo, lo cual no implica necesariamente un cripto-judaísmo. Ver, en general, trabajos de Luce López-Baralt, Márquez Villanueva, y el mismo Gilman, si se quiere, entre otros.

y manejes de la Lozana a lo largo del *Retrato*, el autor quiere «dar gloria a la Lozana, que se guardaba mucho de hacer cosas que fuesen ofensa a Dios ni a sus mandamientos, porque, sin perjuicio de partes, procuraba comer y beber sin ofensión ninguna» (cf. ed. de Allaire, 483-484). En la «recomendación de las mujeres», de Villalobos, hay coincidencias curiosas con Delicado. Para el médico, las mujeres «son criaturas de Dios capaces de razón y de entendimiento como los hombres, hechas de su misma masa, a imagen y semejanza de Dios». Luego, las acepta «por la gran hermosura que les fue dada, que debajo del cielo no hay cosa tan deleitable para la vista de los ojos, y para dar gracias al Maestro de tales imágenes, como es ver una mujer hermosa y bien apuesta». Son además obedientes, castas y leales. Son muy moderadas en el comer y el beber, sobre todo en comparación con los hombres, pues «no hay borracherías entr'ellas ni bodegones, no hay juegos ni blasfemias ni juramentos sacados de las entrañas y tuétanos de la fe católica, no hay homicidios ni robos ni otros enormes pecados que a cada paso cometen los hombres». La violencia y la deshonestidad de los hombres en el «punto de honra» indigna especialmente a Villalobos, mientras observa que la mujer, al cometer una falta, ella misma se culpa antes de la intervención de los otros. Son piadosas y devotas, y además «donde son compañeras se hacen siervas compradas por precio, y sufren los insultos de los hombres y los de la fortuna con gran paciencia». Por los pecados de unas pocas han sido calumniadas todas, por los hombres, «jueces apasionados porque alguna dellas no respondió a sus desordenadas y torpes demandas», y «la ponzoña que conciben de una sola derrámanla sobre todas. ¡Qué vileza tan grande ofender a quien no se defiende, y alargar mucho la lengua en injuria a quien no responde por sí!»⁴².

El «laude de las mujeres» del clérigo andaluz no es tan generoso, pero contiene el mismo buen humor, la misma aceptación de sus propios errores y debilidades, y su parte de la responsabilidad. En general, estos dos textos de Delicado y Villalobos, es decir, el *Prólogo* (publicado más bien como epílogo, por cierto) del médico y el «Cómo se escusa» del cura, contienen aún más compatibilidades discursivas y temáticas. Tanto es así, que en el caso del *Anfitrión* de Villalobos, yo no excluiría la posibilidad de que Delicado lo tuviese alguna vez en sus manos. Es en este texto del clérigo andaluz, por cierto, donde se da la identificación más notoria del autor con su heroína ya hecha libro; recuérdese el sueño arriba citado de Lozana. Pues, comenta Delicado acerca de su propia vida: «como vi coger los ramos y las hojas del árbol de la vanidad a tantos, yo que soy de chica estatura, no alcancé más alto: asentéme al pie hasta pasar, como pasé, mi enfermedad». Y un par de líneas antes, el salutífero árbol guayaco, tema de su tratado médico sobre la cura del «mal francés», aparece en su función de árbol de la vida⁴³. Las retractaciones retóricas, si bien tópicas, en defensa del contenido del libro (son toda una serie), como por ejemplo: «Si me dicen cómo alcancé tantas particularidades, buenas

42 Villalobos, *Algunas obras*, 492-493.

43 Como tal, figura el guayaco también en la portada de *El modo de adoperare el legno de India occidentale...*.

o malas, digo que no es mucho escribir una vez lo que vi hacer y decir tantas veces», recuerdan un giro semejante en Villalobos: «E si algún malicioso⁴⁴ dijere que al maestro mejor le estaría deprender que enseñar en semejantes materias, yo confieso que dice verdad»⁴⁵.

En fin, si hubo «contacto» tradicional requerido por la ciencia literaria positiva, es lo de menos. En toda una serie de tópicos, Delicado y Villalobos plantean las cosas de una manera parecida (con las diferencias, por supuesto, debidas tanto a la circunstancia vital como al género literario que cultiva cada uno en un determinado momento). Algunos detalles pueden atribuirse simplemente a la tópica (como coincidencias entre la «Carta de excomunión» y la «bula»). Otros son coincidencias atribuibles a las circunstancias de la «morada vital», si recurrimos a los conceptos de A. Castro. Otros más, llegan al clérigo andaluz hasta Roma y Venecia por ósmosis, gracias a *La Celestina*, al *Anfitrión*, y otros libros, posiblemente incluso de otros autores afines. No me alcanza espacio para contar más acerca de los respectivos tratados sobre el «mal francés», a pesar de que la búsqueda de las analogías había empezado por ahí: tarea que reservo para un espacio mayor.

44 En Delicado: «Y si alguno quisiere decir que hay palabras maliciosas, digo que no quiera nadie glosar malicias imputándolas a mí...» (ed. de Allaire, 485).

45 Villalobos, *op. cit.*, 487.

La silva en Lope de Vega

Patrizia Campana

Deslumbrada por la belleza y por la enorme divulgación de las silvas gongorinas, la crítica ha prestado poca atención a las numerosas composiciones que Lope de Vega compuso en este molde métrico. Sin embargo, las silvas lopianas fueron particularmente apreciadas en su época, especialmente por aquellos literatos que, en la polémica que se suscitó a raíz de las *Soledades*, no se mostraron partidarios del gongorismo. Un ejemplo de ello es la opinión del comentarista de Camões, el portugués Manuel de Faria y Sousa, quien en el prólogo de la segunda parte de su *Fuente de Aganipe* (1644), hablando de las silvas castellanas (nº 9), aprovecha la ocasión para criticar a Góngora y elogiar largamente a Lope de Vega:

Pienso que las primeras que hubo en castellano –a lo menos cultas y grandes en cantidad de versos– fueron las dos de las *Soledades* de Góngora, ingenio grande, mas duro y propio para valerse del alivio dellas. Siguiéronle en esta composición otros, errando menos en eso que en pensar le imitaban el estilo, que si bien no es digno de imitación –y ninguno de los que la intentaron la consiguió– es dignísimo de veneración, por el singular ingenio que por allí vino a descubrir. Lope de Vega escribió todo su *Laurel de Apolo* y toda su *Gatomaquia* y otras cosas en silvas, todas felicísimas, sin faltar a una sola consonancia; al fin, como de hombre que las manejó y los números como de cera, haciendo dellos y dellas cuanto quiso, ni hallo otras en España que tengan su dicha.

La cita ilustra de manera muy gráfica la dureza a la que podían llegar los enfrentamientos entre bandos poéticos en la España barroca. Pero a pesar de lo que podría deducirse de las consideraciones de Faria y Sousa, Lope de Vega no se estrenó en el arte de la silva después del éxito cosechado por Góngora y en abierta competencia con él, sino que empezó a utilizarla varios años antes del nacimiento del culteranismo.

La forma métrico-genérica de la silva nació a principios de siglo XVII¹ y pasó a convertirse en el metro más significativo de la renovación barroca, pues por su elasticidad y libertad combinatoria es el que mejor simboliza la ruptura del rígido sistema métrico-genérico clásico (Egido 1990:34). Pero si bien tuvo su máxima fortuna después de 1613, con la divulgación de las *Soledades*, este dato no tiene que ocultar el hecho de que habían existido casos previos de silvas, y una de las primeras, si no la primera de la literatura española, se debe a Lope de Vega. Se trata de una breve composición de 183 versos² titulada *Apolo*, que hasta hace poco tiempo había pasado desapercibida a la mayoría de los críticos³, y que fue incluida por el autor en la segunda parte de las *Rimas* (1604), si bien puede fecharse alrededor de 1602⁴.

Lope se refiere a esta composición llamándola «diálogo» (*Rimas*, I, 163), y de hecho el poema consiste en un diálogo imaginario entre el dios Apolo y Caronte, en el que los dos se quejan de la «enjambre de poetas» malos y maldicientes que persiguen la poesía. El tono es marcadamente satírico-burlesco, con profusión de epítetos despectivos —algunos de nuevo cuño— hacia los poetastros, comparados a monstruos y bestias de la peor especie. Al final, Apolo decide nombrar a dos «poéticos doctores» —que serán Garcilaso en España y Tasso en Italia— para que examinen a los poetas y separen a los sabios de los viles. Es muy probable que Lope escribiera este poema a raíz de las numerosísimas sátiras que llovieron contra él a partir de 1598⁵, y que crearon en él el complejo del poeta injustamente perseguido (Pedraza Jiménez 1993-1994:II, 168),

- 1 Según Asensio [1983:25], aparece en España después de 1603, puesto que en las *Flores de poetas ilustres de España* (1605), con aprobación del 13 de noviembre de 1603, no aparece ningún poema rotulado como silva. Sin embargo, Asensio menciona la *boscarche* de Espinosa, incluida en el mismo volumen, considerándola como cercana al idilio italiano, mientras que tanto Egido [1989:16 ss.] como Hernando, Redondo y Martínez [1991:79], y también Montero y Ruiz [1991:28], la consideran una silva. Para el origen de la silva, véase también Rivers [1988].
- 2 Hernando, Redondo y Martínez [1991:77] sostienen, equivocadamente —quizás por un error en la apreciación de las particiones de algunos versos—, que esta composición posee 186 vv., y que en ella aparecen cuatro tetrasílabos y dos trisílabos. El porcentaje de heptasílabos alcanza casi la mitad de los versos (85 vv., 46,4%), hay un discreto número de pareados (22 parejas), presencia de versos sueltos y división en breves períodos estróficos (J. M. Bleuca 1989:174-180, en su edición de la silva, no respeta con exactitud las divisiones estróficas de la edición original: véase *Segunda parte de las rimas*, ff. 132r-137r). Hay también cierta tendencia a agrupar las rimas según los esquemas ABCABC o ABAB y también a la triple rima (A...AA, AA...A), de la que se encuentran cuatro casos.
- 3 Montero y Ruiz [1991:27] han señalado la falta de atención hacia esta silva por parte de la crítica anterior. Más tarde, también Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 168] lo ha puesto en evidencia. Para el contenido de esta silva, puede verse el ensayo de Trambaioli [1994].
- 4 Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 168] propone las fechas de 1603-1604; Montero y Ruiz [1991:27] la consideran escrita en 1602-1603. Lo cierto es que Lope declara en el prólogo de la edición de 1604 que el contenido de la segunda parte de las *Rimas* ya estaba compuesto cuando se publicó la primera (1602), pero que no salió a la luz «porque excedía el número a lo que permite un libro en otavo folio» (*Rimas*, I, 163). Sin embargo, la epístola a Gaspar de Barrionuevo, incluida también en la segunda parte, fue compuesta con seguridad después de 1602, pues en ella se alude a la publicación de sus comedias en Zaragoza (finales de 1603): véase Pedraza Jiménez [1993-1994:II, 276].
- 5 Véase Rodríguez Marín [1914:264-265], Montoto [1934:273-274] y Orozco Díaz [1973:99-117].

como puede deducirse de algunos pasajes de la silva referidos a los poetas maldicientes («buenos y malos, todos quieren fama./Y lo que es de llorar, que la procuran/muchos con invectivas [...]injurias escribiendo mujeriles/a Hércules tebano, a Orfeo tracio/en epigramas viles...»); *Rimas*, II, 181, vv. 156-164).

Después de esta composición, Lope no volverá a utilizar el mismo molde métrico hasta 1612, cuando en su novela pastoril a lo divino, *Pastores de Belén*, insertará una breve composición de 40 versos que comienza «Bendito eternamente» (244-245)⁶. El poema esta vez se acerca al salmo religioso, y de hecho se trata de una paráfrasis del cántico de alabanzas de Zacarías (Lucas, I, 68-80).

Después de 1613, año de la divulgación de las *Soledades*, la producción lopiana en silvas aumenta considerablemente. En ocasión de la justa poética que tuvo lugar en Madrid en 1614 para celebrar la beatificación de Santa Teresa⁷, el autor compuso un largo poema de más de 400 versos⁸ titulado *Oración y discurso que para dar principio al certamen poético hizo Lope de Vega en alabanza de Santa Teresa de Jesús*, y que fue impreso en la *Relación* de la justa, publicada en 1615. La composición tiene un acentuado carácter declamatorio, y constituye una pieza oratoria típica de los certámenes; en ella se alaban a las mujeres famosas de la antigüedad para ensalzar a la santa. La andadura poco ágil y más narrativa parece también subrayada por la elevada cantidad de versos sueltos –ausentes en las dos composiciones mencionadas anteriormente– y el bajísimo porcentaje de heptasílabos –sólo nueve (2,2%)–, frente a la abrumadora preponderancia de los endecasílabos.

Otra composición muy parecida a ésta fue presentada en la justa poética celebrada en Madrid en 1620, con ocasión de la beatificación de San Isidro Labrador⁹. Se trata de otra larga *Oración*¹⁰ cuyo tema principal es la alabanza del santo. La composición, de un total de 731 versos, es de carácter muy parecido a la anterior, y en ella prevalecen el tono declamatorio y los pasajes narrativos, aunque en este caso aumenta notablemente el porcentaje de heptasílabos –184 versos (25,2%)–, acercándose al promedio corriente de las silvas (véase Hernando, Redondo y Martínez 1991:58-83), lo que confiere al poema una mayor agilidad. Si bien en él no se hace ninguna mención del gongorismo, no tiene que pasar desapercibido que la justa de San Isidro se celebró en

6 El poema presenta 10 heptasílabos (25%), siete parejas de pareados –de las que cinco son seguidas y dos con triple rima agrupadas al final de la composición (ABBAA)– y ausencia de versos sueltos. También se encuentra una rima repetida tres veces (A...A...A) y cierta tendencia a agruparlas según los esquemas ABAB y ABBA.

7 En aquella ocasión, Lope fue nombrado juez de la justa: véase Entrambasaguas [1946-1958:II, 554-555].

8 Se trata exactamente de 413 versos más una décima de Santa Teresa citada dentro de la composición. Esta silva puede leerse en *Obras sueltas*, vol. XVII, 231-244.

9 Fue publicada el mismo año en la *Relación* del certamen. Esta composición puede leerse en *Obras sueltas*, vol. XI, 371-393. Sobre esta justa puede verse Entrambasaguas [1969].

10 El poema no tiene título, aunque se le califica de «oración» en su presentación. El primer verso es: «Ilustre Labrador, que con doradas».

abierta competencia con Góngora y que en la *Relación* del certamen Lope publicó también una introducción muy crítica contra los seguidores del poeta cordobés¹¹.

Pero fue a partir de 1621, con la publicación de *La Filomena*, cuando la silva lopiana empieza a cobrar un notable peso en su producción. En este volumen, de carácter misceláneo, Lope publicó dos silvas de extensión muy diferente: la segunda parte del poema mitológico que da título al volumen y un poema dirigido a su amigo Juan de Piña¹².

El primero, titulado *Segunda parte de «La Filomena»*, es una larga silva¹³ compuesta por el autor para contratar al aristotélico Pedro de Torres Rámila, quien en 1617 hizo circular un violentísimo libelo—hoy perdido—contra Lope, titulado *Spongia*, cuyo contenido se conoce sólo de manera indirecta¹⁴. En la intención de Torres Rámila, esa «sponja» serviría para borrar de la faz de la tierra las obras de Lope de Vega, sobre las que vertió—al parecer—todo tipo de crítica e insulto. El Fénix contestó de manera «oficial» a las invectivas del aristotélico con este poema fuertemente teñido de polémica, en el que se relata una hipotética contienda entre un tordo—Torres Rámila—y Filomena (nombre mitológico del ruiseñor), contienda que, naturalmente, acabará ganando el ave de voz divina, el ruiseñor Lope de Vega. Cabe subrayar que la *Segunda parte de «La Filomena»* destaca entre las silvas anteriores por ser mucho más extensa, y no es imposible que en su concepción haya pesado la *Soledad* primera de Góngora (1091 versos), si bien es completamente diferente en lenguaje, tono y propósito.

El segundo poema del volumen, titulado *A Juan de Piña*, es mucho más breve¹⁵. En él, Lope de Vega se queja en tono burlesco de que su amigo Juan de Piña quiera hacerle juez de una justa poética, tarea que se niega tajantemente a asumir, tanto para evitar las sátiras a las que eran sometidos los jueces de los certámenes poéticos, como para sustraerse al incómodo trago de tener que leer los «versos chabacanos» (v. 98) de

11 «Trabajan mucho algunos por volver al pasado siglo nuestra lengua; este cuidado, si es justo, dirá el tiempo, que con las novedades se descuida, si no son acertadas, porque cuando lo son, él las aumenta» (*Obras sueltas*, vol. XI, 358).

12 Sobre *La Filomena* puede verse Campana [1999]. Los dos poemas pueden leerse en Lope de Vega, *Obras poéticas*, 575-611 y 844-846.

13 El poema presenta un total de 1365 versos, de los cuales 88 pertenecen a octavas reales (cinco al principio y seis al final), mientras que la parte central (1277 vv.) es una larga silva dividida en estrofas irregulares—no siempre delimitadas por un pareado—y 443 heptasílabos (34,7%). También se encuentran bastantes pareados (212 parejas), y versos sueltos (27). En muchos puntos los pareados se agrupan (se encuentran incluso 8 seguidos). Hay varios casos de triple rima (A...AA, AA...A, y en un caso AAA), y algunos casos de rima repetida en el mismo pasaje (A...A...A...A). Se observa también la tendencia a agrupar las rimas según los esquemas ABCABC, ABBA, ABAB.

14 Sobre esta guerra literaria, véase Entrambasaguas [1946-1958:I, 63-580; II, 11-411].

15 El poema tiene un total de 100 versos, sin división en estrofas, con un solo verso suelto, un porcentaje de heptasílabos bastante alto (42%) y muchos pareados (23 parejas), sobre todo al final de la composición. También se observa la tendencia a agrupar las rimas según la combinación ABCABC, ABAB o ABBA, y se encuentran también cuatro rimas triples (A...AA, AA...A). El porcentaje de heptasílabos que he comprobado en esta silva difiere del señalado por Hernando, Redondo y Martínez [1991:65], es decir 38%.

una turba de malos poetas, tema que, como vemos, se acerca mucho al tratado por Lope en su primera silva, *Apolo*, que presenta una evidente intertextualidad con ésta, muy similar en extensión y estilo. De hecho, estas dos silvas –la primera bajo la forma de un diálogo y la segunda con alguna tendencia hacia lo epistolar–¹⁶ son, a mi juicio, las composiciones lopianas que más se acercan a una sátira, con sus invectivas contra los malos poetas, el tono mordaz y las frecuentes interrogaciones retóricas.

Las dos silvas de *La Filomena*, muy diferentes en extensión y en tono, comparten un importante rasgo temático, y es que ambas giran alrededor de la literatura, y ambas, además, están caracterizadas por un marcado tono polémico. Nótese también la ausencia, en estas dos composiciones, de pasajes descriptivos, uno de los rasgos que más caracterizarán las silvas barrocas (Asensio 1983:23), y que se desarrollará sobre todo en encomios de cuadros o piezas oratorias, modalidades que Lope tratará al final de su vida. La silva metapoética es uno de los modelos en los que se vertió la silva en el Barroco, quizá debido a la libertad que ofrecía el nuevo patrón métrico (Montero y Ruiz 1991:35). Este modelo puede llegar a constituir dentro de la producción lopianas un pequeño subgénero, pues desde la primera de sus silvas hasta el final de su vida, Lope no cesará de utilizar este molde métrico para hablar de la propia poesía, preferentemente en su vertiente polémica.

Entre 1622 y 1630 encontramos sólo dos silvas en la producción de Lope. La primera es una breve composición de 26 versos inserta en *la Relación de las fiestas en la canonización de San Isidro*, de 1622¹⁷, un poema de ocasión escrito para celebrar una huerta artificial que se instaló en la plaza de la Cebada de Madrid con ocasión de las fiestas, y que fue inmediatamente despojada de sus plantas y frutos por el «vulgo» una vez pasada la procesión. Pero la más interesante es la segunda (51 vv.), publicada en 1624 en los preliminares del *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán –una obra que la tradición atribuye al propio Lope (véase Pedraza Jiménez 1991:ix-xxiv)–, en la que el poeta aprovecha la ocasión para lanzar un durísimo ataque contra los «cultos», o sea, los seguidores de la poesía gongorina:

lo cultivado es claro, que lo oculto
 si es áspero no es culto.
 [...]

 No piense ingenio humano
 seguir aquel camino en castellano:
 un fenis hubo solo,
 y así no más de un Góngora, un Apolo;
 los demás desvarían,
 que en pensar que le imitan se confían.

16 Varios críticos han insistido en el carácter epistolar de la silva *A Juan de Piña* –por ejemplo, Montero y Ruiz [1991:46]–, y algunos han llegado a definirla como una epístola (Vossler 1933:176; Entrambasaguas 1946-1958:I, 92).

17 El poema puede leerse en *Obras sueltas*, vol. XI, LIII-LIV.

A partir de 1630 el número de silvas lopianas aumenta considerablemente. Aquel año salió de la imprenta el *Laurel de Apolo*, un volumen misceláneo que incluye el poema homónimo en 10 silvas, de unos 7000 versos (*Obras sueltas*, vol. I, XXI-221), donde el motivo mitológico da pie a un largo panegírico de los poetas de su tiempo, pero que está también teñido de controversias, desde el prólogo antigongorino («...aunque es verdad que no me agrado del nuevo estilo de algunos, no por eso dejo de reconocer sus grandes ingenios y venerar sus escritos, que el agravio de nuestra lengua, si lo es, el mismo tiempo volverá por él, o se conocerá que lo ha sido», XXVII-XXVIII) hasta el propio texto del largo poema. La polémica con su último contrincante, José de Pellicer, constituye de hecho uno de los elementos más importantes en la concepción del *Laurel* y el que confiere a muchos pasajes un fuerte tono satírico. El velo mitológico le sirve a Lope para atacar más violentamente a su enemigo bajo las abundancia de metáforas¹⁸.

En el mismo volumen titulado *Laurel de Apolo*, Lope incluyó, además, otras dos composiciones en silvas muy diferentes de las examinadas hasta ahora: *La selva sin amor* (*Obras sueltas*, vol. I, 229-255), égloga pastoral en un acto que puede considerarse como el primer libreto de ópera español (Cardona 1989), donde la silva entra en conexión con el teatro¹⁹, y el poema titulado *Al cuadro y retrato de Su Majestad que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo* (*Obras sueltas*, vol. I, 256-259), uno de los varios ejemplos de silva barroca en exaltación de la pintura, que nació probablemente del ejemplo de la silva quevediana *El pincel* (Asensio 1983:44). Otra silva dedicada al mismo tema es la *Silva en que celebra Lope la excelencia de la pintura en ponernos delante todo lo pasado y que ha consumido el tiempo*, escrita a petición de Vicencio Carducho para sus *Diálogos de la pintura*, publicados en Madrid en 1633 (*Obras sueltas*, vol. XVII, 304-307).

En los últimos años de su vida, Lope nos deja una profusión de silvas de muy distinto tono; muchas son de carácter panegírico²⁰, como las insertas en los preliminares de libros de amigos²¹. Otras de tinte bucólico, como la *Silva a la ciudad de Logroño*²²,

18 Para las polémicas presentes en el *Laurel*, véanse Marcos Álvarez [1986] y Rozas [1990:138-146].

19 Sin embargo, no se toman aquí en consideración las silvas teatrales de Lope. Cabe señalar que María Grazia Profeti está preparando una edición de *La selva sin amor*, de próxima publicación.

20 «La silva fue el metro casi obligado de los elogios y descripciones que rebasasen la frontera de los 14 versos de un soneto» (Asensio 1983:44). Véase también López Bueno [1991:12].

21 Me refiero a cuatro silvas que han pasado desapercibidas por la crítica, quizás porque algunas aparecen impresas en las *Obras sueltas* bajo el epígrafe de «Canción» (para la borrosidad de los límites entre silva y canción véase Egido 1989:15). La primera es un poema laudatorio de 45 versos titulado *Al monte Vesuvio*, incluido en el libro homónimo de Juan de Quiñones (Madrid, 1632); las otras tres son también tres poemas laudatorios, de 40, 41 y 79 versos respectivamente, escritos para la segunda, tercera y cuarta parte del *Arte de escribir* de Pedro Díaz Morante publicadas en Madrid entre 1624 y 1631. Las cuatro silvas pueden leerse en *Obras sueltas*, vol. XVII, 254-255 y 290-296. La última, más larga, está subdividida en cinco estrofas irregulares.

22 Véase *Obras sueltas*, vol. III, 479-508. Se desconoce la fecha de composición de la silva.

cuyo argumento principal es, a pesar del título, la alabanza de la vida campestre hecha por el pastor Sireno a Frondoso. Sólo una parte de la composición se dedica a la historia de la ciudad mencionada, en consonancia con el subgénero de la descripción de ciudades y ruinas, campo que invadió también la silva métrica (Asensio 1983:32).

Hace algunas décadas, gracias al descubrimiento del llamado *códice Daza*, otras silvas lopianas –algunas inacabadas– han salido a la luz, dando muestra de un abanico temático muy variado: una silva sacra («Cuando, Señor, de padecer contento», *apud* Entrambasaguas 1970:62-63); otra de tipo funeral («Aquí yacen dos fenis que no impiden», *apud* Entrambasaguas 1970:74-75) y otra, dedicada a Felipe IV, de carácter panegírico («Cuanto mayor mi atrevimiento ha sido», *apud* Entrambasaguas 1970:87-88). Todas éstas muestran a las claras su índole de composiciones de ocasión, escritas para celebrar circunstancias concretas.

La última composición en este metro publicada en vida por Lope fue *La gatomaquia*, poema épico-burlesco en 7 silvas (2802 versos) publicado en 1634 dentro de las *Rimas de Burguillos* (*Obras poéticas*, 1340-1413). Como es sabido, la pequeña epopeya gatuna está repleta de alusiones satíricas al culteranismo y ha sido interpretada incluso como una obra en clave concebida como un ataque a José de Pellicer como escritor culterano y comentarista de Góngora (Rozas 1990:157-162). Una vez más, Lope utiliza el cauce métrico de la silva para sus diatribas literarias.

No se puede cerrar este breve *excursus* sobre las silvas de Lope sin mencionar los poemas que se publicaron póstumos en 1637, en el volumen misceláneo titulado *La Vega del Parnaso*. Allí se encuentran algunas silvas de diferente factura: *El Siglo de Oro, silva moral* (1v-4v) –el último poema escrito por Lope– en la que el elemento moralizante y el tema del desengaño dan pie a una larga descripción de la naturaleza; *A don Agustín Collado de Hierro, en su libro de las grandezas de Granada* (103v-104v), en la línea de las composiciones panegíricas y poemas laudatorios de libros (con juego de palabras «Collado/monte», tan de gusto barroco); *Oración que frey Lope de Vega Carpio hizo en el certamen en los Recoletos Agustinos, cuando mudaron el Santísimo Sacramento a la Capilla Mayor nueva* (131r-136v), dentro de la tradición de las composiciones de academia y certámenes poéticos, y la *Isagoge a los reales estudios de la Compañía de Jesús* (220r-228v), composición que se acerca a la silva policianesca de corte humanista, con el elogio de los maestros y de sus correspondientes disciplinas²³. En este volumen, además, la silva invadirá también el terreno de la égloga. Dos de las églogas insertas en *La Vega del Parnaso* incluyen largos pasajes compuestos

23 Es la opinión de Alcina [1993:22]. Sobre esta silva, puede verse también Martínez Comeche [1991]. En el presente artículo no tomo en consideración la silva en el teatro de Lope, que, a pesar de aparecer en breves pasajes de comedias anteriores a 1615, tuvo su verdadero desarrollo a partir de 1623, y especialmente para el diálogo (quizás por su mayor proximidad a la prosa): véase Morley y Bruerton [1968:39, 139-141, 174]. Asimismo, señalo que la recopilación de silvas lopianas llevada a cabo por Hernando, Redondo y Martínez [1991] es muy incompleta, pues en ella se omiten la *Oración del certamen de Santa Teresa*, la segunda parte de *La Filomena*, las silvas incluidas en el *Laurel de Apolo*, las de *La Vega del Parnaso* y otras de la última etapa de Lope.

en esa forma métrica: *Amarilis* (173r-190r) y *Felicio, égloga piscatoria en la muerte de D. Lope Félix del Carpio y Luján* (237r-243r)²⁴.

El «corpus» de silvas lopianas que acabamos de examinar no hace más que confirmar la que es quizá la característica más peculiar de la silva, su variedad temática. La silva se diferencia de otras formas métricas por no ir asociada en particular a uno o más géneros y, al mismo tiempo, por abarcarlos todos, conllevando consigo, ineludiblemente, cierta indefinición intrínseca (Montero y Ruiz 1991:50-52). Sólo la silva gongorina aspiró a convertirse en género –el de la silva-soledad–, pero ese modelo tuvo muy poco seguimiento en España, y prevaleció, con mucho, la silva métrica implantada en todos los dominios genéricos, donde irá ganando cada vez más terreno después de 1613. La silva métrica, en oposición a la silva-soledad²⁵, se caracterizó por su temática variada, con especial preferencia por lo epigramático, lo panegírico y lo moral. En su trayectoria poética, Lope intentó buscar un camino propio en el desarrollo de la silva, un camino en el que puede apreciarse cierta evolución desde su primer intento, a comienzos del siglo XVII, hasta las últimas composiciones escritas poco antes de morir.

En la primera fase de ensayo de este molde métrico, el autor busca más un género definido, a veces próximo a la sátira, y con la literatura como uno de los temas principales, fuertemente teñido de polémicas –destaca, en este sentido, la coherencia de Lope en el uso de la silva dentro de *La Filomena*–, si bien no faltan composiciones de diferente tono. De las seis silvas compuestas antes de 1621, tres remiten a un tipo de silva metapoética, con fuerte tendencia polémica y derivaciones hacia lo satírico en dos de ellas. Tanto el carácter metapoético como el satírico-burlesco volverán a aparecer como elementos fuertemente distintivos en el *Laurel de Apolo* –que no es sólo un panegírico de poetas, sino una importante pieza dentro de las polémicas literarias– y en *La gatomaquia* –con el culteranismo como referente burlesco–. La silva incluida dentro de *Pastores de Belén*, debido a su función específica en un libro de carácter religioso, sigue un modelo distinto, que podría definirse como silva-salmo (Montero y Ruiz 1991:31-32)²⁶. En cuanto a las silvas a Santa Teresa y San Isidro, su carácter de piezas oratorias típicas de certámenes y academias, las acerca más a la prosa²⁷, especial-

24 Véanse, a este respecto, las recientes consideraciones de Novo [1998]. Recuerdo que las *Soledades* de Góngora –en la forma métrica de la silva– fueron adscritas al género de la égloga (Antonio de las Infantas, *Carta*, 48).

25 Asensio [1983] distingue entre silva estaciana –con variedad de versos y estrofas–, cultivada sobre todo por Quevedo, y silva métrica –todas las demás–. Montero y Ruiz [1991:50-51], en cambio, distinguen entre «silva métrica» y «silva-soledad», incluyendo dentro de la primera la silva estaciana («Nos resulta difícil seguir manteniendo el concepto de «silva estaciana» como marca genérica, por cuanto su desarrollo en la poesía barroca española [...] sólo mantiene como rasgos de pertinencia genérica el de un *animus* compositivo basado en la espontaneidad y una cierta voluntad de agrupación dispositiva...»).

26 La silva-salmo está ligada a la traducción de pasajes bíblicos, de la que tenemos ejemplos en otros poetas barrocos, como Espinosa y Jáuregui (Egido 1989:35).

27 «la silva métrica enlaza con la vieja aspiración renacentista de crear en vulgar un equivalente del verso clásico sin rima. Es la misma línea que en Italia lleva al endecasílabo suelto» (Alcina 1991:146).

mente la primera, que se parece, métricamente, al *Arte nuevo*.

Más tarde, las pullas literarias se mantendrán en las composiciones más destacadas, como la silva inserta en el *Orfeo en lengua castellana* de Pérez de Montalbán y las que pueden considerarse como dos de las silvas más originales de Lope: el *Laurel de Apolo* y *La gatomaquia*, marcadas por el carácter satírico-burlesco y por su considerable extensión, rasgo que Lope había empezado a desarrollar con la *Segunda parte de «La Filomena»*. El carácter satírico y los temas literarios, por tanto, serán las marcas más originales y constantes de su producción, rasgos que Lope asociará a la silva desde su primera composición hasta el final de su abultada producción poética. Pero en la última fase de su vida aumentarán las composiciones de vario género, en las que la silva se acerca más al concepto de «metro comodín» (Montero y Ruiz 1991:50). En las composiciones de última hora —especialmente en las incluidas en *La Vega del Parnaso*—, el Fénix aumentará esta tendencia hacia la indefinición genérica de la silva, utilizando el metro para poemas muy diferentes en tema y tono.

En este sentido, Lope se mueve desde una posición inicial de mayor originalidad, buscando más un género definido —la silva corta usada para la sátira, el poema extenso de temática metaliteraria y polémica—, para acabar poco a poco adaptándose, especialmente a partir de 1630, al uso imperante del metro para todo tipo de composiciones, una forma cuyos límites se hacen cada vez más nebulosos e imprecisos, aunque siempre desde presupuestos ajenos al gongorismo. Las silvas de Lope de Vega representan también un reflejo de su personal enfrentamiento con el gran poeta cordobés.

Bibliografía

- Alcina, J.F., «Notas sobre la silva neolatina», en *La silva*, 129-155.
- Ibid.*, «Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los siglos de oro», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, ed. de J. M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses y Universidad de Cádiz, 1993, vol. I, 3-27.
- Asensio, E., «Un Quevedo incógnito. Las „Silvas“», *Edad de Oro*, 2, 1983, 13-48.
- Blecua [1989], véase Lope de Vega, *Obras poéticas*.
- Campana, P., «La Filomena de Lope de Vega como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 2000, en prensa.
- Cardona, Á., «La selva sin amor de Lope de Vega: estudio del género a que la obra pertenece y estructura de la misma», en *Varia hispanica. Homenaje a Alberto Porqueras-Mayo*, ed. de J. L. Laurenti y V. G. Williamsen, Kassel, Reichenberger, 1989, 27-46.
- Egido, A., «La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de F. Luis de León)», *Criticón*, 46, 1989, 5-39.
- Ibid.*, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, 9-55.
- Entrambasaguas, J. de, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946-1958, 3 vols.
- Ibid.*, «Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido», *Revista de Literatura*,

- 38, 1970, 5-117.
- Ibid.*, «Las justas poéticas en honor de San Isidro, en relación con Lope de Vega», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4, 1969, 27-133.
- Faría y Sousa, M. de, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, Madrid, Juan Sánchez, 1644.
- Hernando Cano, M^ªT., Redondo Écija, E.M^ª, Martínez Ruiz, F.J., «*Selectae silvae*: pequeño muestrario de un gran laberinto», en *La silva*, 57-86.
- Infantas, A. de las, «Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza respondiendo a la que escribió a don Luis de Góngora en razón de las *Soledades*», en *La batalla en torno a Góngora* (selección de textos), ed. de A. Martínez Arancón/Antoni Bosch, Barcelona, 1978, 45-53.
- La silva. I encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. de B. López Bueno, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991.
- López Bueno, B., «Presentación», en *La silva*, 5-15.
- Marcos Álvarez, F. de B., «Las invectivas del *Laurel de Apolo*, de Lope de Vega», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Madrid, Istmo, 1986, 247-258.
- Martínez Comeche, J.A., «La fundación de los Reales Estudios en la *Isagoge* de Lope: ¿testimonio o recreación literaria?», *Criticón*, 51, 1991, 65-74.
- Montero Delgado, J./Ruiz Pérez, P., «La silva entre el metro y el género», en *La silva*, 19-56.
- Montoto, S., «Lope de Vega y don Juan de Arguijo», *Revista de la Biblioteca. Archivo y Museo* (Ayuntamiento de Madrid), 11, 1934, 270-282.
- Morley, S.G./Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Novo, Y., «„Canté versos bucólicos/con pastoril zampona, melancólicos”: formas y géneros del bucolismo lopiano en torno a *Rimas* (1604)», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, 252-281.
- Obras sueltas*, en Lope de Vega, *Colección de las obras sueltas...*
- Orozco Díaz, E., *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- Pedraza Jiménez, F. B., «*La gatomaquia*, parodia del teatro de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. de M. Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, 565-580.
- Pedraza Jiménez [1991], véase Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana*.
- Pedraza Jiménez [1993-1994], véase Lope de Vega, *Rimas*.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Orfeo en lengua castellana*, Madrid, Viuda de Alonso Martín 1624, ed. facs. pról. de F. B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Jovis, 1991.
- Rivers, E. L., «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, 1988, 249-260.
- Rodríguez Marín, F., «Lope de Vega y Camila Lucinda», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, 1914, 249-290.
- Rozas, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. de J. Cañas, Madrid, Cátedra, 1990.
- Trambaioli, M., «El *Apolo* de Lope de Vega, un fragmento burlesco de teoría poética», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 70, 1994, 127-137.

- Vega, Lope de, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, Madrid, Antonio de Sancha, 1776-1779, 21 vols., ed. facs. Madrid, Arco Libros, 1989.
- Ibid.*, *Obras poéticas*, ed. de J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.
- Ibid.*, *Pastores de Belén*, ed. de A. Carreño, Barcelona, PPU, 1991.
- Ibid.*, *Rimas*, ed. de F.B. Pedraza Jiménez, Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 vols.
- Ibid.*, *Segunda parte de las Rimas*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604, ed. facs., pról. de F. B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Iovis, 1985.
- Ibid.*, *La Vega del Parnaso*, Madrid, Imprenta del Reino, 1637, ed. facs., pról. de F. B. Pedraza Jiménez, Madrid, Ara Iovis, 1993.
- Vossler, K., *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933.

Aspectos ideológicos de la versión de Zaragoza de *La vida es sueño*

Ysla Campbell

Los estudios¹ que he realizado sobre *La vida es sueño* me han permitido observar que en la obra existe una dicotomía ideológica: por un lado, el maquiavelismo del rey Basilio, secundado por Clotaldo; por otro, el tacitismo político de Segismundo. Todo ello dentro del marco de una concepción neoestoica que privilegia el racionalismo al servicio de la virtud en una lucha constante contra las pasiones, difundida por el filósofo neerlandés Justo Lipsio.

La lectura de la edición de *La vida es sueño* de Zaragoza, en comparación con la madrileña², nos plantea algunos interrogantes en cuanto a su inserción ideológica³. José María Ruano de la Haza considera que ambas versiones de Calderón manifiestan «los cambios experimentados por su arte e ideología entre dos períodos diferentes de su vida»⁴. En efecto, el análisis de las variantes nos permite, más que percibir algunas modificaciones de pensamiento, ver una mayor precisión en la segunda, no sin observar que muchas son correcciones de errores evidentes⁵ o cambios⁶ que poco o nada afectan a la semántica global del texto.

Ahora bien, las transformaciones más palpables y profundas, en cuanto al tema que nos interesa, se dan en varios sentidos: por una parte, la posición política del rey Basilio y, aparejada a ésta, la actitud de su privado Clotaldo; por otra, ciertos rasgos del carácter

-
- 1 «Estoicismo y transgresión ideológica en *La vida es sueño*», en Manfred Tietz (ed.), *Texto e imagen en Calderón*, Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998, 75-86; «Maquiavelismo y tacitismo en *La vida es sueño*», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI. Estructuras teatrales de la comedia*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, 75-83; «Segismundo rey ¿hacia una política tacitista?» Universidad de Puebla [no se han editado las actas].
 - 2 Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.
 - 3 Aunque no ignoro la polémica, no es mi intención discutir sobre el carácter de primera edición de la versión de Zaragoza.
 - 4 Introducción a *La primera versión de La vida es sueño, de Calderón*, ed., intr. y ns. de J. M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1992, 27.
 - 5 Por ejemplo, en la versión de Zaragoza dice Rosaura: «Con asombros de escucharte,/con admiración de oírte...» (vv. 249-50); en la de Madrid cambia a «Con asombro de mirarte...», por la repetición de los elementos auditivos.
 - 6 En la versión de Zaragoza escribe: «La calma de mis sentidos/tú volviste en alegría» (vv. 2086-87); en la de Madrid modifica el segundo verso: «tú trocaste en alegría».

de Segismundo; circunstancias que otorgan un sentido político general al texto y con éste a la concepción del estado.

En principio cabría preguntarnos sobre la relación entre el conflicto personal de Basilio con su hijo y la cuestión del gobierno. En el primer acto de la edición de Zaragoza nos encontramos a un rey aparentemente preocupado por el destino de Polonia, sin embargo, una vez enfrentado a Segismundo sólo se lamenta de su propia desgracia: «Yo mismo, yo, mi muerte he pretendido:/mi mortaja tejí, gusano he sido» (vv. 2428-29). En el nivel del discurso, Basilio expresa a la Corte su preocupación por la patria, mas en el momento de la acción revela sus intereses reales en sí mismo. Lipsio considera el fingimiento como uno de los principales enemigos de la constancia. Expresa al respecto: «O buenos hombres comedia representays, y enmascarados con la mascara de la patria, llorays con verdaderas, y viuas lagrimas, vuestros daños particulares»⁷.

Muy distinta es la preocupación del rey en la versión madrileña: «Yo mismo, yo, mi patria he destruido/con lo que yo guardaba me he perdido». Y más adelante, en el mismo tenor, en ambos casos, dice:

Dadme un caballo y mi vejez cansada
salga a postrar un hijo inobediente
lo que el consejo erró, pueda la espada;
o cumpla el cielo ya el hado inclemente.
(Z, vv. 2438-41)

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.

Dos textos en los que salta a la vista una versión de un rey Basilio preocupado por cuestiones netamente individuales como la muerte o la autocompasión por la debilidad debida a la edad, en quien se anticipa la derrota ante el hijo «inobediente». El mismo Maquiavelo aconseja: «El que rige los negocios de un Estado no ha de pensar nunca en sí propio»⁸. En la versión madrileña, por el contrario, estamos frente a un rey fuerte y decidido que se enfrenta a las circunstancias y lucha por la conservación del estado.

Asimismo es notorio el distinto papel que en ambas ediciones juega la ciencia, ya que a Basilio sus deudos no lo distinguen como científico en el primer encuentro, es el propio rey quien debe referir sus incursiones en dicho campo. En el último parlamento salta a la vista que en la edición de Madrid se llega a la idea de que la ciencia erró porque hay una serie de elementos previos que lo permiten, en la edición de Zaragoza, en cambio, se habla de «lo que el consejo erró». El mismo rey, pues, resta importancia al papel otorgado a la ciencia y sólo llega a desengañarse de sus persuasiones individuales.

Por otra parte, Clotaldo, definido por Alcalá-Zamora como «arquetipo y símbolo del aparato administrativo, cuya eficiencia jamás se ve turbada por interrogaciones de

7 *Libro de la constancia de Ivsto Lipsio. Traducido de latín en castellano*, por Iuan Baptista de Mesa, Sevilla, 1616, 25, BNMadrid, R. 19024.

8 Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*, México, Colofón, 1998, 150.

indole ética⁹, es fiel representante de la concepción política maquiavélica de Basilio que priva en la edición madrileña. No ocurre lo mismo en la versión de Zaragoza, donde encontramos un personaje que expresa abundantes parlamentos cargados de sensibilidad en relación, básicamente, con su hija y con el príncipe. En el primer acto, al referirse a Rosaura, quien puede ser condenada a muerte, dice: «Ese joven/—mal las lágrimas reprimo—» (vv. 870-71); en la versión madrileña en lugar del verso que entraña un sentimiento, califica al hijo: «Este bello joven,/osado e inadvertido». Parlamentos más adelante, al lograr el perdón del rey para su hijo, dice en Z: «Bien rendido corazón,/del primer lance salimos» (vv. 888-89); mientras que en M asume una actitud egoísta: «Mejoró el cielo la suerte/ya no diré que es mi hijo/pues que lo puedo escusar». Es evidente que hay un cambio en la caracterización de Clotaldo, ya que hay versos que se eliminan, como cuando muy líricamente expresa siguiendo a Garcilaso: «¡Ay hija desdichada!/¡Ay, dulce prenda, por mi mal hallada!» (vv. 1660-61).

Respecto a la relación de Crotaldo con el príncipe, cuando aquél regresa a aconsejar a Segismundo, dice: «Vuelvo desesperado/que es mi príncipe en fin y le he criado» (vv. 1634-35); mientras que en M elimina la sensación de Clotaldo y lo hace expresar su objetivo: «A Segismundo reducir deseo/porque en fin le he criado». La desesperación es motivada por el afecto patente que el privado tiene por el príncipe. De igual forma, cuando el protagonista piensa deshonorar a Rosaura y pregunta a Crotaldo cómo ha llegado hasta allí, éste responde: «De los afectos de mi amor llevado» (v. 1683) para aconsejarlo; en M dice «De los acentos de esta voz llamado». En la edición de Zaragoza no presenciamos, pues, un Crotaldo frío y calculador al servicio de la administración, sino un padre conmovido por la situación de su hija y angustiado por las circunstancias de su «quasi hijo» y discípulo Segismundo.

En la concepción lipsiana el hombre se compone de un alma, por la que pelea la razón, y de un cuerpo por el que pelea la opinión. En este contexto, el príncipe también presenta variantes notables en tanto que aparece como un personaje dominado por las pasiones. En el protagonista se nota un acentuado erotismo, mediante la alusión recurrente a la experiencia sensual, que fue eliminado de la edición madrileña. Segismundo, por ejemplo, habla de soportar la privación de la libertad con una mujer hermosa como Estrella a su lado; dice a ésta:

Y a mi padre perdonara
que cruel conmigo fuera,
cuando en el monte tuviera
una hermosura tan rara.
Mas ¿qué crueldad pudo haber
que más admire ni asombre
que haberle negado a un hombre
la beldad de una mujer? (vv. 1406-13)

9 Alcalá-Zamora y Queipo del Llano, José, *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1989, 42.

Asimismo, ante Rosaura afirma la posibilidad de perder «a tu respeto el miedo» (v. 1649), mientras que en la versión madrileña el texto se matiza al referirlo a la «hermosura» de la dama. Una vez liberado por los soldados, al ver a Rosaura, expresa: «Todo cuanto soñé, cumplido veo;/este es el tiempo y gloria que deseo» (vv. 2664-65). Los objetivos políticos o de lucha desaparecen ante la protagonista. Sin embargo, una vez que conoce la situación de ésta, y después de autoconvencerse de no gozarla al sopesar la trascendencia de otros valores, justifica, en términos que revelan la concepción de la época, su propio rechazo:

Fuera de que, aunque me veo
más enamorado agora
de Rosaura, no sé bien
qué veneno o qué ponzoña
en mi pecho ha introducido
la relación de su historia
que, con amor y sin gusto,
la miro. ¡Qué baja cosa
debe de ser en el mundo,
en materias amorosas,
amar lo que otro olvida
o querer lo que otro goza! (vv. 2980-91)

Tal perspectiva sobre el amor, que eliminó de la versión madrileña, permite comprender mejor la actitud pasional y las acciones de Rosaura, así como el apoyo y consejo de Clorilene, su madre. Sea como fuere, el parlamento de Segismundo resta fuerza a su «conversión» final, el vencimiento de sí mismo cuando decide devolver el honor a la dama casándola, tiene menos peso, ya que el espectador no presencia una verdadera lucha interior de renuncia ante el objeto amado, como ocurre en la edición de Madrid.

La situación anterior trae como consecuencia que en el vencimiento de las pasiones, se acentúe el valor de dominar la ira frente a Crotaldo, la búsqueda de la vanagloria, y el deseo de venganza frente al rey-padre. Esto último coloca al estado, aparejado con la institución familiar de hegemonía paterna, en la cúspide de la pirámide social.

Por otra parte, la participación del pueblo y de sus representantes los soldados 1 y 2 es más activa en la versión de Zaragoza. Los objetivos de la lucha entablada son tener un príncipe natural y obtener la libertad. Textualmente el soldado 2 dice «que aclaman la libertad» (v. 2234). En realidad ambos objetivos están íntimamente relacionados, hecho que aclara Segismundo cuando expresa: «En mí tenéis/quien os libre, osado y diestro,/de extranjera sucesión» (vv. 2296-98). En la disputa entablada entre los soldados y Crotaldo sobre la lealtad, se considera que éste actúa contra el «bien común». En su intervención, Segismundo sostiene:

Crotaldo,
si os parece esto lo cierto,

idos a servir al Rey
 vos, leal, prudente y cuerdo.
 Pero no arguyáis a nadie
 si es bien hecho o mal hecho,
 que todos tienen honor. (vv. 2362-68)

De acuerdo con José María Ruano de la Haza esta declaración de un honor para todos «y que, por tanto, no es lícito imponer una moral absoluta [...] revelan un Segismundo maquiavélico, para quien las consideraciones éticas son secundarias al pragmatismo político»¹⁰. En principio hay que señalar que el príncipe todavía no se ha transformado completamente, su apertura política, dado que él está en el bando contrario a Crotaldo, proclama el sentido de nacionalidad por la que lucha el pueblo. Todos comparten el derecho al honor, pero eso no significa que no haya un código de valores. Además, ello no implica una negación de la ética, pues no desconoce el valor de la lealtad y del honor. Recordemos que versos atrás, ante la decisión de Crotaldo, Segismundo responde con ira, la misma que reprime:

Sufram el sentimiento;
 que, aunque la muerte le diera
 mi cólera, considero
 que es leal y no merece
 morir un hombre por serlo. (vv. 2337-41)

En relación con la deshonra de Rosaura, cuando ésta le solicita ayuda, una de sus reflexiones determinantes de su conducta es sobre la función del príncipe:

Pues más a un príncipe toca
 dar honor que no quitarle.
 ¡Vive Dios, que de su honra
 he de ser conquistador
 aún más que de mi corona! (vv. 2993-97)

En esta fase de la obra, pues, hay principios éticos que le preocupan: Segismundo coloca por encima de la política y el poder, la ética. Por lo demás, la misma apertura política expresada a Crotaldo será absolutamente rechazada con el reconocimiento de la soberanía del rey y con el nombramiento de Crotaldo como privado. Esta continuidad política garantizada con el privado no existe en la edición madrileña. Así pues, el príncipe valora la lealtad, el principio de la honra, reconoce al rey como máxima autoridad, y se somete y da prioridad a la autoridad paterna.

Una cuestión ideológica sumamente importante y que marca una estrecha relación con la edición de Madrid, como dijimos, es el nexo con el pensamiento neoestoico y

10 *La primera versión*, ed. cit., 85.

tacitista introducido por Justo Lipsio. En su conversión, Segismundo domina sus pasiones mediante la razón y se vuelve un príncipe virtuoso, calificado varias veces como prudente. Por otro lado, afirma:

La fortuna no se vence con injusticia y venganza; con prudencia y valor, sí; y así, quien vencer aguarda, ha de esperarla <i>constante</i> cuerpo a cuerpo y cara a cara [...]	porque antes se incita más a su fortuna ha de ser con prudencia y con templanza
---	---

Sentencia del cielo fue; y porque quiso escusarla, sin valor y sin prudencia, no pudo; y hoy mi <i>constancia</i> ha de poder, siendo menos. (vv. 3220-36).	Sentencia del cielo fue por más que quiso estorbarla él no pudo y podré yo que soy menor en las canas en el valor y en la ciencia, vencerla. Señor...
--	--

Parece mucho más explícita, en términos ideológicos, la versión de Zaragoza que la de Madrid, ya que se requiere valor, prudencia y, la virtud que logra vencer al hado, constancia. En su libro sobre la constancia Lipsio la define como «un recto y inmutable vigor de animo, que no se ensobervese, ni abate con los sucesos exteriores, o fortuitos»¹¹. Su compañera es la razón, mientras que la de las pasiones y la opinión es la liviandad. Podemos observar que en la edición zaragozana Segismundo califica muy duramente a Basilio, pues lo presenta como un rey cobarde que no fue capaz de enfrentarse a la fortuna con valor. Por el contrario él se autodefine con un vigor anímico superior. En la edición madrileña el príncipe habla de la necesidad de prudencia, pero es humilde y reconoce la *inmadurez propia* de su edad, su *menor valor y conocimiento*. La *alusión a la constancia* como virtud fundamental disminuye la personalidad del rey en la edición de Zaragoza, de ahí que Calderón opte por quedarse sólo con la prudencia, virtud capital del tacitismo.

Si bien encontramos un Segismundo regido por las pasiones en una primera parte, vemos que ha sido posible su transformación. Sostiene Lipsio al respecto:

aunque el anima esté muy inficionada, y corrompida, del pecado del cuerpo, y del contagio de los sentidos, toda via retiene profundamente ciertos rastros de su nacimiento, y resplandecen en ella vnas centellas, de aquel su primero, y puro fuego¹².

En términos de Evangelina Rodríguez Cuadros podemos afirmar que el príncipe pasa «de reverencia iluminadora de los sentidos y renuncia de los mismos para seguir soste-

¹¹ *Ibid.*, 11.

¹² *Op. cit.*, 14.

niendo la parábola de la razón»¹³. En conclusión, la línea de pensamiento de ambas versiones es, en general, similar: se sigue el pensamiento neoestoico y tacitista introducido por Justo Lipsio. No obstante, en la edición de Zaragoza se percibe más claramente la influencia lipsiana del *Libro de la constancia*, mientras que en la madrileña ésta se matiza con lo que se hace más patente la presencia de los estoicos, Séneca en particular, y de Tácito. La conducta y carácter de los personajes es mucho más afinada.

En la versión de Madrid, cada uno sigue una línea coherente con una perspectiva ideológica. Así, Basilio en lugar de pensar en términos individuales es un hombre que usa la ciencia y sacrifica a su hijo en nombre de la razón de estado; y Clotaldo es fiel representante de dichos intereses. En cuanto al príncipe sus pasiones están menos relacionadas con el erotismo y su transformación hacia la racionalidad se presenta con mayor claridad.

Para cualquiera de las dos versiones parece seguir siendo válida la idea de Schlegel respecto a que la tragedia de Calderón es «un intento de hacer claro a los ojos del alma el proceso de formación de la vida interior en la lucha exterior»¹⁴.

13 Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Calderón entre 1600 y 1640: todo intuición y todo instinto», en Felipe Pedraza y Rafael González (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, 157.

14 *Ibid.*

La forma-vejamen y la dificultad de una definición unitaria de género

Giovanni Cara

Preliminares

Estudiado casi exclusivamente en el ámbito de la producción menor, relegado a los lugares críticos menos frecuentados o entre los pliegues de la literatura oficial, el vejamen muestra sin embargo una vitalidad sorprendente. Sobreviviendo dentro de espacios diferentes, articulándose metamórficamente según las exigencias contextuales, contrasta esa marginalidad en la que muy a menudo ha quedado. Más que demorar en los límites que separan los géneros, el vejamen los atraviesa filtrándose entre las mallas sutiles de los códigos reconocidos. Esta apariencia camaleónica impide que su forma -me resisto a hablar de «género» en sentido estricto- pueda ser descrita con la evidencia permitida por otros géneros.

En la búsqueda de una convergencia de rasgos, la crítica sobre la literatura vejatoria ya ha apuntado observaciones notables, aunque no es posible una neta coincidencia de formas y motivos textuales y no es posible, pues, encuadrar el vejamen dentro de modelos estructurados en cánones y códigos fijos. Sus líneas parecen converger para alejarse precisamente en la dirección del barroquismo y de la variedad.

Los textos se presentan heterogéneos, con diferencias tales que, en realidad, provocan en los lectores la impresión de afrontar no una sino muchas formas compositivas diversas y, en consecuencia, apuntan la posibilidad de elaborar no una sino muchas definiciones de vejamen. Por mi parte me he ocupado preferentemente de vejámenes de la primera mitad del Siglo XVII; he limitado el análisis a un número de veintisiete textos que podríamos clasificar, según el contexto en que se insertan, en cuatro tipologías fundamentales que se corresponden con otros tantos grupos formales: 1. vejámenes de academia, 2. vejámenes de justa festiva, 3. vejámenes universitarios y 4. vejámenes -vamos a llamarlos así- literarios¹.

Dentro del primer grupo de textos académicos hay que señalar, en particular, las composiciones de Pantaleón de Ribera de 1625 y 1626, mientras que entre las literarias sobresalen autores de la talla de Quevedo, Alonso de Ledesma y Santa Teresa. El gallo

¹ Cfr. *Il vejamen nella prima metà del XVII secolo*, Tesi Dottorale, Università degli Studi di Pisa, 1997/1998. En las pp. 5-6 se indican los textos examinados y las fuentes bibliográficas de procedencia: según la división del «corpus» citada, he recopilado 8 vejámenes de academia, 7 festivos, 6 universitarios y otros 6 literarios.

gongorino² (*Tenemos un doctorando*) nos obliga a considerar el intertexto poético del autor y convenir que Góngora, al fin y al cabo, no pretendía componer simplemente una burla carnavalesca sino hacer sátira, ni más ni menos como ocurre en muchísimos textos suyos. Pero es preciso que deje aquí abierto este problema y remita para un análisis más detallado de la obra a mi trabajo de tesis. Lo que sí es importante subrayar, aunque hasta el momento no se haya notado suficientemente, es la proyección del vejamen fuera del ámbito consagrado y su presencia capital tanto en el espacio privilegiado de las justas y de la Universidad como en los diferentes géneros de la comunicación literaria (los romances de Góngora y Quevedo, las redondillas de Alonso de Ledesma, los vejámenes insertados en las novelas académicas), del tratado de oratoria sagrada (la prosa de Ambrosio Bondía en su *Triunfo de la Verdad*), hasta el ámbito privado de la prosa epistolar de Santa Teresa.

Preliminarmente, tal vez contradiciéndome, intento plantear una definición general de vejamen, para establecer si es posible adaptar ésta a todo tipo de texto que encaje en los cuatro grupos citados.

Se considera generalmente el vejamen como una composición satírico-burlesca en verso o en prosa, que se propone un ataque contra alguien o contra algo y que, casi siempre, cierra una ocasión agonal. La ocasión agonal simula la circunstancia simbólica del proceso, con los lugares distinguidos y evidentes de la parte, la contraparte y el juez, elementos éstos que pueden variar en importancia, pero que caracterizan la estructura vejatoria.

1. Así, en los vejámenes de Academia se reúnen una serie de literatos para concurrir en un lance poético privado y para confrontarse sobre un tema preestablecido; hay unas cuantas leyes que deben ser respetadas, un juez y un juicio. En este caso el vejamen sirve, precisamente, de juicio-sentencia final, enmarcando las composiciones dentro de un cuadro a veces metapoético, más a menudo simplemente crítico y seudosatírico. El vejador se burla de los vejados de manera amistosa y cumple su papel sin que los golpes hieran verdaderamente a los participantes. Se trata sin duda, podemos decir, más de un juego de roles que de un auténtico enfrentamiento poético³.

2 Cfr. A. Egido, «El gallo de Góngora y las imágenes escolares», en *Da Góngora a Góngora*, ed. de G. Poggi, Pisa, ETS, 1997, 83-118.

3 Sobre vejámenes de Academia cfr. el ensayo pionero de M. S. Carrasco Urgoiti, «Notas sobre el vejamen de Academia en la Segunda mitad del Siglo XVII», *Revista Hispánica Moderna*, XXXI, 1-4 1965, 97-111; cfr. también de la misma autora «La oralidad del vejamen de Academia», *Edad de Oro*, VII 1988, 49-57. Cfr. K. Brown, «Context: text del vexamen d'acadèmie de Francese Fontanella», *Llengua & Literatura*, 2, 1987, 173-252 y, del mismo autor, «Aproximación a una teoría del vejamen de Academia en castellano y catalán en los Siglos XVII y XVIII: de las Academias Españolas a la Enciclopedia Francesa», en *De las Academias a la Enciclopedia*, ed. de E. Rodríguez Cuadros, Valencia, Generalitat, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, 225-262.

Ahora bien, sin pretender a este punto abarcar el problema de las Academias barrocas -me remito a los estudios que se han ocupado de este tema⁴-es indudable de todos modos que el mundo apartado de los académicos vive gracias a unas leyes no escritas que permiten la convivencia entre sus miembros. El académico conoce y sabe respetar las convenciones de su estrecha comunidad, donde también -donde sobre toda la burla y la sátira (si de sátira y burla se trata) son posibles porque existen los confines insuperables de la norma.

El *Vejamen de la Luna* de Pantaleón⁵, uno de los vejámenes más célebres e interesantes, nos ilustra precisamente esta conciencia del autor. Es una prosa en la que el escritor cuenta su viaje a la luna en la ciudad de los locos, donde viven sus amigos, los académicos madrileños, y donde, en la imagen reflejada de un espejo, Pantaleón se encuentra también a sí mismo. Quizá ésta sea la metáfora más explícita que se haya elaborado para figurar la voluntad totalmente ficticia y jocosa del vejamen académico: Pantaleón empieza su relato citando a Luciano, evidente intertexto privilegiado, y definiendo la posibilidad de vida en la luna como un disparate. Si la vida en la luna, pues, es un disparate y la ciudad de los locos representa a la Academia de Mendoza, también esta representación es un disparate. Es el envés de la realidad misma, como la imagen del autor delante del espejo: pero es una reversibilidad supuesta y previamente declarada como dispartada. No se trata de la carga polémica del mundo al revés; desaparece intencionadamente el sentido liberatorio del carnaval y sólo se afirma la voluntad de jugar entre amigos, con la norma de que quien hoy es el vejador mañana será el vejado.

El caso del vejamen de Rojas Zorrilla y Batres en la Academia Burlesca del Buen Retiro de 1637 es la excepción a la regla que se convierte en prueba de las características que acabo de evidenciar⁶: el texto presenta un indiscutible proceso de carnavalización temática que culmina en la imagen final, donde se describe el carro de los locos académicos, escondido a los ojos del Rey en la plaza del Retiro. Precisamente esta libertad compositiva, que rozaba peligrosamente el hilo de las reglas casi violándolas, contrarió a la comunidad de amigos, si interpretamos bien el destino desafortunado que tuvo el vejamen de la misma Academia ocasional el año siguiente. Para la justa de 1638, en principio, el fiscal encargó el vejamen al mismo Rojas Zorrilla; en un segundo momento

4 Existe una amplia bibliografía sobre Academias. Además de los títulos citados en la nota precedente, cfr., entre otros, los trabajos de A. Egido: «Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII», en *La literatura en Aragón*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, 103-128; «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del Siglo XVII», *Estudios humanísticos. Filología*, 6, 1984, 9-26; «De las academias a la Academia», en *The Fairest Flower. The emergence of linguistic national consciousness in Renaissance Europe*, Firenze, Accademia, 1985, 85-94; cfr. también el estudio de VV.AA., *De las academias a la Enciclopedia*, cit.; para una bibliografía general me remito a J. Barella, «Bibliografía: Academias literarias», *Edad de Oro*, VII, 1988, 189-195.

5 Cfr. la edición de K. Brown en *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República Literaria Española*, Studia Humanitatis, Madrid, José Porrúa, 1980.

6 Cfr. Academia burlesca en Buen Retiro a la Magestad de Philippo Quarto el Grande (Manuscrito, Madrid, 1637), ed. de A. Pérez Gómez, Valencia, Tipografía Moderna, 1952.

prefirió la prosa más llana y regulada de Coello y de Batres: Rojas «había sido informado por D. Antonio de Mendoza de que este año no le tocaba escribir el vejamen, y se sentía muy despechado por el desaire, y celoso de Batres»⁷. Aunque anecdótico, puede ser interesante subrayar que la tradición ha atribuido precisamente al vejamen de Rojas Zorrilla de 1638 el motivo de su asesinato.

El espejo pantaleónico y el carro escondido de Rojas y Batres llegan a ser imágenes antinómicas y reveladoras del papel que el vejamen cumplía en el seno de la Academia, sin que sus socios tuvieran la voluntad de violar los límites que ellos mismos se habían dado.

2. Desde la perspectiva de los contenidos, lo mismo ocurre en las justas que nos documentan las relaciones de fiesta. También en los vejámenes de este segundo grupo los autores evitan cuidadosamente la sátira punzante o la burla carnavalesca: en este sentido, los vejámenes festivos no se concluyen en el libre juego poético y comparten las propias finalidades de la fiesta para celebrar la grandeza política bajo la égida del «Barroco como práctica del poder». Mientras la justa académica se inscribe en el ámbito privado de una élite cortesana o local, la justa festiva se encuadra en el contexto público de los días festivos y, en consecuencia, aunque no haya sido suficientemente subrayado, responde de alguna manera a los principios de la comunicación de masas empleados en tales ocasiones, como han apuntado los estudios sobre esta cuestión⁸.

Cambia, consecuentemente, la forma de composición de los vejámenes de fiesta con respecto a las composiciones académicas: mientras que éstas son en prosa prevalentemente, aquéllos van en verso y se estructuran a través de una ordenada sintaxis anafórica en donde cada estrofa veja uno tras otro a los participantes del certamen. Es preciso llegar al Barroco tardío para hallar vejámenes de fiesta en prosa, como en los textos satíricos que culminan las justas para las celebraciones valencianas de 1665 y 1669⁹. Tal vez las razones de esta diferencia correspondan a la necesidad de comunicación de los diferentes contextos y del diferente horizonte de expectativa: la prosa aguda y densa de Pantaleón resultaba ideal en el ámbito de la literatura para iniciados de Academia;

7 H. E. Bergman, «El Juicio final de todos los españoles muertos y vivos (ms. inédito) y el Certamen poético de 1638», *Boletín de la Real Academia Española*, LV, CCVI, 1975, 551-610: la cita en p. 566; cfr. también H. E. Bergman, «A court entertainment of 1638», *Hispanic Review*, 42, 1, 1974, 67-81.

8 También en esta dirección la bibliografía es considerable. Sólo indico unos pocos estudios que han centrado la atención sobre el aspecto ideológico de la fiesta barroca. Pienso en el ensayo clásico de J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975; pero también señalo aquí al menos los trabajos de G. Ledda, por ejemplo «Per una lettura della festa religiosa barocca», en *Dialogo, Studi in onore di Lore Terracini*, I., ed. de Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, 59-76, F. Rodríguez de la Flor y E. Galindo Blasco, *Política y fiesta en el Barroco*, Universidad de Salamanca, 1994 y A. Bonet Correa, por ejemplo, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal/Arte y Estética, 1990).

9 Cfr. los vejámenes de Rodrigo Artés y Muñoz en Francisco de la Torre Y Sebil, *Luzes de la Aurora / Días del Sol. / En fiestas de la que es / Sol de los días y Aurora de las luzes...En Valencia por Gerónimo Villagrasa, 1665 y de José Carbo en José Rodríguez, Sacro, / y solemne / Novenario, / publicas, y luzidas / Fiestas...en Valencia*, en la Imprenta de Benito Macé... 1669.

el público numeroso en las fiestas podía aprovechar más bien los versos reiterativos, ordenados en estrofas cohesionadas. Cabe añadir un elemento más que sirve para delinear en modo más exacto la diversidad existente entre vejámenes de Academia y festivos: me refiero a la mayor participación de poetas en el caso de las justas festivas, lo que supone evidentemente una producción no sólo más variada sino también cuantitativamente más significativa. Fenómeno éste que creo que se corresponde perfectamente con la forma pública en que se difundían y transmitían estos textos.

3. Por lo que concierne al tercer grupo indicado, eludo aquí el problema histórico-filológico de los gallos, sobre los que se han ocupado con particular atención otros estudiosos¹⁰: no me interesa en esta ocasión hacer una reconstrucción sobre el nacimiento, desarrollo y disgregación de la forma-vejamen, lo que implicaría profundizar la relación entre gallos y vejámenes en general, cuestión que nos conduciría fuera de los límites que estoy tratando de marcar. El contexto de los vejámenes universitarios (que pueden ser tanto en verso como en prosa) es, como es bien sabido, la Universidad. En este caso, en particular, no encontramos la misma estructura procesual que caracteriza a las tipologías vejatorias hasta aquí mencionadas. El esquema del rito doctoral simula más de cerca el esquema de un proceso por incluir el papel de la acusación que falta en los vejámenes de justa, tanto académica como festiva. En el proceso se evidencia la contraposición entre el papel del culpable, el del fiscal, el de la defensa y el del juez; lo mismo pasa en la ficción carnavalesca de los vejámenes universitarios, donde los roles presentes son los del doctorando, el gallo y la gallina, así como una especie de juicio ficticio atribuido al tribunal doctoral. En el caso de los certámenes de alguna manera el vejamen cumple precisamente los dos papeles de acusación y defensa, reconstruyendo con mayor fidelidad la tradición del juego poético de las justas y certámenes clásicos, donde falta la voluntad de condenar realmente a los participantes por sus defectos.

Generalizando, podríamos afirmar que los gallos conservan «laus et iniuria», celebración y crítica. En cambio, en los vejámenes de justa «absit iniuria verbis»: se explota el arquetipo procesual para entablar un juego sin profundidad renovadora, sin la intención de «castigare ridendo mores». La palabra de la ambigüedad carnavalesca que se puede percibir bajo la trama del rito estudiantil, tal vez derivante de la literatura goliardesca de arraigo medieval, desaparece del mundo controlado de academias y

10 Cfr. especialmente A. Egido, «De ludo vitando. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, 1984, 609-648; y de la misma autora cfr. «Un vejamen de 1598 en la Universidad de Granada», en *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, I, Granada, 1989, 445-460 y «Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)», *Bulletin Hispanique*, 92, 1, 1990, 309-332. Cfr. también A. Madroñal Durán, «Sobre el vejamen de grado en el Siglo de Oro. La Universidad de Toledo», *Epos. Revista de Filología, UNED*, X, 1994, 203-231 y «El vejamen de grado en el Siglo de Oro. Con un vejamen inédito (Sevilla 1646)», Madrid, Ediciones Blancas, 36, Asociación Prometeo de Poesía, 1996; L. de Cañigal, «Vejamen de grado y vejamen de Academia», en *Aspectos y figuras de Humanismo en Ciudad Real*, Diputación de Ciudad Real - Área de Cultura, 1989, 171-186; F. Layna Ranz, «Ceremonias burlescas estudiantiles (Siglos XVI y XVII): 1. Gallos», *Críticón*, 52, 1991, 141-162.

fiestas, donde crítica satírica o subversión burlesca no estaban permitidas porque jamás el poder admite una realidad alternativa. Queriendo llevar el código simbólico hasta los límites últimos de su sentido, cabe afirmar que bajo el rito doctoral subsiste la palabra ambigua del haz/envés y del «Triumphus» clásico; sin embargo, bajo el rito agonal no se mantiene la voluntad de recordar, ni por un instante, que la gloria roza los lugares de la derrota y del desengaño¹¹.

4. El caso de los vejámenes literarios es aún más complejo para poder circunscribirlo dentro de una única definición, si no satisfactoria al menos suficiente. Cada uno de estos textos, heterogéneos en la forma y procedentes de contextos diferentes, requiere una propia colocación y una definición específica. Incluso cabe preguntarse si es lícito denominarlos vejámenes o si se trata más bien de formas generadas a partir de las relaciones fluctuantes entre géneros diferentes¹². Para llegar a ser exhaustivos tendríamos que examinar los textos singularmente; así pues, me limito a escoger entre ellos, dos ejemplos destacados: la carta-vejamen de Santa Teresa y el romance de Quevedo *Pues ya los años caducos ...* Ambos demuestran hasta qué punto desde el principio (la carta de Santa Teresa es de 1577 y el romance de Quevedo puede fecharse hacia 1623) el vejamen funciona como un código adaptable, capaz de plegarse al espacio literario que lo adopte.

La ocasión que justifica la respuesta de Santa Teresa es conocida para quien se haya acercado al epistolario de la autora: las hermanas descalzas de Ávila se encontraron en el locutorio de San José, en compañía de Francisco de Salcedo, Julián de Ávila, Lorenzo de Cepeda, Juan de la Cruz y el Obispo de la ciudad Álvaro de Mendoza, para discutir sobre el sentido de las palabras «Búscate en mí», que Teresa había oído mientras estaba recogida en oración. Cada uno expresó su opinión y redactó un comentario a modo de glosa. La insólita Academia ocasional no pudo resolver el dilema o llegar a una solución unívoca y, por tanto, el mismo Obispo decidió solicitar el juicio determinante de Teresa. A través de una carta, pues, se le pidió a la hermana descalza una resolución y por carta Santa Teresa contestó de forma burlesca y vejatoria. Como es fácil notar, a partir de estos datos esenciales, se trata en realidad de un vejamen «sui generis». Tenemos los componentes típicos del rito agonal: los participantes, una vejadora que se encarga al mismo tiempo, a su pesar, del cartel y del juicio, y los textos vejados (de los cuales sólo se conserva el de Lorenzo de Cepeda). Estamos así los lectores actuales en presencia de un vejamen singular donde se realiza, *a posteriori*, una Academia religiosa ocasional que reconstruimos tan sólo idealmente. Pudieramos, incluso, prescindir de la denomina-

11 La ligazón con el tema clásico del «Triumphus» romano es evidente en muchas fuentes del Siglo de Oro. Cfr. por ejemplo Juan López de Hoyos, *Real Appa / rato, y Sumptuso / Recebimiento con que Madrid rescibió a la / Serenisima reyna D. Ana de Austria...en Madrid / por Iuan Gracian.* // 1572, hs. 196v-197v: en el «currus», junto con el triunfador, «iba un esclavo que le iba diciendo sus defectos y faltas, y que se acordase que era un hombre, y ue como tal debía velar y agradecer a Dios y al pueblo romano aquella tan grande fama [...]. De aquí huvieron los vejámenes en las escuelas, cuando alguno se hace doctor, o maestro, que le dicen públicamente sus faltas...».

12 Cfr. la impostación teórica de T. Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, 44-60.

ción de vejamen con la que la tradición editorial, desde Juan de Palafox, nos ha consignado este texto, aunque efectivamente haya rasgos de la codificación burlesca peculiar de esta tipología compositiva.

En esta línea, el romance quevediano representa -como he intentado precisar mejor en mi trabajo doctoral- la disolución del contexto dialógico y agonal que había posibilitado el nacimiento del vejamen y su desarrollo posterior. En realidad hay otros ejemplos de vejámenes desvinculados de cualquier contexto, incluso composiciones académicas y festivas que participan como textos autónomos en liza para ganar el premio del concurso poético, y que acaban siendo objeto de crítica por parte del vejador, como el romance de Antonio Martínez de Meneses en la Academia Burlesca del Buen Retiro del 1637. Del mismo modo existen, además de la carta de Santa Teresa, vejámenes literarios que no se encuadran en un contexto, como el caso que se encuentra en el «Triunfo de la Verdad» de Ambrosio Bondía¹³ o el «Concepto Espiritual» de Alonso de Ledesma («Cubranmele la cabeza...»). Pero, a diferencia de cuanto se evidencia en estos textos, el vejamen quevediano manifiesta una abierta rebelión contra los cánones compositivos de la seudosátira vejatoria, para realizar un discurso realmente satírico en el que solamente se entrevé desde lejos la retórica de la escritura vejatoria, bajo la profundidad conceptista de los temas quevedianos sobre el tiempo, la muerte, el amor, el arte. Ya no aparece la ambientación procesual y no existe la dimensión dialógica del rito agonal, mientras que «vejamen» ha venido a evocar el mero sentido etimológico del término, sin que podamos vislumbrar su histórica presencia en la tradición de las justas poéticas.

Conclusiones

¿Qué conclusiones podemos sacar, a partir de estos breves datos? Como apuntaba en las observaciones introductorias, la hipótesis exegética más adecuada con la que podemos describir el vejamen y su larga supervivencia, consiste en la fórmula paradójica que en realidad no existe un género-vejamen, tal como se habla de «género» en terminología diacrónica corriente, sino una forma que vive bajo la realidad metamórfica y movediza de los géneros del Siglo de Oro. El vejamen, pues, es una forma capaz de adaptarse a diferentes contextos y a las necesidades que exige la ocasión, ya sea el rito doctoral, la justa académica o pública, o ya la comunicación autónoma y desvinculada de un preciso contexto como es el caso del romance quevediano, del concepto en Ledesma o de la retórica sagrada de Ambrosio Bondía, por limitarnos aquí a estos pocos ejemplos.

Cabe también subrayar que la misma historia del vejamen o, dicho de otra manera, sus posibles fuentes generadoras, se esconden detrás de una red intertextual demasiado compleja para permitirnos la neta demarcación entre los confines de los cuatro grupos antes citados. ¿Es posible admitir, por ejemplo, que realmente, como se ha afirmado, el vejamen académico nace de la tradición estudiantil de los gallos, lo que implicaría

13 Cfr. A. Bondía, *Triunfo / de la Verdad, / sobre / la Censura de la elocuencia...*, En Madrid. Por el Lic. Juan Martín de Barrio, Año M.DC.XLIX.

una relación de génesis filológica? Tal vez sea productivo, desde la perspectiva histórico-literaria, considerar más bien la conexión y contigüidad existente entre sus diferentes formas como relaciones intertextuales; remontando así las raíces del gallo estudiantil a una historia y a una tradición antropológica y literaria diferentes con respecto a la tradición e historia de las justas poéticas, que aparecen documentadas ya en la Antigüedad clásica (pensemos en los Idilios de Teócrito) y sobreviven en Occidente durante siglos hasta la Edad Moderna.

Asombra el hecho de que no se haya valorado la tradición de la literatura vejatoria, a pesar de la importancia y difusión que demuestra tanto en la literatura marginal de justas y universidades, como en la literatura más estudiada de Quevedo, Góngora, Ledesma o Santa Teresa. La popularidad de las fiestas, la presencia capilar de las academias y, por último, la importancia de los actos estudiantiles, debieron contribuir a la difusión de la forma-vejamen, evidenciando así su naturaleza elástica y su capacidad de desplegarse sobre los espacios móviles e inabarcables de los géneros del Siglo de Oro.

La poesía religiosa de Quevedo: intento de aproximación

Antonio Carreira

Esta breve comunicación no pretende dar cuenta de un conjunto bastante amplio de poemas, uno de los cuales alcanza los 800 versos, sino trazar unas líneas generales que orienten a quienes no los hayan frecuentado, que serán la mayoría de los lectores de Quevedo, si juzgamos por la escasez de estudios consagrados a esta parcela de su obra, y por la exigua representación que se le otorga en las antologías. Luego trataremos de fijar un poco las fronteras del concepto poesía religiosa a fin de deslindarla de otras con ella emparentadas.

Cuando uno se enfrenta a la ingente producción de Quevedo, la lee y relee a lo largo de los años, pasa forzosamente por muchas fases, que van desde la admiración al desconcierto, incluso a la irritación, porque si algo no se puede mantener ante Quevedo es la indiferencia. Pasaron ya, afortunadamente, los tiempos en que a un determinado autor era preciso encajarle la camisa de fuerza de la unción mística, la hondura filosófica o el compromiso político, según imponían modas efímeras que lectores y estudiosos creían perennes y universales. Pasó también el interpretar el ardor, la vehemencia, los porrazos verbales típicos de Quevedo como señal de rebeldía, independencia de criterio y clarividencia en medio de brumas éticas o políticas. Si es cierto que muchos no perdonan a un poeta lírico que se muestre feliz o hedonista sin arrojar sobre él la tacha de superficialidad, como algunos hacen aún con Góngora, no lo es menos que a otros no nos basta la exhibición de angustia ni el tono lacrimógeno para acreditar la calidad lírica. No: después de transcurrido un siglo como el XX, donde se ha visto de todo, creemos que la calidad radica en otra cosa, compatible con variedad de temas y talentos. Hoy hasta los más acérrimos defensores de Quevedo reconocen que, desde el punto de vista ideológico, no se puede ser más reaccionario, clasista, xenófobo y otra porción de adjetivos de este jaez. No pasa nada. Quevedo no es ningún modelo ético ni político, ni tiene por qué serlo. Es un hijo de su época, sufrió las limitaciones propias de su educación, y recorrió caminos que no eran los de la modernidad. Bastaría leer con ojos críticos la inefable «Epístola satírica y censoria», dirigida como programa de gobierno al conde-duque de Olivares, para percatarse de que que la miopía de Quevedo afectaba algo más que la vista; y no sirve decir que se trata de un poema, porque otros muchos textos doctrinales no son poemas y apuntan en la misma dirección. No parece posible que hoy nadie lea a Quevedo pensando en sacar algo en limpio de su ideología, o llevar a la práctica ninguno de sus consejos. Uno puede leer al Quevedo más oscurantista como quien lee a Claudel, buscando deleitarse con su prodigiosa imaginación, con su extraordinario manejo de la lengua, y poniendo entre paréntesis todo el desacuerdo que suscitan sus ideas. Así se hace, al menos, cuando desde la supuesta ortodoxia erótica,

por ejemplo, se disfrutaban textos de Virgilio, Gide o Cernuda que exaltan el amor homosexual, o desde una postura agnóstica, los de san Juan de la Cruz. No hay motivo para excluir de tal *epojé* cualesquiera otros autores o ideologías.

En la recepción de la obra poética quevediana, una de las más ricas de nuestra literatura, se dan indicios sospechosos: casi siempre se eligen, comentan y citan los mismos poemas, y la desproporción entre la atención que se presta a unos y otros es enorme. Hay que preguntarse si se deberá todo ello a la pereza mental, o será que en Quevedo sólo unos cuantos poemas destacan del resto. Lo que sucede con la poesía religiosa, a nuestro juicio, responde a esta segunda causa. Pongamos por delante que nuestra curiosidad hacia ella deriva del aprecio de su poesía moral. Quevedo ha escrito docenas de poemas morales espléndidos, los mejores de los cuales se obstinan, se empecinan, en mostrar la nulidad del mundo, la omnipresencia de la muerte, y algo menos sobado: la amargura resultante, la certidumbre terrible de que no haya remedio ni esperanza. No vamos a citar poemas archiconocidos; solamente recordaremos que se encuentran, en la edición más autorizada, bajo el epígrafe de «metafísicos», como si fueran distintos de los «morales». Ahora bien, sorprende que un humanista cristiano, bibliista y neoestoico, en la primera mitad del siglo XVII, se limite a constatar y lamentar que el mundo y la vida no sean nada. Porque desde tal punto de vista podrá bien ser así, pero esa misma consideración, que llevó muchas gentes al yermo o al convento, a Quevedo no lo apartó de su barragana¹. En la poesía moral no hay, o apenas, señales de que para Quevedo la religión ofreciese un horizonte de consuelo; acaso represente más amenaza que otra cosa, pero, en general, puede decirse que brilla por su ausencia. Así sucede en los doce primeros sonetos que Bleuca califica en su edición de «metafísicos», a los que podrían agregarse los núms. 29-31, del *Heráclito cristiano*, y prosigue en buena parte de los llamados «morales». Y en la poesía religiosa, si se compara su postura con la de otros humanistas, poetas o no, sorprende que no muestre ese afán con que todos buscan lo esencial religioso en el amor, la caridad, la misericordia divina, el anhelo de vida eterna, convirtiendo la obra literaria en manifestación de tales sentimientos. Con independencia de nuestro actual parecer acerca de las religiones positivas, abundan los testimonios de que para mucha gente de los siglos XVI y XVII, la religión, a pesar de las imposiciones con frecuencia nada llevaderas ni espirituales de la iglesia, era una fuente de alivio y esperanza, a la vez que un armónico regulador de la vida humana desde la cuna a la sepultura, o más allá, puesto que la relación de los vivos con los difuntos no se interrumpía. Obras como *Las formas complejas de la*

1 El «amo la vida» del soneto 47 está rebajado por el resto del verso: «con saber es muerte», y representa, de todos modos, una confesión excepcional. He aquí una opinión concordante de Emilio Alarcos Llorach: «Nos preguntamos a veces por qué no puso fin a su vida un hombre que la encontraba tan desapacible y tan poco apreciable (...). No creo que en tan luengos lustros le diese un solo dolor de cabeza su amadísima Lisi, pues la Ledesma podía restaurarle su equilibrio humoral» («Expresividad fónica en la lírica de Quevedo», AA. VV., *Homenaje a Quevedo*, ed. de V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, 246).

vida religiosa, de Caro Baroja, lo han demostrado con profusión de textos coetáneos, y es algo tan evidente que no hace falta insistir.

Bruce W. Wardropper ha clasificado la poesía religiosa del siglo de oro en siete modalidades, que enumeramos: 1) catequizante, 2) ocasional, 3) circunstancial, 4) penitencial, 5) meditativa, 6) devota, y 7) mística². Dejando a un lado la distinción, algo sutil en exceso, entre la ocasional y la circunstancial, nos quedan seis, que acaso pudieran reducirse aún más, si se toma la poesía catequizante como subgénero de la devota, y la penitencial como subgénero de la meditativa. Como siempre sucede, la clasificación no es del todo satisfactoria por falta de homogeneidad en la jerarquía de niveles, pero para nuestros fines es útil. Tal como se ordenan esas categorías, puede decirse que van de menor a mayor hondura, ya que, en efecto, entre la poesía catequizante, a la manera de Ledesma, y la mística, media un abismo. La poesía religiosa de Quevedo puede encasillarse, mejor o peor, entre la catequizante, la penitencial y la devota, ya que circunstancial tiene poca, y la meditativa casi siempre deriva hacia el campo de lo moral. Las dificultades se acrecientan con la desaparición del *Heráclito cristiano*, en cuyas reconstrucciones figuran poemas que nada tienen de religiosos, como los salmos XV al XIX (núms. 27 al 31 ed. de Blecua). No deja de ser significativo, por otra parte, que después de organizar el poemario en 1613, con dedicatoria a su tía Margarita de Espinosa, el poeta lo haya dejado diluirse entre las musas en que pensaba repartir su obra poética, de las cuales Urania recoge lo que de poesía religiosa no incluyó el *Parnaso* de 1648. Éstos son los cincuenta poemas que en la ed. de Blecua llevan los números 150 a 199. Entre una y otra colección espigaremos nuestros ejemplos.

La moderna teoría literaria nos permite observar un curioso fenómeno. Cuando Quevedo escribe poesía religiosa, habla en ella un locutor que no es, obviamente, identificable con el autor ni, en principio, con nadie, pero que plantea esta pregunta: ¿de qué lado se sitúa? Porque alguien que arroja admoniciones a diestro y siniestro, sin excluir a los monarcas (162), amenaza a Caín (163), apostrofa a dos apóstoles (166), amonesta al prójimo en figura de Licino (167) o Fabio (168), aconseja a Simón Cirineo (169) y a Judas (172), o explica pasajes y relatos bíblicos como pudiera hacerlo un predicador ante una feligresía no muy exigente, tiene que poseer un estatus, un determinado punto de vista desde el cual contemplar todo ese panorama dominándolo y sintiendo justificado su papel. Pues bien: el locutor quevedesco no se sitúa del lado del pecador, como podría esperarse, ni tampoco del lado paternal y divino, sino que, en la mayoría de los casos, adopta una perspectiva que se pretende intemporal y superior a toda contingencia: la abstracta perspectiva de la Iglesia, mejor aún, del Santo Oficio. El locutor habla desde la ortodoxia y fulmina a quien se aparta de ella, porque la poesía religiosa de Quevedo, lejos de ser expresión de un arrepentimiento, de una angustia culpable, es sobre todo arma ofensiva usada para meter en cintura a los disidentes. La religión lleva más de un milenio funcionando, aunque con altibajos y peripecias, y

2 «La poesía religiosa del Siglo de Oro», Edad de Oro, IV, 1985, 195-210.

representa, para Quevedo, un ordenamiento *ne varietur*. Quien se aparte de él, sea anatema. En la religión quevedesca hay milagros, pero no hay misterio. Todo, hasta los mismos milagros, está clarísimo. Y esa claridad deriva, curiosamente, de lo bien organizada que se encuentra la exégesis desde los padres de la iglesia hasta la teología escolástica, donde todo símbolo se traduce, toda leyenda encaja con la profecía, toda denominación manifiesta escondidas raíces verbales que permiten la figura etimológica, el retruécano, la clave del arco que cierra el concepto. En el principio era el Verbo, y la religión es, ante todo, cosa de palabras.

Eso tiene un nombre que a la vez expresa su peligro: conceptismo sacro. Quevedo, poeta desigual porque el concepto lo justifica todo, es ejemplo de cómo grandes ingenios pueden caer víctimas de su propia técnica, y también de algo de lo que, en realidad, no son responsables: el cambio de estimativa. Otra cuestión, nada sencilla, sería averiguar por qué tal cambio afecta a unos más que a otros, como si hubiera ciertos universales poéticos o antipoéticos de los que son conscientes en forma variable. Véase en primer lugar el poema nº 150, donde «refiere —en palabras de Aldrete— cuán diferentes fueron las acciones de Cristo Nuestro Señor y de Adán»:

Adán en Paraíso, Vos en huerto;
 él puesto en honra, Vos en agonía;
 él duerme, y vela mal su compañía;
 la vuestra duerme, Vos oráis despierto.

Él comió el primero desconcierto,
 Vos concertastes nuestro primer día;
 cáliz bebéis, que vuestro Padre envía;
 él come inobediencia, y vive muerto.

El sudor de su rostro le sustenta;
 el del vuestro mantiene nuestra gloria:
 suya la culpa fue, vuestra la afrenta.

Él dejó horror, y Vos dejáis memoria;
 aquel fue engaño ciego, y esta venta.
 ¡Cuán diferente nos dejáis la historia!

Poesía de catequesis más que ninguna, puesto que los contrastes están sumamente forzados, y al mismo tiempo típicamente quevedesca, ya que no puede elogiar sin denigrar. El problema consiste en mantener durante catorce versos la oposición sin que decaigan las parejas de contrarios. Pase la contraposición de *Paraíso* y *huerto*, en v. 1, o la denominación de *honra* que a Adán se atribuye en el v. 2. La simetría se rompe en cuanto se habla de velar o dormir, e incluso no es expresión muy afortunada decir de Cristo que ora despierto, puesto que de otra forma es imposible. Asimismo forzada parece la frase «él come inobediencia» del v. 8, sólo para que forme antítesis con «cáliz bebéis» en el v. 7, aunque sea simbólico. El verso menos feliz de este soneto será

probablemente el nº 13: «aquel fue engaño ciego y esta venta», porque ni forma oposición, ni se ve claro por qué el de Adán fue «engaño ciego». Todo ello para rematar con la frase de estilo familiar: «¡Cuán diferente nos dejáis la historia!»³. Adán se desquitará de este soneto en una larga tirada del *Poema heroico a Cristo resucitado*, después de que se le denomine, no poco chuscamente, «ciudadano / del reino verde que trocó al manzano». Allí discurrea, en 42 versos, recordándole a Cristo lo que Cristo sabe de sobra, y cae en esta curiosa inconsecuencia:

Vos nos dais la salud, Vos el consuelo;
grande e inmensa fue la culpa mía;
grande, empero dichosa, si se advierte
que costó su disculpa vuestra muerte.

Así, afirma Adán que su propia culpa fue dichosa por haber provocado la muerte de Cristo, a pesar de que sin ella tal muerte hubiera sido innecesaria, según la teología cristiana⁴. La ebriedad verbal se transmite a un pasaje posterior, donde el propio personaje, que se muestra bien informado desde el Limbo de cuanto sucede en la tierra, juega del vocablo:

Osaré pronunciar el nombre de Eva.
pues vuestra siempre Virgen Madre en Ave
le califica y muda y le renueva
con el sí que a Gabriel dijo süave.

De manera que si el arcángel hubiera usado una lengua distinta del latín —que no era la suya ni la de María—, no hubiera habido retruécano⁵.

Aún más ilustrativo es el nº 187 «a san Pedro, cuando negó a Cristo, Señor nuestro»:

¿Adónde, Pedro, están las valentías
que los pasados días
dijistes al Señor? ¿Dónde, los fuertes

3 El análisis de M. Molho sobre el funcionamiento del concepto en este soneto prescinde de su valoración, que es lo que ahora nos interesa («Dos sonetos», en MM, *Semántica y poética*, Barcelona: Crítica, 1977, 133-167). Las variantes de v. 4, «estáis despierto», y v. 13, «engaño dulce», parecen confirmar vacilación por parte del autor en los puntos débiles del poema. Es dudoso, además, que «su compañía», en v. 3, sea el sujeto de «vela», según interpreta Molho (148).

4 Con parecido argumento, en tono chusco, se justificará Judas en el *Sueño del infierno*: «Pues vosotros, ¿por qué os quejáis deso?; que sobrado de bien os estuvo, pues fui el medio y arcaduz para vuestra salud. Yo soy el que me he de quejar y fui a quien le estuvo mal, y ha habido herejes que me han tenido con veneración, porque di principio en la entrega a la medecina de vuestro mal» (*Los sueños*, ed. de I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, 222-223).

5 Cf.: «Consideremos aora cómo fueron diferentes el segundo Adán Christo Jesús, i la segunda Eua María sacratissima su Madre, que hasta el nombre de Eua, le contradixo bolbiéndole en el de Ave» (*Virtud militante*, ed. de A. Rey, Santiago, Universidad, 1985, 105).

miembros para sufrir con él mil muertes,
 pues sola una mujer, una portera,
 os hace acobardar desamano?
 A Dios negastes; luego os cantó el gallo,
 y otro gallo os cantara a no negallo;
 pero que el gallo cante
 por vos, cobarde Pedro, no os espante:
 que no es cosa muy nueva o peregrina
 ver el gallo cantar por la gallina.

El poema es lamentable, hasta el punto de que cuesta trabajo aceptar su autenticidad, pero contiene todos los defectos que luego han de repartirse por el resto de la poesía religiosa quevedesca. Ya en 1563 Alonso Girón de Rebolledo, en su *Pasión de nuestro Señor Iesu Christo según San Juan*, había escrito en una quintilla, al llegar a la negación de san Pedro:

¿No había de cantar el gallo
 viendo tan grande gallina?

lo que Gracián comenta con estas palabras: «No encierra otro concepto sino una proporción entre el cantar del gallo y el temer de Pedro»⁶. Será cierto, pero lo que el pasaje contiene, en ambos poetas, es lo que los clásicos llamaban un cabe de a paleta: un chiste fácil, diríamos hoy, dada la catacresis de *gallina* para designar al cobarde. Y la cosa no se detiene ahí, porque en el *Auto de la mesa redonda*, de Vélez de Guevara, el chiste, ya no aplicado a san Pedro, reaparece en boca de Roldán⁷, y quién sabe cuántos casos más habrá. Quevedo redondea, por así decirlo, el concepto, o acaba de vulgarizarlo con una de esas caídas frecuentes en su poesía, cuando dice lo de «otro gallo os cantara a no negallo». El tono, con semejantes ingeniosidades, va derivando hacia la poesía no burlesca, ya que no es esa su intención, sino más bien grotesca.

Por supuesto, hemos elegido un ejemplo deleznable, que indica bien cuál es el peligro que lleva a Quevedo a prescindir de la autocrítica. No es el único: el soneto 172, dedicado, según Aldrete «a las palabras que en el Güerto dijo Cristo Jesús a Judas cuando le entregó: *Ad quid venisti, amice? (¿A qué veniste, amigo?)*», es una ampliación de esas cuatro palabras hasta llenar trece de los catorce versos, mediante el recurso de la ucronía. Cristo, en el prendimiento, reprocha a Judas su ingratitud llamándole lobo fiero y carnicero, para, a continuación, exhortarlo a consumir la traición en lugar de ahorcarse. Quevedo no parece distinguir bien las limitaciones del estilo directo, y no le importa hacer perorar al propio Cristo, como en el *Poema heroico a Cristo resucitado*, ni a las piedras, que hablan en el poema 152, como si lo importante

6 *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, I, 61.

7 *Autos*, ed. de A. Lacalle, Madrid, 1931, 103.

fuese lo que se dice, no quién lo dice, ni en qué circunstancias, ni cuánto caudal se emplea en decirlo.

Este recurso de la amplificación tiene a veces una causa curiosa, y es la propia extensión del soneto. El que lleva el número 184, dirigido al buen ladrón, está todo en el *Padre nuestro glosado* (191), con muchos menos versos, porque la forma de éste, que es una silva, permite cortar cuando se quiere, cosa que no admite la forma sonetil. El poema se justifica a duras penas, pues no añade nada que no esté perfectamente claro en el relato evangélico. En el 177, dedicado a san Lorenzo, aparece así el primer terceto:

A Cristo imita en darse en alimento
a su enemigo; esfuerzo soberano
y ardiente imitación del Sacramento.

Pero que es imitación del Sacramento lo acaban de decir los versos anteriores; el poeta estira su materia como puede para llegar al verso 14, que contiene la sentencia de san Pedro Crisólogo, según aclara Aldrete: «menos abrasa que arde vil tirano».

El soneto 169 comienza llamando Atlante y Hércules al Cireneo, le pide que ayude a Cristo, luego que no lo haga, porque apresuraría su suplicio, y finalmente que sí, porque la redención lo necesita. Remata con el siguiente terceto:

Llevar parte del leño soberano
es a la Redención, que los espera,
llevarte tus pecados con tu mano.

Todo lo anterior sobra. El concepto que sustenta el poema es la metáfora implícita y manida que iguala el peso de la cruz a los pecados. En el soneto 160, sobre la burra de Balaam, hay un caso similar: el terceto final pondera el hecho de que «halló el cielo obediencia más perfeta / en mala bestia que en ministro malo», y los doce versos anteriores, meramente narrativos, huelgan para quien conozca la historia.

Hay algunos casos chocantes en un humanista sabio, constantemente sumergido en las sagradas escrituras y en los santos padres. En el soneto 176, sobre las palabras de Cristo a san Juan desde la cruz, dice el segundo terceto:

Crucificado en sus tormentos, mira
su Primo, a quien llamó siempre «el Amado».

Amado sí, pero lo de primo es lapsus de Quevedo. Al parecer, quien era primo, más o menos próximo, de Jesús era Juan el Bautista, no el evangelista, presumiblemente más joven ya que murió hacia el año 100, en época de Trajano⁸. Licencia parece la inclusión

8 Lope de Vega, ingenio mucho más lego que Quevedo, hace a ambos primos de Jesús; hablando del nacimiento del Bautista, dice lo siguiente: «Hoy se viste de alegría / todo el prado de Isabel, / porque nace Juan en él, / el sobrino de María» (*Pastores de Belén*, libro II). Y en las *Rimas sacras*,

del mar entre los elementos naturales que acusaron la muerte de Cristo, en el soneto 173, pero no se entiende que el error del v. 1: «Vinagre y hiel para sus labios pide», aparezca desarrollado en el soneto 171 en esta forma:

La mano a su dolor descomedida,
no solo esponja con vinagre ordena,
antes con hiel la esponja le envenena,
en caña ya en el cetro escarnecida.

Quevedo confunde aquí, acaso por inadvertencia, dos momentos de la Pasión, lo que es grave en un humanista, pero lo es más no haber entendido que ambos fueron dos actos de caridad hacia Jesucristo. San Mateo 27: 34 cuenta que, llegados al Calvario, «dederunt ei vinum bibere cum felle mistum; et cum gustasset, noluit bibere»⁹, es decir, que le dieron vino mezclado con hiel, y cuando lo hubo gustado no quiso beber. La versión de San Marcos 15: 23 es al parecer más conforme con el uso: «Et dabant ei bibere murratum vinum, et non accepit», vino, pues, mezclado con mirra. Uno u otro servían para aturdir al reo y reducirle el sufrimiento, razón por la cual Cristo lo rechazó, según los exégetas. Pero Quevedo aplica lo de la hiel al momento posterior en el que Cristo, ya crucificado, dijo «Tengo sed», y uno de sus guardas, empapando una esponja en posca, es decir, agua con vinagre que los propios legionarios romanos usaban para refrescarse, la puso en una caña de hisopo y se la acercó a la boca. Por tanto, no solo no «le envenena» cosa alguna, sino que tampoco hay hiel por ningún sitio. El soneto prosigue hablando de María con estas palabras:

La Paloma sin hiel, que le acompaña,
a su Hijo en la boca vio con ella,
y sangre y llanto al uno y otro baña.

Aunque la poesía puede seleccionar y glosar los hechos, aquí una pobre antítesis es responsable de tergiversar el relato evangélico de manera muy poco edificante, siempre en la línea que a Quevedo interesa más, de poner de relieve la maldad del hombre, cueste lo que cueste¹⁰.

refiriéndose al evangelista: «Al pie de la cruz, María / está en el dolor constante, / mirando al sol que se pone / entre arreboles de sangre. / Con ella su amado primo / haciendo sus ojos mares... / ¡Oh lo que sienten los tres! / Juan como primo y amante» (*Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, 438).

9 *Novi Testamenti Biblia graeca et latina*, ed. de I. M. Bover, S. I., Madrid, 1968, 94.

10 Quevedo manipula las Escrituras sin mayor escrúpulo, por ejemplo, cuando dice de Judas «fur erat et latro», citando el evangelio de san Juan, y añade esta glosa: «no se contentó el Texto Sagrado con llamarlo *fur* sino juntamente *latro*». Pero esto último no aparece en el pasaje sino que es un añadido procedente de una parábola, como ha mostrado J. Vilar («Judas según Quevedo: un tema para una biografía», en AA. VV., *Quevedo*, ed. de G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, 110). Otras veces inventa, simplemente, como cuando afirma que «vio Caín que iba a Dios más derecho el humo de la

Quevedo medita repetidamente sobre la Pasión de Cristo. La presencia de la Virgen en la crucifixión, atestiguada sólo por el evangelio de Juan, frente a los sinópticos, le inspira dos sonetos, los núms. 155 y 176, aparte de la alusión secundaria que acabamos de estudiar. El primero de ellos, conceptualmente en demasía, remonta el vuelo, dentro de lo que cabe, en el segundo terceto:

Pues aunque fue mortal la despedida,
aun no pudo, de lástima, dar muerte,
muerte que sólo fue para dar vida.

Como se ve, el autor apela siempre a los extremos, y dentro de ellos, a aquellos términos que, precisamente por extremados, son polisémicos. La muerte de Cristo fue, a pesar del dolor, incapaz de dar muerte a la Virgen, por estar destinada a salvar a los pecadores (en términos metafóricos, a darles vida)¹¹. El segundo, del que ya hemos comentado un fragmento, glosa de modo original las palabras que Cristo dirige a su madre y a Juan:

Y porque la mujer ha restaurado
lo que solo mujer había perdido,
mujer la llama, y Madre la ha prestado.

Ahí se manifiesta hasta qué punto la visión del relato evangélico por parte de Quevedo depende de su textura verbal.

Sin embargo, hay un hecho de los concernientes a la Pasión que parece obsesionar al poeta: el comportamiento de las piedras. Según san Mateo 27: 51-54, al morir Cristo, entre otras señales, las rocas temblaron y se hendieron. Es el único evangelista que lo recoge. Quevedo, que llama piedra a Cristo y a san Pedro, y en el «Sermón estoico» afirma que el hombre descende de las piedras, con probable alusión al mito de Deucalión y Pirra, se podría decir que encuentra en la piedra una mina de conceptos. Ya en el soneto 151 plantea la vieja comparación, que viene rodando desde san Ambrosio hasta los últimos predicadores, del corazón humano con las piedras, fallando en favor de éstas:

ofrenda de Abel que el de la suya» (*Política de Dios*, ed. de J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966, 44). Es difícil decidir si se debe al ardor polémico o a que leía con premura y fiaba de la memoria. En cuanto al error de la hiel, de nuevo Lope de Vega lo acompaña: «Viendo, pues, Jesús que todo / ya comenzaba a acabarse, / *Sed tengo*, dijo, que tiene / sed de que el hombre se salve. / Corrió un hombre y puso luego / a sus labios celestiales / en una caña una esponja / llena de hiel y vinagre» (*Rimas sacras*, ed. cit., 438).

11 La idea aparece, o reaparece, en la *Virtud militante*, de 1635: «No murió la Virxen Madre biendo morir a su hixo, i abiendo muerto otras madres de dolor de ver a sus hixos morir, con ser su amor infinitamente maior que el de todas; porque como aquella muerte era para matar la muerte, i dar vida a todos, aun de lástima no pudo dar muerte» (ed. cit., 108).

De piedra es, hombre duro, de diamante
 tu corazón, pues muerte tan severa
 no anega con tus ojos tu semblante.
 Mas no es de piedra, no; que si lo fuera,
 de lástima de ver a Dios amante,
 entre las otras piedras se rompiera.

Claro es que incluso en la poesía española había precedentes. En las *Flores de poetas*, de Juan Antonio Calderón, ms. fechado en 1611, hay un soneto de autoría discutida que debió de circular bastante, y que allí se adjudica al padre Martín de Roa. Después de enumerar, como el de Quevedo, otras señales apocalípticas, concluye con estos tercetos:

Que el sol se eclipse, estando padeciendo
 la causa universal de tierra y Cielo,
 no hay en el Cielo y tierra a quien no asombre.
 Mas ¡ay, dolor!, que estándose rompiendo
 Cielo, elementos, aires, tierra y velo,
 ¡aún no se rompe el corazón del hombre!¹²

Aunque el prólogo del colector no nos informa de cómo se reunió tal manuscrito, el figurar en él Quevedo con siete poemas permite suponer que bien pudo conocer este soneto.

En el n° 152, «las piedras hablan con Cristo y dan la razón que tuvieron para romperse». El siguiente, n° 153, «da la razón por qué se quiebran las piedras en la muerte de nuestro Señor, acordándose cuando los judíos quisieron apedrear a Su divina Majestad y se desapareció», según reza el epígrafe de Aldrete. Lo más logrado de este poema es, como suele ocurrir, el terceto final, cuando evoca el momento

donde todas de envidia se quebraron
 de que para instrumento de la vida
 más quisiese a la Cruz que a todas ellas.¹³

El n° 154 habla de otras piedras rotas, aquellas que Moisés bajó del monte Sinaí con las leyes divinas inscritas, pero vuelve a la carga en el n° 179, donde «reprehende la

12 *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ordenada por D. Juan Antonio Calderón, ed. de J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, Sevilla, Rasco, 1896, 315.

13 Como es frecuente en Quevedo, la misma idea se encuentra en prosa: «No quedaron sin gloria las piedras permitió Dios que en su muerte y pasión, como fueron capaces de muestra de sentimiento, que lo fuesen de embidia: avían los judíos intentado dar muerte a Cristo con piedras dos veces; y desapareciéndose, burló sus intentos. Pues viendo las piedras la adoración y gloria a que ascendía la cruz, por ser instrumento de la muerte de Cristo, se rompieron de embidia de que hubiese preferido a ellas el madero» (*La caída para levantarse*, ed. de V. Nider, Pisa, Giardini, 1994, 179-180).

ceguedad de los judíos en guardar a Cristo muerto en las clausuras de las piedras, habiendo visto que se quebraron en su muerte», soneto pétreo si los hay, alguno de cuyos conceptos reaparece en otro, asimismo pedregoso, destinado «a san Esteban cuando le apedrearón» (nº 186), y se prolonga en tres estancias del *Poema heroico a Cristo resucitado*, versos 737-760. Para que se vea hasta qué punto el motivo puede llegar a convertirse casi en antipoiético por hipertrofia, transcribiremos el nº 194, que es un «Madrigal a san Esteban»:

El que a Esteban las piedras endereza
 es piedra en la dureza;
 y él, pues que las aguarda de rodillas,
 es piedra en el sufrillas.
 Las muchas que le tiran tantos hombres,
 de piedra tienen la dureza y nombres;
 y Dios, que es firme piedra, y esto mira,
 por piedra, piedra a piedra, piedra tira;
 esta hiere inhumana,
 esta ruega, esta tira y esta sana.

De esa manera, gracias al concepto, todo el mundo es piedra, y queda también algo petrificado el lector de semejante poesía¹⁴. No todo el Quevedo religioso es así, afortunadamente. El soneto nº 175, «a una iglesia muy pobre y oscura, con una lámpara de barro», es un hermoso poema dirigido a un objeto humilde que, por ello, se declara más grato a Dios que la ostentosa custodia de cristal ofrecida por el duque de Lerma al convento de San Pablo de Valladolid, denominado cielo imitado y breve en el soneto 158. De igual manera pueden espigarse en los restos del *Heráclito cristiano* algunos poemas, del tipo que hemos llamado penitencial, que incluso dejan traslucir cierta intimidad:

Un nuevo corazón, un hombre nuevo
 ha menester, Señor, la ánima mía.
 Desnúdame de mí, que ser podría

14 Vale la pena transcribir el pasaje paralelo de tal poema, porque muestra bien con qué fuerza arrastra a Quevedo el torrente verbal: «No tiraron a Esteban piedras los testigos falsos, que Pablo no se las tirasse guardándoles las capas para que con más fuerza y más certeros pudiessen apedrearle. Fue aquel lugar teatro digno de que se rompiessen los cielos para tan maravilloso espectáculo, donde por Cristo, de quien se dice era piedra Estevan (que era piedra así en sufrir), sufría las heridas de las piedras que le tiravan los que eran piedras en la dureza, siendo la piedra angular premio de la piedra que se coronava con las heridas de las piedras que le arrojaban los hombres, enjoyándole con lo que le davan muerte; y haciéndole, con las piedras, trillo para disponer la mies de la Iglesia. Este laberinto de piedras, más tiene de misterio que de ingenio» (*ibid.*). Muy semejantes al de Quevedo son los poemas «al martirio del prothomártir S. Estevan apedreado», de Alonso de Ledesma (*Conceptos espirituales*, ed. de E. Juliá, Madrid, CSIC, 1969, III, 203-206), en las metáforas de llamar a una casa, de empedrar una calzada, y de un apedreo. Esa tercera parte se editó dos veces en 1612.

que a tu piedad pagase lo que debo,

reza el soneto nº 13 rotulado como «Salmo I», y en la misma colección hay otros que dejan entrever ese desvalimiento del pecador que no se limita a repartir cristazos al prójimo. Uno de ellos, el nº 34, que presenta al locutor a punto de recibir la comunión, muestra, de todas formas, que la «cristiana musa» invocada por Quevedo no estaba en sus mejores momentos, a juzgar por el concepto desarrollado en los tercetos:

Hoy te entierras en mí, siervo villano,
sepulcro, a tanto güésped, vil y estrecho,
indigno de tu Cuerpo soberano.
Tierra te cubre en mí, de tierra hecho;
la conciencia me sirve de gusano;
mármor para cubrirte da mi pecho.

En el concepto se guarda la coherencia, pero, al mismo tiempo, se revela algo bien expresivo de lo que la religión puede representar para Quevedo: Dios, en la eucaristía, no es más que un cadáver en busca de sepultura, y ésta se la ofrece cada uno de los fieles que comulgan, con mármol y gusano incluidos. Aunque sean solo metáforas, en ellas la piedra, lo inerte, es lo que domina. Uno se pregunta dónde encuentra Quevedo el espíritu que vivifica el cristianismo, o por qué extraña razón poesía y cristianismo le resultan incompatibles, ya que en realidad, muchos de estos poemas se limitan a petrificar en verso lo que en el original era poético y fluido¹⁵.

15 Aunque ya se sabe que Ledesma no tenía empacho alguno al hacer comparaciones, no deja de ser significativo que uno de sus poemas dedicado «Al Santísimo Sacramento y a la confesión sacramental», elija como símil un auto de Inquisición, donde el pecador es el delincuente, el confesor es el secretario, la conciencia el fiscal, y Cristo el inquisidor (*op.* y ed. cit., I, 159). Al divino Ledesma no se le pasaba por las mientes que toda aquella barbarie tuviera poco que ver con la doctrina evangélica y menos con el llamado sacramento del amor, ni siquiera en metáfora.

Anemonimia en el español del siglo XVI: Contrastes léxicos¹

José Ramón Carriazo Ruiz

1. Introducción

Tal como ha señalado Coseriu, una lengua histórica es un conjunto de sistemas lingüísticos interdependientes y se realiza sólo a través de sus variedades, «de los sistemas autosuficientes que abarque»². Los contrastes léxicos se establecen tanto entre las unidades significativas de una misma lengua funcional, como entre unidades de distintos estilos de lengua o registros. En este trabajo intentaremos poner de manifiesto los contrastes que distinguen unidades isodesignativas que pertenecen a registros distintos del español del quinientos y que se integran en un campo nocional: la anemonimia. El análisis de este campo designativo permitirá conocer las relaciones y contrastes que se establecen tanto entre variedades diafásicas, como entre variedades diatópicas del español. Hace algunos años, I. López de Aberasturi Arregui lamentaba la ausencia de estudios de anemonimia en lengua española y señalaba la importancia de este campo, en el que se evidencian, «entre otros aspectos, una gran diversidad formal en las denominaciones de vientos [...] la oposición de formas propias del ámbito marineroy y las de tierra adentro y, desde otro punto de vista, la inserción de las denominaciones de los vientos en campos semánticos muy estructurados según la correspondiente rosa de los vientos»³.

-
- 1 Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación «Estudio léxico contrastivo de un corpus del siglo de oro en la Corona de Castilla» (ref. SA64/69), financiado por la Junta de Castilla y León.
 - 2 E. Coseriu, «Los conceptos de dialecto, nivel y estilo de lengua», *Lingüística Española Actual*, III, 1981, 10.
 - 3 I. López de Aberasturi Arregui, «La rosa de los vientos en el Lexicon y en el Vocabulario de Elio Antonio de Nebrija», en *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario*, ed. de R. Escavy, J. M. Hernández Terrés y A. Roldán, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, 332.

1. 1. Anemonimia medieval

La principal característica de la lengua preclásica⁴ frente al castellano medieval es la extensión de su uso a una profusa variedad de textos que, hasta el XVI, se escribían generalmente en latín. A partir de Nebrija se reafirma la idea del español como una lengua apta para la comunicación y la transmisión de los conocimientos científicos; surgen nuevos registros, se renuevan los medievales y se reafirman y extienden otros, como el español cancilleresco. Esta expansión tuvo, en el plano léxico, unas consecuencias cuyos límites aún son desconocidos: el incremento del vocabulario, los cambios semánticos, la creación y fijación de nuevos campos, la proliferación de cuasi-sinónimos, el desarrollo de polisemias, sinonimias y equivalencias entre registros son sólo algunos de los procesos que experimenta el léxico castellano del quinientos. Abundan, en definitiva, todos los procesos léxico-genéticos.

En el ámbito de la lexicografía, la publicación del *Lexicon*⁵ y del *Vocabulario*⁶ supone el primer intento de sistematizar el vocabulario de una lengua románica. Esta última recopilación nos servirá de punto de partida en nuestro estudio, pues consideraremos anemónimos tradicionales los que el humanista sevillano recoge en ella. Nebrija incluye en su *Vocabulario*: «cierço» (N), «ábrigo» (SO), «solano» (E) y «gallego» (NO)⁷.

A fines del cuatrocientos ya encontramos documentados los anemónimos modernos del español: «norte», «sur», «leste» y «güeste»⁸. Aparecen muchas veces en el *Diario*

4 Este período abarcaría, si atendemos a la división cronológica planteada por Menéndez Pidal, los años finales del siglo XV y el primer cuarto del XVI (1492-1525), la «época de Nebrija: fijación y expansión del idioma». R. Menéndez Pidal, *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978 (6ª ed.), 48.

5 E. A. de Nebrija, *Diccionario latino-español* (Salamanca, 1492), facsímil con estudio preliminar por G. Colón y A. J. Soberanas, Barcelona, Puvill, 1979.

6 E. A. de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, Salamanca, 1495?, edición facsimilar de la Real Academia Española, Madrid, 1951.

7 En el *Lexicon* aparecen, además, «levante» (E), «marea» (SO), «regañón» (NE) y «austro» (S); podemos afirmar que todos ellos estaban en uso a finales del siglo XV. En esta obra, el profesor salmantino recurre, con mucha frecuencia, para traducir los anemónimos clásicos, a descripciones de los vientos, con referencias a su dirección según los puntos cardinales: «viento oriental» (s. v. «favonius») «viento del occidente oriental» (s. v. «libs») o «viento del norte» (s. v. «septentrio»). Según opinión de I. Aberasturi, «cuando se recogen nombres apelativos de viento («ábrigo», «regañón»), el criterio seguido para darles cabida en ambos diccionarios parece ser su condición de términos usuales, generales y arraigados en el idioma, mostrando por ello bastante recelo hacia los latinismos y cultismos, o los muy recientes («bochorno», «brisa»), dejando también fuera (dado que no entiende el diccionario como inventario de vocablos pertenecientes a léxicos ni registros especiales) las palabras usuales en el habla marinera («tramontana», «terral» que aparecen ya en el *Diario de Colón*), o las procedentes de otra lengua («tramontana» o «borrasca» posiblemente). Sin embargo, en ocasiones estas normas ceden y entran voces con cierto aire familiar («regañón») o incluso dialectal («marea»)» (*op. cit.*, 345).

8 J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1992, (s. v. «este»).

de Cristóbal Colón⁹, acabarán imponiéndose en el registro especializado y serán los que predominen en los tratados de náutica escritos en castellano a lo largo de los Siglos de Oro. Nebrija, que utiliza «norte» con el sentido de «polo ártico», no recoge estas denominaciones, aunque sin duda conocía la obra colombina pues introduce el término «canao», documentado por vez primera con el sentido «embarcación» en los mismos *Diarios* del Almirante. De hecho, hasta el *Lexicon nauticum & aquatile* de J. L. Palmireno¹⁰ ninguna obra lexicográfica recoge estos anemónimos, circunstancia que apoya la consideración de las denominaciones colombinas como pertenecientes a un estilo de lengua específico, el registro náutico¹¹.

Debemos tener en cuenta, además, los cultismos medievales: «aquilón» (documentado en la segunda mitad del XIII), «septentrión» (h. 1275, 1ª *Cron. General*) y «vulturno» (documentado en el siglo XII)¹². A estos hemos de añadir los que surgieron a lo largo del XV¹³: «austro» (documentado en *El Victorial* de Díaz de Gámez e incluido por Nebrija en su *Lexicon*), «bóreas» (documentado a mediados del XV), «céfiro» (también de mediados del cuatrocientos), «noto» (en Santillana), «tracias» (Juan del Enzina, *Cancionero*) y «euro» (1ª documentación: Mena)¹⁴. Todas estas voces tendrán una gran vitalidad a lo largo de nuestros siglos de oro.

1. 2. Anemonimia en el siglo XVI

A comienzos del quinientos existían varias designaciones para cada uno de los cuatro vientos principales: «cierzo» y «norte» para el viento septentrional, «ábrigo» y «sur» para el austral, «solano» y «leste» para el oriental, «gallego» y «güeste» para el occidental. Además, la lengua de los mareantes del Mediterráneo se caracterizaba por el uso de los italianismos «tramontana», «mediodía», «levante» y «poniente», formas que han llegado hasta nuestros días, aunque desprovistas de su carácter técnico. Por último, las denominaciones cultas de los vientos, tomadas del latín, gozaron de gran vitalidad en nuestros Siglos de Oro, con un uso restringido a la lengua más culta, la de la lírica.

Desde el punto de vista onomasiológico estos términos eran equivalentes en el XVI, designaban la misma realidad. Sin embargo, un análisis detallado de las fuentes documentales que nos informan sobre la lengua clásica, sólo nos permite concluir que

9 C. Colón, *Textos y documentos completos*, ed. de Juan Gil, Madrid, Alianza, 1992.

10 J. L. Palmireno, *Tertia et Ultima Pars Rhetoricae*, Valencia, Juan Mey, 1567.

11 Reservo el estudio de estas voces técnicas para un futuro trabajo sobre el español de los textos especializados y, en particular, sobre la anemonimia náutica.

12 J. Corominas y J. A. Pascual, *DCECH* (s. v.).

13 «En el siglo XV cae uno de esos períodos de gran anhelo por la innovación verbal, buscada sobre todo en el cultismo. [...] El latinismo de léxico, de sintaxis y de imágenes invadía por todas partes, sin que el idioma pudiese digerirlo ni asimilarlo, como se ve sobre todo en Juan de Mena y, bastante también, en la Celestina, las dos principales obras que el XV legaba al XVI». R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, 53-54.

14 J. Corominas y J. A. Pascual, *DCECH* (s. v.).

no se trata de sinónimos, si por tal entendemos aquellas expresiones equivalentes y, por tanto, perfectamente intercambiables; únicamente comparten una misma designación, pero, en ningún caso, un mismo uso. En el Renacimiento existían, en definitiva, series de términos de igual designación pero usos restringidos. Por un lado, los términos patrimoniales («cierzo», «ábrigo», «solano» y «gallego») están plenamente vigentes. Por otro, los propios de la lengua especializada, tanto de la lengua náutica del Atlántico como de la del Mediterráneo, tienden a poseer un valor denotativo exclusivo. Frente a ellos, los cultismos, las voces más usadas en la lírica, se caracterizan por su riqueza connotativa; es decir, por su capacidad para adquirir significados supradesignativos.

Me centraré, en la presente comunicación, en la distribución de los anemónimos en los textos literarios de nuestro primer siglo de oro, desde el descubrimiento de América hasta la muerte de Felipe II (1598)¹⁵. Repasaremos las voces que servían para designar los principales vientos, su uso en los textos del XVI y sus valores connotativos. La finalidad última será ejemplificar, con la anemonimia, los contrastes léxicos entre los distintos estilos literarios del Renacimiento, contrastes que evidencian la oposición entre los ideales poéticos de los distintos autores del quinientos.

2. Contrastes léxicos en la prosa

Entre los paradigmas léxicos vigentes en el XVI se debe considerar, como hemos apuntado, uno nuevo, fruto del influjo italiano sobre la lengua española del Renacimiento. Los italianismos «levante» y «tramontana» (Colón, *Diarios*) estaban en uso a fines del XV; los correspondientes a los vientos «sur» («medio jorno») y «oeste» («poniente») aparecen por vez primera como anemónimos en el capítulo VIII del *Arte de Marear*¹⁶: «Al viento cierzo llaman tramontana, al ábrigo medio jorno, al solano levante, y al gállego poniente»¹⁷. En este capítulo, titulado «Del bárbaro lenguaje de las galeras», el obispo de Mondoñedo repasa los usos léxicos propios de la jerga marinera y reprende el modo de hablar de los mareantes como «extremado». Guevara, que había acompañado al emperador en sus viajes por el Mediterráneo, conoce el

15 El objetivo último sería demostrar, en una serie de trabajos de la que éste es el primero, que los términos pertenecen a un determinado registro lingüístico o estilo de lengua, para lo cual habría que distinguir tres tipos de textos según predomine el valor designativo de las voces (textos científico técnicos, fundamentalmente náuticos), sus connotaciones (textos literarios, sobre todo líricos) o se dé un equilibrio entre ambos componentes del significado (textos representantes del estándar).

16 Antonio de Guevara, *Arte de Marear* (Valladolid, 1539), ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1984.

17 *Id.*, *ibid.*, 356. La acentuación plantea problemas. Asunción Rallo, seguramente por considerar al término derivado de GALLICUM (con *i* breve en latín), acentúa la voz como esdrújula. Esta etimología se basa en el siguiente texto de San Isidoro: «Circius dictus eo quod Coro sit iunctus. Hunc Hispani Gallicum vocant, propter quod eis a parte Gallicae flat» (Etymologiarum XIII, 11, 12); esta voz no existía en latín clásico, por lo que resulta difícil establecer la cantidad vocálica y, por tanto, la acentuación. Además, la continua referencia a Galicia en los textos romances apoya la acentuación llana.

vocabulario náutico de primera mano¹⁸. Los italianismos empleados por los marinos del Mediterráneo responden a la situación geográfica de los puertos del Tirreno, principalmente Génova¹⁹. Si atendemos al prosista castellano, los anemónimos «cierzo», «ábrigo», «solano» y «gallego» eran los nombres de los cuatro vientos cardinales en el español estándar de principios del XVI.

«Cierzo» ha sido la denominación estándar del viento frío y seco en la historia del español, aplicado generalmente al viento norte o noroeste. Abundan en castellano los derivados de la raíz latina CIRCUS, como «zarcera», «agujero de ventilación de las bodegas» (*Pícara Justina*, ed. Puyol, 146)²⁰, lo que contrasta con la total ausencia de resultados populares en otras lenguas románicas, incluido el francés y occitano, a pesar de ser considerado entre los latinos el CIRCUS un viento propio de la Galia Narbonense. La vitalidad y extensión de la voz a lo largo de los siglos XVI y XVII son indudables, pues se registra, además de en el *Arte de Marear* de Guevara, en la obra de fray Luis de León, Alonso de Ercilla, Miguel de Cervantes, Luis Barahona de Soto y Francisco de Quevedo²¹.

«Ábrigo» es la designación estándar del viento austral o sur, documentada por vez primera en Berceo (*DCECH*). El «ábrigo», viento caliente y húmedo que trae la primavera, está presente en obras espirituales del Renacimiento como la *Quinta parte del Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna²². A propósito de esta voz, resulta fundamental el testimonio de san Juan de la Cruz que, en su declaración en prosa del famoso verso del *Cántico Espiritual* «Ven, austro, que recuerdas los amores», glosa: «El austro es otro viento, que vulgarmente se llama ábrigo»²³. La aparición de este término en la literatura espiritual del quinientos confirma su vitalidad designativa y su extensión significativa, pues aparece cargado de connotaciones específicas que analizaremos en el apartado siguiente.

«Solano» y «gallego» son los anemónimos más extendidos en los textos del XVI para designar «este» y «oeste» respectivamente. «Solano» es frecuente en la prosa para referirse al viento que viene de la parte oriental y cuyos efectos sobre el vino destaca Guevara («el solano no estrage el vino»²⁴). «Gallego» se registra en la *Agricultura*

18 Vid. G. Lozano, «El vocabulario náutico del *Arte de marear* de fray Antonio de Guevara», en *Antiqua et Nova Romania. Estudios filológicos en Honor de José Mondejar*, Granada, Universidad, 1993.

19 A propósito, afirma T. O'Scanlan: «Los italianos dieron los nombres a los vientos conforme a su posición relativamente a otros puntos y países, y sin embargo el uso los generalizó en todo el Mediterráneo con harta impropiedad». *Diccionario marítimo español* (Madrid, 1831), ed. Facsimil., Madrid, Museo Naval, 1974, prólogo.

20 V. García de Diego, «El cierzo en la filología y en la vida hispánica», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1958, 391.

21 R. A. E., CORDE, <http://www.rae.es>, s. v. «cierzo».

22 «Este viento ábrigo que sopla en el huerto de Dios que es la Yglesia». Francisco de Osuna, *Quinta parte del Abecedario espiritual*, Burgos, Juan de Junta, 1542, LIIIv, edición de Mariano Quirós García – tesis doctoral.

23 J. L. Astigarraga, A. Borrell y F. Javier Martín de Lucas, *Concordancias de los Escritos de San Juan de la Cruz*, Roma, Teresianum, 1990, s. v.

24 A. de Guevara, *Reloj de Principes* (1529), ed. de Emilio Blanco, Madrid, CONFRES, 1994, 820.

general de Alonso de Herrera (Alcalá, 1513). Este autor explica cuáles son las características de los principales vientos que hemos visto hasta aquí:

Iten, dicen que es bueno arar quando hace viento Gallego, porque éste, (según los agricultores dicen) da grande tempero a la tierra, que entonces se abre, y comienza a andar, según que Varrón afirma en principio de Febrero, y dura hasta en fin de Marzo. Y aunque en otros tiempos del año corre este viento, no es tan continuo, ni tan provechoso como en este tiempo que he dicho, y si no es grande necesidad no deven abrir la tierra quando anda viento Cierzo, como Plinio afirma y con mucha razón, mayormente si es entre vides, o arboledas, porque aqueste viento con su estremada frialdad, y sequedad, es muy contrario a la labor de la tierra, salvo en tierras que quieren matar la yerva, que a esto solo aprovecha, que si con el arar, o cavar se descubren las raíces de las plantas, vides, o árboles, o qualesquier que sean, luego con este viento se quemán, y se destruyen y secan, y por esso es mejor hacer esto quando Gallego o Ábrego buelan, porque aquestos vientos, por ser calientes y húmedos, no solamente quitan, mas aun según afirma el Crecentino, dan mucha sustancia y sazón a la tierra.²⁵

El elenco de anemónimos utilizados por Herrera en su obra, que por su carácter divulgativo y sus destinatarios tiene un estilo llano²⁶, se completa con «solano», del que afirma: «es calliente y seco de propiedad de fuego».

Los términos cultos correspondientes a los cuatro vientos cardinales tienen un uso más restringido entre los prosistas del Renacimiento, sobre todo si se compara con la centuria anterior. «Bóreas»²⁷ y «Zéphiro» tienen un cierto empleo en los prosistas del XVI (Bartolomé Torres Naharro, *Comedia Ymeneá*, 1517; Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, 1539; Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, 1569)²⁸; a cada uno de ellos dedica un capítulo de su *Philosophía secreta* el bachiller Juan Pérez de Moya, matemático andaluz conocido en los círculos literarios por esta obra de tema mitológico, auténtica enciclopedia de los saberes antiguos y manual de mitología para los poetas del Barroco español²⁹.

25 *Agricultura general*, ed. de Eloy Terrón, Madrid, Ministerio de Agricultura, 1996, 53.

26 Sin entrar en la posible discusión en torno al carácter técnico de la *Agricultura general* de Herrera, creo que se puede considerar modelo de lengua estándar, sobre todo si atendemos a sus destinatarios y a su difusión. En cuanto a los anemónimos, el uso herreriano se sitúa del lado de la norma vulgar (según san Juan) o del estándar (si atendemos a Guevara); es decir, huye el tratadista tanto de las denominaciones específicas marineras, como de las cultas propias de la literatura.

27 «Viento septentrional por otro nombre dicho Aquilo, es frío y seco». S. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995, s. v.

28 R. A. E., CORDE, s. v.

29 Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta* (1585), ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995. Los capítulos XXXV «De Bóreas y Orithia», XXXVI «Cómo Bóreas amó a las yeguas de Dárdano», y XXXVII «De cómo Céphiro amó a la ninfa Cloris», con sus correspondientes declaraciones,

«Austro»³⁰, presente, como ya hemos apuntado, en el *Cántico espiritual* de san Juan, es menos abundante en la prosa renacentista que «bóreas». Bernardino de Laredo, prosista de principios del XVI cuyo estilo se caracteriza por los resabios cultistas del siglo anterior, utiliza el adjetivo derivado «austral» para referirse al «viento sur»: «el ayre austral –que es el del mediodía o meridional»³¹. Del mismo modo que los escritores más latinizantes del XV, el sevillano evita la denominación popular («ábrego») y se apega al cultismo, que se siente obligado a explicar en una glosa intertextual. El mismo derivado «austral» utiliza F. de Osuna en la *Quinta parte del Abecedario espiritual* (op. cit., 1542). Aparece el derivado «austrino» en las *Treientas preguntas* de López de Corella³².

La depuración a la que se somete el vocabulario de la prosa a lo largo del siglo XVI es bien patente en el caso de los anemónimos; a finales de la centuria los cultismos desaparecen de los textos en prosa, y su uso se restringe a los textos líricos de las escuelas más tolerantes con la innovación, principalmente la fundada por los comentarios de Herrera sobre la poesía de Garcilaso.

3. La lengua poética del XVI

En poesía, la obra de Garcilaso de la Vega³³ marca el inicio del Renacimiento, la época clásica de la poesía española se extiende desde este momento, hasta entrado el siglo

constituyen la principal descripción de los vientos como personajes mitológicos de la literatura renacentista española. «Bóreas» es equivalente del castellano «cierzo»: «diremos que Bóreas amó las yeguas de Dárdano con amor carnal por fingimiento poético, para declarar que las yeguas pueden empreñarse y parir de solo el viento; y según esto, las yeguas de Dárdano podían parir del viento cierzo, llamado Bóreas. Y porque los caballos que nacen de yeguas que engendran de viento son más ligeros, y los caballos de Dárdano eran ligeros, decían que eran concebidos del viento cierzo o de simiente divinal», 338. «Céphiros» es equivalente a «favonio»: «Céphiros viento [...] es nombre griego, al cual los latinos llaman favonio [...] es viento que sopla blandamente y es húmido, de una humedad muy natural para la generación de las flores y otras cosas, y en común corre del principio del verano hasta fin del estío, y sopla después de mediodía hasta la noche», 340; es el de la *Égloga III* de Garcilaso.

- 30 «El viento que sopla del medio día, dicho en latín AUSTER, *ab auriendis aquis, licet non aspiretur in principio*. Es nebuloso y húmido, y por esta razón los griegos le llamaron vortox, *notus*, del nombre vortix, vortidos, *humiditas, humor*». Covarrubias, op. cit., 1611, s. v.
- 31 Fray Bernardino de Laredo, *Metaphore medicine*, Sevilla, Juan de Varela Salmantino, 1522, ed. de Mercedes García Trascasas – tesis doctoral.
- 32 López de Corella, *Treientas preguntas de cosas naturales*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1546, B. U. Salamanca 1/11.400.
- 33 Se estampó por primera vez, junto a la de Boscán, en Barcelona, en casa de Carlos Amorós, con fecha de 1543. Se suceden las reediciones a lo largo del siglo: en 1569 aparecen las poesías del toledano sin la compañía de Boscán, en 1574 el Brocense saca a la luz un volumen con las poesías comentadas (reeditado en 1577), polemizando con él publica sus propios comentarios Fernando de Herrera (Sevilla, 1580). *Vid.* Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, CIII y sgts.

XVII³⁴. La designación de los vientos en las principales obras poéticas de este momento, desde Garcilaso a Herrera, fray Luis, san Juan y los grandes poemas épicos del último cuarto del XVI (*La Araucana* y *Las lágrimas de Angélica*), será objeto de análisis en este tercer apartado de mi trabajo.

En su Égloga III, Garcilaso introduce dos anemónimos creados según modelos grecolatinos: «favonio» y «céfiro».

Cual suele, acompañada de su bando,
Aparecer la dulce primavera,
cuando Favonio y Céfiro, soplando,
al campo tornan su beldad primera
y van artificiosos esmaltando
de rojo, azul y blanco la ribera.³⁵

A propósito de estos versos comenta el Brocense: «aquí sin duda se descuidó nuestro poeta porque hace dos vientos siendo uno...: al que los griegos llaman Céfiro, porque trae vida, llaman los latinos Favonio, porque favorece la vida...; mas si alguien quiere defender a Garcilaso, sepa Turnebo... dice que son diferentes vientos»³⁶. Ambas voces pueden considerarse neologismos en la primera mitad del siglo XVI, pues aunque «céfiro» se documenta en el siglo anterior, no se recogen en ninguna recopilación lexicográfica del Siglo de Oro.

Fernando de Herrera se muestra menos crítico con Garcilaso que el Brocense. Esta actitud va a tener consecuencias muy importantes para el uso de estos dos términos en la tradición poética andaluza, que arranca de la obra del sevillano y considera la poesía de Garcilaso bajo la óptica herreriana. «Céfiro» y «favonio» aparecen en las poesías del propio Herrera³⁷ y en las obras de Góngora³⁸.

34 «Si 1582 conoce la publicación de la poesía de Herrera y 1583 las traducciones de los salmos de fray Luis, si San Juan de la Cruz ha compuesto sus mejores poemas, dos jovencísimos poetas están revolucionando la poesía octosilábica – con letrillas y romances nuevos – y la poesía endecasílabo – con sonetos. Son Góngora y Lope. Pero sus obras no verán la luz pública, salvo excepciones y anónimamente, hasta años más tarde, al iniciarse la centuria siguiente, porque en el último decenio del siglo XVI la imprenta se dedicó a seguir imprimiendo romances, poemas épicos y poesía con una tendencia cada vez más marcada hacia la temática religiosa». Alberto Blecuá Perdices, «El entorno poético de fray Luis de León», en *Academia literaria renacentista*, Salamanca, 1981, 85-86.

35 Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, 240.

36 Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, 240 (nota 323).

37 El poeta sevillano continúa, en cuanto al aprovechamiento de los cultismos, la línea de Mena y se anticipa a Góngora (R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980, 327-330). Dámaso Alonso documenta en la obra de Herrera, entre otros cultismos, «favonio» (D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, I, Madrid, CSIC, 1961, 84-85: *apud* F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, 75).

38 Otro anemónimo que caracteriza la corriente cultista en la poesía española de los siglos de oro es «aquilón» (Fernando de Herrera y Góngora). R. A. E., CORDE, s. v.

3. 1. El gusto renacentista por lo pastoril, la imitación de los clásicos y la exaltación de la naturaleza llenan las obras literarias del XVI español de referencias a fenómenos naturales, como son los vientos, que sirven al poeta para expresar estados anímicos. En el ámbito espiritual, que contaba con la tradición bíblica (*Cantar de los cantares*), los nombres de los vientos aparecen como indicadores de estados de ánimo, de las distintas fases que atraviesa el alma en su camino hacia la unión con Dios y de las pasiones del espíritu. En un pasaje de la *Quinta parte del Abecedario espiritual*, Francisco de Osuna utiliza los vientos cardinales en un símil en el que cada uno de ellos se identifica con cada una de las cuatro pasiones del alma³⁹; explícita en este fragmento Osuna la teoría renacentista del micro y macrocosmos que identifica al hombre con el mundo.

La escuela poética castellana, cuyo estilo se caracteriza por la selección, rechaza la afectación en pos del ideal de naturalidad que ha de presidir la composición poética; este ideal de bien hablar se caracteriza «por ser negocio de particular juyzio que, de las palabras que todos hablan, elige las que convienen»⁴⁰. El léxico de la naturaleza, tan frecuente en fray Luis, «no sólo por el influjo de la tradición bíblica, clásica y renacentista de lo pastoril sino a causa de su valor simbólico»⁴¹, incluye los anemónimos vulgares. Esa tradición bíblica halla su máximo exponente en la traducción del *Canticum canticorum* del profesor salmantino; partidario de difundir los libros bíblicos en traducciones romances que ayudaran a su comprensión entre los religiosos y, sobre todo, religiosas del momento que, por su desconocimiento del latín y de la lengua hebrea, no podían disfrutar de las doctrinas contenidas en el libro sagrado. En esta obra aparece la imagen, de evidentes connotaciones eróticas, del viento (=amado) que vivifica el huerto (=amada)⁴². La traducción luisiana de este versículo («¡sus!, vuela, cierzo, y ven tú, ábrego y orea el mi huerto; y espárzanse sus olores»⁴³) y su declaración en prosa, son ejemplos del empleo de anemónimos vulgares en un texto de contenido espiritual:

39 «es menester que comencemos a hablar de lo primero que la naturaleza forma en el hombre, que es el corazón. Donde has de saber que assí como en este mundo mayor que vemos ay quatro partes, que son oriente y poniente, setentríon, medio y día, assí en el mundo menor, que es el hombre, ay otras quatro partes principales, de donde, como de las otras, vienen quatro vientos o quatro movimientos que mueven el mundo menor, y son quatro passiones principales que ay en cada uno de los hombres terrenos, que son gozo y tristeza, esperança y temor. Y dízense ser estas passiones assí como vientos principales, porque a ellos se reduzen todos los otros movimientos del hombre, que son muchos, assí como a los quatro vientos principales se reduzen quasi todos lo otros». F. De Osuna, *op. cit.*, 1547, LXXXIIIv.

40 Fr. Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977, 497.

41 Eugenio de Bustos, «Observaciones semiológicas y semánticas en torno a fray Luis», en *Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, 1981, 138.

42 «Surge, aquilo; et veni, auster; perfla hortum meum, et fluant aromata eius». *Canticum canticorum*, IV, 16 (Colunga Turrado, *Biblia Vulgata*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994).

43 Fr. Luis de León, *Cantar de los Cantares de Salomon*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1994, 133.

vuelve [el esposo] su plática a los vientos, cierzo y ábrego, pidiéndoles al uno que se vaya y no dañe en este su lindo huerto, y al otro que venga y con su soplo templado y apacible le recree y le mexore y ayude a que broten las plantas que hay en él, que es bendecir a su Esposa y desear su felicidad y prosperidad.⁴⁴

Lo más destacable de este texto es la aparición de los anemónimos tradicionales castellanos en detrimento de los cultismos correspondientes «austro» y «aquilón», que sin duda fray Luis conocía⁴⁵. La selección del vocabulario, presidida por el «particular juyzio» luisiano, es en este caso indicadora del estilo moderado del agustino, que rechaza los cultismos innecesarios.

La teoría del hombre como microcosmos facilita la expresión de los estados de ánimo a través de metáforas basadas en la naturaleza y la construcción de imágenes en las que los anemónimos aparecen como elementos destacados. San Juan de la Cruz, que utiliza el término «ábrego» 4 veces, prefiere el cultismo «austro» en su poesía (aparece en 8 ocasiones). El santo castellano, sin embargo, muestra una cierta heterogeneidad en sus elecciones léxicas, pues escoge el popular «cierzo» (18 ocurrencias) frente al culto «aquilón», que no aparece en sus escritos. Las connotaciones de uno y otro soplo han sido expuestas por la profesora Mancho Duque⁴⁶. Ambas unidades terminológicas («austro/ábrego» y «cierzo») se oponen para expresar el hábito vivificador (el «austro/ábrego» es calificado de «suave» y «apacible») y la muerte, representada por el sintagma «cierzo muerto» en el *Cantico espiritual*, que el santo glosa así: «la llama cierzo, y muerto, porque apaga y mata la suavidad y jugo espiritual; por el efecto que hace, la llama cierzo muerto».

3. 2. Frente a lo expuesto en el apartado anterior, los textos especializados, sobre todo los tratados de náutica y las crónicas de viajes, presentan una anemonomia particular, presidida por el influjo de los usos marineros. Términos como «brisa», «marea», «regañón» y los introducidos en español por Colón («morte», «sur», «leste» y «oeste») aparecen en textos en los que predomina su contenido designativo. Sin embargo, su exclusividad, pues no se registran en textos literarios, es indicio de una particular carga connotativa. En efecto, cuando estos términos empiezan a literaturizarse, su aparición en los textos será indicio de influjo de la lengua marinera en los autores correspondientes. Se establece, así, una oposición entre los anemónimos utilizados por los escritores del interior peninsular y aquellos que conocen los avances de la náutica española, generalmente aquellos habitantes de las regiones costeras o habituados a la navegación

44 *Ibid.*, 156.

45 Asistimos a la elevación estilística de dos términos que hasta aquí habían quedado reservados a textos sin intencionalidad literaria como la *Agricultura general* de Alonso de Herrera.

46 M. J. Mancho Duque, «El elemento aéreo en la obra de san Juan de la Cruz: Léxico e imágenes», en *Palabras y símbolos en san Juan de la Cruz*, Madrid, FUE, 1993, 259-291.

por los azares de su vida. Es el caso, por ejemplo, del vasco Alonso de Ercilla⁴⁷, quien en su poema épico *La Araucana* introduce en el registro literario el uso de «sur», voz que prefiere al tradicional «ábrego»⁴⁸. Además, en esta obra aparecen por vez primera en estilo literario «garbino»⁴⁹, «subsolano»⁵⁰, «leste», «oeste» y «siroco»⁵¹; términos todos ellos reservados hasta entonces para el registro especializado.

Los anemónimos propios de la lengua de los mareantes del Mediterráneo también sufren un proceso de elevación estilística, en el cual su significación se completa con las connotaciones propias de la lengua marinera. Este proceso no afecta sólo a las voces «tramontana», «mediodía», «levante» y «poniente», como hemos apuntado, sino que incluye otras como «siroco» (*Araucana*, v. s.) y «bochorno», que aparece en el *Reloj de Principes*⁵². La extensión de esta voz, como sinónimo de «austro/ábrego» en estilo navaresco, ocupa todo el siglo XVI; en 1546, el licenciado López de Corella⁵³ utiliza, para referirse al viento húmedo que se opone al «cierço» y beneficia a los navegantes, el término «buchurno»⁵⁴. Similar proceso de adaptación a la lengua literaria sufren los dialectales «jaloque» y «maestral», términos propios de la lengua de las riberas del Mediterráneo⁵⁵, empleado por Cervantes en *La Galatea* (1585)⁵⁶.

3. 3. Durante el siglo XVI, como hemos apuntado, siguen usándose los cultismos para referirse a los vientos en la literatura española. Las connotaciones de estos términos tienen que ver, como en el caso de «ábrego» y «cierzo», con sus beneficios para el campo («favonio/zéfiro») en la *Égloga III* de Garcilaso y, después, en Herrera, Cetina,

47 Alonso de Ercilla y Zúñiga nació en Madrid en el seno de una familia vizcaína. A lo largo de su vida realizó muchos viajes por mar: Flandes, Inglaterra, América. Entre 1568 y 1589 aparecieron las tres partes de su epopeya: *La Araucana*, obra que era propuesta como modelo de lengua y estilo en las poéticas de fin de siglo. «La fama de la excelencia de la lengua ercillana llega al fin de siglo a los ingleses que aprenden el español a través de la *Spanish Grammar* de John Minsheu (Londrés, 1599), donde se reproducen versos de *La Araucana* como paradigmas del español correcto». A. de Ercilla, *Araucana I y II*, ed. de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1991, 63.

48 *Id.*, *Araucana II*, ed. cit., 307.

49 Ercilla, *Araucana I*, ed. cit., 390.

50 *Id.*, *Araucana II*, ed. cit., 223.

51 R. A. E., CORDE, s. v.

52 «¿Y tú no sabes que en pos del ñublado, obscuro viene [fol. CCVv] bochorno pesado; y en pos del bochorno pesado vienen los truenos espantosos...». A. de Guevara, *Reloj de principes*, ed. cit., 964.

53 «Por qué suele el viento austrino mucha lluvia prometer?/Como el buchorno viene/por muy úmedo lugar/Que son lagunas y el mar/Muchos vapores contiene./Y así turbia y humedescer/El ayre que está sereno/Por aquesto me parece/Que para llover es bueno.». López de Corella, *op. cit.*, pregunta cclxxiiii, kii.

54 Esta voz, propia de la lengua de los mareantes del mediterráneo, entra así en el registro literario y se documenta en fray Luis (*De los nombres de Cristo*), Luis de Góngora (*Poesías*), Alonso López Pinciano (*Filosofía antigua poética*), Francisco de Quevedo (*Poesías*) y en *La vida y hechos de Estebanillo González*. Alonso de Ercilla prefiere, sin embargo, el culto *vulturno*. R. A. E. CORDE, s. v.

55 «Xaloque. Viento; dice Tamarid ser nombre arábigo». Covarrubias, *op. cit.*, s. v.

56 Corominas-Pascual, *DCECH*, s.v.

Góngora o Quevedo⁵⁷) o su capacidad de destrucción («aquilón» en Góngora⁵⁸). A estas voces se han de añadir «noto»⁵⁹, «euro» y «vulturno»⁶⁰, cultismos cuyo uso parece restringido a la poesía.

La épica del último cuarto del siglo XVI se caracteriza por el empleo de términos propios de los tratados especializados, junto a cultismos y voces de raigambre popular. En este sentido es importantísimo, junto a *La Araucana* de Ercilla, el texto de *Las lágrimas de Angélica*, obra del granadino Luis Barahona de Soto. Este autor, cuya lírica es, en palabras de José Lara Garrido, «avance singularizado del Góngora mayor»⁶¹, emplea los anemónimos cultos («austro», «aquilón»⁶² y «euro»⁶³), además de los propios de la lengua de la navegación atlántica («norte»⁶⁴) y los vulgares⁶⁵. Como en el caso de Ercilla, Barahona de Soto emplea términos cuyo uso había quedado restringido a los tratados náuticos y los dota, así, de connotaciones literarias: términos que, como «bóreas» y «cierzo», hasta entonces pertenecían a registros distintos se convierten en sinónimos perfectos⁶⁶.

4. Conclusión

4. 1. Tradición castellana frente a tradición andaluza

En el ámbito de la escuela castellana de poesía asistimos, en la segunda mitad del siglo XVI, a un proceso de elevación estilística de términos vulgares. Es el caso de «cierzo» en la poesía de san Juan de la Cruz, autor que prefiere la denominación tradicional del «viento norte», «cierzo», a la empleada en las obras poéticas del XV: «aquilón». En el caso de las designaciones del «sur» el santo abulense se inclina, en su obra en verso, por «austro», el término culto, y reserva la voz «ábrëgo» para la prosa. Es fray Luis (traducciones bíblicas y obras propias) el primer poeta que emplea esta voz para designar el viento del sur, cálido y húmedo, en su obra poética. La tendencia a emplear en obras de tema elevado y estilo pulido las denominaciones vulgares de los vientos encontrará continuación en la poesía conceptista del Barroco; fue Quevedo, admirador y editor de las obras del agustino, quien más destacó en esta tendencia, pues en sus

57 R. A. E., CORDE, s. v.

58 *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 134.

59 «y al esforzado noto resistimos». *Id.*, *Araucana I*, ed. cit., 390.

60 «del Euro, del Volturmo y Meiodía». Ercilla, *Araucana II*, ed. cit., 231.

61 Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981, 22.

62 «el austro, el aquilón y el otro viento». Canto I, 61. *Id.*, *ibid.*, 127.

63 «Las aguas, que el viento euro va empinando». Canto IX, 29. *Id.*, *ibid.*, 428.

64 «por donde el norte eriza el mar helado». Canto I, 8. *Id.*, *ibid.*, 105.

65 «y alzó en sus claras ondas un solano,/que con la aurora vino fresco y frío». Canto X, 80. *Id.*, *ibid.*, 478.

66 Valgan estos versos como ejemplo de equivalencia perfecta: «El rey que vio el peligro, conociendo/de los delfines la naturaleza,/y al cierzo bóreas, que aspiraba, viendo/que añade a sus orejas sutileza». VII, 23. *Id.*, *ibid.*, 333.

poesías aparecen términos no sólo populares («cierzo», «mediodía», «bochorno»), sino incluso vulgares o propios de la chusma marinera («regañón», «remusgo»). Especialmente significativo es el caso de «favonio», voz que sólo utiliza el conceptista en un poema satírico (*Poema heróico de las necedades y locuras de Orlando*)⁶⁷.

Frente a la selección de fray Luis, a la naturalidad que supone escribir como se habla, surge de mano de Fernando de Herrera un nuevo ideal poético que propugna la artificiosidad del estilo; los poetas que se inscriben en la nueva corriente andaluza, que desembocará en el culteranismo barroco, admiten sin problemas los neologismos que provocan extrañeza en el lector. La selección del vocabulario está presidida en la obra de estos autores por principios estilísticos totalmente distintos a los que guiaban a fray Luis o a san Juan; esta circunstancia explica las elecciones léxicas que realizan autores como Herrera o Góngora para referirse a los vientos. Términos que habían dejado de emplearse en el registro poético a principios de siglo resurgen de la pluma de Garcilaso («favonio», «céfiro») y, pese a las objeciones del Brocense en sus glosas, se imponen entre los poetas más artificiosos de finales de siglo. Es el caso, también, de las voces «aquilón», «euro» y «noto», que emplean autores andaluces seguidores de Herrera, incluido Góngora.

4. 2. La epopeya

La literaturización del uso de los términos vulgares a lo largo del XVI constituye un proceso paralelo al experimentado, en el último cuarto de siglo, por los términos especializados. «Norte», «sur», «leste» y «güeste/oeste», voces cuyo uso es exclusivo de los tratados de náutica y dirigidos a la enseñanza de los navegantes durante buena parte del siglo XVI, aparecen como equivalentes de los términos cultos en textos épicos de finales de la centuria. *La Araucana* de Alonso de Ercilla, en la tradición poética castellana, y *Las lágrimas de Angélica* de L. Barahona de Soto, dentro de la corriente cultista desarrollada en Andalucía, destacan por la permeabilidad ante el léxico náutico. Su asunto, próximo al de la novela de caballerías y aventuras, y el origen costero de sus autores (Ercilla era de familia vizcaina, como hemos apuntado ya, y Barahona vive en Málaga) pueden explicar esta permeabilidad. En ambos textos destaca el uso de términos como «sur» o «leste» al mismo nivel que «austro» o «noto», como sinónimos perfectos.

4. 3. Se dan, en definitiva, claros contrastes entre el uso léxico de los prosistas y poetas del siglo XVI español. De un lado, los textos especializados en cosmografía, geografía y náutica utilizan términos designativos tomados de la propia tradición marinera. Frente a estas voces especializadas, los literatos prefieren los anemónimos tradicionales castellanos, sean cultismos o voces vulgares. Así, la escuela poética castellana, los autores espirituales y los que tienen un estilo más llano, aquellos que escriben como

67 R. A. E., CORDE, s. v.

hablan, prefieren los anemónimos «cierzo», «ábrego», «solano» y «gallego»; voces que se revisten, en el Renacimiento, de unas connotaciones poéticas de las que carecían hasta entonces. Por su parte, aquellos poetas seguidores del petrarquismo más refinado que desemboca en el manierismo herreriano y el conceptismo gongorino, van a rescatar los cultismos léxicos ya empleados a fines de la Edad Media por los poetas del cancionero, Santillana y, sobre todo, Juan de Mena.

A fines del siglo XVI, la reacción conceptista y las necesidades designativas de la literatura épica en verso van a continuar el proceso de literaturización de las voces populares, incluso vulgares, que había iniciado fray Luis en el segundo cuarto de la centuria. Sobre todo Alonso de Ercilla, pero también Luis Barahona de Soto (cuyos ideales lingüísticos lo sitúan del lado de la escuela andaluza entre los predecesores de Góngora), van a emplear términos que estaban reservados al registro especializado de los tratados de cosmografía y navegación. La elevación a categoría literaria de voces vulgares es llevada al extremo por Francisco de Quevedo, quien utiliza en sus poesías de tono más elevado términos propios no ya de los pilotos que hacían la carrera a Indias, sino de la misma chusma marinera.

5. Bibliografía

- Astigarraga, J. L., A. Borrell y F. Javier Martín de Lucas, *Concordancias de los Escritos de San Juan de la Cruz*, Roma, Teresianum, 1990.
- Barahona de Soto, L., *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.
- Bleuca Perdices, A., «El entorno poético de fray Luis de León», en *Academia literaria renacentista*, Salamanca, 1981.
- Bustos, E., «Observaciones semiológicas y semánticas en torno a fray Luis», en *Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, 1981.
- Colón, C., *Textos y documentos completos*, ed. de Juan Gil, Madrid, Alianza, 1992.
- Colunga Turrado, *Biblia Vulgata*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Corominas, J. y J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1992.
- Coseriu, E., «Los conceptos de dialecto, nivel y estilo de lengua», en *Lingüística Española Actual*, III, 1981.
- Covarrubias, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.
- Ercilla, A., *Araucana I y II*, ed. de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1991.
- García de Diego, V., «El cierzo en la filología y en la vida hispánica», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1958.
- Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Góngora, L., *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1990.
- Guevara, A., *Arte de Marear*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1984.

- Guevara, A., *Reloj de Príncipes*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, CONFRES, 1994.
- Herrera, A., *Agricultura general*, ed. de Eloy Terrón, Madrid, Ministerio de Agricultura, 1996.
- Herrera, F., *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- Lapesa, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980.
- Laredo, B., *Metaphore medicine*, Sevilla, Juan de Varela Salmantino, 1522.
- León, L., *Cantar de los Cantares de Salomon*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1994.
- León, L., *De los nombres de Cristo*, ed. de De Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977.
- López de Aberasturi Arregui, I., «La rosa de los vientos en el Lexicon y en el Vocabulario de Elio Antonio de Nebrija», en *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario*, ed. de R. Escavy, J. M. Hernández Terrés y A. Roldán, Murcia, Universidad de Murcia, 1994.
- López de Corella, *Treientas preguntas de cosas naturales*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1546, B. U. Salamanca 1/11.400.
- Lozano, G., «El vocabulario náutico del *Arte de marear* de fray Antonio de Guevara», en *Antiqua et Nova Romania. Estudios filológicos en Honor de José Mondejar*, Granada, Universidad, 1993.
- Mancho Duque, M. J., «El elemento aéreo en la obra de san Juan de la Cruz: Léxico e imágenes» en *Palabras y símbolos en san Juan de la Cruz*, Madrid, FUE, 1993.
- Menéndez Pidal, R., *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- Nebrija, E. A., *Diccionario latino-español* (Salamanca, 1492), facsímil con estudio preliminar por G. Colón y A. J. Soberanas, Barcelona, Puvill, 1979.
- Nebrija, E. A., *Vocabulario español-latino*, Salamanca, 1495?, Edición facsimilar de la Real Academia Española, Madrid, 1951.
- O'Scanlan, T., *Diccionario marítimo español*, Madrid, 1831, ed. facsímil, Madrid, Museo Naval, 1974.
- Osuna, F., *Quinta parte del Abecedario espiritual*, Burgos, Juan de Junta, 1542.
- Palmireno, J. L., *Tertia et Ultima Pars Rhetoricae*, Valencia, Juan Mey, 1567.
- Pérez de Moya, J., *Philosophía secreta*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- R. A. E., CORDE, <http://www.rae.es>.

El concepto de «castigo sin venganza» a la luz de una nueva fuente para el drama lopesco

Sofía M. Carrizo Rueda

La bibliografía crítica sobre la gran tragedia de Lope consideró durante mucho tiempo como hipotexto fundamental la novela XLIV de Bandello. Las diferencias entre ambas obras fueron explicadas en el artículo clásico de Amado Alonso a través del criterio de «españolización» y se generó así un canon crítico de continuada vigencia¹. Pero en la segunda mitad de los '80, la publicación de una colección de artículos se convirtió en un nuevo hito bibliográfico que quebró tan estrechos márgenes, al analizar tanto la riqueza de los intertextos como el notable espesor semántico del discurso que alcanza dimensiones universales sobre la condición humana².

Ya López Estrada había señalado que «junto al texto del autor italiano hay que añadir el posible uso de la versión española de la misma, *Historias trágicas* (1603), establecida sobre una traducción francesa, *Histoires tragiques* (1567) de Pedro Bouistau y Francisco Belleforest; y aún se agrega que pudiera haber conocido la transmisión del hecho original por la vía de la tradición»³.

Es esta última vía la que me interesa porque he podido constatar en un libro de viajes del siglo XV una serie de aspectos significativamente cercanos al texto lopesco. El viajero-escritor es Pero Tafur, un hidalgo andaluz que entre 1436 y 1439 llevó a cabo un largo periplo. En junio de 1438 se detuvo en Ferrara, sede en ese momento del Concilio que intentaba alcanzar la reconciliación entre cristianos occidentales y orientales. Fue la oportunidad para que conociera y tratara a Nicolás III de Este, marqués de Ferrara, quien se convertiría en la ficción teatral del Fénix en el duque Luis de Ferrara.

La semblanza del marqués ocupa un largo párrafo⁴. Como anfitrión de la ciudad elegida para el Concilio, no cesaba de organizar todo tipo de agasajos para los numerosos asistentes.

-
- 1 Llama la atención que un director innovador como Migueol Narros, parte de la «españolidad» como rasgo fundamental y reproduce textualmente fragmentos del estudio de Alonso en la presentación de su montaje de la obra en la temporada 85/86. Cf. M. Narros, «Notas sobre *El castigo sin venganza*», en *El castigo sin venganza. Tragedia española de Lope de Vega*, ed. de L. García Lorenzo, Madrid, Artes gráficas municipales, 1985. Comparar pp. 9-10 con pp. 203-204 de A. Alonso, «Lope de Vega y sus fuentes», en *El teatro de Lope de Vega*, ed. de J. F. Gatti, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
 - 2 Me refiero a R. Doménech (ed.), *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987.
 - 3 Cf. F. López Estrada, «Preludio literario para una representación actual de *El castigo sin venganza*», en *El castigo sin venganza. Tragedia española de Lope de Vega*, ed. cit., 26.
 - 4 Jiménez de la Espada, M. (ed.), López Estrada, F., presentación bibliográfica, *Andanças e Viajes de un Hidalgo Español. Pero Tafur (1436-1439)*, Barcelona, El Albir, 1982, 223-226.

«Es onbre muy alegre é bien trayente de la persona, é muy enamorado» afirma el viajero con inocultable simpatía. Y luego insiste, «Este señor marqués es onbre muy alegre, bien parece que es de naçión françesa», en referencia no a su lugar de nacimiento, sino a su linaje⁵. Para dar una muestra del carácter festivo del marqués, Tafur describe el entretenimiento que organizó en una de sus fiestas: «fizo que todas las damas corriesen a pie el palco, que era el curso quanto un onbre echarie una piedra, é estaban de la otra parte tres pedaços de paño, uno de brocado, otro de vellud de seda carmesí, otro de grana; la primera ganava el brocado, la segunda ganava la seda é la tercera la grana».

Es un aspecto más de las relaciones del de Este con las mujeres, el cual se constituye en centro de buena parte de su semblanza: «... dizen que tiene consigo continuamente diez ó doçe mançebas en çiertos palaçios suyos que tiene repartidos por la çibdat.». Y agrega algunos datos sorprendentes para un personaje con tan agitada vida erótica: «Será onbre de ochenta años, pequeño de la persona é muy grueso».

A continuación, incluye la historia que nos interesa:

... seyendo casado con una fija de un duque de Alemaña, óvose de enamorar aquella su muger de un fijo del Marqués que tenía de otra muger, é tanto se ençendieron en el amor, non acatando él lo que era obligado a su padre, nin ella á su marido, que los ovieron de fallar carnalmente usando; é óvolo de saber el Marqués de un criado suyo, é fizogelo ver, é tomólos amos á dos en el pecado é prendiólos é mandó a los jueçes de la tierra que viesen lo que se devie fazer dellos por justiçia; é allí fueron muchos señores de la tierra á le rogar é otros grandes señores de fuera della, é aún dizen quel Papa le rogó que se oviese piadosamente; é á todos respondíe, quel non los mandaríe matar, nin menos los salvaríe, mas que la justiçia se compliese. É los jueçes dieron sentençia que devían morir amos á dos é él mesmo presente, los mandó sacar a la plaça é los mandó degollar.

He reproducido completo el fragmento porque es necesario para nuestro análisis, pero aún es preciso registrar el desenlace que narra Tafur:

é luego el marqués tenía puesta una galea, é subió en ella é fue a Ierusalem. É á la buelta, contrayó matrimonio con una fija de otro duque de Alemaña, muy fermosíssima muger, de edat de quince años, é él de ochenta, é de aquí non se espera sinon otro yerro peor quel primero.

La semblanza del de Ferrara responde a un modelo consagrado durante el siglo XV, el cual deriva de una tradición medieval inspirada principalmente en Suetonio. Se caracte-

5 En efecto, sus orígenes franceses le permitían llevar en las armas, tres lises de oro en campo de azul. La tradición lo hacía descendiente de Galaor, el traidor de Roncesvalles según la leyenda de Carlo Magno atribuida al arzobispo Turpin. Cf. Jiménez de la Espada, ed. cit., 445.

riza por una composición que oscila entre rasgos positivos y negativos, llegando a veces a alternar los grotescos con los ideales.

No faltan estos últimos en el texto que nos ocupa. Este hombre, a pesar de tan desordenada vida amorosa, aparece también como un jefe de familia responsable, preocupado por el porvenir de los suyos. Relata Tafur que, considerando que sus hijos legítimos eran niños pequeños y no podrían gobernar en el caso de su muerte, legitimó al mayor de los bastardos, al cual «heredólo en todo lo suyo, é fizole besar la mano por Señor, estando el Papa delante é dando su autoritat á ello». Da también por lo tanto, muestras de habilidad política. Y hay que sumar además sus virtudes caballerescas de valentía y lealtad al Papa, de quien era feudatario, las cuales se manifiestan cuando lo escolta desde Ferrara a Florencia para protegerlo de las acechanzas del duque de Milán, quien planeaba tomar prisionero al Pontífice⁶.

Con estos elementos, estamos en condiciones de analizar este relato como posible hipotexto del drama de Lope.

Es una narración con características diferentes de los intertextos que hasta ahora ha considerado la crítica, por tratarse de un «relato de viajes».

El hecho de que éstos conformen un género aparte, con rasgos que los distinguen claramente de otros universos de discurso, ha dado lugar a una polémica que aún subsiste. A mi entender tal género existe y he dedicado un estudio a los problemas formales que plantea⁷.

Aquí tomaré en cuenta un solo rasgo que es el que nos interesa para nuestros propósitos. Se trata de la doble constitución documental-literaria. Entre la «guía», eminentemente documental, y la «literatura de viajes», que abarca obras como la *Odisea* o el *Quijote* donde el itinerario siempre está en función de las andanzas de los personajes, el «relato de viajes» se caracteriza por basarse en una serie de datos que ostentan un valor informativo sobre el periplo, pero configurados a través de procedimientos generadores de la «literaridad».

Analizaremos un ejemplo extraído de los fragmentos citados más arriba. Hemos visto que Tafur manifiesta dos veces que el Marqués tiene 80 años. Si estuviéramos ante una crónica no dudaríamos en señalar que se trata de un error, porque Nicolás de Este había nacido en 1383 y por lo tanto en la época del Concilio tenía 55 años. Falleció envenenado dos años más tarde, de modo que no alcanzó tal longevidad. Sin embargo, por tratarse precisamente de un «relato de viajes», tenemos que tomar en cuenta la posibilidad de que el autor haya filtrado los datos referentes al marqués a través de procedimientos de literaturización—sobre todo porque no comete errores documentales tan gruesos⁸. Y en este caso el contraste entre la edad del marqués y los 15 años de su esposa recuerda el tópico literario

6 Cf. ed. cit., 290.

7 Cf. S. M. Carrizo Rueda, *Poética del Relato de Viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997.

8 Hacer de las esposas—Parissina Malatesta y Rizzarda de Saluzzo— hijas de duques de Alemania pudo deberse a una confusión por las relaciones de sus padres con el Imperio. Cf. Jiménez de la Espada, ed. cit., 444.

de las bodas entre «enero» y «mayo», tan frecuente en la literatura burlesca del siglo XV. Según se ha visto, a Tafur le interesa subrayar el perfil grotesco de la situación.

Este aspecto, propio del costumbrismo picante de las narraciones que se desarrollaron con el auge de la burguesía, era evidente que no podía interesar a Lope. Pero yo no diría lo mismo de otro aspecto que resulta de la sintaxis del relato, la cual establece una relación directa entre el párrafo citado y el siguiente.

Pasemos revista a los hechos. Tafur relata los amores de la mujer y el hijo del marqués y el ajusticiamiento de ambos. Luego señala que peregrinó a Jerusalén y que a su vuelta se casó con otra bellísima jovencita a pesar de sus 80 años. Introduce el comentario «non se espera otro yerro peor que el primero» e inmediatamente, tras un punto y seguido, señala que el marqués «tiene un bastardo, mançebo de treynta años é onbre de mucha virtud é buen caballero en la guerra». Aunque el texto no lo exprese abiertamente, el ordenamiento sintáctico parece dar a entender que están dadas las condiciones para que vuelva a repetirse una situación como la anteriormente vivida por el marqués. Tafur no proporciona ningún dato sobre el joven que fue ajusticiado, pero sí lo hace respecto a este otro. Y puede comprobarse algo que considero significativo: este segundo joven se parece mucho más al conde Federico del drama de Lope que el adolescente ingenuo del cuento de Bandello. El personaje de éste, casi un niño, aparece además como legítimo, mientras que el que describe Tafur en esta oportunidad era un bastardo como el protagonista de *El Castigo*. Y hay más, porque el viajero continúa hablando de este hijo y ocurre que es aquél que fue legitimado con la presencia del Papa y resultó el heredero. Se trata de una actitud marcadamente deferente del de Este hacia su hijo, que se corresponde con el gran cariño que el duque Luis manifiesta por Federico⁹. Y a mi juicio, hasta se puede llegar a establecer una conexión oblicua con los escrúpulos del personaje teatral acerca de la pérdida de derechos a la herencia que puede afectar al joven¹⁰.

Es también Tafur quien insiste en las estrechas relaciones del de Ferrara con el Papa Eugenio IV—Bandello ni siquiera las menciona y atribuye el viaje que precipitó los amores adúlteros a un llamado de Filippo Visconti. No solo señala que era su feudatario sino que también subraya su leal comportamiento durante las luchas que enfrentaron durante el siglo XV a algunos señores italianos con el Pontífice y comenta:

dizen que por este servimientto é otros que le tenie fechos, le abaxó el tributo del marquesado en tres mil ducados é le confirmó todos sus

9 Le dice a éste, el criado Batín, cuando el duque regresa de haber guerreado en favor del Papa: «tan mal el amor resiste/y los deseos de verte,/que aunque es justo que le obligue/la duquesa, no hay amor/a quien el tuyo no prive:/eres el sol de sus ojos,/y cuatro meses de eclipse/le han tenido sin paciencia» (2148-2155). Lope de Vega, *El perro del Hortelano y El castigo sin venganza*, ed. de A. Kossoff, Madrid, Castalia, 1978, 330.

10 Apenas comenzada la obra, manifiesta el duque: «yo confieso que he vivido/libremente y sin casarme,/por no querer sujetarme,/y que también parte ha sido/pensar que me heredaría/Federico, aunque bastardo» (165-170), ed. cit., 239.

fechos, segunt paresció en una bulla de piedra é letras entalladas quel marqués fizo poner á la puerta de la yglesia mayor de Ferrara.¹¹

Es evidente el paralelo con la situación que presenta la obra de Lope, cuando el duque lleva al triunfo a los ejércitos del Papa y es públicamente honrado por éste.

Asimismo me parece interesante tomar en cuenta la referencia de *Andanças e Viajes* respecto a que el marqués histórico marchó como peregrino a Tierra Santa luego de su tragedia familiar. Según las crónicas, este viaje lo realizó muy joven aún, en 1413, y dos años después también visitó los santuarios de Santiago de Compostela y Loreto. Pero no hubo peregrinación alguna después del doble decapitamiento en 1425. No obstante, por equivocación o por humanizar al personaje en un nuevo recurso de la literaturización, Tafur presenta a un hombre que después de tan terrible hecho busca su purificación en los Santos Lugares.

A mi juicio, es la conjunción de este peregrinaje con la insistencia en los servicios a la causa del Papa que presenta el relato del siglo XV, la que puede haber sugerido a Lope la idea de la conversión del duque. Respecto a ésta, es evidente que no guarda ninguna correspondencia con la conducta del anciano licenciado que retrata nuestro viajero. Sin embargo, a pesar de los juramentos del propio duque no podemos pasar por alto las dudas que manifiesta esa especie de coro que representa Batín quien, como es sabido, supera la figura del criado gracioso para convertirse en penetrador de la conducta de sus señores. Lo cierto es que respecto al duque el final queda «abierto» y cada receptor es dueño de imaginar de diferentes modos su futuro. Es probable que su fama de lujurioso hasta los últimos días, asombrosa aún en el tumultuoso siglo XV, era todavía conocida por receptores del XVII que comprendían el alcance del escepticismo de Batín.

Tenemos que detenernos ahora en la cuestión central del título. Cuando el duque manifiesta su convencimiento de que va a actuar como instrumento de leyes divinas inapelables, el propio texto lopesco explicita que no hay pasión vindicativa alguna¹². Sin embargo, la descripción que hace Tafur de la conducta del marqués, quien sólo estaba dispuesto a escuchar a los jueces, pone precisamente de relieve y de modo mucho más patente, el concepto «castigo sin venganza». A mi juicio, éste puede haber sido el disparador de una situación teatral que se enriquece al sumergirse en las complejidades del mundo interior del protagonista, pero centrada siempre en el núcleo conceptual del relato fuente. No olvidemos por otra parte, que en su monólogo el duque describe un juicio, donde una serie de personificaciones juzgan el caso y hasta hay alusiones a peticiones de clemencia¹³.

11 Cf. ed. cit., 290.

12 «...Cielos,/hoy se ha de ver en mi casa/no más de vuestro castigo./Alzad la divina vara./No es venganza de mi agravio;/que yo no quiero tomarla/.../este ha de ser un castigo/vuestro no más/.../dando la justicia santa/a un pecado sin vergüenza/un castigo sin venganza» (2834-2849). Cf. ed.cit., 359-360.

13 «... el honor, en la sala/de la razón presidiendo,/quiere sentenciar la causa;/el fiscal verdad le ha puesto/la acusación y está clara/la culpa; que ojos y oídos/juraron en la probanza;/amor y sangre, abogados,/le defienden, más no basta», (2899-2909). Cf. ed.cit., 362.

Veamos ahora lo relativo a la transmisión textual. En primer lugar es necesario subrayar que la historia de la recepción de los relatos de viajes medievales, a lo largo de los siglos XVI y XVII, confirma que se encuentran entre los textos que interesaban al público¹⁴. Respecto al libro de Tafur, si bien hoy sólo conservamos un manuscrito de principios del siglo XVIII, aparece citado por Ambrosio de Morales, Argote de Molina, el abad de Rute, el jesuita Alfonso García y por Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana vetus*¹⁵. Es claro por lo tanto, que atravesó los Siglos de Oro gozando de la atención de gente de letras.

En cuanto al interés de Lope por los relatos de viajes, contamos con el testimonio de que él y Calderón probablemente utilizaron como fuente *Vida y Purgatorio de San Patricio*, traducido por Pérez de Montalbán y aparecido en Barcelona en 1627¹⁶. Pero en el caso de *Andanças e Viajes* existe un factor que a mi juicio, nos obliga a considerar seriamente la posibilidad de que haya sido conocido por Lope. Tafur era caballero y dedicó su libro al magnate a cuya casa pertenecía. Y éste era nada menos que D. Fernando de Guzmán, Comendador Mayor de la Orden de Calatrava, que debe su fama a Lope, ya que éste convirtió en obra de la dramaturgia universal los sucesos que terminaron con su muerte a manos de los vasallos de Fuenteovejuna.

Debemos exponer ya nuestras conclusiones. El viajero del 1400 presenta al marqués de Ferrara como un exuberante príncipe del Renacimiento, gran gozador de la vida, inclinado a analizar las situaciones con cautela, dejando los arrebatos sólo para el terreno erótico¹⁷. El duque de *El castigo* es un personaje del barroco, víctima de sí mismo, condenado a acumular sobre su cabeza desengaño tras desengaño. No obstante, existen en la semblanza del primero una serie de aspectos que parecen haber operado como generadores de las circunstancias que vivirá el segundo.

Quiero dejar en claro que no considero el relato de Tafur como fuente única, ni mucho menos. Mi propuesta apunta a incluirlo dentro de la configuración del texto de Lope, al lado del cuento de Bandello, de sus versiones francesa y castellana y de los intertextos estudiados detenidamente por Alvar¹⁸. El discurso mixto del libro de viajes se presenta a mi juicio, en este caso, desencadenando una serie de transformaciones que van de los datos documentales a la literaturización del relato y de éste a la ficción teatral casi dos siglos después.

14 Cf. B. Taylor, «Los libros de viajes de la Edad Media Hispánica: Bibliografía y recepción», *Actas del IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval*, I, Lisboa, Cosmos, 1991, 57-70.

15 Cf. S. Carrizo Rueda, *op. cit.*, 159.

16 Cf. B. Taylor, *art. cit.*, 64.

17 Está muy próximo al marqués que describen las crónicas. Cf. su historia completa en Jiménez de la Espada, *ed. cit.*, 440-445.

18 Cf. M. Alvar, «Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*», en *Lope de Vega y «El castigo sin venganza»*, *ed. cit.*, 207-222.

Entre historia y literatura: la autobiografía del capitán Domingo de Toral y Valdés (1635)

Alessandro Cassol

El rótulo de este Congreso bien podría adaptarse a mi comunicación. «Retrospectiva y nuevos enfoques» en lo que se refiere a un soldado escritor del que la historia literaria parece haberse olvidado, de manera, al menos creo yo, bastante injustificada. Les voy a hablar de la *Relación de la vida del capitán Domingo de Toral y Valdés*, texto del siglo XVII que fue publicado por primera vez solamente en 1879 por Manuel Serrano y Sanz, en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España*; luego, siempre a cargo del mismo editor, se volvió a imprimir en el volumen *Autobiografías y memorias* de 1905. Después de esa fecha no se ha reeditado y tan sólo Randolph Pope en 1974 (en su libro *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*)¹ ha vuelto a ocuparse de esta obra, llegando a un juicio sumamente positivo. Entre las numerosas autobiografías de soldado, la de Toral y Valdés es, al mismo tiempo, una de las menos conocidas y de las más interesantes.

«Retrospectiva», entonces, porque voy a revisar, si bien rápidamente, la estructura argumentativa de la obra y a destacar las temáticas y los motivos que merecen más atención. Domingo de Toral y Valdés venía de las Asturias, hijo mayor de una familia que no disponía de grandes recursos económicos². Las restricciones los empujan a trasladarse a Madrid, donde Toral sirve de paje en casa de un señor de cierta importancia durante cuatro años; luego pasa otros cuatro errando por el país, «como otro Lazarillo de Tormes»³. Vuelve al servicio de su viejo amo y se queda con él hasta 1614 ó 1615, suscitando la envidia de los demás criados, a uno de los cuales hiere «con dos estocadas» (485b), tal vez mortalmente. Aquí se acaba el relato de su adolescencia, bien escueto. Se escapa a Alcalá de Henares, donde logra entrar en una compañía de soldados, que a la espera de instrucciones pasa dos meses abusando de los locales. Luego se dirige hacia Lisboa, de donde sale un ejército con destino a Flandes, pero el viaje es tan incómodo que 700 soldados pierden la vida, y los que sobreviven, cerca de 2.000, se encuentran en precarias condiciones. A Toral se le envía a la guarnición de Amberes,

1 Para referencias más detalladas a los libros citados, consúltese la Bibliografía adjunta.

2 Toral menciona a tres hermanos, una hembra y dos varones, el menor muerto junto con su madre que lo estaba dando a la luz. Solamente después de esta tragedia la familia Toral se marchó a Madrid. Debían de haber pasado, por lo tanto, al menos dos años y medio del nacimiento de Domingo, que entonces llegó a Castilla casi seguramente después de 1601. De su familia no se volverá a hablar en toda la *Relación*.

3 Saco la cita de la edición de Serrano de 1905, 485, col. a. En adelante, todas las citas del texto se entienden sacadas de esa edición; la página y la columna correspondientes van entre paréntesis.

donde se queda hasta 1619. Durante los dos años siguientes participa en el sitio a dos distintos fuertes holandeses: el recuerdo de las fatigas físicas, de los cruentos episodios a los que asiste, de los fracasos, sólo en parte compensados por un mínimo ascenso jerárquico, da vida a unas páginas impresionantes y muy concretas.

Finalmente puede volver a España, aunque no tiene más remedio que atravesar Francia a pie, porque le falta el dinero necesario para el pasaje en barco. Ya en España, proyecta un viaje a las Indias, y empieza los trámites para cobrar el sueldo atrasado y alcanzar un cargo de cierto nivel, sin lograr ni uno de esos objetivos. Tras participar en expediciones de escasa importancia, consigue el cargo de capitán en el séquito de Miguel de Noronha, elegido por Felipe IV como virrey de las Indias Orientales. La relación entre los dos se debilita muy rápidamente, y eso niega a Toral eventuales avances de carrera. El viaje hacia las posesiones en el Océano Indiano, empezado en abril de 1629, se revela penoso, ya por las condiciones inhumanas en que se encuentran los soldados embarcados, ya por los cambios climáticos y las borrascas que flagelan los mares surcados; cerca del Cabo de Buena Esperanza, uno de los tres navíos es abandonado, con su carga humana, a las aguas enfurecidas. Sin duda, los párrafos dedicados a los cinco meses de navegación necesarios para llegar a Mozambique constituyen uno de los pasajes más impresionantes y más logrados de toda la *Relación*.

A partir de la llegada a las Indias Orientales, la autobiografía de Toral se convierte casi exclusivamente en un relato de viaje: los acontecimientos militares, aunque presentes, disminuyen drásticamente, mientras se van alternando los recuerdos de los lugares visitados por el protagonista, que se detiene en breves descripciones de las características físicas y climáticas de las regiones que visita, y proporciona datos y observaciones acerca de las actividades comerciales de las gentes que encuentra. Sin embargo, no estamos en presencia de una serie de verdaderos cuadros de costumbres: Toral sigue siendo en esencia un militar, y como tal, las primeras cosas que observa en un paisaje son la disposición de los baluartes, la consistencia de las murallas, las posibilidades de defender un lugar o los puntos favorables para atacarlo.

Al servicio de Noronha desempeña varios encargos, hasta que se le ordena agregarse a la expedición organizada para reconquistar el fuerte de Mombasa, en la costa de la actual Kenya, que había caído en manos de los indígenas rebeldes. La empresa resulta más difícil de lo esperado, tanto que varios soldados y oficiales pierden la vida. Toral rechaza el cargo de capitán general que le ofrecen, con el pretexto de su falta de experiencia y, sobre todo, por la voluntad de no ser acusado del fracaso que ya se presagiaba. Las cosas siguen empeorando, sobre todo a causa de las envidias subterráneas entre los oficiales supervivientes y por la improvisación de las técnicas de ataque. Con la aproximación de la temporada de los monzones, que volvían innavegables los mares, y sin la posibilidad de seguir con el ataque por la escasez de los bastimentos, los hombres guiados por Francisco de Moura regresan a Goa, donde residía el virrey. Todo el largo pasaje del sitio de Mombasa se convierte en una dura acusación contra la descabellada conducta de los vértices del ejército ibérico.

Dándose cuenta de la abierta enemistad del virrey, que llega a encarcelarlo durante dos meses, Toral decide regresar a España por tierra. Empieza así una larga odisea a través del desierto de Persia, con interminables horas de camino bajo el sol, descansos en ventas aisladas, encuentros con caravanas de mercaderes árabes y orientales, enfermedades de distinta naturaleza, laboriosas ciudades multiétnicas, contactos con leyes y costumbres cruentas, y mucho más, como breves estancias en Bagdad y en Alepo (Siria): aquí acaba en la cárcel, de donde sale gracias a la ayuda del rabino de la comunidad judía allí presente, que había vivido también en Madrid, y tenía «muchos libros de comedias de Lope de Vega y de historias» (505a).

Luego le espera un viaje atormentado, por no decir novelesco, que comprende la tópica tempestad, entre Malta y Creta, y el igualmente tópico ataque por un navío corsario cerca de la Goleta. Las etapas siguientes son Cerdeña, Marsella y Barcelona, de donde va a Madrid, logrando hablar personalmente con Felipe IV y su privado, Olivares, defendiéndose de las calumnias que Noronha acababa de enviar de las Indias.

Toral no consiguió ningún favor o renta especial; pudo dedicarse, eso sí, a recobrar después de «tantos trabajos y [...] viajes tan prolijos» (506b), acabados, según dice, el 5 de mayo de 1634. Afirma que de aquella fecha ha pasado cerca de un año en reposo absoluto: la *Relación*, entonces, se puede fechar hacia la mitad de 1635. Al final, Toral dice que se encuentra «hoy más lleno de trabajos y con más necesidad» (506b) que antes, y acaba sus memorias con una amarga reflexión:

por mí se puede decir, según tantos trabajos he pasado y peligros de la vida, y al presente en más necesidad, que el día siguiente siempre es el peor. (506b)

Por cierto, la obra no se reduce a las virtudes que le atribuye su primer editor, Serrano y Sanz, que de ella elogia tan sólo la concisión, la falta de afectación, el hecho de parecer «bastante fidedigna»⁴ y de que no cuenta fanfarronadas y aventuras galantes⁵. Mucho más articulado es el juicio de Randolph Pope, que subraya el tono «desengañado»⁶ de la *Relación*, a la que subyace un «pesimismo profundo»⁷; además, pone en correlación el estado de ánimo de Toral con el de la España de Felipe IV, ya en marcada decadencia; destaca el realismo de ciertos pasajes del texto, que relaciona con la clara voluntad del autor de criticar el Estado español; coincide con Serrano en la evaluación del estilo de Toral («limpio de toda imagen o elaboración» y «correcto,

4 Estas genéricas y superficiales observaciones se leen en la «Introducción» a *Autobiografías y memorias ...*, cit., LXXII-LXXIII.

5 Señalo que en el texto, curiosamente, no aparece ni una mujer, salvo la madre, que prácticamente no llegó a conocer, y las vendedoras que encuentra antes de zarpar para Flandes. En esta ausencia de mujeres, la autobiografía de Toral y Valdés se aparta notablemente de las de otros soldados españoles (como se puede ver en mi estudio *Vita e scrittura. Le autobiografie dei soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milano, LED, 2000).

6 R. Pope, *La autobiografía española...*, cit., 210.

7 *Ibid.*, 213.

equilibrado», «apropiado a su función»⁸. A Serrano y Sanz le interesaba tan sólo - establecer si la *Relación* era suficientemente fidedigna para que pudiera ser útil al historiador. Pope, en cambio, se centra en la construcción literaria del texto, en los objetivos personales que persigue su autor y en la visión del mundo que lo caracteriza, y éste es el camino que nosotros también tenemos que recorrer.

Toral escribe su *Relación* cuando tiene solamente 37 años, y de sus avatares posteriores no sabemos nada. En esta precocidad de la escritura sobre sí mismo se distingue de la mayor parte de los autobiógrafos, de cualquier área o época cultural. En general, se nota una clara tendencia a no idealizar su pasado; Toral no ensalza de manera explícita sus méritos, más bien prefiere que se impongan al lector mediante el contraste entre su conducta y la de los demás personajes, a menudo hombres importantes, que protagonizan la *Relación*. Sus virtudes de modestia y orgullo se oponen continuamente a la codicia y a la ambición que rigen la conducta de los comandantes del ejército español. Es realmente considerable la cantidad de críticas, en general bien fundamentadas, que Toral dirige a los responsables de las actividades militares. Se pone en tela de juicio la moralidad, bien escasa, del virrey, el descuido y la presunción de algunos oficiales o la sed de poder y la envidia hacia los colegas que causan perjuicio al ejército todo, y en particular a los soldados rasos, a los que se les destina a tareas inútiles y arriesgadas. Duras críticas se dirigen también contra las estructuras y la organización de la máquina bélica española: es suficiente pensar en las espantosas condiciones de los soldados que se envían al frente, con escaso sustentamiento y faltos de vestidos y zapatos, como en el caso del viaje a Flandes. Al desembarcar en Dunquerque, nota que los soldados estaban «tan desnudos que los más bien vestidos iban sin zapatos, ni medias, ni sombrero, y lo común era desnudos» (486a). Más impresionante todavía es el viaje hacia las Indias Orientales:

Llegados al Ecuador, en efecto, con las grandes calmas y mudanza de clima enfermó casi toda la gente; ayudaba a esto la poca comodidad con que se navegaba [...] y el calor de la gente de unos con otros, los calores grandes del sol, la falta de agua y mal acondicionados bastimentos, como tocino salado, sardinas y pescado y lo recio del vino, que también abrasaba los hígados, todo fuego y provocativo para beber y causar una sed inaccesible, fue todo esto causa de que muriese mucha gente. [...] muchos murieron sin confesión, y otros se quedaban muertos comiendo con el bocado en la boca; otros con un fuego que les abrasaba morían rabiando casi como desesperados; los bordos de las embarcaciones estaban, de sangre que por ellos se echaba, rojos. (491b-492a)

A los trabajos de las travesías se añaden aquéllos, tremendos, de las batallas, como en Flandes, o de la excavación de las trincheras, en lodazales y bajo la nieve, en pleno

8 *Ibid.*, 219-220.

invierno, sin nada que comer y vestidos rasgados, hasta que «los fríos y hielos fueron tan grandes que a muchos soldados cortaron los brazos y piernas de helados» (487a). Los soldados están afligidos no sólo por las molestias físicas y episodios tan violentos, sino también por la constatación de que sus esfuerzos se revelan inútiles: «íbase muy poco a poco con las trincheras; cada palmo que se adelantaba costaba mucha gente y así se atrasaba más» (489a).

Pesadas humillaciones se suceden una tras otra, como la no lograda reconquista de Mombasa, que queda en las manos de los indígenas locales. El presente ya no se corresponde con el ilustre y glorioso pasado: los signos de una grandeza que está definitiva y melancólicamente tramontando se encuentran en los lugares más inesperados. En el desierto, camino de vuelta a España, pasa por Ispahán y descubre que en una plaza hay «más de veinte piezas, medios cañones, todos labrados en España y llevados a Ormis, que de allí sacó cuando la ganó, y hoy los tiene por trofeo y señal de su grandeza, con todos sus letreros de los fundidores y Generales de la Artillería en cuyo tiempo se hicieron, con las armas Reales, que yo vi y leí con harto dolor de mi corazón algunas veces». (502b)

En las memorias de Toral se encuentran algunos episodios que permiten paragonar su vida a la de millares de otros soldados de la época, aunque sólo una parte de ellos la haya evocado a través de la escritura. Me refiero a la concreta experiencia de la vida militar, que no era hecha tan sólo por extenuantes sitios y sangrientas batallas, sino también por interminables marchas, durante las cuales las tropas se sustentaban a costa de los habitantes de los territorios que atravesaban, de posibilidades de promoción en el ámbito del ejército, de largos y a menudo infructuosos trámites para conseguir el sueldo atrasado que, a veces, podían acabar en un coloquio en la Corte delante del soberano. El tema de los «papeles de servicio» emerge en toda la *Relación*, hasta el encuentro final con Felipe IV, cuando Toral se presenta con un consistente currículum que da prueba de sus servicios pasados. Ya antes, sin embargo, había anunciado al lector que sus esfuerzos no habrían sido remunerados de manera adecuada. Otras experiencias que Toral comparte con algunos soldados autobiógrafos del período son los años juveniles de peregrinación, pasando de un amo a otro, el sentimiento de envidia hacia él por algunos compañeros suyos, y un episodio sangriento que el autor, desde su perspectiva *a posteriori*, interpreta como un auténtico hito de su vida.

El grado de cultura de Toral no es tan bajo como se suele considerar el de los militares de la época: me limito a recordar que conocía, al menos de oídas, el *Lazarillo* y las obras de Lope, Góngora y Villamediana, elogiados repetidamente a través de las palabras del judío de Alepo. Sabe reproducir el estilo artificioso y retórico de los predicadores barrocos, como en las digresiones moralizadoras que acompañan el recuerdo del viaje a India, con reflexiones acerca de la enfermedad como causa de cambio del estado de ánimo (491b-492a) y sobre la relación entre codicia y necesidad (492a). Además, Toral da repetidas muestras de su familiaridad con la historiografía contemporánea, con las ciencias geográficas y, naturalmente, con los instrumentos de

navegación y los fenómenos climáticos; en más de una ocasión se perciben sus conocimientos de libros de geometría y de tratados militares.

Sin lugar a dudas, la *Relación* de Toral y Valdés, a pesar de un tono generalmente controlado, se presenta como uno de los textos más amargos y desengañados de cuantos produjeron los militares españoles del siglo XVII. Naturalmente, estos sentimientos influyen en el acto del recuerdo del pasado, del «*rétour sur soi*», la «*vuelta sobre sí mismo*» de que hablaba Jean Molino⁹, determinando el criterio de selección de los acontecimientos que evocar y la manera en que esas experiencias se presentan al lector.

Una perspectiva totalmente nueva para acercarse a la autobiografía de Toral y Valdés —y aquí estamos con lo de «nuevos enfoques»— es el estudio de su circulación en forma de reducciones del texto, insertadas en volúmenes misceláneos donde se recogen acontecimientos de un determinado año o donde se describen las características geográficas y demográficas de cierta región. Unas investigaciones llevadas a cabo en la Biblioteca Nacional de Madrid me han permitido individuar ciertos fragmentos de la autobiografía de Toral «disfrazados» de *relación de suceso*, fragmentos todavía inéditos a los que no se refieren ni Serrano ni Pope.

Se trata, en total, de siete fragmentos del texto de Toral, distribuidos en cinco manuscritos distintos. Los años a los que hacen referencia esos pasajes son 1621, 1622, y el trienio 1631-33, pero, claro está, fueron elegidos posteriormente a 1635, fecha de la *Relación*. Más difícil resulta saber cuándo fueron compulsados esos fragmentos en los volúmenes de *Sucesos* de los años correspondientes. Todos los pasajes fueron copiados por una misma mano, como se ve por la grafía y por otras características codicológicas. Siempre la misma mano es la que intervino en el manuscrito original (no sabemos si es un autógrafo) de la *Relación*, anotando en el margen los «*titulillos*» de las secuencias narrativas del texto, con vista a un eventual resumen de la autobiografía del capitán o, más verosímelmente, de futuras extrapolaciones. No rechazo la eventualidad de que existan más fragmentos copiados de la *Relación*, ya perdidos o simplemente no localizados, como hacen suponer glosas y titulillos que el copista apuntó al margen del original en correspondencia de otros párrafos de notable interés, distintos de aquéllos encontrados hasta la fecha¹⁰.

A manera de ejemplo, señalo algunas de las principales operaciones que el copista ha llevado a cabo en su obra de adaptación del original. La manipulación más evidente es el cambio de la persona gramatical de la voz narrante. El copista, en efecto, tiende a sustituir todas las formas de la primera persona singular y plural empleadas por Toral con las correspondientes formas de la tercera persona. La perspectiva única de cualquier texto autobiográfico, la del narrador autodiegético, acaba perdiéndose, y los aconteci-

9 En su estudio «*Stratégie de l'autobiographie au Siècle d'Or*», en *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix (11-12-13 mai 1979), Paris, Champion, 1980, 115-137.

10 Aprovecho la ocasión para anunciar que estoy preparando una nueva edición de la *Vida* de Toral, con arreglo al manuscrito original y con una apéndice en que voy a reproducir todos los fragmentos encontrados y a dar cuenta cabal de los códigos en que se encuentran.

mientos relatados parecen pertenecer a una crónica en la que el narrador, por supuesto omnisciente, se oculta detrás de los hechos, que son los únicos elementos que han de quedar en primer plano.

Siempre en el ámbito de una tendencia a la «de-personalización» del texto original se enmarca la supresión de algunos pasajes que el copista, evidentemente, cree ligados demasiado estrechamente a las circunstancias personales del autobiógrafo y, por consiguiente, faltos de interés para el lector. De esa manera, se tachan referencias a las acciones personales de Toral, a sus papeles y fes de servicio. Se eliminan intercambios por cierto sabrosos, pero accesorios al hilo argumental o descriptivo, y también todas las referencias a la experiencia militar y estratégica del propio Toral, que salpican incluso las descripciones más áridas.

La única excepción a la norma de la de-autobiografización es el pasaje dedicado al oficial portugués Ruy Frere de Andrada, en que se ha mantenido la primera persona del original. Además, la página, inmediatamente después del título, lleva esta anotación:

En † de setiembre de 1633 murió en Mascate el valeroso General Ruy Frere de Andrada. El Capitan Domingo de Toral y Valdes castellano de nacion que passó con el Conde de Linares a la India en una relacion que tengo manuscrita de su vida y servicios, haze con ella un discurso de las partes deste cavallero, de quien fue camarada algunos meses digno de ponerse aqui por sus mismas palabras que son estas. (Ms. 2364, f. 389^o)

Y luego se copia el pasaje. Al margen encontramos la referencia a la fuente, en una forma estándar que aparece en casi todos los manuscritos mencionados: «Sacada de la Relacion manuscrita que escribió de su vida el Capitan Domingo de Toral y Valdez.» (Ms. 2364, f. 389^o)

Puesto que la larga nota explicativa sobre la «relacion que tengo manuscrita» está presente solamente en un código, me inclino a pensar que el elogio de Andrada ha sido el primer pasaje elegido por el copista. Los elementos a disposición no permiten, de todas formas, ir más allá de alguna dudosa conjetura acerca del orden cronológico de elección y de copia de los fragmentos sacados del original.

Intervenciones de distinta naturaleza son las que sirven para introducir un breve pasaje extrapolado de un contexto más amplio; en estos casos el copista emplea unos conectores, sintetiza en pocas palabras las frases antecedentes del original, tiende, en fin, a suavizar el brusco *incipit* de un extracto y, al mismo tiempo, a conferirle cierta autonomía, sin perjuicio del espíritu y de la perspectiva de la *Relación* redactada por Toral. El copista, teniendo a mano una narración en primera persona, tiene que adaptarla, o quizá elige hacerlo, convirtiéndola en una más tradicional narración en tercera persona (el «yo» del original ha de ser transformado en un más distanciado y neutro «el capitán Toral y Valdés»). Aún más significativos son los cortes decididos por el anónimo copista: todo lo que no es «historia», que no es «acontecimiento», «hecho»,

sino comentario personal o reflexión sobre sí mismo por parte de la fuente se tacha invariablemente.

El copista puede haber actuado basándose en sus gustos o intereses, o, al revés, puede haber seguido las indicaciones de otra persona. La finalidad del «saqueo» del texto de Toral permanece oculta: ¿alguien (el copista mismo u otro en su lugar) se había enterado del valor, testimonial e incluso literario, de la *Relación*, y se le había antojado «salvar» el texto, aunque en una forma distinta de la original? ¿O habrá que pensar que los fragmentos copiados (y adaptados) tendrían que entrar en misceláneas históricas y demogeográficas, como luego ocurrió realmente? Y más todavía: ¿la *Relación* circulaba también en su forma original o solamente en la fragmentaria?

Creo que una comparación puntual entre el original de Toral y las copias recogidas en los manuscritos en cuestión podría poner de relieve muchos elementos útiles a esbozar una distinción entre un enfoque narrativo *biográfico* y uno *autobiográfico* a la que es, o tendría que ser, desde el punto de vista de la *historia*, la misma, idéntica «realidad», la misma, idéntica secuencia de «los hechos». Me parece evidente que las problemáticas relacionadas con los avatares textuales de la autobiografía de Toral y Valdés representan una indicación para trabajos futuros, sobre todo dentro de la perspectiva más general de una historia de la autobiografía como género, o modalidad de escritura, muy diferente del modelo historiográfico; mejor aún, cabe hablar de una «historia de la conciencia autobiográfica», en la que el caso de la *Relación* puede desempeñar un papel importante, ya que demuestra que en 1635, o poco más tarde, cuando se copiaron los fragmentos, se apreciaba con inequívoca claridad la distancia que media entre la narración histórica y el discurso autobiográfico.

Tabla de correspondencias entre la *Relación* y los fragmentos inéditos de la BN

<i>Signatura de la BN</i>	<i>Título del ms.</i>	<i>Pasaje selecto</i>	<i>Correspondencias con la Relación</i> ¹¹
Ms. 2352	<i>Sucesos del año 1621</i>	«Sitian los Españoles La Inclusa», ff. 56 ^r -57 ^v	BN: ff. 187 ^v -188 ^v . S1: pp. 499-502; S2: pp. 486a-487a
Ms. 2353	<i>Sucesos del año 1622</i>	«Ponen los Españoles en Flandes a la plaça de Vergas», ff. 7 ^r -10 ^v	BN: ff. 188 ^v -194 ^v S1: pp. 502-508; S2: pp. 487a-490a
Ms. 2363	<i>Sucesos del año 1631</i>	«Intenta el Conde de Linares restaurar a Mombaca. Embia armada y no lo consigue», ff. 41 ^r -45 ^v .	BN: ff. 207 ^r -213 ^v S1: pp. 525-533; S2: pp. 497b-501a
Ms. 2364	<i>Sucesos de los años 1632 y 1633</i>	«Elogio y partes de Ruy Freire de Andrada valeroso General Portuguez en la India Oriental. Murio en Mascate en † de setiembre de 1633», ff. 389 ^r -390 ^r	BN: ff. 204 ^r -205 ^v S1: pp. 521-523; S2: pp. 495b-496b
Ms. 2364	<i>Sucesos de los años 1632 y 1633</i>	«Muerte de Don Rodrigo da Costa General de la armada del Norte», f. 51 ^r	BN: f. 213 ^v S1: pp. 533-534; S2: p. 501b
Ms. 3015	<i>Descripción de la India Oriental</i>	«Descripcion de la Fortaleza de Diu», f. 238 ^r	BN: f. 201 ^{r-v} S1: pp. 517-518; S2: p. 494a
Ms. 3015	<i>Descripción de la India Oriental</i>	«Descripcion de la isla de Ormuz», f. 240 ^r	BN: f. 206 ^{r-v} S1: pp. 524; S2: p. 497a

11 Con «BN» remito a las páginas del texto conservado en el código 6227 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el único ejemplar completo conservado, que sirvió de base a las dos ediciones de Serrano, indicadas en la tabla con «S1» (la *princeps* de 1879) y «S2» (la segunda y última edición, la de 1905).

Bibliografía

A) Manuscritos de la autobiografía de Domingo de Toral y Valdés

Relación de la vida del Capitán Domingo de Toral y Valdés, escrita por el mismo Capitán, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 6227 (*Biografías varias*), hojas 186r-223r (foliación en lápiz que reemplaza la original, tachada, que iba de 358 a 395).

«Sitian los Españoles La Inclusa», *Sucesos del año 1621*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2352, hojas 56^r-58^v.

«Ponen los Españoles en Flandes a la plaça de Vergas», *Sucesos del año 1622*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2353, hojas 7^r-10^v.

«Intenta el Conde de Linares restaurar a Mombaca. Embia armada y no lo consigue», *Sucesos del año 1631*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2363, hojas 41^r-45^v.

«Muerte de Don Rodrigo da Costa General de la armada del Norte», *Sucesos de los años 1632 y 1633*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2364, hoja 51^r.

«Elogio y partes de Ruy Frere de Andrada valeroso General Portuguez en la India Oriental. Murio en Mascate en † de setiembre de 1633», *Sucesos de los años 1632 y 1633*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2364, hojas 389^r-390^r.

«Descripcion de la Fortaleza de Diu», *Descripción de la India Oriental, Gobierno de ella y sucesos acaecidos en el año 1636*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 3015, hoja 238^r.

«Descripcion de la isla de Ormuz», Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 3015, hoja 240^r. [Para una descripción detallada del manuscrito original y de los fragmentos sacados de él y vertidos en varias relaciones de sucesos, remito a la edición del texto de Toral y al estudio complementar que estoy preparando.]

B) Ediciones impresas de la autobiografía de Domingo de Toral y Valdés

Relación de la vida del Capitán Domingo de Toral y Valdés, escrita por el mismo Capitán, ed. de Manuel Serrano y Sanz, en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de Manuel Ginesta, 71, 1879, 495-547. [Se basa fielmente en el texto del manuscrito original, pero refiere erróneamente que éste se encuentra en el Ms. H.55 de la Nacional de Madrid. Ese manuscrito, hoy Ms. 2353, contiene sólo un fragmento de la *Relación*, es decir, el pasaje dedicado al «Sitio de Vergas».]

Relación de la vida del Capitán Domingo de Toral y Valdés, escrita por el mismo Capitán, ed. de Manuel Serrano y Sanz, en *Autobiografías y memorias*, Madrid, Bailly-Ballière e Hijos, 1905, 485-506. [Se limita a reimprimir la edición de 1879, con mínimas intervenciones en la puntuación, en unos topónimos y en ciertas lecturas. Corrige el error de la *princeps* indicando que el texto en que se basa la edición está en el Ms. S.31 (hoy Ms. 6227) de la Biblioteca Nacional.]

C) Estudios sobre Domingo de Toral y Valdés

Cassol, Alessandro, «Domingo de Toral y Valdés (1598 – post 1635)», en *Vita e scrittura. Le autobiografie dei soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milano, LED, 2000, 141-155.

Pope, Randolph D., «Domingo de Toral y Valdés (1598-después de 1635)», en *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Bern - Frankfurt am Main, Herbert und Peter Lang, 1974, 210-220.

Serrano y Sanz, Manuel, *Autobiografías y memorias*, Madrid, Bailly-Ballière e Hijos, 1905, LXII-LXIII.

Alquimia y gnosticismo en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón

María Esther Castro de Moux

Perseo: el héroe gnóstico

El drama mitológico de Calderón titulado *Fortunas de Andrómeda y Perseo*¹ muestra huellas del neoplatonismo renacentista, como ha demostrado el profesor Merrick². Pensamos que es posible interpretar esta obra en el contexto del hermetismo docto, ya que la búsqueda de significados ocultos en las cosas fue parte de la visión poética del mundo proveniente del Renacimiento y que supone el rechazo a la fisicidad aristotélica y el triunfo del hermetismo según ha señalado Aurora Egido³. Intentamos en este trabajo corroborar si Calderón, por el tratamiento de su héroe y por indicios textuales, tuvo noticia de principios herméticos y, si los tuvo, describir cómo los utiliza en esta obra.

Se inicia el drama con la búsqueda del lobo por los campesinos Bato, Riselo, Gilote y Ergasto, que en el Emblema 64 de Alciato es símbolo de la maldad⁴. Representa aquél que se aprovecha de sus benefactores. Hay un paralelismo implícito entre el lobo y el arrogante Perseo cuando Gilote se queja del atrevido que quiso obligarlo a entrar a la gruta de Morfeo. Para los villanos Perseo representa la fiera que deben destruir contándole la verdad de su nacimiento. Perseo, «hijo vil de un adulterio» (1644), fue recogido con su madre por el anciano Cardenio, por lo cual no pasa de ser «A un extranjero,/advenedizo pastor» (1643). Indignado, Perseo increpa a su madre para que le revele quién fue su padre, llegando incluso a recriminarla por qué no lo abortó, o por qué no murió ella al dar a luz semejante víbora:

-
- 1 *Fortunas de Andrómeda y Perseo en Parte veinte y una de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, por Joseph Fernández de Buendía, Madrid, 1663. Dedicado el tomo a don Francisco Antonio de Hoeff Huerta, Cavallero de la Orden de Santiago, del Consejo de Felipe IV y su secretario. Se representó en una fiesta que se hizo a su Magestad. Se estrenó el 18 de mayo de 1653 según indica Valbuena Briones. Consultamos la edición princeps, pero citamos de la edición de Valbuena Briones.
 - 2 El Profesor Merrick interpreta esta comedia como una alegoría de la lucha entre la razón y la maldad con el triunfo de la dignidad del alma. C. A. Merrick, «Neoplatonic Allegory in Calderon's *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*», *The Modern Language Review*, 1972, 67-2, 319-327. Ampliamos su lectura desde la perspectiva emblemática y hermética.
 - 3 Egido Aurora, «Prólogo» en Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993, 7.
 - 4 López Diego, *Declaración Magistral Sobre las Emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, 1655. Edición facsímil, Menston, Inglaterra, The Scolar Press Limited, 1973, 278. Sebastián, 100. Se compara a la cabra que cría al lobo con los que ayudan a los que le acarrearán su propio daño. Equivale este emblema en cuanto a su moralidad al refrán castellano «Cría cuervos que te sacarán los ojos.»

Que porque el nativo seno,
 que a infame ser disponía
 mi infelice nacimiento,
 no le hiciste mi sepulcro,
 abortándome primero,
 que a darme a la luz del sol?
 O porque, ya que pariendo
 víbora no rebentaste;
 aquel derrotado leño,
 que fue mi primera cuna,
 no hiziste mi monumento? (Folio 51)⁵

Cegado por su soberbia, piensa que debió su madre arrojarlo a las ondas luego de nacer. Perseo, el héroe rebelde, causa su propia humillación, como dice Danae: «Pocas veces el humilde escucha baldones» (1644). No obstante, para protegerlo de la venganza de Juno, Danae se niega a revelar la verdad «porque sellan mis labios/de Juno celos y de Jove agravios.» (1648)

Perseo se desprecia a sí mismo, detesta su realidad carnal, actitud que lo acerca al gnosticismo, ya que los gnósticos consideraban al cuerpo como la fuente de todo mal. El mundo de la materia es perverso⁶. Según Giovanni Filoramo, el gnóstico es el extranjero por excelencia, es el extraño que se ve obligado a vivir en un cosmos que le es ajeno, a vivir una vida que no le pertenece porque está fundamentada en una ilusión. Busca ansiosamente el conocimiento que le salvará, espera un llamado que le despertará de su existencia de sueños y sombras para recordarle su verdadero origen inmortal⁷. Esta visión pesimista del gnóstico corresponde a la imagen negativa que tiene Perseo de sí mismo. Perseo, por ser hijo adulterino, no tiene derecho a nada. Ha vivido una vida de pastor, siendo en realidad hijo de Dios, pero esto aún no lo sabe el soberbio humillado. Es el héroe mítico que busca descifrar el enigma de su nacimiento, pues saber el origen supone comprender el destino.

5 *Fortunas de Andrómeda y Perseo en Parte veinte y una de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, 51. Aquí citamos de la edición príncipe que no pone coma después de «pariendo». Al añadirle la coma, Valbuena Briones ha interpretado este pasaje como que Perseo llama víbora a su madre, pero la edición príncipe, al no poner la coma da pie a pensar que Danae ha parido una víbora. Tomo «víbora» en sentido general, omitió Calderón el artículo por no romper el verso. Es importante la puntuación, pues Perseo irredento es lobo ingrato y es víbora. Véase *Parte veinte y una de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, 51. La edición de Vera Tassis coincide con nuestra interpretación cuando dice «ó porqué, ya que pariendo/viuora, no rebentaste» ver Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsimilar de D. W. Cruickshank y J. E. Vary, London, Tamesis Books Limited, 1973. Se publicó en la Sexta Parte de *Comedias* editada por Vera Tassis Madrid, 1683.

6 Filoramo Giovanni, *A History of Gnosticism*, trad. *L'attesa della fine, Storia della Gnosi*, Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, Inc., 1992, 5, 91. Sobre el rechazo a la realidad carnal puede verse a A. Orbe, *Antropología de San Ireneo*, Madrid, 1969.

7 Filoramo, 13.

Las referencias al hijo abortivo, que vemos también en la ópera de Calderón, *La púrpura de la rosa*, enlazan con la creencia alquímica ilustrada en el *Atalanta fugiens* de Michael Maier según la cual el proceso de la transformación de la materia en oro, del hombre irredento al redimido, se inicia con el nacimiento de un embrión encerrado en «el ventoso vientre del Bóreas», que podrá superar los trabajos de los héroes y no sería «un inútil aborto sino un nacido bajo buena estrella», según se ilustra en el Emblema I⁸. El Emblema II del *Atalanta Fugiens* de Maier⁹ enlaza con el Emblema 64 de Alciato cuando en el epigrama se relaciona el mito de Rómulo y la loba con el de Júpiter alimentado por una cabra. Según Maier, no es de extrañar que si Rómulo se alimentó de una loba y Júpiter de una cabra, pueda la tierra servirle de nodriza al sabio¹⁰.

Perseo hubiera preferido ser abortado. Hijo de Júpiter, ha nacido para alcanzar grandes logros. No es hijo de las tinieblas, como piensa al iniciarse la obra, sino de la luz. El drama maniqueo se ejemplifica en esta obra de Calderón. Perseo, al verse como víbora, se hace eco de la opinión de los villanos de su esencial maldad, como el lobo, es arrogante y perverso y debe ser destruido. Ni su madre debió darle a luz, ni Cardenio debió apiadarse de una mujer desvalida con un hijo en brazos. Perseo ejemplifica el emblema de Alciato, que simboliza la torpeza de alimentar a los malvados. Danae fue expulsada con su hijo del reino de Acrisio a causa de la profecía de que sería Perseo quien mataría a su abuelo. Como Segismundo, es símbolo del hombre irredento que ataca a aquél que lo ama. Es como el lobo de Alciato que destruirá la cabra que lo amamanta. Acrisio es el actante del padre. Al matarlo, Perseo se acerca a la figura del héroe mítico que matará a su padre, tópico también muy frecuente en los textos alquímicos, para significar una de las etapas de transformación¹¹. En el Emblema XXIV de Maier un lobo devora al rey muerto. Según Santiago Sebastián, el rey es símbolo de la Piedra Filosofal que ha de ser destruido por el lobo (imagen del antinomio) y debe

8 Michael Maier, *La fuga de Atalanta*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Ediciones Tuero, 1989, 61.

9 Michael Maier fue médico y consejero en la corte del emperador Rodolfo II, el gran protector de los alquimistas y cabalistas de su época. Juan G. Atienza, *Los saberes alquímicos. Diccionario de pensadores símbolos y principios*, Madrid, ediciones Temas de Hoy, S. A., 1995, 255. Rodolfo II vivió en España de joven con su tío Felipe II, falta investigar a fondo la relación que tenían los Austrias alemanes y los españoles con respecto a estos estudios esotéricos, pues en la biblioteca de Felipe II se encuentran libros herméticos. Eliška Fuciková, «Prague Castle under Rudolf II, His Predecessors and Successors», *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, London, Thames and Hudson, 1997, 13-14. Rodolfo hablaba varios idiomas y su lengua materna era el español, según dijo el veneciano Soranzo que lo visitó en 1607.

10 Maier, 65.

11 Petrus Bonus en su *Pretiosa margarita novella* publicada en Venecia 1546 representa la muerte del rey por su hijo quien recoge su sangre. Véase Gareth Roberts, *The Mirror of Alchemy. Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books. From Antiquity to the 17th century*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, 74-75. En la *Philosophia Reformata* de J. D. Mylius, Frankfurt, 1622 se representa la etapa de la Mortificación en el proceso alquímico como la muerte del rey por diez jóvenes. Véase Daniel Stolcius, *Viridarium Chymicum*, Madrid, Muñoz Moya y Montravela, 1986, 211.

ser purificado por el fuego hasta alcanzar la inmortalidad. Así, el Rey se purga con la sangre del lobo¹². Perseo, hijo del parricida Júpiter, seguirá sus pasos, pues, a su vez, está destinado a matar a su padre putativo, a su abuelo Acrisio, pero antes de que se cumpla la profecía necesita conocerse a sí mismo y esto lo logrará dominando los cuatro elementos que componen la creación: tierra, aire, fuego y agua, cuya unificación es parte de su crecimiento, redención y triunfo final.

La caracterización de Perseo, de naturaleza arrogante y tirana, coincide con la concepción hermética de la esencial maldad del ser humano que devuelve mal por bien, ilustrada en el citado emblema 64 de Alciato. En España se conocían estos principios. El tópico del embrión y de la tierra que le nutre, representado en los emblemas I y II de Maier, del lobo y la cabra¹³ coincide con el Teorema XIV de la *Monas Hieroglyphica* de John Dee. Esta obra fue escrita en 1564 y entró en posesión de Felipe II hacia 1574, guardándose un ejemplar en la Biblioteca del Escorial donde aún se encuentra¹⁴. Calderón pudo consultar esta obra en las estadias de Felipe IV en el monasterio, si se le hubiera autorizado, pues es posible que hubiera una biblioteca pública y otra privada si se implantaron las sugerencias de Antonio Gracián, secretario de Felipe II¹⁵. No eran, pues, estos principios desconocidos en España, pero los textos eran de muy difícil

- 12 Santiago Sebastián, «Comentario», en Michael Maier, *La fuga de Atalanta*, 156.
- 13 Raphael Patai, *The Jewish Alchemists*, Princeton, Princeton University Press, 1994, 27. Nada dice Patai si Maier era o no de ascendencia judía. Para Juan G. Atienza muerto el emperador Rodolfo II, Maier fue a Londres donde trabó amistad con el astrólogo Robert Fludd. Defendió la orden de la Rosacruz en su 241. Su nombre aparece en el *Índice de libros prohibidos* a partir del decreto del 12 de abril de 1628. Véase *Index Librorum Prohibitorum. Alexandri VII. Pontificis Maximi. Secundus index*. Roma, Typographia Reuerendae Camerae Apostolicae, 1664, 179 que hemos consultado en College of the Holy Cross, Worcester, Massachussets. Falta continuar la pesquisa hasta encontrar libros de Maier en España.
- 14 Dee John, *Monas Hieroglyphica, Joannis Dee, Londinensis*. Contiene una carta a Maximiliano, padre de Rodolfo II, Antuerpiae, 1564. Este libro, cuyo ejemplar del Escorial hemos consultado, entró a la biblioteca escurialense en tiempos de Felipe II proveniente de la biblioteca de Juan Bautista de Toledo. El título aparece en el catálogo de marzo de 1574 en la lista de Juan Bautista de Toledo en el documento 8cII-15, 318v-319 v. La biblioteca de Juan Bautista de Toledo incluía libros importantes para la astrología como la *Astrología* de Julii Firmici Basilea 1533 y el *Almagestum* de Ptolomeo que pasaron al Escorial. Es importante recordar que el alquimista rosacruz Michael Maier, de la corte de Rodolfo II en Praga, conoció a John Dee. Para una edición moderna véase John Dee, *La mónada jeroglífica. Matemática, mágica, cabalística y anagógicamente explicada*, trad. del latín al francés por Grillot de Givry y a versión castellana de Edmundo Waisman y Zulema Gómez, Rosario, Argentina, Ediciones del Peregrino, 1984, 49.
- 15 En el Manuscrito 8c-II-15 se recoge en los folios 275r/v-276v una carta de Antonio Gracián, secretario de Felipe II. Habla sobre la variedad de libros en diversas lenguas y facultades y sobre el caos existente y la necesidad de ordenar la biblioteca y sugiere «Paréceme que se podría hacer lo que se ha hecho en Roma en la Vaticana, dos suertes de librerías, una pública y otra secreta -en la pública haya libros latinos partidos conforme a las facultades en diversos bancos o almarios y estos sean libros buenos de leer para que aprovechen a los estudiantes (...). En la librería secreta habrá libros hebreos, syria[cos], aravigos y de otras lenguas menos usadas y los ejemplares van[?] o viejos de libros griegos y latinos. Esta librería estará partida por lenguas y no por facultades (...).»

acceso según indica Ben Reckers con respecto a El Escorial¹⁶. Por otra parte, la literatura emblemática es un medio transmisor de principios antiguos, que reinterpretaron los jesuitas como es el caso del dragón bicéfalo que aparece en el *Libro de honras...* dedicadas a doña María de Austria, fundadora del Colegio Imperial donde estudió Calderón¹⁷. Según la historiadora inglesa Frances Yates, al inicio del Renacimiento la Iglesia Católica no prohibía los estudios herméticos y cabalísticos, como demuestra el caso de Egidio de Viterbo, cardenal y cabalista, aunque vigilaba los asuntos de magia. No obstante, para la época del Concilio de Trento los trabajos cabalísticos de autores como Reuclin sí se prohibieron en el *Índice* (Yates, 226). Según hemos constatado, el *Arte cabalistica* de Reuclin se conserva en El Escorial y aparece en el catálogo de los libros de Felipe II preparado en 1574¹⁸. Maier era un médico luterano y rosacruz, ennoblecido Conde Palatino por el emperador Rodolfo II, sobrino de Felipe II. Desde su primer libro publicado, *Arcana Arcanissima* de 1614, Maier utiliza sus vastos conocimientos clásicos para demostrar que los mitos egipcios y los griegos eran alegorías del «opus» alquímico, tema que recoge en la *Fuga de Atalanta*¹⁹. En este contexto cultural, Calderón pudo conocer la tradición hermética, filtrada a través de los emblemas jesuitas y de las traducciones de Alciato, así como, si se le hubiese dado autorización, hubiera podido consultar obras de Reuclin o de John Dee que estaban en El Escorial.

-
- 16 Reckers Ben, *Arias Montano*, Madrid, Taurus, 1973, 181-182. Según indica, «El Escorial dejó de ser un centro intelectual de renombre en la segunda mitad del siglo XVII, hasta el punto de que su famosa biblioteca era inaccesible al mundo extramuros del monasterio». Esto no quita para que Calderón, como cortesano y escritor de comedias, haya podido acceder a los fondos. No obstante, mientras no lo podamos documentar, no pasa de ser una hipótesis de trabajo. La lectura de la comedia revela con claridad que en el texto se recoge este conocimiento del hermetismo docto.
- 17 Bernat Vistarini Antonio y John t. Cull, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, 286. El dragón bicéfalo es una etapa en el proceso alquímico de la transformación. Representa la etapa del hermafrodita en que el adepto se da cuenta de su naturaleza dual e inicia el trabajo de la unificación de su propia materia. Para los jesuitas el dragón es símbolo del hereje y el águila bicéfala de los Austrias el que ha triunfado sobre las ideas heréticas. Este emblema está tomado del *Libro de honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la Majestad Católica de la Emperatriz doña María de Austria, fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*, Madrid, Luis Sánchez, 1603. Para Frances Yates en *The Rosicrucian Enlightenment*, London, Routledge, 1993, 28, 101, 229-231 al retomar los Austrias los territorios rebeldes, se procedió a una recatolización de la región. Los jesuitas se llevaron muchos de los libros rosacruces a Roma e interpretaron desde un punto de vista católico el simbolismo de sus imágenes.
- 18 Yates, 227. Hemos verificado personalmente la existencia de dicha obra. Aparece registrada en el Ms 8-II-15 «Catálogo de los libros de su Magestad que se hallaron en poder de sero(t?)as ade marzo de 1574» (f283r) bajo el epígrafe de «Libros Prohibidos en todo o en parte». (f309v) Sigue una nota que lee: «Estos podran llevarse a S. Lorenzo y estarse en las arcas hasta que salga el catalogo.» En esta lista se encuentra una obra de Reuclin y dice la ficha «Juan Reuclin *De arte cabalistica* está prohibido, está con el Guillermo Budeo de Philología y Simphoriano Campega *De Monarchia Gallorum* que no están prohibidos.»
- 19 Godwin, Joscelyn, «Preface», en *Michael Maier's Atalanta Fugiens. An Edition of the Emblems, Fugues and Epigrams*, Grand Rapids, Michigan, Phanes Press, 1989, 7.

Opinamos que Calderón hizo uso de este caudal artístico e ideológico para sus propios fines teatrales e ideológicos. Su gran tema es el de la redención. El paso de las tinieblas a la luz se evidencia en la transformación de Perseo de víbora en héroe solar que surca los aires montado en Pegaso. Las referencias emblemáticas son elementos pictóricos y poéticos de gran fuerza dramática que ponen de relieve el triunfo del héroe al final. Si leemos el drama bajo el prisma de la tradición emblemática y sus interpretaciones herméticas, las figuras mitológicas irradian nuevos sentidos, así la víbora sin alas es el elemento fijo en la alquimia apegado a la tierra, pero ya sublimado se convierte en el volátil dragón alado. Siguiendo el esquema propuesto por Sebastián Neumeister para distinguir entre las diversas maneras de relacionar los emblemas con un texto literario específico²⁰, nos parece que en Calderón las referencias emblemáticas se convierten en un modo de expresión alegórico que le sirve al poeta para darle dimensión filosófica a la figura del héroe mitológico y para plantearse el destino del hombre.

El héroe solar

Como Jesucristo, Perseo es mortal por su madre Danae e inmortal por su padre Júpiter. Es hermano de Mercurio y de Palas. Para ayudarlo, Mercurio le ha de representar «en las fantasmas de un sueño/toda su historia» (1647), evitando así alentar en él la arrogancia («pues ignorando y creyendo/ni aquello le tendrá humilde/ni esto otro le hará soberbio») (1647). Al ver quién es y quién no es, el héroe sigue el primer mandamiento del sabio «Conócete a ti mismo»²¹ sin cuya obediencia no es posible adentrarse en el bosque mágico del conocimiento esotérico. Aunque Perseo desconoce su linaje, sospecha que pudiera ser hijo de Júpiter: «Al decir padre, no sé/que no usado, que violento/impulso me alborozó» (1645). Mercurio, dios, planeta y metal dual, que en alquimia y astrología no es ni masculino, ni femenino, decide transformarse en Andrómeda para revelar a Perseo la verdad de su origen divino («En su imagen/ transformado, hablarle pienso») (1647). Antes de que esto ocurra, Fineo narra el mito de Andrómeda, condenada a morir devorada por un monstruo marino porque su madre Casiopea, la reina africana de Trinacria, la comparó en hermosura con la diosa Venus. A continuación, Lidoro, pretendiente de Danae, cuenta la historia de la Medusa, cuya violación por Neptuno en el templo de Minerva resultó en la metamorfosis de sus cabellos dorados en serpentinios. Perseo, llevado de un loco pensamiento, aspira a vencer al monstruo marino de Trinacria y a la Medusa. Si en los inicios del drama habíamos visto un Perseo maligno, que reniega de haber nacido, vemos el inicio de la

20 Neumeister, Sebastián, «Visualización verbal en *El Discreto* de Gracián» en *Studia Aurea*. Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1998, III, Prosa, ed. de I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse, 357.

21 Se encontraba este lema sobre el friso del santuario de Apolo. Véase Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Editorial Labor, 1995, 89.

regeneración cuando, impulsado por el conocimiento de su propio valer, quiere vencer sobre los monstruos. El gnóstico pesimista de los inicios del drama se va transformando en las manos hábiles de Calderón en un héroe cristiano, cuyas obras realizadas libremente determinarán su destino. Perseo afirma el libre albedrío y la dignidad humana cuando dice:

Pues a quien se hace por sí
su fortuna, es a quien vi
dar mayor estimación:
que hijos de sus obras son
los hombres; (...) (1652)

En la Jornada Segunda, Mercurio, disfrazado como Andrómeda, conduce a Perseo a la gruta de Morfeo donde le revela mediante una representación fantasmal, ejemplo de metateatro barroco, la historia de su madre Danae, de la violación de Júpiter y de su nacimiento mitad divino, mitad mortal. El paralelismo entre Perseo y Cristo fue aprovechado por Calderón en el auto *Andrómada y Perseo* de 1680²². Para la interpretación hermética de este drama importa que Júpiter, montado en un águila y vestido de Cupido se haya transformado en lluvia de oro. El hijo nacido de esta unión entre cielo y tierra fue concebido bajo el signo solar del dorado Apolo. El oro de los filósofos, o el espíritu de Dios en el ser humano, es necesario para la transformación alquímica, pues sólo si se tiene la semilla solar, puede transformarse el alma corporal en espiritual, de *anima corporibus* a *anima spiritualis*. Los músicos cantan a modo de estribillo el siguiente enigma, que destaca la importancia alquímica del oro:

El que adora imposibles
[que] llueva oro;
sin él nada se vence,
y con él todo. (1655)

La presencia reiterada del tópico del oro subraya la condición solar de Perseo. Júpiter, cuyo metal es en astrología el estaño, se identifica aquí con el oro apolíneo. A manera del burlador, va a engañar a Danae:

y así tomo
de mí el ave, de Cupido

22 Según la lista de Autos Sacramentales representados en Madrid de 1670 hasta 1701 en los Archivos Municipales, Clase 16,2-200-5, *Andrómada y Perseo* se representó en 1682. Véase Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, Tomo I, Madrid, Impresos de la Real Academia de la Historia, 1905, 434. Pérez Pastor considera esta lista insegura. Según Valbuena Prat, este auto data del año de su muerte (1680). Véase Ángel Valbuena Prat, «Nota preliminar a *Andrómada y Perseo* en *Obras completas*», *Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1967, 1689.

la ala, y el metal de Apolo;
 si bien solo este me bastara,
 que para llegar airoso
 a los ojos de una dama,
 no hay más gala que el soborno; (...) (1655)

Cuando despierta Perseo titubea entre la realidad y el sueño. Le pide a Danae que aclare el enigma de su nacimiento, pero ésta rehúsa. Es el Rey Políditas quien le revela la verdad. Por fin, el héroe, conociendo su linaje áureo, puede iniciar el desarrollo alquímico. Ha pasado su niñez desvalido e ignorante²³ y a merced de la misericordia del anciano pastor Cardenio. Esta experiencia, humillante para el orgulloso Perseo, ha templado su voluntad. La divinidad, representada por Mercurio y Palas Atenea, le han ayudado a reconocer en sí mismo el elemento del fuego celestial, energía primordial necesaria para iniciar el camino de la transformación alquímica. Ayudado por el caduceo de Mercurio y por el escudo de Palas se dirige a la Trinacria donde vive la Medusa, cuyos cabellos de oro la identifican también como una figura mítica solar:

Entre cuantas perfecciones
 dotó el cielo su belleza,
 en la que más se esmeró
 fue el cabello, cuyas hebras
 hiló el sol entre sus rayos, (...) (1651)

Neptuno, envidioso de sus cabellos, la violó en el templo de Minerva, alegoría del elemento agua que intenta anegar al fuego, en esto caso logró apagarlo, pues Minerva indignada:

las hebras que fueron de oro
 trocó en rizadas culebras,
 cuyo veneno en los ojos
 se comunica y se ceba,
 tanto, que a ninguno miran
 que en tronco no le conviertan. (1651)

En el sistema de correspondencias, a que tanta afición tuvo la poesía barroca, Medusa ha perdido su calidad apolínea, su lazo con el cielo, y desterrada, vuelta «racional/basilisco de la selva» representa ahora el elemento tierra en su aspecto negativo, pues «Rabiosa vive en los montes/tan sañuda bandolera» (1651). Mirar el rostro de la materia, de la estatua de terracota, de la cueva en que el alma vive aprisionada, es enfrentarse cara a cara a la muerte, a la propia Medusa. Como dice

23 Diel, 86. El abandono del niño es un símbolo frecuente común a diversos pueblos y expresa la perversidad del padre real y la importancia del padre mítico para la vida futura.

Lidoro:

Nadie se atreve a matarla,
porque nadie que a ver llega
su rostro, vive, porque
daría la muerte no puedan. (1651)

Para redimirse, el héroe mesiánico tiene que dominar los elementos que se correlacionan en el gnosticismo con las pasiones, así el elemento tierra representa el terror²⁴, que en el drama de Calderón es la Medusa. Sin permitir que los encantos de la culpa medusina le distraigan, debe utilizar dicho conocimiento para la redención de Andrómeda y de su pueblo. Perseo no puede permitir que la Medusa se percate de su presencia, porque la tierra, habiendo perdido su luz, detesta al héroe apolíneo y hará todo lo posible por transformarlo en piedra, aprisionando en la roca las chispas de luz que por su naturaleza divina posee. Perseo participa de la luz que a ella le ha sido negada. Según el mito gnóstico, las chispas de luz aprisionadas en la materia le son esenciales para continuar viviendo. Si se percata la materia de que el ánima la contempla, como existe en su interior la luz caída de la Sofía, le mostrará su temible semblante y la convertirá en piedra, aprisionando su luz para siempre. La redención humana se alcanza, cuando el héroe mítico, evadiendo su mirada de hielo, le corta la cabeza.

Antes de redimir a Andrómeda, que en el Auto de Calderón es la naturaleza humana, Perseo debe aniquilar a la Medusa. Para entrar en su ámbito, adormece a Sirene y Libia, las hermanas de la Medusa con el caduceo de Mercurio: «con aquesto caduceo/ introduciendo el suave/sueño de Argos en sus ojos,» (1671) Llega Medusa «racional fiera en los montes,/humano monstruo en los valles». Perseo la llama y cuando se vuelve le presenta el héroe el escudo diamantino de Palas, espejo de su horrible forma. Al mirarse, el veneno de sus serpientes la destruye. Intenta cerrar los ojos, pero es tarde:

Pues ya mi ponzoña ha hecho
su efecto en mí, y que cobarde
no hay ira que no fallezca,
no hay rencor que no desmaye. (1672)

24 Jonas, Hans, *The gnostic religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, 2nd ed. rev., Boston, Beacon Press, 1991, 189. El agua equivale al miedo, el aire a la pena y el fuego es inherente a los otros tres elementos como lo son la muerte y la corrupción ya que la ignorancia se esconde en estas tres pasiones. Para Ireneo (I, 5,4), de donde toma Jonas esta explicación, los elementos tienen un sentido negativo.

Herida de muerte, Medusa ha tropezado con su sombra o imagen deformada²⁵ y es ya de sí misma cadáver. Medusa muere porque ha visto «el horror» de su semblante. La materia sin luz tiene «espantable» forma, reforzándose en el texto la esencial perversión gnóstica de la materia irredenta.

Perseo le corta la cabeza y de la sangre derramada sale el caballo Pegaso «Monstruo es de dos especies,/pues hijo es de tierra y aire.» (1673). Pegaso representa, pues, el elemento de la tierra ya sublimado, y por sus alas el del aire. Al remontarse el héroe por el cielo, montado en Pegaso, dominados el fuego elemental medusino, la tierra y el aire, sólo queda la conquista del agua para lograr la armonía y la unión de los cuatro elementos. Perseo logra restaurar el orden del caos en que arrojaron al Cosmo las transgresiones de Casiopea, Neptuno y Medusa, Júpiter y Danae, porque los pecados de los padres los pagan en esta obra los hijos: Andrómeda y Perseo, pero la redención es posible mediante las obras y la virtud. Sus fortunas estriban en que Perseo desentrañe el misterio de su nacimiento y pueda liberar su propia naturaleza, reflejada en Andrómeda, de las pesadas cadenas de la culpa propia y ajena. Andrómeda, atada a la roca gime por la salvación y se lamenta de su suerte, pidiendo perdón por el pecado de su madre:

Si mi madre apasionada,
con amor y sin cordura,
me alabó sobradamente,
el afecto la disculpa. (1675)

Alude a la serpiente terrestre irredenta y a la ilusión de que ya redimida, vuela la víbora como ave. Se trata de un símbolo frecuente en la literatura emblemática. Según el alquimista Dom Antoine-Joseph Pernety, era una alegoría para expresar el combate del elemento fijo y del volátil cuando la disolución de la materia la torna negra como pez fundida. Relaciona Pernety la lucha del dragón con la liberación de Andrómeda por Perseo²⁶.

Andrómeda, increpando al influjo de las estrellas, pide la liberación del terrible monstruo marino, símbolo del elemento agua. Aparece Perseo, según dicen las acotaciones «en el caballo en lo alto, con lanza y escudo»²⁷. La unión del elemento tierra

25 Filoramo, 79. En el pensamiento gnóstico la sombra es un sustituto de la imagen. Puede tener un sentido positivo, pero si se refiere a una reproducción deforme significa un espejo que desfigura los rasgos que en él se reflejan. Medusa, la de los cabellos de oro, fue transformada en monstruo terrestre. Las serpientes son animales reptantes que reflejan su interior. En el Auto Medusa es la culpa que ha llevado a la caída de la naturaleza humana.

26 Pernety, Dom Antoine-Joseph, *Diccionario mito hermético*, Barcelona, Ediciones Indigo, 1993, 59.

27 En la pintura de Piero di Cosimo, Perseo aparece volando con las sandalias de Mercurio, escudo y espada. No hemos podido localizar la fuente pictórica de Calderón. Berti, Luciano, *et al*, *The Uffizi*, London, Scala books, 1993, 72.

sublimado en aire y simbolizado por el caballo Pegaso, permite derrotar al monstruo marino que amenaza con destruir a la bella Andrómeda y a su pueblo:

¿Qué te angustia,
hermosa Andrómeda bella,
si Perseo es en tu ayuda?
Alado Belerofonte,
bruto y ave en piel y pluma,
que aborto fuiste engendrado
de la sangre de Medusa. (1677)

Derrotado por el acero de Perseo y por la visión de la faz de Medusa impresa en el escudo de Palas, el monstruo se hunde en el mar. Finaliza la obra con la alegría general, vencidos tierra y agua por la acción del fuego y del aire, quedan los reinos unidos y en paz.

Conclusiones

Examinamos el texto como una representación alquímica del mito gnóstico cristianizado. Los alquimistas, influidos por el neoplatonismo, no hablaban en sus escritos de transmutaciones químicas como las entendemos hoy, sino de la transformación del alma, que salida de la caverna de los sentidos corporales, puede contemplar su verdadero yo espiritual y la trinidad de su propia constitución: el alma (aire), lazo que une al cuerpo (tierra) y al espíritu (fuego celestial)²⁸. El alma, salida de la prisión del cuerpo, puede ascender con el espíritu de Dios (fons vitae) a la morada de los bienaventurados. El drama de Calderón termina felizmente con el triunfo de la virtud²⁹. Se trata de conceptos filosóficos y creencias del destino del hombre provenientes de la Antigüedad, cristianizadas en el Medioevo y reinterpretadas en el Renacimiento, conceptos que se habían guardado con gran celo entre los entendidos rodeados de un mundo hostil al saber hermético.

En el *Splendor Solis*, el sabio desconocido que firmó con el seudónimo de Salomon Trismosín ve, como antes lo hiciera Arnaldo de Vilanova en España, al hombre salido del fango, de la caverna, del ataúd, símbolos todos del cuerpo material que lo aprisio-

28 Para los gnósticos el alma es el órgano espiritual del hombre y pertenece al mundo tanto como al cuerpo. Es un instrumento del dominio cósmico. Hay tres fuerzas que son: la carne, el alma y el espíritu. El desdén de los gnósticos por el cuerpo se extendía al alma, a la psique. Sólo el espíritu se salva. Jonas, 269.

29 No todos los gnósticos eran pesimistas. Para un gnóstico cristiano como Basilides, en su etapa tardía el mal es innato, habita en los seres humanos, pero cambiando el carácter pesimista de un primer momento, encuentra en la acción redentora de Jesús el modo de liberar al alma del ciclo de la reencarnación. Filoramo, 160.

na³⁰. Estas ideas son esotéricas, es decir del culto interior, porque en manos faltas de escrúpulos llevan al engrandecimiento personal, a la arrogancia y a la destrucción del propio individuo que las posee. La Medusa simboliza ese conocimiento sibilino, las serpientes de su cabeza son la sombra o imagen degradada de los rayos solares de Apolo, representan la sabiduría y conocimiento de la materia. La Medusa es el sol negro. Todo hombre debe cortar la cabeza de la Medusa porque al hacerlo adquiere el poder que le da el conocimiento del bien y del mal. El tronco debe quedar ciego porque si el cuerpo se da cuenta de que esa alma ha comprendido su destino solar, se vuelve rabiosa contra el que conoce sus misterios y pugna por destruirla. En el mito gnóstico, la materia no puede dejar que escape ni una sola lumbré de luz de su interior. Se desintegraría en polvo y el mundo terrestre desaparecería. Por eso convierte en piedra a los que la ven y que ella logra ver. El filósofo al revelársele los componentes de su propio ser, inicia el ascenso hacia el conocimiento del cosmos. Se trata del lento ascenso del alma del mundo material a la luz celestial de que habla el Pimandro con el consiguiente riesgo del descenso abrupto y de la destrucción del adepto³¹. Perseo no puede permitir que los ojos de la Medusa lo miren porque lo convertirían en materia, tierra, roca, piedra, condenándolo a la muerte eterna. Lo que no cura, mata y para un alma viciosa, el conocimiento prematuro destruye. Esta es la importancia de los libros emblemáticos para nuestro siglo. Hay hoy en los libros de un Paulo Coello un renacer de estas enseñanzas con la esperanza de abrir una puerta al desespero colectivo y nihilista resultado de las guerras de este siglo y que últimamente en nombre de un nacionalismo desenfrenado han sufrido en las Balcanes, en África, en Asia, diversos pueblos. Este conocimiento bien entendido es la llave de la felicidad en la tierra porque el alma, si crece con su naturaleza espiritual es eterna, y esta tierra no sería más cámara de tortura, sino toda ella escuela de la vida virtuosa. Los sabios cristianos medievales predicaban las enseñanzas sobre la virtud, porque son los pasos iniciales necesarios para el desarrollo del alma. Sin esta labor previa, lenta, difícil de encadenar la salamandra, de cortar la cabeza de la Medusa, no es posible el renacer de la aurora, *Aurora Consurgens*, de los filósofos. Perseo inicia la obra como gnóstico y la termina redimido y héroe cristiano. Calderón conoció estos principios, pero los aplicó al mejor desarrollo de una comedia mitológica que a su vez representara los conflictos eternos del hombre en la tierra y el gran drama de su redención.

30 Para una mejor reproducción de las ilustraciones del *Splendor Solis* véase a James Wasserman, *Art and Symbols of the Occult. Images of Power and Wisdom*, Rochester, Vermont, Destiny Books, 1993, 96. Del *Rosario de filósofos* reproduce Roberts «La resurrección». Véase Roberts, Plate XVI. Pueden consultarse estas ilustraciones en la dirección WEB: http://www.levity.com/alchemy/images_s.html bajo «Alchemical symbols used in the 17th century».

31 *Poimandres. Hermes Trismegisto*, Barcelona, Muñoz Moya y Montravela, 1990, 59. La psique humana, aquella que es piadosa, espiritual y divina, cuando se separa del cuerpo se vuelve entera «nous», la que es impía permanece en el nivel de su propia naturaleza y busca un nuevo cuerpo humano en el cual entrar.

Primera noticia sobre Martín de Lizana, poeta petrarquista del siglo XVI. (Con un cancionero mínimo)

M^a Luisa Cerrón Puga

De Martín de Lizana se acordaba de pasada y mal Joaquín de Entrambasaguas en su estudio sobre el poeta madrileño Pedro Laynez a propósito de un soneto en el que aquél se dirigía a éste con el apodo lírico de un gran amigo suyo, Francisco de Figueroa¹. Y sin embargo, como el propio crítico señalaba, Martín de Lizana no era un poeta inédito, pues Foulché-Delbosc, en su famoso artículo «237 sonnets» había incluido quince que atribuía a la pluma de nuestro autor². Mas como el artículo del hispanista francés nada dice de los textos que transcribe, fuera de su localización en distintos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, las noticias sobre Lizana, efectivamente, siguen faltando, como sigue faltando un juicio más indulgente -o por lo menos más imparcial- del emitido por Entrambasaguas sobre los versos de nuestro poeta³.

Foulché-Delbosc había extraído dichos sonetos del manuscrito 3968 (*olim* M 381) de la Biblioteca Nacional de Madrid, una miscelánea importante ya que recoge obras de grandes poetas del siglo XVI⁴. Las composiciones de Lizana, unas redondillas, una

-
- 1 Lo que sí existe es un soneto [«Dichoso Tirse, que a la sacra fuente»], dedicado a Laynez por un oscuro poeta, apellidado Lizana, punto menos que desconocido, el cual debió de ser amigo suyo. [...] Han sido infructuosas, hasta ahora, cuantas investigaciones he realizado para averiguar algo sobre este poeta, que no hallo mencionado en parte alguna. Pedro Laynez, *Obras*, ed. de J. de Entrambasaguas, J. de José Paredes y L. López Jiménez, Madrid, C.S.I.C., 1951, I, 8. Dado que el nombre de *Tirsi* se aplica no sólo a Laynez, sino también a Figueroa y a Cervantes, Entrambasaguas discute el particular pormenorizadamente al tiempo que se ocupa de la atribución de ciertas poesías a Figueroa o a Laynez; este segundo aspecto del problema ha sido ampliamente tratado en las recientes ediciones de la poesía de Figueroa debidas a C. Maurer (*Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Itsmo, 1988), y a M. López Suárez (*Poesía*, Madrid, Cátedra, 1989).
 - 2 *Revue Hispanique* XVIII, 1908, 488-618. Los sonetos de Lizana figuran en las páginas 567-574 y van numerados del 153 al 167.
 - 3 De ellos es imposible sacar conclusión biográfica alguna. Como poeta, está a menor altura que Laynez y el máximo interés que presenta es su acendrado petrarquismo, tan imitativo que, a veces, consiste en una pura traducción -reiterando los temas del lazo amoroso, de la red de amor y otros típicos de Petrarca- y tan del gusto de nuestros poetas del siglo XVI. Lizana dedica sus sonetos a la aludida *Lidia* y a una *Fili* de tantas, en que ni he intentado averiguar el calor humano o el artificio de renacimiento pastoril que puedan ofrecer». *Op. cit.*, I, 8.
 - 4 210x145 mm., incompleto al principio y al final, su tejuelo reza *Código Poesías Españolas*; consta de 188 folios escritos con letras del siglo XVI y de principios del XVII en los que figuran composiciones de Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina, Gregorio Silvestre, Pedro Laynez, Francisco de Figueroa, don Juan de Almeida, fray Luis de León, Carranza, Rodrigo Manrique, Maestre de Montesa, don Lope de Salinas, Vergara, Brahojos, Vadillo,

sexтина y catorce sonetos de corte rigurosamente italiano, figuran en los folios 135v-136r y 149v-155v del c6dico (179v-180r y 193v-199v en la numeraci6n original), y est6n copiadas por dos manos en dos secciones distintas. La primera, del amanuense del c6dico, llega hasta el folio 153v (ant. 197v) e incluye las redondillas, la sextina y siete de los sonetos; la segunda, de escritura distinta y con visos de ser un a~adido, comprende los folios 154r-155v (ant. 198r-199v) y ofrece siete sonetos. La obra de Lizana no se presenta exenta, sino que lo hace en simbiosis con la de otros poetas, lo que nos da pistas determinantes para enmarcar su actividad l6rica, a todas luces petrarquizante. La primera secci6n ofrece en primer lugar las redondillas (135v-136r), las cuales van aisladas entre una 6gloga atribuida a Figueroa -pero cuya paternidad reclama Entrambasaguas para Laynez⁵, y una serie de textos que paso a enumerar: 1) «Ansias de don Rodrigo Manrique»⁶; 2) «Octavas de don Fernando de Acuña» en versi6n in6dita⁷; 3) «Octavas del Maestre de Montesa»⁸; 4) «Belisa a Menandro», ep6stola atribuida por Knapp a don Diego Hurtado de Mendoza, escrita a imitaci6n de las *Heroidas*⁹; 5) «Letra» seguida de su «Glossa de don Lope de Salinas»¹⁰; 6) tachadas con una cruz, las dos primeras octavas de la 6gloga que precedía a las redondillas, pero atribuidas no

Covarrubias, Peña, Mart6n de Morales y otras de autor incierto.

- 5 La 6gloga, «Sobre nevados riscos levantado», est6 editada a nombre de Laynez por Entrambasaguas, quien se~ala que en nuestro manuscrito el orden de las octavas est6 alterado (*Op. cit.*, I, 154-159 y II, 76-82). Maurer da por buena tal paternidad: «La atribuci6n a Laynez es la correcta» (ed. cit., 181), y excluye de su edici6n de Figueroa el texto; L6pez Su6rez por su parte, y aun concordando con la propuesta, lo edita entre los textos de Figueroa como de dudosa atribuci6n. *Vid. infra* la nota 11.
- 6 «Quiero tanto la ansia m6a,/s6lo por la causa della,/que me doy vida en tenella/y me quita el alegr6a/temor de vivir sin ella.» etc. (136r-v); cinco quintillas.
- 7 «Tan alto es el valor y bien que siento» (136v-137v); seis octavas reales. Se trata de las estancias publicadas como «Tan alto es el favor, y bien que siento» en las *Varias poes6as* de Hernando de Acuña, Madrid, Pedro Madrigal, 1591, 152r-153r, reed. de E. Catena, Madrid, C.S.I.C., 1954, 357-359, y en las *Varias poes6as*, ed. de L. F. D6az Larios, Madrid, C6tedra, 1982, 340-341; ninguna de las ediciones cita este testimonio.
- 8 «Pues ha llegado ya mi desventura/a no tener paciencia es escusado,/aunque parezca grande la locura/de atreverse a hablar de un desdichado;/no puedo, no, rendirme a mi tristura,/quex6ndome de quien en triste estado/condena a muerte un verdadero amigo./Yo me lo s6 el porqu6, aunque no lo digo». etc. (137v-139r); nueve octavas reales.
- 9 «Belisa a su Menandro por quien viene» (139r-141v); tercetos encadenados. El texto no figura en las *Obras del insigne cavallero don Diego de Mendoza*, Madrid, por Iuan de la Cuesta, 1610, pero fue publicado por W. I. Knapp como «Ep6stola XIII» en Diego Hurtado de Mendoza, *Obras po6ticas*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1877, 195-199, siguiendo el testimonio del Ms B.N.M. 4256 (*olim* M 223), el cual presenta numerosas lecciones diversas a las que ofrece nuestro manuscrito; la misma versi6n se recoge en la *Poes6a completa* de don Diego, ed. de J. I. D6ez Fern6ndez, Barcelona, Planeta, 1989, CXCII.
- 10 «Letra»: «¡Ay de m6, que han sido sue~o/los amores de Marf6ra!/Ya no me mira,/que su amor tiene otro due~o». «Glossa»: «¿Qu6s del hablar regalado,/y el mirar con mansedumbre,/que pudiera al sol su lumbre/quitar, y al cielo el fiublado,/y al alma la misma lumbre?/Aquel no tendr6 otro due~o,/ni otra bienaventuranza,/el rostro alegre y risue~o,/su promessa y mi esperanca./¡Ay de m6, que han sido sue~o!» etc. (141v-142v); cuatro coplas reales abba bcbdc.

a Figueroa sino a Laynez¹¹; 7) «Elegía a la muerte de don Juan de Austria de Laynez», en tercetos encadenados¹². En este punto se insertan la «Sestina a la misma muerte del serenísimo don Juan de Lizana» (149v-150r), y los siete sonetos (150r-152v) uno de los cuales está dirigido a Laynez y va seguido de su respuesta (152r)¹³; los sonetos están explícitamente atribuidos a Lizana, y se numera tan sólo el primero de ellos. La sección se cierra con unas «Octavas de Francisco de Figueroa» contra la Fortuna que acaban dejando en blanco más de la mitad del folio 153v¹⁴. La segunda sección consta, como se ha dicho, de nueve sonetos cada uno de los cuales lleva el simple encabezamiento de «Soneto», sin indicar quién sea su autor: es la mano del compilador del códice la que especifica que son «de Lizana», aunque lo tache después de los dos primeros y numere los restantes siete sonetos del primero al sexto, considerando el séptimo como soneto decimocuarto, cosa que tiene sentido si se piensa que en la sección por él copiada eran siete los sonetos que, sumados a estos otros siete, hacen catorce. En efecto, los dos primeros de la serie, «Si el pie moví jamás del pensamiento», y «Sobervios edificios de la gloria» son malas copias de sendos sonetos de Francisco de Figueroa¹⁵ y de Gutierre de Cetina¹⁶.

11 «Sobre nevados riscos levantado» (f. 142v). El hecho de que el copista tache las dos octavas a nombre de Laynez había sido considerado un punto a favor de la autoría de Figueroa; *vid supra* la nota 5.

12 «Si las mudanças barias de fortuna» (143r-149r) editada por Entrambasaguas, II, 257-270.

13 El soneto de Laynez «Alcino, aunque entre aquella illustre gente», está publicado por Entrambasaguas, II, 270; Foulchè-Delbosc incluía también el soneto de Laynez al final de los de Lizana (nº 168, 575).

14 «Cuán presto elaste, o mi fortuna fiera» (152v-153v), publicadas modernamente siguiendo otros testimonios respecto a los cuales el texto de nuestro códice presenta variantes, la primera de todas el propio *incipit*: «Bien presto helaste, ¡ay, mi fortuna fiera!» («Elegía IV» según la ed. Maurer, nº 57, 309-311); «Bien presto helaste, ¡ah Fortuna fiera!» (nº XCVI, sin el título de «Elegía» según la ed. de López Suárez, 214-215).

15 «Si el pie moví jamás del pensamiento» (154r); Foulchè-Delbosc lo edita, plagado de los errores y malas lecturas del manuscrito como si fuera de Lizana, pero se trata de una versión corrupta del soneto de Figueroa «Si el pie moví jamás o el pensamiento» editado por Maurer (nº 21) y por López Suárez (nº LV).

16 «Sobervios edificios do la gloria./aún resplandeze de la gran Cartago/excelso monte, do el romano estrago,/eterna dexará vuestra memoria./Despedaçados mármores, hestoria/donde se bee cuál es del mundo el pago,/desierta playa y profundo lago,/fuieste llena de triumphos y victoria./Arcos, amphiteatro, baños, templo/que en algún tiempo hizistes çelebraros/y agora apenas vemos las señales;/gran consuelo a mi mal es vuestro exemplo,/que pues el tiempo pudo derribaros/el tiempo derribar podrá mis males» (154r). Se trata del soneto «Al monte donde fue Cartago», cuyo *incipit* reza: «Excelso monte do el romano estrago» recogido por Herrera en sus *Anotaciones* al soneto de Garcilaso, «Boscán, las armas y el furor de Marte» (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580, 216); el texto del Ms. BN 3968, que no ha sido tenido en cuenta a la hora de establecer el texto crítico del soneto (véase Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981, nº 132), presenta algunas variantes y, sobre todo, una alteración radical del orden de los versos de los cuartetos, que resultan ser, respecto a la versión editada, como se sigue: vv. 3-4-1-2, 7-8-4-5; según Maurer (ed. cit., 180) con el mismo *incipit* figuran dos sonetos en el Ms. Riccardiano 3358, ff. 102v (atribuido a Figueroa) y f. 176 (sin atribución). En éste orden, el soneto resulta ser más fiel al original italiano atribuido a Castiglione: «Superbi colli, & voi sacre ruine», publicado anónimamente en las *Rime di diversi nobili huomini. Libro secondo*, Venecia, Gabriel Giolito, 1547, ff. 137v, y 1548,

A pesar de la compañía de poetas como Acuña, Cetina y Hurtado de Mendoza, preclaros representantes de la primera generación de petrarquistas españoles¹⁷, saber que Lizana estaba vivo aún en 1578, año de defunción de don Juan de Austria, y saberlo amigo y corresponsal de Laynez (nacido hacia 1538 y muerto en 1584) quien a su vez lo era de Figueroa (nacido hacia 1536 y muerto hacia 1617), nos ayuda a hipotizar que fuera un poeta de su misma generación, nacido en torno al 1535-1540.

Y lo hizo en Medina del Campo, tal y como consta en el manuscrito B-46 de la Real Academia de la Historia de Madrid, una *Ystoria yntitulada principio grandeza y caída de la noble villa de Medina del Campo* escrita por Juan López Ossorio. En el capítulo 10, al hacer una lista de diecisiete poetas naturales de dicha ciudad, incluye entre ellos al nuestro copiando dos de sus sonetos que son, precisamente, los dos últimos -aunque en orden inverso- de los recogidos en el ms 3968 de la Biblioteca Nacional: «Martín de Lizana fue muy leído y de muy claro entendimiento hizo en la poesía buenas cosas como se verá por estos dos sonetos que me allé porque a mucho que murió»¹⁸.

López Ossorio, quien en los preliminares de su obra se declara vasallo de Felipe III, había vendido el manuscrito de su *Ystoria* el año de 1634¹⁹; estos datos nos permiten establecer que hubo de escribirla entre 1598 y dicha fecha y, por lo tanto, podemos concluir que Martín de Lizana hubo de morir antes de 1598. El texto de Ossorio fue mandado copiar por Amador de los Ríos en lo que hoy es el manuscrito 19158 de la Biblioteca Nacional de Madrid²⁰, códice que constituye, por tanto, un tercer testimonio

f. 132r. Sobre la amplia fortuna de este soneto, atribuido también a Giovanni Guidiccioni, véanse los estudios de Morel Fatio, «Histoire de deux sonnets», en *Etudes sur l'Espagne*, París, 1904, III, 141-162; y de Fucilla, «*Suberbi colli*» e altri saggi. *Notas sobre la boga del tema en España*, Roma, Carucci, 1963.

17 Hurtado de Mendoza nace hacia 1503/1504, y muere en 1575; Cetina vive entre 1520 y 1557; y Acuña ve la luz hacia 1520 y muere hacia 1580.

18 Los sonetos, «Suelos son ya los lazos y rompida», y «Por áspero camino y largas vías» figuran en el f. 214v (adviértase que el ms. tiene doble foliación: una para el recto y otra para el verso de sus hojas); ambos presentan variantes textuales respecto al testimonio ofrecido por la miscelánea de la B.N.M. La presencia de Lizana en éste ms. la había señalado ya en mi estudio *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa, Giardini, 1984, 41-42.

19 El manuscrito lo compra al licenciado Diego de Colmenares en Madrid, en la almoneda y librería de Gerónimo de Courbes, librero, en 8 de agosto de 1634 por 44 doblas; luego será revendido a seis diciendo al comprador que «es barato, vale cincuenta». López Ossorio confiesa tener cincuenta y tantos años y haber empleado seis en escribir su *Ystoria* la cual quedaría, sin embargo, inédita (11r).

20 Encartonado, de 335 x 225 mm., consta de 2 hs. y 224 ff. Amador de los Ríos, en una nota de su puño y letra (3r-v, ant. 189r-v) hace una lista de los 17 poetas de Medina que aquí extracto: 1) Antonio de Villegas, *Inventario*. 2) Luis del Castillo, poeta del *Cancionero General*. 3) Juan de Torres, sin estudios pero celebrado escritor de autos «que representaron en Medina antes de que hubiese recitantes». 4) Pedro de Vega autor de coloquios pastoriles y de comedias de historia y de ficciones. 5) Juan de Ortega, escribano de Medina. 6) Fray Antonio de Hormaza. 7) Don Álvaro de Lugo, poseedor de una «magnífica librería de Humanidades». 8) Fray Francisco de Hormaza, carmelita, «parecido en el ingenio a su hermano vivía en el siglo XVII». 9) Licenciado M. del Teso, que «ponía en romance los sermones que oía ya en verso castellano ya latino». 10) D. Francisco de la Torre, «es un caballero principal de esta villa, gran versista en latín y en castellano». 11) Licenciado don

de la obra de Lizana; en él se transcriben -con algunas variantes ortográficas- los dos sonetos elegidos por Ossorio²¹.

Habiendo podido establecer una cronología aproximada del arco existencial de nuestro Martín de Lizana o de Lezana²² (1535/40-1598), y sabiendo con certeza su lugar de nacimiento, Medina del Campo, estamos en condiciones de corregir y completar la preciosa información que sobre un Martín López de Lezana -presumiendo que se trate de la misma persona- daba Nicolás Antonio en su *Bibliotheca Hispana Nova*, donde descubrimos una nueva faceta de nuestro poeta, la de «faraute» del duque de Medina Sidonia:

MARTINUS LOPEZ DE LEZANA, nescio cujus saeculi homo,
haraldum tamen, sive proprio Hispanorum vocabulo Faraute, ducis
Medinae Assidonensis gessit, scriptumque reliquit:

Linages de España: quem librum MS. habuit Gundisalvus Argote
de Molina, laudatque alicubi D. Josephus Pellizerius, chronogra-
phus Regius.²³

La noticia sobre este lenguas, embajador o portavoz²⁴ del duque de Medina Sidonia la da, en efecto, Gonzalo Argote de Molina en su *Nobleza de Andalucía* al citar el manuscrito de López de Lezana entre las fuentes de que se ha valido para escribir su

Francisco de la Cueva, abogado. 12) Licenciado Pedro Abendaño, ganador de un certamen hecho en ocasión de la beatificación de Santa Teresa. 13) Licenciado Pedro de Argandoña, abogado. 14) Juan Fernández de Ledesma, hidalgo. 15) Martín de Lezana del siglo XVI. 16) Diego Valderrama (1660). 17) Juan Rodríguez de Miranda, teólogo.

21 *Sonetos de Martín de Lezana*. Soneto «Sueltos son ya los lazos y rompida». Otro suyo «Por áspero camino y largas vías» (10r, ant. 196r).

22 La forma «Lizana» está ampliamente atestada en Huesca, y es la de, por ejemplo, Rodrigo de Torres Lizana, poeta de la *Flor de varios romances nuevos y canciones* (Huesca, 1589, 142r-151v); por otra parte, a favor de la forma «Lizana» puede esgrimirse la mayor competencia ortográfica del copista del Ms. 3968 respecto a Ossorio (quien escribe «avierta», «livre», «covrado rrompida», «rrendida», etc.). En cuanto a su nombre de pila éste es Martín, y no Juan, como equivocadamente consta en la ficha del ms 3968 de la B.N.M., donde se ha leído apresuradamente el título de la «sestina a la misma muerte de serenísimo don Juan de Lizana» (149v), sin poner la necesaria coma para distinguir al poeta del llorado don Juan de Austria. El error pasa a la *Bibliografía de la literatura hispánica*, XIII (Madrid, C.S.I.C., 1984), 333, n° 2359, en cuya descripción se deslizan asimismo otros: dar como de Lizana el soneto de Farnez del f. 152r, y omitir la mención de los ocho sonetos que siguen a las octavas de Figueroa en los ff. 154r-155v.

23 Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Matriti, apud viduam et heredes Joachimi de Ibarra typographi regii, 1788, T. II, p. 105; cito por la ed. fac. de Madrid, Visor, 1996.

24 «faraute. Ultra de lo dicho [dixose del verbo *far, faris*, por hablar, cuyo origen trae también la palabra *farsante* y *faraute*] significa el que interpreta las razones que tienen entre sí dos de diferentes lenguas, y también el que lleva y trae mensajes de una parte a otra entre personas que no se han visto ni careado, fiándose ambas partes de él; y si son de malos propósitos le dan sobre éste otros nombres infames». Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611); cito por la ed. fac. de Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla, 1987.

historia: «Linajes de España, por Martín López de Lezana, Faraute del Duque de Medina»²⁵. Argote de Molina no se limita a una simple mención pues ya desde su prefacio «al lector», alaba la prosa de López de Lezana:

Don Yñigo Fernández de Velasco Condestable de Castilla, escribió sucintamente los Solares, y devisas de algunos linages; pero esso aunque bueno tan corto, y breve que dello no me puedo aprovechar en cosa alguna. Casi de la mesma manera escribió Ioan Pérez de Vargas; y mejor que él y más copioso, Martín López de Lezana, Faraute del Duque de Medina, siguiendo la historia del Conde don Pedro.(4r)²⁶

De hecho, el nobiliario de López de Lezana es utilizado por Argote en diversas ocasiones, tal y como sucede a propósito del linaje de Juan Alonso de Benavides, pariente de Alonso Jofre Tenorio, Almirante de Castilla y candidato a ser -según la fascinante hipótesis de Jacobo Cortines- nada menos que el padre de Juan Jofre Tenorio, encarnación del don Juan de la literatura²⁷.

25 «Índice de los libros manuscritos de que me e valido para esta historia», Gonzalo Argote de Molina, *Nobleza del Andalucía*, Sevilla, Fernando Díaz, 1588, 5v; cito por la ed. fac. de Nueva York, Georg Olms Verlag, 1975. El índice contiene 92 entradas -generalmente de libros, pero también de archivos como el de Simancas o de las ciudades del Reino de Jaén-, ocupando el texto de López de Lezana el n° 62.

26 Aunque entre 1340 y 1344 don Dinis había escrito un nobiliario, el *Livro das Linhagens* que, con la *Crónica de 1344*, inaugura una etapa importante de la historiografía peninsular (véase «Don Pedro de Barcelos y la entrada de la historiografía alfonsí en Portugal» en D. Catalán, *De Alfonso X al Conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Gredos, 1962, 291-411), para Argote de Molina la historiografía española es retardataria en materia del estudio de los linajes: «Devíase a nuestra nación esta empresa, pues aviendo las demás hecho este honor a la nobleza dellas, sólo España tenía sepultada esta parte de su gloria. Porque aunque el Conde don Pedro hijo del Rey don Donis de Portugal (a quien por su mucha curiosidad el vulgo dio fama, que a nduvo las siete partidas del mundo) nos dexó un libro de linages, en que mostró su grande diligencia, y a quien la nobleza de España deve, todo lo que della se sabe, con ser la lumbre, que oy tenemos deste género de historia, admitió al uso de aquel tiempo terribles Patrañas, y en él se hallan algunos errores, y en efecto no escribió ninguna cosa del principio de las Armas. Florián de Ocampo que prometió en el Prólogo de su Historia esta parte tan deseada, ninguna cosa escribió della, sino sólo su linage de los de Valencia.» (3v-4r) Un panorama europeo del argumento puede verse en el estudio de R. Bizzocchi, *Genealogie incredibili: scritti di storia nell'Europa moderna*, Bolonia, Il Mulino, 1995.

27 Cfr. *Nobleza del Andalucía*, libro II, cap. XCV, 222r-v. J. Cortines en su «Hipótesis de una elección: Juan Tenorio», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 24, 1996, 85-111, abrazando la hipótesis pidaliana de la existencia de una leyenda sevillana en la que hubiesen quedado ya fijados los nombres de don Juan Tenorio y del comendador don Gonzalo de Ulloa, argumenta brillantemente las razones por las que Juan Jofre Tenorio, hijo del *alter ego* de Alfonso XI y privado, a su vez, de Pedro I el *Cruel* hasta que cayera en desgracia, puede ser identificado con el mítico personaje: se trataría, en su origen, de una sutil cuanto compleja operación de injuriar y sepultar en el olvido a la familia Tenorio la cual, invisa al monarca, había sido prácticamente exterminada.

Si aceptamos que este Martín López de Lezana al servicio de la potente casa ducal de Medina Sidonia sea nuestro poeta, se comprende muy bien que en su círculo de amistades se contaran hombres como Laynez o Figueroa, quienes gozaban de gran prestigio social. La hipótesis, por otra parte, se ve reforzada al considerar que de su persona, aunque fuera en su función de faraute, vinieron a acordarse, en último término, dos amantes de la poesía de la talla de Gonzalo Argote de Molina, autor del *Discurso sobre la Poesía castellana*²⁸, y de José Pellicer, famoso paladín de Góngora además de hiperbólico cronista de los reinos de Castilla²⁹.

En su conjunto, la obra de Lizana se presenta como el cancionero mínimo de un petrarquista extremadamente fiel al modelo italiano, en el que se transparenta además la huella inconfundible del filtro de Garcilaso. La parte más valiosa de su producción la constituye, sin duda, el *corpus* de los sonetos, en los que prima el análisis de la pasión amorosa no correspondida: deseo imposible, incomunicación, celos, prisión de amor, camino peligroso, y sublimada a través del canto que nuestro Alcino (anagrama de Lizana) dedica a su Lidia. Como verá quien lea los textos propuestos, Martín de Lizana es capaz de alcanzar momentos líricos de gran intensidad por mor de la destreza con la que emplea los recursos técnicos propios de la tradición petrarquista, caso del soneto XIV, pero también gracias al don natural de la poesía que sin duda poseía y que, bien pudiera ser, quizás se explaye en versos aún inéditos, ocultos en ignotos manuscritos.

28 Publicado en la edición que el mismo Argote hizo de *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel (Sevilla, Fernando Díaz, 1575), del texto existen tres ediciones facsímiles: ed. de E. Miralles, Barcelona, Puvill, 1978; ed. del Círculo del Bibliófilo, Barcelona, Editores de libros raros y curiosos, 1979; ed. de E.F. Tiscornia y J. Romera, Madrid, Visor Libros, 1995.

29 A juzgar por el testimonio de Nicolás Antonio, es posible que Pellicer (1602-1679), cuya ingente obra me ha sido imposible consultar con profundidad, repita simplemente la cita de Argote, mas para afirmarlo habría que revisar su *Bibliotheca formada de los libros i obras publicas; de Don Ioseph Pellicer de Ossau, y Tovar [...] Contiene el informe de su calidad, i servicios. La cronologia de todas sus obras maiores, i menores publicadas i distinguidas en el espacio de cinquenta años continuos, i con observaciones y escolios. El apendice de muchas, que no están impresas i el catálogo de los escritores que hablan de ella o contra ella dentro, i fuera de España*. En Valencia, por Gerónimo Vilagrassa, Impresor de la ciudad, y de la Santa Inquisición junto al molino de Rovella, Año de 1671. Síguese un *Suplemento*, Valencia, 1674. La defensa de Góngora la hace Pellicer en sus *Lecciones solemnes a las obras de D. Luis de Góngora y Argote, Pindaro Andaluz, Principe de los poetas líricos de España [...] En Madrid, En la Imprenta del Reino a costa de Pedro Coello, 1630, ed. fac. Nueva York, Georg Olms Verlag, 1971.*

Textos³⁰

Redondillas

- De vos me quiero quexar,
que a cabo de tantos años
en gualardón de mis daños
me queréis dessengañar.
- 5 Con razón me quexaré,
pues sin quenta hazés mudança,
mas en muger y esperança
nunca halló lugar la fe.
- 10 Esto no quise mirar
al principio de mis daños,
y así agora con engaños
me queréis dessengañar.
- 15 De mí no puedo quexarme
pues no pude defenderme,
ni de amor, pues sin balerme
vos sola sois en matarme.

M «Redondillas de Lizana», f. 135v, ant. 179v. Con dos tachaduras: el principio del v. 10 que se copiaba en el 9, y el v. 1 que se repetía al final.

Composición tradicional construida sobre un juego de opósitos con los que el poeta se declara víctima de la inconstancia de la amada.

Sextina a la muerte de don Juan de Austria (1578)

- Lo que puede en la más segura vida
la mano poderosa de la muerte,
pues en oscura lamentable noche
convierte el más sereno alegre día,
- 5 hoy nos lo muestra el llanto de la tierra,
y el gozo universal del alto cielo.
¡O alma venturosa, que en cielo

30 Las siglas utilizadas son las siguientes: *M*, Ms. 3968 B.N.M.; *O*₁, Juan López Ossorio, *Ystoria de Medina del Campo*, Ms. B-46 R.A.H^o; *O*₂, copia de la misma hecha por Amador de los Ríos, Ms. 19158 B.N.M.; *FD*, Foulché-Delbosc, «237 sonnets», art. cit. La transcripción respeta las grafías de los textos, excepto en el caso de u/v, i/y, de separación o unión de palabras y de mayúsculas/minúsculas; la acentuación se moderniza y se añaden, cuando ha sido considerado necesario, signos de puntuación. Los textos citados son los siguientes: Petrarca, *Canzoniere (RVF)*, ed. de G. Contini, D. Ponchirolí y R. Antonelli, Turín, Einaudi, 1992; Garcilaso, *Obras completas con comentario*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981.

- gozas ya eterna y descansada vida!
 ¡Cómo se enciende y baña acá la tierra
 10 siendo testigo de tan sancta muerte,
 con suspiros y lágrimas el día,
 con suspiros y lágrimas la noche!
 Porque sin ti, señor, el día es noche,
 qual si faltasse al mundo el sol del cielo,
 15 desde el triste fatal, último día
 que dió la muerte muerte a nuestra vida,
 acelerando el término a tu muerte,
 privando de su gloria y bien la tierra.
 Desierta, esteril, miserable tierra,
 20 con larga, fría, tenebrosa noche
 te cubre el negro manto de la muerte;
 el bien que ya gozaste goza el cielo,
 tú, indigna de tal gloria y de tal vida,
 no lo gozaste más que un breve día.
 25 La memoria del dulce alegre día
 y bien tan sin igual se vio en la tierra
 reducir tales términos la vida,
 que si particular favor del cielo
 no la socorre presto, a eterna noche
 30 la entregará el rigor de airada muerte.
 ¡O fiera, sorda, inexorable muerte,
 si pudiste eclipsar mi claro día,
 cuándo aclarar podrás mi oscura noche!
 ¡Buelve presto a la tierra lo que es tierra,
 35 porque lo que es del cielo buelva al cielo,
 y pueda allá él gozar de eterna vida!
 La vida en mí sin ti será la muerte,
 hasta que el cielo al alma lleve un día
 de la tierra al lugar do nunca ay noche.

M «Sestina a la misma muerte/de ser^{mo} don Juan de Liz^a», f. 149v, ant. 193v (con una lección tachada en el v. 30: de eterna muerte).

Interesante ejemplo de sextina elegiaca, género poco frecuente en la lírica española -cfr. B. López Bueno ed., *La Elegía*, Sevilla, Universidad, 1996-, que arranca de la sextina doble de Petrarca a Laura muerta «Mia benigna fortuna e 'l viver lieto» (RVF CCCXXXII). Las rimas se desgranán en el juego de opósitos vida/muerte, cielo/tierra y día/noche, regularmente recogidos y neutralizados en los tres versos de cierre, donde triunfa el concepto cristiano de la vida eterna (en Petrarca la alusión a la eternidad estaba filtrada por el mito de Orfeo y Euridice). En la lírica italiana se encuentran otros ejemplos de sextina elegiaca, por ejemplo la dedicada a Pietro Bembo por Giovambattista Susio: «Mille di chiari honor ardenti lumi», en *Rime di diversi nobili huomini...Libro secondo*, In Vinetia appresso Gabriel Giolito di Ferrari, 1547, 177v-178r; y

la escrita «In morte dell' Ill. S. Bianca Rossa» de Angelo Rinieri: «Come potrà mai più nel nostro cielo», en *Rime di diversi autori eccellentissimi. Libro nono*, In Cremona per Vincenzo Conti, 1560, 108-110.

Soneto I

Llevóme en parte Amor do estava junto
 belleza, honestidad, gracia y aviso,
 para formar en tierra un paraíso
 de su gloria mayor vivo trasunto.
 5 Aquí el tiranno infiel, según barrunto,
 por su plazer, o por lo que él se quiso,
 contra quien pareciera feo Narciso
 apercibió sus llamas en un punto.
 Llegó el fuego cruel, ligero y presto,
 10 tan junto al pecho de mi ninpha altiva,
 que esperé de mis males gran consuelo.
 Mas ¡ay! que no passó de un belo honesto
 que atajó su encendido ardiente buelo,
 su condición en todo extremo esquiva.

M «Sonetos. 1 de Lizana», f. 150r, ant. 194r. *FD* n° 153. 12 de un bello honesto *M* se conjetura *belo* («velo») a semejanza del v. 10 del soneto V: «casto, humilde y mortal velo».

El soneto parece inspirarse en el cuarteto de arranque del de Petrarca: «Levommi il mio pensier in parte ove'era/quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra:/ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra,/la rividi più bella e meno altera.» (*RVF* CCCII). En el texto de Lizana, sin embargo, es el Amor, y no el pensamiento, quien conduce al poeta al Paraíso (el *terzo cerchio* de Venus en Petrarca), visto no ya como lugar sino como *trasunto* del cuerpo mismo de la amada; Amor dispara sus llamas incendiando al amante, *feo Narciso*, pero no así a la amada, protegida por un *velo honesto*, cuya acuática frialdad frustra las expectativas del amador. Así, mientras en Petrarca el espíritu de Laura casi le hacía superar la tentación dejándole en el cielo, en Lizana la tensión cuerpo/espíritu desaparece quedando tan sólo la imposibilidad del contacto físico que llama al soneto 22 de Garcilaso, «Con ansia extrema de mirar qué tiene», donde la mano de la amada, «que aun a su mismo pecho no perdona» (v. 11), detiene la ansiosa mirada.

Soneto II

Los más hermosos ojos, dulces nidos
 de amor, serenas lumbres que podrían
 escurecer al sol, vi que vertían
 lágrimas que turbaron mis sentidos.
 5 Mirando estava yo los encendidos

rayos que mis entrañas encendían,
quando con gran piedad vi que salían
cristales por la púrpura esparzidos.

Aquí me dio el Amor pena y consuelo
10 pensando en mí, si acaso mi mal fuerte
causava al piadoso sentimiento.

Mas sospecha y temor de mortal zelo
mudaron este bien. ¡O dura suerte!
¡O sobre todos triste pensamiento!

M «Liz^a. Soneto del mismo», f. 150v, ant. 194r. *FD* n° 154. 14: O sobre tales tristes pensamientos *FD* es mala lectura.

El soneto remite a la rosa de los de Petrarca sobre la contemplación del llanto de Laura (CLV-CLVIII). Para los vv. 1-4 *cfr* *RVF* CLVI, vv. 5-6: «et vidi lagrimar que' duo bei lumi,/ch'àn fatto molte volte invidia al sole», y CCLVIII, vv. 12-14: «...ne lagrime sí belle/di sí belli occhi uscir mai vide 'l sole»; las lágrimas como cristales contra la púrpura de las mejillas están también el Petrarca, *RVF* CLVII, vv. 12-14: «Perle et rose vermiglie, ove l'accolto/dolor formava ardenti voci e belle;/fiamma i sospir', le lagrime cristallo.» Mas la contemplación, en el soneto de Lizana, se resuelve de nuevo en la constatación de la imposibilidad de identificarse, de comunicar con el objeto amado, pues aunque por un momento Amor le haga creer que su llanto y el de ella obedecen a una misma causa, la *sospecha* y el *temor* de que no sea así, de que exista un tercero por quien llora la amada, altera la contemplación, *muda* el bien que de ella obtenía el amante y le precipita en el infierno de los celos (*cfr.* el soneto III).

Soneto III

¡O enemiga de amor, desconfianza,
furia infernal de ingratitud nacida,
que con tu amarga hiel mi dulce vida
entristeces con súbita mudanza!

5 ¿Por qué con tal rigor, puesta en balanza
de perdición mi libertad perdida,
procuras apartar la alma rendida
del clarissimo sol de mi esperanza?

Si piensas con tu triste compañía
10 aspereza, desdén, ira, despecho,
afloxar sólo un punto la cadena,
engañaste, que amor dentro en mi pecho
jamás ha de morir hasta aquel día
que el último será de vida y pena.

M «Liz^a. Soneto del mismo», ff. 150v-151r, ant. 193v-194r. *FD* n° 155.

Imitación libre de Petrarca, *RVF* CLXXII «O invidia nimica di virtute», con la «invidia» tramutada en «desconfianza» (los celos cuyo nacimiento analizaba en el

anterior soneto II). La declaración del amor (la «pena», la «cadena») constante hasta el día de la muerte está también en Petrarca *RVF* CXLV: «Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba», y preludia el famoso soneto de Quevedo «Cerrar podrá mis ojos la postrera» (*Poesía varia*, ed. Crosby, Madrid, Cátedra, 1985³, n^o 78).

Soneto IV

- Ingrata Lidia, pues para ablandarte
 no basta el tiempo ni los males míos,
 ni el ver mis tristes ojos como ríos
 vañar la tierra do solían mirarte,
 5 puesta hoy mi pena y tu aspereza aparte,
 con presta muerte huyendo tus desvíos,
 dexara el alma aquestos miembros fríos
 en esta inculta y solitaria parte.
 10 Aquí, do a fuerça de sospiros muero,
 sobre esta clara fuente umbrosa y pura
 cuyas aguas mis ojos han turbado,
 do no pido vengança, ni la espero
 de ti, cruel, y más que piedra dura,
 que mal puede pedilla un desdichado.

M «Liz^a. Soneto del mismo», ff. 151r-v, ant. 195r-v. *FD* n^o 156.

El lamento desoído del implorante amador se dirige a una amada, «más que piedra dura», de raigambre clásica y petrarquista: *cf.* el canto de Salicio a Galatea en la «Égloga I» de Garcilaso, v. 57: «¡O más dura que mármol a mis queexas!» con reminiscencias de Teócrito, Virgilio, Sannazzaro, Paterno y Tansillo, según anotan el Brocense, Lapesa y Rivers (*apud* Rivers, ed. cit., pp. 269-270). En este caso, al contrario de lo que sucedía en el soneto I, el elemento acuático es el propio del amante, cuyas lágrimas no pasan de enturbiar la «fuente umbrosa y pura» sin hacer mella en la «aspereza» terrosa de la amada.

Soneto V

- En poco espacio yaze la hermosura
 que mi vivir cansado sostenía:
 virtud, valor y honesta cortesía,
 todo se encierra so una piedra dura.
 5 El mayor bien con la verdad más pura,
 la misma discreción que florecía
 ya se acabó, y el mundo en sólo un día
 perdió su lumbre y queda en noche oscura
 10 Aquella alma gentil, honesta y bella,
 salió del casto, humilde y mortal velo
 que espejo fue de toda gentileza,

y en angélicas alas subió al cielo
do está glorificada en summa alteza
resplandeciendo en él luciente estrella.

M «Liz^a. Soneto del mismo», f. 151v, ant. 195v. (En el v. 4 está tachado el adverbio *sobre*, evidente error de copia). *FD* n° 157.

Soneto elegíaco que, a diferencia de la sextina a don Juan de Austria, calla el nombre del sujeto llorado el cual parece ser (según el v. 10) una mujer, aunque también podría ser un hombre porque la indeterminación genérica, tan propia del neoplatonismo petrarquista, es patente. Poesía de circunstancias más que lamento por la muerte de la amada (lo que haría del soneto el perno de un hipotético *canzoniere in vita e in morte* difícil de postular en el resto de las composiciones), se transparenta la influencia de las *rime in morte* de Petrarca, *cfr.* *RVF* CCLXIX: «Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro», CCLXXVI: «Poi che la vista angelica, serena», y CCXCVII: «Due gran nemiche insieme erano agiunte». Las almas de los difuntos hechas estrellas es doctrina del *Timeo* de Platón.

Soneto VI A Pedro Laynez

Dichoso Tirse, que a la sacra fuente
del alto Pindo estás, ledo y ufano,
cantando en su florido y fértil llano
con las sagradas fuentes dulcemente,
5 tú gozas muy segura y quietamente,
lexos del sin valor vulgo profano,
la verde palma y lauro soberano
que cifen con razón tu altiva frente.
Yo, ageno de tal bien, voy como puedo
10 por el camino incierto y vía dudosa
que a la difícil cumbre te ha llevado,
contento con mirar, aunque atrás quedo,
la huella de tus pies dificultosa
en la senda que pocos han pisado.

M «Liz^a. a Laynez Soneto de Lizana à Laynez» ff. 151v-152r, ant. 195v-196r. *FD* n° 167. 12 aunque atrás queda *MF*, corrijo el error teniendo en cuenta la rima.

Poesía de circunstancias y testimonio más elocuente de la biografía de Lizana, el soneto erige a Pedro Laynez como guía espiritual y lo coloca en las cimas del Pindo, entre los elegidos. El *infido volgo* aparecía ya en el prólogo de la *Arcadia* de Sannazzaro: «A te non si appertiene andar cercando gli alti palagi de prèncipi, né le superbe piazze de le populose cittadi, per avere i sonanti plausi, gli adombrati favuri, o le ventose glorie, vanissime lusinghe, falsi allettamenti, stolte et aperte adulazioni de l'infido volgo». («A la sampogna» 2, *Opere volgari*, ed. de A. Mauro, Bari, Laterza,

1961); fustigarlo será ocupación dilecta de Cosme de Aldana, quien escribe todo un *Discorso contro il volgo* en octavas (Florencia, Giorgio Marescotti, 1578), traducido después por él mismo como *Invectiva contra el vulgo y su maledicencia*, (Madrid, Luis Sánchez, 1591). Va seguido de una «Respuesta de Laynez a Lizana» en tono decididamente menor ya que Laynez, refutando el papel de guía, insiste en sus humanos amores: Alcino, aunque entre aquella illustre gente/que, despreciando el vil vulgo profano,/en la cumbre del monte soberano/ciñen de honroso premio la alta frente,/coronado te hallas dignamente,/no desprecies el trato humilde y llano,/mira las bivas lágrimas que en vano/esparze el doloroso Tirse ausente./Bien lo puedo dezir, pues nunca puedo/de Philli ingrata, más que el sol hermosa,/con mi pecho encender el pecho elado./Amor, muriendo estoy de amor y miedo,/de miedo porque es Fili rigurosa,/de amor, porque la vi y quedé abrasado.» (152r; *vid. supra* la n. 13).

Nótese que la imagen del pecho que quiere incendiar al de la amada se corresponde con la del soneto I de Lizana.

Soneto VII

Huyes de mí como de monstruo o fiera,
fiera cruel do nunca amor se ha hallado,
más sorda a mis clamores que el airado
embravecido mar cuando se altera.

De mí huyes qual suele ave ligera,
suelta de la prisión do un tiempo ha estado,
y así cierras tu oído a mi cuidado
como el áspide al mágico que opera.

10 No huyas, pues, de mí: detente, escucha,
que si te pesa el verme qual me viste,
tal estoy que holgarás de verme agora.

Y si lo has por no oír esta voz triste,
yo callaré, que mi congoxa mucha
no porque tú la sepas se mejora.

M «Liz^a. Soneto de Lizana», ff. 152r-v, ant. 196r-v. *FD* n^o 158.

La amada que huye está ya en Petrarca, por ejemplo en el soneto «Si traviato è '1 folle mi' desio/a seguitar costei che 'n fuga è volta,/et de' lacci d'Amor leggiera e sciolta/vola dinanzi al lento correr mio,/che quanto richiamando piú l'envio/per la secura strada men m'ascolta» (*RVF* VI, vv. 1-6); la persecución alude implícitamente a la transformación de Dafne en laurel (*cfr.* la canción XXII de Petrarca, vv. 31-36) que Garcilaso describiría en su célebre soneto XIII. El de Lizana es una variación más sobre un tema muy trabajado por los italianos: Mutio Iustopolitano, Baroncino, Piccolomini y, sobre todo, Benedetto Varchi, cuyo «Filli, deh non fuggir, deh Filli aspetta» fue libremente traducido por Francisco de la Torre (*vid.* mi edición de su *Poesía completa*,

Madrid, Cátedra, 1984, 1993², 136). El soneto, como antes el IV, concluye subrayando la inutilidad del canto.

Soneto VIII

La dulce llama y lazos amorosos
a do me tubo Amor preso y ardiendo,
y el sol de aquellos ojos que en saliendo
descubrieron de amor hechos famosos
5 la belleza y sin par bienes dichosos,
los sucessos del mal que estoy sufriendo
canto con pocos versos, no pudiendo
con muchos sentimientos tan gloriosos,
que a un sujeto tan noble le es devido
10 más alto estilo y pluma más vetada
con boz más clara y trompa más sonora.
Cantaré por dar vado al mal creçido
y no por dar más luz de la sobrada
al sol que al mundo admira y mi alma adora.

M «Soneto de Lizana» (tachado: «primero del mismo») f. 154r, ant. 198r. *FD* n° 160. 10 pluma mal vetada *MF**D* corrijio el sin sentido. 12 al mar crecido *FD* es error de lectura.

El soneto responde a un esquema muy utilizado por petrarquistas españoles e italianos, que ensayan distintos módulos descriptivos de la belleza de la amada; aquí estamos muy cerca de Pietro Gradinico: *La fresca neve, e le vermiglie rose, / le due stelle, i rubin, le perle, l'oro, / onde formò Natura il bel lavoro / mille accendono in me fiamme amorese. / Le virtù, che ne l'alma il ciel ripose, / fan, che con puro zelo l'amo, & honoro, / nobil più ch'altro thesoro, / ch'a me scoperse Amor, à gli altri ascose. / Così del suo favor non fosse avaro / Apollo à me, come ne le mie rime / alhor fora il suo nome eterno e chiaro. / E quella imagir bella, alta e sublime, / ritratta nel mio stil leggiadro e raro, / viva risplenderia tra l'altre prime.* (*Libro quinto delle rime di diversi illustri signori napoletani*, in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, et fratelli, 1555, p 226).

Los vv. 1-6 pueden ponerse en relación con el soneto 23, II de Francisco de la Torre «La blanca nieve, y la purpúrea rosa», traducción a su vez de uno de Amalteo (*Poesia completa*, 173).

Soneto IX

- Levántese el ingenio mal husado
 a celebrar de amor la dulce gloria,
 avive al sentimiento, a la memoria,
 la mano escriba el mal del bien pasado.
- 5 Favorezca a mi verso mal limado
 el sujeto tan dino de memoria,
 cante el amor el caso y triste historia,
 tragedia do yo soy el condenado.
- 10 Que podrá quien leyerre el triste cuento
 tomar exemplo en mí con tal mudança,
 y guardarse de males tan estraños.
- Escúseme el amor y mi tormento
 la no pensada vida y mi esperança,
 el juvenil horror y tiernos años.

M «Soneto 2 del mismo», f. 154v, ant. 198v. *FD* n^o 161. 14 el juvenil honor *FD* es error de lectura.

El ejercicio de la memoria (v. 3), de raigambre manriqueña, parafrasea la ejemplaridad propuesta por el soneto I de los *RVF*, «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono», donde Petrarca confiesa su «primo giovenil errore» que le ha hecho ser «al popol tutto favola», término que Lizana transforma en «tragedia» y «cuento» de un «caso y triste historia»; el «vario stile in ch'io piango et ragiono» de Petrarca es «verso mal limado» de un «ingenio mal usado», fórmula de humildad repetida en el soneto X, que remite también a Petrarca *RVF* XX: Vergognando talor ch'ancor si taccia,/donna, per me vostra bellezza in rima,/ricorro al tempo ch'i' vi vidi prima,/tal che null'altra fia mai che mi piaccia./Ma trovo peso non da le mie braccia,/né ovra da polir colla mia lima:/però l'ingegno che sua forza extima/ne l'operation tutto s'agghiaccia./Più volte già per dir le labbra apersi,/poi rimase la voce in mezzo 'l pecto:/ma qual sòn poria mai salir tant'alto?/Più volte incominciai di scriver versi:/ma la penna et la mano et l'intellecto/rimaser vinti nel primier assalto.

Soneto X

- Libre, suelto, seguro y sin cuidado
 de Amor andube un tiempo, hasta aquel día
 que será siempre en la memoria mía
 con tristísimas lágrimas llorado,
- 5 que viéndome el cruel tan descuidado,
 tan señora de mí mi fantasía,
 abriendo al corazón camino y vía,
 por los ojos entró disimulado.
- 10 Con nuevo engaño y fuerza blandamente
 rompiendo el duro pecho, fue ganando

la parte de mi alma más segura.

Así perdí en un punto fácilmente
descanso y libertad, todo en mirando
el milagro más alto de hermosura.

M «Soneto 3 del mismo», ff. 154v-155r, ant. 198v-199r. *FD* n° 162.

El soneto es una variación sobre el de Petrarca *RVF* CCLXXI: L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora,/contando, anni ventuno interi preso,/Morte disciolse, né già mai tal peso/provai, né credo ch'uom di dolor mora./Non volendomi Amor perdere anchora,/ebbe un altro lacciuol fra l'erba teso,/et di nova éscia un altro foco acceso,/tal ch'a gran pena indi scampato fôra./Et se non fosse experientia molta/de' primi affanni, i' sarei preso et arso,/tanto più quanto son men verde legno./Morte m'à liberato un'altra volta,/et rotto 'l nodo, e 'l foco à spento et sparso:/contra la qual non val forza né 'ngegno.

Compárese con el soneto XIV.

Soneto XI

Vengado está ya Amor de quantos daños
a tenido jamás a causa mía;
satisfecho a quedado en sólo un día,
yo triste en su prisión lleno de engaños.
5 ¡Por cuántas vías e modos tan estraños
se pierde el bien y el mal halla la vía!
¡Cómo se venga Amor de quien porfía
a huir de su poder en tiernos años!
10 Los ojos, que offreçieron tal vitoria
al duro vencedor, pues me engañaron,
pagan con llanto eterno el mal que hizieron.
 ¡Y siempre les persiga la memoria
del mal que por su causa me causaron
y del bien que perdí por el que vieron!

M «Soneto 4 del mismo», f. 155r, ant. 199r. *FD* n° 163. 8: al ver de su poder *FD* es error de lectura.

Variación sobre el soneto II de Petrarca: Per fare una leggiadra sua vendetta,/et punire in un dì ben mille offese,/celatamente Amor l'arco riprese,/come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta./Era la mia virtute al cor ristretta/per far ivi et negli occhi sue difese,/quando 'l colpo mortal là giù discese/ove solea spuntarsi ogni saetta./Però, turbata nel primiero assalto,/non ebbe tanto né vigor né spazio/che potesse al bisogno prender l'arme,/overo al poggio faticoso et alto/ritrarmi accortamente da lo strazio/del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarne.

Los vv. 9-10 se hacen eco de los mismos del soneto III de Petrarca: «Trvommi Amor del tutto disarmato/et aperta per la via gli occhi al core».

Soneto XII

- El grave mal que el pecho tierno
a vuestra causa siente, y mis cuidados,
bien pueden con razón ser comparados
a las terribles penas del infierno:
5 la rueda de Ixión, el buitre eterno
que a Tizo el corazón rompe a bocados,
de Tántalo la sed, y los vedados
fructos que en torno baña el lago Averno.
 ¿Qué son, si no, los tristes males míos,
10 vuestra aspereza e condición esquiaba
contra mí y en mi muerte conjurada,
 que revuelve y deshaze con desbios
un corazón que pide con fe viva
piedad, si l'ay do nunca fue hallada?

M «Soneto 5 del mismo», f. 155r, ant. 199r. *FD* n° 164. 6 «que atizo el corazón»
FD es error de lectura.

Las «penas» citadas son moneda corriente en las descripciones infernales; *cfr.* las palabras de Plutón en la fábula *Orfeo* de Poliziano: «Chi è costui che con suo dolce nota/muove l'abisso, e con l'ornata cetra?/I' veggo fixa d'Ixion la rota,/Sysifo assiso sopra la sua petra/e le Belide star con l'urna vota,/né più l'acqua di Tantalo s'arrettra;/e veggo Cerber con tre bocche intento/e le Furie aquietate al pio lamento.» (vv. 181-188; ed. de D. Delcorno Branca, Florencia, Accademia della Crusca, 1986).

Soneto XIII

- Por ásperos caminos, ciegas vías
voy caminando a paso presuroso,
entre montes y sierras congojoso,
con memorias de gusto muy bacías.
5 Regando el suelo van lágrimas mías
que derraman mis ojos sin reposo,
esparziendo mis suspiros el furioso
viento que suena entre estas peñas frías.
 Mis bozes por el aire son llevadas,
10 y al alto cielo llegan, publicando
el mal da a mi fee el Amor por pago.
 Por todo van mis lástimas tocando
y de nadie a la fin son remediadas,
así que en bano lloro y me desago.

M «Soneto 6 del mismo, ff. 155rv, ant. 199r-v. *O*₁ f. 214v. *O*₂ «Otro suyo», f. 10-196r. *FD* n° 165. 1 Por áspero camino y largas vías *O*₁ *O*₂. 7 y ardiendo, mis suspiros el furioso *O*₁ *O*₂ perdiendo mis suspiros *FD*. 11 el amor por paga *O*₂. 13 y de naide *O*₁.

El camino peligroso es tema preferido de Garcilaso, y Lizana juega aquí con al menos tres de los sonetos del toledano: el VI, el XXXVIII y el I. Al ser la perspectiva temporal de Lizana la del presente, queda eliminado el proceso de meditación sobre el pasado propio de los textos de Garcilaso: «Quando me paro a contemplar mi 'tado/y a ver los passos por dó m'han traýdo./hallo, según por do anduve perdido./que a mayor mal pudiera aver llegado.» (I, vv. 1-4); «Por ásperos caminos é llegado/a parte que de miedo no me muevo,/y si a mudarme a dar un passo pruevo./allí por los cabellos soy tornado.» (VI, vv. 1-4), «Estoy contino en lágrimas bañado/rompiendo el ayre con sospiros/y más me duele el no osar deziros/que he llegado por vos a tal estado;/que viéndome do estoy y en lo que he andado/por el camino estrecho de seguiros,/si me quiero tornar para hüyros./desmayo, viendo atrás lo que he dexado.» (XXXVIII, vv. 1-8).

Soneto XIV

Sueltos son ya los lazos y rompida
la cadena de amor que al cuello tuve;
abierta es la prisión do un tiempo estuve:
la voluntad es libre, antes rendida;
5 la llama del amor ya es consumida,
y olvidados los passos por do anduve;
quebradas son las flechas que detuve
en el pecho do hizieron honda herida.
Trocádose ha mi suerte, y yo he cobrado
10 mi triste corazón embuelto en males,
del grave sentimiento hecho pedaços;
y aunque quedan del daño las señales,
todo es deshecho al fin, todo acabado,
flechas, llama, prisión, cadena y lazos.

M «Soneto XIV del mismo», f. 155r-v, ant. 199r-v (con tachadura en el v. 9 trocado se a mi *pecho*). *O*₁ f. 214v. *O*₂ «Soneto», f. 10-196r. *FD* n° 166 8 en el pecho me hicieron *O*₁ *O*₂. 14 flechas, llamas, prisión *O*₂.

El soneto, estrechamente relacionado con el X, parte de un estado que en Petrarca era provocado por la muerte: «Morte m'à liberato un'altra volta,/et rotto 'l nodo, e 'l foco à spento et sparso:/contra la qual non val forza né 'ngegno.» (*RVF* CCLXXI, vv. 12-14); en Lizana no importa la causa que ha liberado del lazo amoroso, sino la insistencia en la diseminación y correlación de elementos («flechas», «llama», «prisión», «cadena», «lazos»), un procedimiento petrarquista por excelencia, magistralmente estudiado por Dámaso Alonso («Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética», en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1956, 85-118).

Retratos milagrosos y devoción popular en la España del siglo XVII (Santo Domingo y San Ignacio)

Pierre Civil

A partir del siglo XV, el retrato como realización plástica y motivo literario se configuró dentro de coordenadas culturales específicas, determinando un complejo sistema de representación. Nuevas concepciones del individuo así como objetivos declarados de celebración de la persona se concretaron a través de un amplio y diversificado abanico de formulaciones. Si las reivindicadas funciones sociales y políticas del retrato han sido estudiadas con frecuencia, en cambio, la potencialidad religiosa de la efigie ha despertado menos interés¹. En el período moderno, la imagen fue un soporte privilegiado de la devoción y desempeñó un papel fundamental en el terreno de los comportamientos individuales y colectivos². Los santos y santas, en sus múltiples funciones, fueron incansablemente representados en un sinfín de cuadros, estampas y tallas de madera. Los planteamientos de la llamada Contrarreforma tridentina si bien impusieron un relativo control del santoral también dieron su impulso y su legitimidad a una verdadera promoción de figuras tutelares³.

La representación de la santidad como forma de la retratística respondía a una doble perspectiva; la de exaltar a un personaje idealizado y, al mismo tiempo, la de afirmar su necesaria humanidad. La imagen del santo se construía entre la fiel sumisión a las convenciones figurativas en uso y la preocupación por caracterizar la apariencia individual. A la sombra de las tradicionales referencias, proliferaron las monjas y frailecillos candidatos a la santidad. El fenómeno fue respaldado por la difusión de retratos milagrosos con los que se pretendía fomentar o reforzar su culto público. Se daba testimonio, por ejemplo, de que una señora, a punto de morir se puso una estampa

-
- 1 Véase el trabajo de Javier Portús Pérez, «Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro», Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, LVI, 1, 1999, 169-188.
 - 2 Véanse Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad, 1990 y nuestro *Image et dévotion dans l'Espagne du XVIe siècle: le traité Norte de Ydiotas de Francisco de Monzón (1563)*, Paris, Publications de la Sorbonne/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
 - 3 Véanse, sobre el tema de la santidad y de su representación, Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sarpe, 1985, capítulo III, «Santos y hombres», 95-124, José L. Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, particularmente 359-401, Jean-Michel Sallmann, «Il santo e le rappresentazioni della santità. Problemi di metodo», *Quaderni Storici*, 41, 1979, 584-602.

de Pablo de Santa María sobre el estómago y comenzó a sentirse mejor⁴. En las primeras décadas del siglo XVII, la famosa madre Luisa de Carrión repartía a modo de reliquias objetos personales y retratos suyos. Las autoridades eclesiásticas prohibieron esta campaña de autopromoción y sus defensores afirmaron ingenuamente que la madre, siendo corta de vista, confundía su imagen con la de Santa Inés⁵. El fraile trinitario Simón de Rojas, con plena conciencia del poder de las estampas, difundía también su propia efigie en grabado, sistematizando con fines pastorales una especie de culto iconográfico⁶.

El retrato de santo no se limitaba a las advocaciones locales. Las grandes figuras del santoral seguían afirmando su preeminencia en representaciones plásticas que favorecían la emulación⁷. Durante la primera mitad del siglo XVII, los abogados de carácter universal dieron lugar a efigies recurrentes y de reconocida eficacia. Entre muchísimos ejemplos, Santo Domingo Soriano y San Ignacio de Loyola ofrecen dos casos particularmente significativos. Más que los propios personajes, que constituían las más altas referencias para importantes sectores eclesiásticos, interesa aquí la fijación de sus imágenes en determinados contextos. Si bien los dos santos delimitan espacios y formas de devoción muy distintos, la elaboración y el funcionamiento de sus retratos milagrosos merecen ser enfocados como testimonios de rasgos culturales comunes, constitutivos de la llamada religiosidad popular.

4 Jerónimo Moreno, *Vida y muerte y cosas milagrosas que el Señor ha hecho por el bendito F. Pablo de Santa María*, Sevilla, Francisco Pérez, 1609 (B.N. Madrid: 7.7627), 217. Véase nuestro «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: del poema al retrato grabado», *Siglo de Oro, Actas del IV congreso internacional de AISO*, 2 vol., ed. de M. C. García de Enterría y A. Córdón, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, I, 419-432.

5 Portús, J. y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del antiguo régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, 221-222. Otros ejemplos en el capítulo VI, «Devoción, protección, doctrina. Sobre funciones y usos de la estampa», 212-261.

6 *Ibid.*, 218-221. Véanse otros ejemplos en J. Portús, «Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro», en J. Portús y Miguel Morán Turina, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, 257-277.

7 El sistema se jerarquizaba a partir del propio retrato de Cristo. En su *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*, Valencia, Felipe Mey, 1596 (B.N. Madrid: R.28729), Jaime Prades consideró los diferentes retratos de Cristo, y, particularmente, la famosa Santa Faz, que, según la tradición, el Salvador dejó milagrosamente impresa en el paño de Verónica, durante la subida al monte Calvario. El religioso valenciano justificaba la imagen con las siguientes palabras: «No en vano imprimió allí el Señor su divino rostro, para que no se aparte de nuestra memoria y le honremos cual si le tuviéramos siempre delante. Y quiso también por ese medio enseñarnos a todos, que a semejanza de aquel doloroso retrato [...] hagamos nosotros otras imágenes para que por ellas le tengamos como presente, puesto ante los ojos y representado aún más al vivo que lo declaran los Evangelios (porque este es el fin de la pintura)», *Ibid.*, 61. Ver nuestro, «*Images et textes: l'expression du sacré (autour du portrait de Christ en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles)*», en *Peinture et écriture*, ed. de M. Prudon, París, La Différence, 1996, 69-86.

Santo Domingo en Soriano

Tuvo notable repercusión por todo el ámbito católico el milagro acontecido en 1530 en el convento dominico de Soriano, pueblo pequeño del sur de Italia. El padre sacristán encontró de noche en la iglesia del monasterio a tres hermosas mujeres. La más venerable le preguntó qué imágenes tenían allí y el religioso contestó que la figura del santo fundador estaba pintada al temple en una pared. La mujer le entregó entonces un emboltorio de lienzo para ponerlo en el altar mayor de la iglesia y las tres desaparecieron. Cuando los frailes incrédulos desenrollaron el lienzo hallaron un retrato de Santo Domingo «pintado tan al vivo que a todos causaba reverencia y admiración». La siguiente noche apareció Santa Catalina a uno de los religiosos y confirmó que la Magdalena y ella habían acompañado a la misma Virgen María para dejar al convento la imagen de Santo Domingo de Guzmán, pintada por manos de los ángeles. Esta ejemplar historia empezó a ser difundida en España a partir de los primeros años del siglo XVII.

En 1632, fue impresa y circuló en pliego de dos hojas una *Breve relación de la milagrosa y celestial imagen de Santo Domingo, Patriarca de la Orden de Predicadores, traída del cielo por mano de la Virgen N.S. al convento de Santo Domingo de Soriano en el Reyno de Nápoles* [...] ⁸. El largo título de la *Relación* insiste en el origen sobrenatural de la imagen. Los pintores más valientes de Italia, «deslumbrados de su resplandor», no consiguieron imitar el divino retrato de Santo Domingo. El texto precisa que «habiendo comenzado a copiarla, la han dejado a medio hacer». Una luz irreal impedía la visión del retrato en el que resplandecía «artificio de superior maestro». Sin embargo, se hicieron algunas copias imperfectas como la que fue puesta en el Colegio de Santo Tomás de Madrid en 1629.

La fama del retrato se debió principalmente a los milagros que éste había obrado en el convento italiano. Las gracias divinas beneficiaron primero a los frailes, luego a los peregrinos que acudían al humilde pueblo calabrés. Procesiones, letanías, penitencias y ofrendas expresaron la más fervorosa devoción colectiva, compartida por la gente más pobre como por los señores y señoras de título. A instancias de las autoridades religiosas, los numerosos milagros que sucedían en el convento empezaron a ser recopilados por escrito a partir del año 1609. Se relatan «con brevedad» los casos ocurridos entre la fecha y 1620, «hasta que salgan más estendidos en el libro que se ha de imprimir». En un interesante efecto de mediación informativa, la *Relación*, inspirada en un libro impreso en toscano, según reza el título, se presenta como compendio de

8 *Breve relación de la milagrosa y celestial imagen de Santo Domingo, Patriarca de la Orden de Predicadores, traída del cielo por mano de la Virgen N.S. al convento de Santo Domingo de Soriano en el Reyno de Nápoles, cuya copia está en el Colegio de santo Tomás de Madrid, agora nuevamente puesta en el Capítulo desta casa, este año de 1629. Sacado del libro que en Toscano hizo imprimir el dicho convento. Recopilado por un religioso de la misma Orden*, Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1632, edición facsímil de Henry Ettinghausen en *Noticias del siglo XVII: relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, Barcelona, Puvill, 1995, n°XX, 54.

una obra más completa, todavía en preparación. Vienen clasificados por año más de un centenar de hechos milagrosos. Los primeros se detallan en tres o cuatro líneas, los siguientes se mencionan en una corta frase. Este catálogo acumula de forma algo repetitiva todo tipo de curas de enfermos, endemoniados, tullidos, ciegos y sordomudos, resurrecciones, liberaciones de cautivos de moros, piratas o bandoleros, resoluciones felices de partos, caídas, roturas, incendios, etc. Lo que más importa es la recurrencia del milagro y no la peculiaridad de los casos referidos, aunque, para mayor autenticidad, se precisan casi siempre los nombres de las personas, los lugares y circunstancias. El fin de todos estos milagros, y el motivo implícito de la relación, aparecen expuestos ya en las primeras líneas:

Entre las borrascas y calamitosas tempestades de Italia, y aún de Europa, ya de guerras, ya de heregías, que pretendían escurecer el cielo claro de la doctrina Católica, tuvo por bien la magestad divina consolar la Iglesia, y confirmarla en la Fe contra las heregías de Lutero, y otros tales que niegan la veneración de las imágenes, inviando del cielo impireo un retrato e imagen del gloriosísimo Padre S. Domingo de Guzmán.⁹

El claro propósito antiprotestante de la *Relación* y la plena conciencia del difícil contexto político de aquellos tiempos justifican la directa y milagrosa intervención divina y legitiman las imágenes sagradas no sólo como auxiliares de la devoción sino como verdaderos objetos de culto.

No tiene por qué sorprender el interés que se manifestó en España para dar a conocer el milagro de Soriano. El reino de Nápoles formaba parte de la corona española y el santo de Guzmán era una destacada figura del santoral peninsular. Se multiplicaron entonces los tratados y testimonios celebrativos acerca del auténtico retrato de Santo Domingo, fundador de la próspera Orden de los Predicadores. Muchos fueron escritos a raíz de ceremonias memorables que organizaron los dominicos españoles. Citemos, por ejemplo, la *Colocación de la milagrosa imagen del glorioso Patriarca Santo Domingo de Soriano. Procesión y otavario solemne que se celebró en su capilla de Aldonza de Ayala* (Madrid, Francisco Martínez, 1638). En este opúsculo de 36 folios, con grabado del santo por Pedro de Villafranca, acompañan el texto unos 20 poemas, romances, sonetos, décimas y canciones, glorificando la imagen. Entre la cantidad de obras publicadas para la difusión a gran escala, es notable la *Relación breve de la sagrada y celestial imagen de Santo domingo nuestro Padre, en Soriano*, s. l., s. i. (24 p.) y la *Relación de un grandioso milagro que estos días ha obrado nuestro Señor, por medio de la milagrosa imagen de nuestro P. S. Domingo de Soriano, que está en el convento de Santo Domingo el Real de Madrid* (Madrid, Antonio Duplastre, 1640, 16

⁹ *Ibid.*, 54.

p.)¹⁰. Se opera un evidente desplazamiento de la función milagrosa desde el original del retrato a la copia madrileña, de más fácil acceso para los lectores.

El milagro del retrato de Soriano fue paralelamente un tema recurrente de la pintura española del siglo XVII. La transcripción iconográfica resulta hoy mucho más familiar que los numerosos textos que también exaltaron la imagen y fomentaron el culto de la celestial efigie de Santo Domingo. Como ocurre siempre en la compleja cuestión de la difusión de la cultura religiosa, las representaciones plásticas funcionaron en complementariedad con los relatos. Es significativo cómo surgen unas y otros por aquellas mismas fechas. Los cuadros y los grabados pronto dieron lugar a reconocer el motivo más que a instruir verdaderamente a los devotos.

El esquema compositivo en vigor se repitió sin grandes variantes. Entre las obras más conocidas, recordemos el cuadro que realizó Francisco de Zurbarán hacia 1626 para el convento de San Pablo de Sevilla (hoy conservado en la Parroquia de la Magdalena). Santa Catalina mártir y Santa María Magdalena, cada una con sus sendos atributos, acompañan a Nuestra Señora que presenta el retrato al sacristán arrodillado en primer plano. Santa Catalina sostiene el lienzo mientras la Virgen enseña con el dedo a Santo Domingo. El sutil juego de miradas y ademanes capta la atención del espectador, invitándole a considerar la sagrada efigie en el marco de la solemne y silenciosa escena¹¹. Para ofrecer una doble dimensión a la vez narrativa y epifánica del milagro, la versión iconográfica difiere del relato tradicional en que la Virgen entrega el lienzo arrollado sin revelar la figura pintada. En un poderoso efecto de cuadro dentro del cuadro, el santo aparece en el centro mismo de la composición, con hábito de dominico, de pie, con un libro en la mano izquierda y unas azucenas en la derecha¹². Adoptaron semejante fórmula de presentación Vicente Carducho (en un cuadro destinado al Convento dominico de Bemfica en Lisboa) y el granadino Pedro de Moya (en una obra que se conserva en Salamanca)¹³. Juan Bautista Maino, que ingresó en la Orden de los

10 Señalemos otros textos de mayor extensión, como el de Fray Francisco Gómez, *Santo Domingo de Soriano milagroso, y aplaudido*, Valladolid, 1640, y Fray Domingo Suñer, *Vida y milagros de Santo Domingo de Soriano*, Perpiñán, 1651. Es también digno de interés el sermón de Juan Martínez del Llano, incluido en su *Marial de todas las fiestas de Nuestra Señora*, Madrid, Antonio de Zafra, 1682, en el que desarrolla detalladamente el caso de Santo Domingo en Soriano y la copia del retrato conservado en el Real Convento de Dominicos de Madrid. Ver María del Pilar Dávila Fernández, *Los sermones y el arte*, Valladolid, Universidad, 1980, 200-201. En su trabajo «Uso y función de la estampa suelta...», 269, J. Portús cita unos versos «A Santo Domingo en Soriano» (probablemente de Juan de Matos) de un cancionero manuscrito del siglo XVII: «Mándeme rezar devotos/de S. Domingo Soriano,/que soy un ciego que cuento/la vida de este retrato», buena prueba de la popularidad de la figura.

11 Ver el catálogo de la exposición del Museo del Prado, *Zurbarán*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, nº 2, 114-116. Ver también Carlos García Rodríguez, «Santo Domingo en la pintura zurbaranesca. En torno a una nueva obra de tema dominicano», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3, 1989, 325-331.

12 Ver Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1978, 73-86.

13 Montaner, Emilia, «Aspectos devocionales en la imágenes del Barroco», *Criticón*, 55, 1992, 5-14. Véase Diego Angulo Iñiguez y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1969, 143, 166, 314-316.

Predicadores, pintó también el asunto en varias ocasiones (para el Colegio de Atocha y para el Convento de las Dominicas de Santa Ana de Madrid). Sus lienzos parecen haber inspirado al pintor sevillano Juan del Castillo en algunas pinturas de Santo Domingo en Soriano, realizadas hacia los años 1630-1635¹⁴.

Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura* publicado en 1649, dedicó al glorioso Patriarca Santo Domingo un apartado de su capítulo sobre *Las pinturas verdaderas de algunos santos de los más conocidos*. El tratadista y veedor de las sagradas imágenes para el Santo Oficio menciona algunos datos de la vida del santo, refiere su natural disposición, se interesa por los cánones iconográficos a partir de varias tradiciones y retratos existentes (en Sevilla y otras ciudades) y afirma que:

Lo más admirable es la milagrosa imagen de Santo Domingo Soriano, la cual no se ha podido jamás copiar perfectamente, por el resplandor que sale de esta celestial pintura, pero conforman bien las señas con las que dice la Historia.¹⁵

La referencia es claro indicio de la fortuna y dignidad del tema para el artista sevillano. A continuación, éste ofrece una descripción retórica de la figura pintada, siguiendo los *topoi* literarios en uso:

Es este retrato de aspecto hermoso y venerable; el rostro algo largo; la nariz aguileña; el pelo de barba y cabello entrecano y roxo; el color del rostro muy blanco tirando a pálido; los ojos grandes y serenos, de cualquiera parte parece que está mirando con agradable severidad.¹⁶

El pasaje está puntualmente copiado de la *Relación* de 1632 (a no ser que los dos textos transcriban una misma fuente común).

Si bien la composición pictórica se vincula con la codificada escena de visión celestial, se caracteriza por la inclusión de otra visión, la representación a lo divino de un intercesor humano. A semejanza de ciertas efigies de Cristo o de María no realizadas por manos de hombre, el retrato es aquí obra *acheiropoiética*, como tienden a evidenciarlo algunos efectos sobrenaturales, la mirada del personaje hacia el espectador y la idealización de los rasgos físicos¹⁷. Este origen milagroso se relaciona con el caso

14 Para estos ejemplos y otros más, véanse D. Angulo Iníguez y A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1983, 173, 202, 236, y Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1985, 354-356.

15 Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, 695-696.

16 *Ibid.*, 696.

17 Véanse David Freedberg, *The power of images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University Press, 1989, ed. española, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, 242-250, Victor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, trad. de

canónico de las imágenes de la Virgen encontradas por pastores en lugares agrestes y que al provocar milagros hacían prosperar santuarios y centros de peregrinación¹⁸.

Santo Domingo en Soriano no sustituía las representaciones tradicionales que seguían alimentando los relatos hagiográficos y las profusas historias de la Orden dominica. Más bien se ofrecía como variante de la imagen del santo principio de una veneración que gozaba de la aprobación directa del cielo. El retrato de Santo Domingo en Soriano, señalado por el dedo de la Virgen y declarado indudablemente auténtico, actualizaba la antigua figura. La noria de los milagros que ponía en marcha era el efecto lógico y esperado de una pura obra divina, preservada de las denuncias de idolatría.

Dentro del marco general de la problemática de la imagen, la «puesta en escena» de Santo Domingo en el cuadro de Soriano cobra su pleno sentido de proceso de legitimación y de reactivación devocional. La implicación directa de los dominicos, incansables defensores de la fe católica, invita a tomar en cuenta el contexto de áspera competencia entre las órdenes religiosas en la España de la época. Estas realidades llevaban a estrategias de autoglorificación en las que desempeñaron un papel relevante las imágenes de los santos fundadores. Frente a las figuras antiguas, se promocionaban los «verdaderos retratos» de personajes contemporáneos: Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, portaestandartes de los carmelitas, y quizás con mayor efecto, Ignacio de Loyola como bandera de los padres jesuitas, declarados rivales de los dominicos. Aquellas figuras de santos y santas recién canonizados evidencian algunas evoluciones en las formas y concepciones de la devoción religiosa.

La *Vera effigies* de San Ignacio

Con frecuencia se ha puesto de realce el empeño de la Compañía de Jesús en dar a conocer la vida ejemplar de Ignacio a partir de finales del siglo XVI, cuando éste todavía no había alcanzado la categoría de santo. Durante esta fase preparatoria de la canonización, circularon varias series de estampas a modo de historia visual del itinerario ignaciano, destacando las diferentes etapas, escenas de visiones y hechos milagrosos¹⁹. Las imágenes ilustraban puntualmente las biografías canónicas, encargadas y controladas por la Compañía: la de Giampietro Maffei (1585) y, sobre todo, la

A. M. Coderch, Madrid, Alianza, 1995 y nuestro «Imagen y visión mística en la España de los siglos XVI y XVII», en *Los poderes de la imagen*, ed. de J. Covo, Lille, Université, 1998, 173-184.

18 Ver María del Carmen Montoro Cabrera, «El grabado como plasmación de la religiosidad popular», en *La religiosidad popular*, 3 vol., ed. de C. Álvarez Santaló, M. J. Buxó y S. Rodríguez Becerra, Barcelona, Anthropos, 1989, II. *Vida y muerte: la imaginación religiosa*, 190-201.

19 El conjunto más conocido fue obra de Pedro Pablo Rubens y Juan Bautista Barbé, *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes*, estudio preliminar de A. M. Navas Gutiérrez, Granada, Archivum, Universidad, 1992. Se trata de unos 80 grabados publicados por primera vez en 1609 con motivo de la beatificación. Véase también, Ignacio Cendoya Echániz, Pedro María Montero Estebas, «La influencia de la *Vita beati Patris Ignatii*... grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio», Cuadernos de Arte e Iconografía, VI, 11 y 12, 1994, 386-396.

que fue publicada en latín en 1572 y traducida después al castellano, escrita por un fiel discípulo del fundador, el español Pedro de Ribadeneyra²⁰.

Paralelamente por estos mismos años los jesuitas se interesaron por la *vera effigies* de Ignacio²¹. Se trataba de fijar definitivamente la apariencia física más conforme con los testimonios fidedignos pero también de construir una idealizada imagen de devoción. La elaboración del retrato perfecto fue compleja y polémica dentro de la propia Compañía. Entraron en competencia dos figuras, la que pintó el italiano Jacopino del Conte y otra que tuvo más éxito en España y que Ribadeneyra encargó al retratista Sánchez Coello. De ésta, realizada a partir de una mascarilla mortuoria, se hicieron muchas copias y versiones grabadas, como la que realizó en cobre Pedro Perret para encabezar una edición de la *Vida* (1597). Ignacio, con semblante austero, levanta la mirada hacia el más allá, compenetrado con los inefables secretos del cielo. Destaca el rostro en un fondo oscuro. Una corona de rayos rodea la cabeza, acentuando la impresión de fuerza radiante que emana de un personaje de acción maravillosa.

Las estampitas sacadas del retrato oficial respaldaron las campañas de evangelización. Esta instrumentalización de la figura se conformaba plenamente con el ideal misionero de la Compañía y el contexto de rivalidad entre las órdenes religiosas²². La esperada canonización tuvo lugar en 1622 y dio lugar por toda España y América a múltiples fiestas y ceremonias de las que dejaron memoria numerosas relaciones en pliego. A raíz de la ascensión a la santidad, se multiplicaron los relatos hagiográficos, desde las biografías más compendiosas y más humildes hasta las más profusas y elaboradas, en verso o en prosa²³.

Avanzando el tiempo, los títulos no sólo anuncian la vida y muerte del fundador sino que insisten en sus virtudes y milagros. En este caso también, las relaciones hicieron especial hincapié en el poder milagroso de la figura de Ignacio. Abundan los ejemplos, como la *Relación de algunos de los muchos milagros que ha obrado Dios N. S. en Munebrega, lugar de la comunidad de Calatayud por medio de una imagen*

20 Véase la versión española, Pedro de Ribadeneyra, *La vida del Padre Ignacio de Loyola, Fundador de la religión de la Compañía de Jesús*, Madrid, Alonso Gómez, 1583. Para la historia del texto, P. de Ribadeneyra, *Historias de la Contrarreforma*, ed. de Eusebio Rey, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1945, 3-26. Ver también nuestro «Sentiment religieux et Contre-Réforme: types et modèles de sainteté entre l'Espagne et l'Italie à la fin du XVIIe siècle», en *Italia non spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600*, Coloquio internacional, Università e Scuola Normale Superiore di Pisa, diciembre de 1998, ed. de E. Fasano, en prensa.

21 Ver Rafael María de Hornedo, «La vera effigies de San Ignacio», *Razón y fe*, 154, 1956, 203-224 y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Aportación a la iconografía de San Ignacio de Loyola», *Goya*, 102, 1971, 388-392 y «La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica», en *Ignacio de Loyola y su tiempo*, ed. de J. Plazaola, Bilbao, Mensajero/Universidad de Deusto, 1992, 107-128.

22 Remitimos aquí al estudio de J. Portús Pérez y J. Vega sobre las dimensiones materiales e ideológicas de las estampas devocionales, *La estampa religiosa...*

23 Hemos encontrado no menos de quince escritos biográficos publicados en el siglo XVII. Ver Jos. E. Vercruyse, «L'historiographie ignatienne aux XVIe-XVIIe siècles», en *Ignacio de Loyola y su tiempo*, ed. de J. Plazaola, Bilbao, Mensajero/Universidad de Deusto, 1992, 37-54.

de San Ignacio de Loyola... en los meses de abril y mayo de 1623 (Madrid, Luis Sánchez, 1623), con una segunda parte que relata los milagros del mes de julio del mismo año, o la *Noticia de la maravilla que ha obrado el Señor por intercesión de San Ignacio en su santa casa de Loyola el día 13 de mayo de 1690* (Cádiz, Cristóbal de Requena, 1690).

La *Vida de San Ignacio de Loyola* publicada en Granada por el Padre Andrés Lucas en 1633 es sin lugar a duda el texto que proporciona más casos de los efectos milagrosos del retrato²⁴. Los milagros referidos empiezan poco antes de 1600, año en que el Pontífice permitió que se estampase la imagen del santo con diadema de rayos y título de beato. En 1599, la imagen curó a una mujer enferma de peste; en 1601 sanó de hidropesía a una tal Magdalena de Talavera que la aplicó en el vientre hinchado; en 1602, una estampa de Ignacio consiguió ahuyentar demonios; en 1616, una mujer puso una imagen encima de una herida y al día siguiente se halló sin dolor y del todo sana, etc.²⁵

El proceso acumulativo de los hechos milagrosos es fruto de una elaboración retórica por la que el relato hagiográfico organiza y orienta una «realidad». Sin embargo, de las actitudes referidas pueden sacarse algunas modalidades del funcionamiento del retrato. Éste no sólo pretende alegrar la vista sino provocar siempre la intensa contemplación de los rasgos físicos para preparar la meditación²⁶. Tampoco faltan los casos de invocación directa al santo representado. Pero la práctica más frecuente es el contacto físico con la imagen, claro testimonio de la muy compartida creencia en los poderes mágicos del objeto material. La aplicación de la estampa en el vientre, en la cabeza o en la llaga podía asegurar la curación deseada.

En esto, las imágenes de Ignacio no diferían mucho de la reconocida potencialidad de ciertas representaciones de la Virgen o de Cristo. Pero el retrato del santo, como señala inconfundible de una identidad propia, funciona también a modo de reliquia²⁷. Es un intermediario íntimo que se justifica por su valor ejemplar. De ahí, la ambigüedad fundamental del retrato, muchas veces subrayada, entre la necesaria modestia del religioso y la proyección pública de la imagen.

Desde la curación hasta la ruptura del orden natural por la que se manifiesta lo divino, el campo de los efectos del retrato era relativamente amplio. El vocabulario

24 Lucas, Andrés, *Vida de San Ignacio de Loyola Patriarca y fundador de la Compañía de Jesús*, Granada, René de Lazcano y Bartolomé Lorençana, 1633.

25 También se tiene constancia de que en 1675 una estampa del glorioso San Ignacio habló por tres veces y dijo a una religiosa de Marchena que no dejase el convento. Tales hechos son abundantes y repetitivos aunque no tan precisos y detallados como para justificar un acercamiento de tipo antropológico al fenómeno.

26 Hasta cierto punto, se reconoce aquí el principio de la famosa composición de lugar preconizada en los *Ejercicios espirituales* ignacianos. Ver Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIIe siècle*, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales/Vrin, 1992.

27 Es notable cómo, en muchos casos, la Iglesia otorgaba indulgencias a los devotos de tal o tal estampa, legitimando su potencialidad milagrera.

empleado matiza con prudencia el concepto de milagro y distingue varios niveles entre «gracias», «prodigios» y «hechos maravillosos». Los casos, muy propios del llamado «milagrero siglo XVII»²⁸, constituían la imprescindible contrapartida socioreligiosa a las inquietudes comunes por las malas cosechas, los peligros naturales, y sobre todo las enfermedades del cuerpo y del espíritu. Ofrecían una respuesta adaptada a una sociedad en búsqueda de amparo y protección. El milagro era sin embargo una realidad compleja, abierta a posibles confusiones y abusos. Los efectos del retrato de San Ignacio no parecen haber despertado sospechas. La actualidad del santo y el prestigio de la Compañía constituían probablemente garantías suficientes.

No deja de sorprender la contradicción entre, por una parte, la insistencia de la Iglesia en afirmar que en la devoción a la imagen interesa el prototipo y no el soporte en sí mismo, y por otra, la exaltación de la función milagrera como consecuencia directa del poder intrínseco de la imagen. Es patente la capacidad de adaptación por parte de las autoridades eclesiásticas a unos rasgos de mentalidad mágica profundamente arraigados en la vivencia religiosa de la inmensa mayoría²⁹. Los mismos jesuitas que manifestaban sus reticencias a aceptar las fantasmagorías no descartaron lo prodigioso en la construcción de la santidad de su fundador³⁰. La efigie de San Ignacio se convirtió en la referencia modélica y el estandarte de empresas heroicas, no siempre exentas de fanatismo.

Los retratos milagreros de Santo Domingo Soriano y de San Ignacio de Loyola se configuraron en la primera mitad del siglo XVII como piezas de una verdadera cadena de comunicación por la que se relacionaba la imagen plástica con el libro de devoción, el pliego y el sermón, favoreciendo el manejo de la llamada sensibilidad popular³¹. Las figuras también manifestaban las rivalidades y luchas de influencias entre unas órdenes religiosas dinámicas, interesadas en afirmar su identidad³², que las ofrecían a una sociedad en espera de manifestaciones de la voluntad y de la intervención divinas.

28 Ver Rafael Carrasco, «Milagrero siglo XVII», *Estudios de Historia Social*, 36-37, 1986, 401-423.

29 Véanse los trabajos de Augustin Redondo, «La religion populaire espagnole au XVIe siècle: un terrain d'affrontement?», en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Universidad Complutense/Casa de Velázquez, 1986, 329-369 y William A. Christian, «De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días», en *Temas de antropología española*, ed. de C. Lisón Tolosana, Madrid, Akal, 1976, 50-102.

30 No habría que sobrevalorar este aspecto en la obra del Padre Lucas. El conjunto de la biografía ofrece un eficaz equilibrio. Ver también nuestro «De saint Jacques Matamore à saint Ignace de Loyola: stratégies de l'image des saints face à l'altérité religieuse (Espagne XVIe-XVIIe siècles)», en *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain, II*, ed. de A. Redondo, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, 75-95.

31 Ver, entre los múltiples trabajos que ha dedicado al tema Fernando Rodríguez de la Flor, «La Compañía de Jesús: imágenes y memoria», *Hiperión*, 3, 1978, 62-72, y «Tecnologías de la imagen en el Siglo de Oro: del arte de la memoria a la emblemática (pasando por la composición de lugar ignaciana)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, 11-12, 1994, 180-186.

32 Véase Sergio Bertelli, *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco*, Barcelona, Península, 1984, cap. V, «Santos contra santos», 89-109.

La convivencia con la santidad y el milagro no se reducía a cuestiones de credibilidad o de didactismo, también afectaba ampliamente a la esfera de las representaciones y determinaba fenómenos de percepción y de impacto visual, con repercusiones sociales y culturales. Los lugares privilegiados para la exaltación colectiva de los retratos de santos eran la fiesta religiosa, los retablos de los altares mayores, las poesías a lo divino o las ficciones teatrales, allí donde tendían a desaparecer las fronteras entre las apariencias sensibles, entre lo visible y lo invisible, lo cotidiano y lo maravilloso.

Objetos del deseo en las *Novelas ejemplares* de Cervantes

William H. Clamurro

En las *Novelas ejemplares* el enredo amoroso domina la gran mayoría de las historias, lo mismo que el deseo de riqueza material¹. *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa* y *La ilustre fregona*² ofrecen una cadena de representaciones en las que el amor y la riqueza, la mujer y el dinero revelan cierta concepción de la relación entre el individuo y la sociedad. En efecto, la mujer de las *Novelas ejemplares* funciona como objeto deseado, sea de manera positiva dentro de las reglas de los sentimientos más elevados, o sea de modo negativo, por ejemplo cuando la mujer es tratada como un objeto de deseo agresivo y sexual, como un tipo de mercancía o cuando su función en la novela se centra en su identidad como «una parte de la familia» es decir, cuando tiene que limitar su autonomía o su «voz» como persona a los intereses de sus padres o los de su esposo³.

En cada caso se ven ciertas tendencias compartidas dentro de esta índole materializante y al mismo tiempo hay una evolución sutil de distintas posibilidades de la expresión individual humana en contienda con la sumisión necesaria de la mujer dentro del sistema básicamente patriarcal, conservador y aristócrata. A propósito, las cuatro novelas elegidas nos ofrecen distintas perspectivas sobre la compleja tensión que existe entre la mujer idealizada y la contienda por la posesión de su cuerpo.

En los cuatro textos, las protagonistas femeninas muestran características bien distintas. Preciosa (de *La gitanilla*) domina y unifica toda la historia, tanto con respecto a la acción como en cuanto a su control verbal, un dominio que cede al final ante las realidades de su auténtica identidad. En *El amante liberal*, Leonisa parece ocupar un lugar algo secundario, dentro del complejo sistema de personajes y escenarios y ante el intruso predominio verbal del hombre principal, Ricardo. Leonisa oscila entre una postura de silencio pasivo y cierto poder enfocador como el objeto frágil y deseado pero también como persona autosuficiente y misteriosa. Isabel, en *La española inglesa*, está

1 Las novelas que prescinden del argumento amoroso son una minoría: *Rinconete y Cortadillo*, *El licenciado Vidriera* y el *Casamiento/Coloquio*. En la crítica cervantina se suele comentar el argumento amoroso a base de la dinámica de la acción misma, o el desarrollo o cambio de los personajes (e.g., El Saffar), o desde otras perspectivas históricas, culturales y/o psicológicas. La tendencia idealizante se ve en los estudios de Casalduero, Forcione y Zimic.

2 Las otras novelas de temática amorosa —*La fuerza de la sangre*, *El celoso extremeño*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*— poseen una diversidad de tono muy notable, y no ofrecen un material tan evidente como el de los cuatro textos elegidos. Todas las citas del texto se refieren a la edición de H. Sieber y se identifican por número de volumen y página entre paréntesis.

3 Casos notables se ven con el desenlace de *La gitanilla* y *El amante liberal*.

más «presente» en casi todo el texto, y además encierra cierta voluntad y autonomía que no vemos en Leonisa aunque sí en Preciosa. Pero lo más notable de su naturaleza y función, dentro de una novela que yuxtapone dos países y culturas en obvio conflicto, es su «encarnación» de ciertos contrastes marcados e inquietantes entre clases sociales, modos de actividad económica e identidades religiosas. Finalmente, en *La ilustre fregona*, el personaje del título, la otra «Costanza», es la más apartada y callada, la más misteriosa y marginada de todas. Parece que ella espera y observa, hasta que llega el momento de crisis y anagnórisis, el momento en que el errante y «ausente» padre vuelve para confesar su acto pecaminoso, su responsabilidad en haber engendrado a esta misteriosa huérfana. Desde esta perspectiva, la Costanza fregona representa el polo opuesto de la Costanza gitana, Preciosa, quien es la más dinámica y verbal de las cuatro mujeres. Pero al mismo tiempo las dos Costanzas son las más cercanas en su naturaleza de niñas huérfanas, mujeres perdidas, robadas o abandonadas. La anagnórisis de la primera, en Murcia, con sus brincos infantiles y sus marcas distintivas en el cuerpo, y de la segunda, en Toledo, con los fragmentos de la cadena y la hoja de papel incompleta, se reflejan y se complementan.

Para establecer las implicaciones distintas de cada texto, empecemos con *La gitanilla*. En esta primera novela, el dinero y los modos incompatibles de obtenerlo y gastarlo forman la piedra clave de la acción y de la armazón simbólica⁴. El texto comienza con una declaración de la heterodoxa «ley» y naturaleza de los gitanos⁵. Pero dentro del mismo párrafo emerge la referencia a esta gitanilla tan distinta, criada y protegida por la gitana vieja. Esta «Preciosa», como se sospecha muy claramente aún mucho antes de la revelación de su identidad auténtica, no responde exactamente a la norma gitana, pero sí tiene una base material, como se insinúa en la última oración del primer párrafo: «Y, finalmente, la abuela conoció el tesoro que en la nieta tenía, y así, determinó el águila vieja sacar a volar su aguilucho y enseñarle a vivir por sus uñas» (I, 62).

Imprescindible subrayar que las «uñas» o mañas de Preciosa no son las artes del hurtar en el sentido estricto del término. Manipuladora sí, pero los «hurtos» de la muchacha bella son los «robos» de su encanto, la gracia de sus bailes y canciones. Más aún, Preciosa (armada de su gracia y su belleza) funciona en el supuesto mundo ficticio de esta novela como un mágico imán de dinero, como una mediadora y una negociadora entre individuos y mundos conectados pero contenciosos. Ella atrae el escudo de oro escondido dentro de la hoja de papel que lleva un poema escrito por el ambiguo paje-poeta; ella facilita el contraste entre los caballeros ociosos que están jugando y les ofrecen «dar barato» a las gitanas, y el teniente y su mujer doña Clara, en cuya casa no

4 Interpretaciones que consideran las ironías y complejidades sociales y económicas incluyen las de Gerli, Presberg y Sears.

5 «Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, crianse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molients a todo ruedo,(...)» (I, 61).

hay nadie que tenga ni un cuarto para remunerar la lectura de la «buenaventura» (I, 77ss); ella recibe la declaración de amor de don Juan de Cárcamo acompañada con una cantidad considerable de oro: «Cien escudos traigo aquí en oro para daros en arra y señal de lo que pienso daros; (...)» (I, 84). Se podría argüir que, con esta acción, el joven amante linda en cierto umbral cuestionable, un intento de compraventa, el amor como comercio. En gran parte de esta novela es difícil pasar por alto ciertas implicaciones mercenarias. Y en efecto, Preciosa, quien se revelará como la perdida pero constante Costanza, hija secuestrada de los Corregidores de Murcia, traza un trayecto metafórico como objeto y mediador. Como se caracteriza a sí misma: «En este mi bajo cobre,/siendo honestidad su esmalte,/no hay buen deseo que falte/ni riqueza que no sobre» (I, 121). Pero la gitanilla sí es la perdida moneda de oro aristócrata, no el humilde cobre del estirpe gitano. Y al volver y restaurarse al seno de su familia auténtica, y con la metamorfosis de la Preciosa en Costanza, la mujer se rinde, casi desaparece y por cierto abandona la autonomía desafiante de la gitanilla no-gitana. En efecto, no sólo regresa a la familia sino que se rinde a la condición de mujer como posesión familiar, conforme a las normas de la sociedad y, en particular, a las reglas más rígidas y limitadoras de la capa social aristocrática.

Pero si en la persona de Preciosa se observa un vaivén entre los papeles de mujer independiente (cierta movilidad y libertad personal) y la regulada identidad de la hija de la aristocracia, en las dos próximas novela *El amante liberal* y *La española inglesa* predominan situaciones (y definiciones implícitas) de la mujer como objeto más pasivo y vulnerable, pero sobre todo como objeto de posesión deseada. Además, en estas dos novelas surge el acto del secuestro (el robo de un ser humano, la persona reducida a su aspecto de «objeto»), pecado clave, así como en el caso de *La gitanilla*. Estos secuestros ocurren dentro de escenarios de conflictivas yuxtaposiciones internacionales, de culturas distintas y hostiles⁶. La mujer en cada caso es objeto de un deseo erótico y mercantil, aunque las motivaciones ostensibles parecen ser algo distintas: Leonisa (del *Amante liberal*), junto con el personaje masculino principal Ricardo, es víctima de un ataque de corsarios musulmanes, y como consecuencia se halla cautiva, arrastrada por una cadena de viajes, naufragios y negociaciones (como si participara en una almoneda de esclavos) ante un trío de turcos, cada uno encendido con deseo amoroso, o erótico, por esta preciosa mercancía traída a Nicosia por un mercader judío. En contraste, la niña de *La española inglesa* es la víctima de un secuestro de lo más extraño y sexualmente inquietante, al ser capturada durante el ataque de las fuerzas inglesas a la ciudad de Cádiz y de allí llevada «por riquísimo despojo» a Londres por el supuestamente «noble» caballero inglés Clotaldo (I, 244). En ambos casos, sin embargo, la mujer (a pesar de su relativa inmovilidad y falta de poder autónomo) llega a formar el punto central de redes contenciosas de deseo sensual. Ante todo, en estos dos casos, la mujer pasa por un proceso de significativa materialización.

6 En cuanto al caso de *El amante liberal*, con el careo turco-europeo, véase el capítulo dos de mi estudio reciente, *Beneath the Fiction*.

De las dos novelas, y a la luz de la cuestión de la mujer como objeto de deseo erótico y mercantil, la situación de Leonisa (en *El amante liberal*) parece ser la más convencional y entendible⁷. Leonisa es, a lo largo de la narración del *Amante liberal*, la mujer madura y solicitada, cortejada, pero curiosamente callada y pasiva. Su vínculo con lo material no sólo se manifiesta en la escena de la «almoneda» y en su condición de cautiva durante gran parte de la novela, sino que subyace a la acción y al simbolismo del texto mismo desde el principio cronológico de la historia. Hasta cierto punto, el entendimiento -o mejor dicho, el malentendido- de la voluntad y preferencias de Leonisa, así como gran parte de la complicada «psicología» de la novela se debe a la visión egoísta y miope del violento y apasionado Ricardo, una perspectiva que de hecho controla o desorienta nuestra lectura. No obstante, Leonisa aparece en la historia como «objeto», como posesión, de hecho, de su familia (dentro de las normas del sistema patriarcal), y potencialmente de su novio o marido hipotético. Así, la primera confrontación de Ricardo con Leonisa y su supuesto pretendiente Cornelio refleja las preconcepciones de posesión y material de las que sufre Ricardo. Pero además se ve cómo la verdadera resolución temática, la epifanía por parte del ya castigado y cambiado Ricardo, también contiene ecos de la confusión de persona y posesión. Después de haberle «dado» a la salvada mujer al rival putativo («Ves aquí, ¡oh Cornelio!, te entrego la prenda que tú debes estimar sobre todas las cosas que son dignas de estimarse» [I, 186]), Ricardo tiene la iluminación repentina de que ni aun por haberla salvado del cautiverio puede él tener derecho de posesión sobre ella:

¡Válame Dios, y cómo los apretados trabajos turban los entendimientos! Yo, señores, con el deseo que tengo de hacer bien, no he mirado lo que he dicho, porque no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno: ¿qué jurisdic[c]ión tengo yo en Leonisa para darla a otro? (I, 186).

Pero esta loable conciencia de Ricardo y una comparable aserción de voluntad y autonomía por parte de Leonisa no pueden superar la realidad de que la mujer, dentro de las normas y valores sociales del sistema patriarcal, todavía es poseída por la autoridad familiar y está a la disposición de su dueño. Como dice Leonisa misma, en una declaración que reclama cierta autonomía de voluntad aun cuando se da cuenta de las realidades del caso:

Esto digo por darte a entender, Ricardo, que siempre fui mía, sin estar sujeta a otro que a mis padres, a quien ahora humildemente, como es razón, suplico que me den licencia y libertad para disponer

7 Es la más aceptable, también, si se consideran las implicaciones latentes y peligrosas, lindando en lo incestuoso (como he notado en *Beneath the Fiction*, cap. 4) del secuestro de una niña de siete años, el atroz acto de Clotaldo en *La española inglesa*.

[de] la que tu mucha valentía y liberalidad me ha dado (I, 187; el subrayado es mío).

Así, aun en el momento en que Ricardo llega a entender que Leonisa no es «suya», Leonisa misma nos recuerda que ella sí es, desde la perspectiva social, objeto disponible.

La materialización e inversión de «valor» dentro de la persona de la mujer adquiere su realización más compleja y más peligrosamente inquietante en el tratamiento de Isabel en *La española inglesa*. Aunque la contienda turco-cristiana que rige en *El amante liberal* establece una frontera hostil de gentes y valores, en la novela de la robada niña española se nos presenta un tejido aun más complicado y problemático de valores disonantes. Además del escándalo inicial el secuestro de la niña, por Clotaldo, supuestamente por ser «aficionado, aunque cristianamente, a la incomparable hermosura de Isabel» (I, 244)—el traslado de esta mujer desde su patria hasta un país enemigo (Inglaterra) establece tanto la inserción de la niña extranjera dentro de una estructura ambiguamente familiar, como la yuxtaposición de dos culturas nacionales y dos modos antagónicos de actividad económica⁸. En efecto, y con una «inversión» o revés de la supuesta jerarquía de valores asociados con sendos estamentos sociales, la casa aristócrata del inglés Clotaldo y su hijo Ricaredo ejerce el oficio de guerra, de robo y despojo lindando en la piratería, mientras que la española Isabel pertenece a (y porta los valores de) una familia plebeya y en particular de profesión mercantil. Así, al principio el secuestro de la niña corresponde a un acto de hurto material, claramente subrayado en el texto mismo al notar que «Clotaldo, alegre sobre modo, llegó a Londres y entregó por riquísimo despojo a su mujer a la hermosa niña» (I, 244). El crimen de robo o secuestro cometido por el padre se contrapone y parece redimirse por la misión del hijo y amante, Ricaredo, quien tras el encargo de la reina Isabel I, sale en una expedición de corsarios, o sea otra vez un acto de piratería. Con el exitoso resultado de esta aventura pirática, el joven aristócrata inglés «gana» la buena voluntad de su reina y, en efecto, «compra» con el botín conseguido a su amante española.

Los otros enredos del argumento se multiplican y se complican: la hostilidad y rivalidad de Arnesto; el intento, por parte de la madre de éste, de matar a la española; la transformación física de la joven mujer, como resultado del veneno; y el regreso de Isabel y sus padres a España y la feliz reunión de ella y su querido Ricaredo. Además un elemento notable para la resolución de la historia es el prominente papel de trámites financieros o bancarios, así como la importancia de sistemas mercantiles que posibilitan el seguro regreso de Isabel y sus padres a su patria y la restauración de su próspero estado inicial⁹. Como ha indicado C. B. Johnson, vemos en este curioso cuadro de culturas y profesiones yuxtapuestas un juicio sutil e irónico que parece privilegiar un incipiente modo capitalista o al menos mercantilista, a expensas de los valores ya en

8 Véase el estudio de C. B. Johnson, «*La española inglesa and the Practice of Literary Production*».

9 Véase en particular la atención prestada en el texto a los documentos y procesos de transferir y asegurar del dinero donado a la familia de Isabel (I, 272).

perceptible decadencia, de un mundo de heroísmo militar y actividad adquisitiva basada en la guerra y la conquista¹⁰.

Con el caso de *La ilustre fregona* volvemos de los escenarios más heroicos de las dos novelas anteriores a un mundo de economías más domésticas e interacciones más sutiles.¹¹ La protagonista de esta historia no es la mujer o niña secuestrada (como en los casos de Preciosa, Leonisa e Isabel), sino la huérfana engendrada como consecuencia de un imperdonable acto de violación (similar al caso de Luis en *La fuerza de la sangre*). Costanza es, desde el principio, la mujer «fuera de lugar», la que claramente no pertenece al ostensible contexto social, así como en el caso de la niña gitana Preciosa. Abundan elementos curiosos y de significado elusivo: Costanza es la fregona que no friega; es la encargada de las llaves (símbolo bien sugerente); es el callado punto alrededor del cual gira una serie casi inconexa de personajes y episodios picarescos carentes de meta narrativa. Pero como se revela hacia el final del cuento, Costanza es la «rica prenda» o sea, el producto del pecado, contrición y perdón implícito, que clausuran la historia con el muy postergado acto de conciencia y reconocimiento de don Diego de Carriazo.

En una resolución de reunión y anagnórisis de índole cómica que trae un complicado re-establecimiento de vínculos familiares entre casas aristocráticas (en al menos un caso, peligrosamente cercanas en términos de casamiento y consanguinidad), el texto nos recuerda que la misteriosa mujer central y pasiva es producto del pecado pero que también representa cierta «inversión» material. Como si fuera una cantidad de riqueza guardada, invertida y custodiada por sus tutores temporales (el señor y la señora huéspedes), Costanza es la rica prenda creada por la secreta pero escandalosa unión de don Diego Carriazo y la noble «señora peregrina». Cuando su padre vuelve para reconocer tanto a su abandonada hija como su propia culpa y responsabilidad, hay una curiosa «vuelta» en el desenlace, ya que el proceso de confesión y anagnórisis incorpora una serie de narraciones: la del huésped, seguida por la de Carriazo padre. Estos cuentos vienen acompañados por las pruebas, documentos y referencias a cantidades de dinero, un acto de «sacar cuentas» fusionado con la revelación de la verdadera identidad. Como recordamos, la comprobación del vínculo familiar gira en torno a la unión de los eslabones de la cadena de oro y de las dos partes del papel que aquí funcionan como las dos llaves de una caja bancaria de seguridad: «y juntando las dos partes se hicieron una, (...) que todas [las letras] juntas decían: «esta es la señal verdadera» (II, 193). Pero además, otra vez como un trámite bancario, Carriazo padre menciona que una parte de la resolución feliz tenía que ver con la confesión del mayordomo viejo de la señora peregrina (II, 195); éste había guardado indebidamente unos treinta mil escudos de oro «que su señora dejó para casar a su hija». En efecto, aparece ya otra cantidad de riqueza, casi en paralelismo simbólico con la mujer misma.

10 Véase el artículo de Johnson ya citado.

11 Véase el estudio de J. Herrero, en el que se presenta una lectura sensible a las ironías socio-económicas.

Con la afortunada conclusión de *La ilustre fregona*, volvemos al punto de partida, ya terminado el círculo. Dentro del mundo ficcional cervantino, la mujer es un objeto del deseo amoroso, un artificio de su exploración y revelación. Como se muestra en muchos otros casos¹², Cervantes les permite a las mujeres una libertad y voluntad que sirven a las exigencias del argumento novelesco y que posibilitan la feliz resolución, pero que se rinden en el momento final cuando otra ley más allá de la de una voluntad individual se impone. Lo notable de las cuatro novelas comentadas arriba es la centralización de material y posesión, de la exigencia de un regreso a la identidad y el «status» social de la mujer perdida, robada o engendrada ilícitamente, y (sobre todo) las funciones de las protagonistas como objetos de deseo, de enfoque temático, de mediación material y social. Sirven, aun cuando sea sólo temporalmente, tanto de artificios de comentario social, como de personajes importantes y necesarios de por sí dentro de la trama amorosa. En los casos de las cuatro mujeres mencionadas aquí, se ve hasta qué punto en la práctica cervantina la mujer objeto del deseo transita por su órbita de posibilidad, pérdida e incertidumbre, deseada e investida de valores sentimentales pero también materiales, para volver a su lugar debido. En el proceso, se vislumbra el objeto del deseo como un espejo en el que los valores sociales, materiales y sentimentales se entretajan en complejidades inesperadas.

12 E.g., Marcela y Dorotea en el *Quijote*, I, y también en las improbables autonomías de Teodosia y Leocadia en *Las dos doncellas*.

Obras citadas

- Casaldueiro, Joaquín, *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1974.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, 2 vols, Madrid, Cátedra, 1984.
- Clamurro, William H., *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's Novelas ejemplares*, New York, Peter Lang, 1997.
- El Saffar, Ruth S., *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1974.
- Forcione, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton UP, 1982.
- Gerli, E. Michael, «Romance and Novel: Idealism and Irony in *La Gitanilla*» *Cervantes* 6.1, 1986, 29-38.
- Herrero, Javier, «Emerging Realism: Love and Cash in *La ilustre fregona*», en *From Dante to García Márquez: Studies in Romance Literatures and Linguistics Presented to Anson Conant Piper*, Williamstown, MA Williams College, 1987.
- Johnson, Carroll B., «*La española inglesa* and the Practice of Literary Production», *Viator* 19, 1988, 377-416.
- Presberg, Charles D., «Precious Exchanges: The Poetics of Desire, Power, and Reciprocity in Cervantes's *La gitanilla*», *Cervantes* 18.2, 1998, 53-73.
- Sears, Theresa Anne, *A Marriage of Convenience: Ideal and Ideology in the Novelas ejemplares*, New York, Peter Lang, 1993.
- Zimic, Stanislav, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996.

Cotejo de dos ventas y dos poéticas: Alemán y Cervantes

Anthony Close

Voy a tratar de dos ventas ficticias en que se cifran y simbolizan las poéticas de sus autores respectivos, Alemán y Cervantes, centrándome, por motivos de espacio, en el novelista sevillano más bien que en el alcalaíno. En realidad, de lo que se trata es de una plenitud y un vacío: la abundancia de reflexiones teóricas en Cervantes y la misteriosa escasez de ellas en *Guzmán de Alfarache*. Los motivos de ésta, además del interés que tienen en sí mismos, ayudan mucho a aclarar la tendencia principal de aquéllas. Conviene añadir que todo lo siguiente es síntesis del capítulo final de un libro mío que pronto saldrá a luz y que versa sobre la poética de la ficción cómica de Cervantes en relación con la mentalidad cómica del siglo de oro, o sea, el conjunto de sus valores, supuestos y teorías relativos a lo risible.

Resulta curioso que Guzmán de Alfarache, narrador tan docto y auto-analítico, se muestre tan poco dispuesto a reflexionar teóricamente sobre su propio arte narrativo. Me parece significativo que Edmond Cros, al investigar las deudas de la novela de Alemán con la retórica humanística y las misceláneas afines, se apoyara mucho más en los asertos de comentaristas y traductores coetáneos que en los del autor y su criatura¹. Aunque a primera vista pudiera parecernos explicación más que suficiente de ese mutismo el hecho de que la novela picaresca no hubiese cuajado como género reconocible, ni mucho menos como género canónico, en la última década del siglo XVI, una serie de factores demuestra la superficialidad de esta impresión. Me refiero a la aspiración de Alemán a elevar el tema picaresco a un nivel más serio y reflexivo, su indudable familiaridad con la teoría literaria de su tiempo y la eclosión contemporánea de escritos (Herrera, Rengifo, Sánchez de Lima, López Pinciano) que demuestran la posibilidad de someter los géneros populares a una reflexión nutrida por la poética canónica. Tanto en *Guzmán de Alfarache* como en *San Antonio de Padua*, los escasos pasajes teóricos se ocupan más o menos superficialmente de una sola cuestión: la de la licitud de las digresiones². El más sustancioso de ellos es el primer capítulo de la

1 *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967.

2 Después de haber dedicado los tres primeros capítulos de su biografía del santo a un elogio de la ciudad de Lisboa, Alemán empieza el cuarto justificándose así: «Costumbre mía es, y no la tengo por mala, yr en mis escritos lleuando por delante la parte curiosa de aquello que se me ofrece, por no hacer otro camino.», *San Antonio de Padua*, Valencia, 1607, fol. 10. Y en el prólogo, después de afirmar «que de tal manera deue proceder qualquier historiador en sus escritos, que vayan tan desnudos de lo que no es muy proprio dellos, quanto vestidos de toda verdad», sostiene que en el caso de la vida de un santo esta regla padece excepción, ya que la vida resulta más provechosa si va adornada de

segunda parte de *Guzmán de Alfarache*, donde Alemán pone al descubierto los dos niveles de su discurso narrativo, cada uno correspondiente a un tipo de lector bien definido y caracterizado: por un lado, «el melancólico, el compuesto, el retórico, el filósofo, el cortesano, el discreto», y por otro, «el sanguino, el desgarrado, el bárbaro, el colérico, el rústico, y la señora Doña Calabaza»³. Aunque en el texto de Alemán estos abigarrados epítetos están confusamente amontonados, sin ir repartidos en dos grupos contrapuestos, salta a la vista la dicotomía fundamental que los rige. Vienen en un contexto en que Guzmán se está defendiendo contra las instancias de Doña Calabaza y sus congéneres a que les entretenga con un solo manjar variado al infinito a imitación de los banquetes de Heliogábalo. Dicho manjar serían aventuras picarescas, mondas y lirondas. Pensemos en cómo reaccionan ante la posibilidad de una segunda parte del *Quijote* esos lectores más joviales que saturninos de que nos habla Sansón Carrasco: «Vengan más qui jotadas: embista don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere: que con eso nos contentamos» (*Don Quijote* II, 4)⁴. Pues con eso, *mutatis mutandis*, se contentaría Doña Calabaza. En contra de sus presiones, Alemán se escuda tras aquello de «chê per tal variar natura è bella», razón que al menos tiene el mérito de serlo, por poco persuasiva que nos resulte. Los demás pasajes apologéticos relacionados con este tema se caracterizan por su función meramente retórica y su frivolidad, reflejadas en su tono típicamente bufonesco y su manera de plantear el problema para luego dejarlo en vilo. Por ejemplo, después de una invectiva contra el abuso de las contraescrituras, Guzmán sale con esto (II, iii, 3; iv, 231-2):

Porque dirán para qué aconseja el que a sí no se aconseja. Que igual hubiera sido haberles contado tres o cuatro cuentos alegres, con que la señora doña Fulana, que ya está cansada y durmiéndose con estos disparates, hubiera entretenídose. Ya le oigo decir a quien está leyendo que me arronje a un rincón, porque le cansa oírme. Tiene mil razones. Que, como verdaderamente son verdades las que trato, no son para entretenimiento, sino para el sentimiento, no para chacota, sino para con mucho estudio ser miradas y remediadas. Mas, porque con la purga no haga ascos y la dejes de tomar por el mal olor y sabor, echémosle un poco de oro, cubrámoslo por encima con algo que bien parezca.

Y, sin embargo, pese a la promesa de endulzar la píldora, Guzmán, a renglón seguido, vuelve a sus moralizaciones.

La frivolidad de este procedimiento se explica por el hecho de que las impropiedades de que Alemán se siente culpable son a la vez intrínsecas a un personaje capaz, al

«alegorías» y «moralidades», o sea, glosas moralizantes. Huelga subrayar la relación de estas observaciones con el procedimiento adoptado en *Guzmán de Alfarache*.

3 Cito por la edición de S. Gili Gaya, 5 tomos, Madrid, Espasa Calpe, 1972, iii, 80.

4 En la edición de Luis Murillo, 3 tomos, Madrid, Castalia, 1978, ii, 68.

decir de Vicente Espinel, de saltar del estiércol a las estrellas⁵, e injustificables dentro de la poética al uso, ya que infringen el precepto aristotélico que pide que haya trabazón probable y necesaria entre digresiones y trama principal, y además, dan al traste con el principio del decoro. «Bueno sería», dice el preceptista Francisco Cascales, pensando sin duda en las *Dianas* de su tiempo, «que a un rústico le oyésemos consejos sacados de las entrañas de la filosofía, o discurrir largamente diciendo el cauteloso trato de la corte»⁶. Por eso mismo, bueno estaría que un pícaro reducido a galeote se propusiese reformar el estado o echar sermones sobre las obligaciones del cristiano.

Claro está, los doctos admiradores de Alemán –Barros, Espinel, Barezzi, Mabbe, Gracián– todos ellos buenos conocedores de la poética canónica, estarían dispuestos a perdonárselo todo en virtud de la maestría con que supo infundir sentenciosidad, elegancia, agudeza y doctrina en materia tan baja y escabrosa como era la vida de Guzmán. Sin embargo, el propio Alemán, tal vez más escrupuloso que su club de aficionados, no se daba por satisfecho y seguía reiterando sus disculpas aun después de la ola de entusiasmo desencadenada por la primera parte.

Aquí, se me objetará tal vez que aunque Alemán no formule su poética de modo explícito, lo hace implícita y simbólicamente en las dos anécdotas sobre pintores que vienen al principio y final de su novela⁷. Pero el interpretarlas así desvirtúa su sentido y función. La primera trata de un pintor que adorna el cuadro de un caballo con todo tipo de pintorescos detalles, y viene en el contexto de la apología burlescamente comprometedoras con que Guzmán defiende a su padre contra las calumnias ajenas (I, i, 1; i, 49-52). Está diseñada para ilustrar la propensión universal de los hombres a exagerar y, a pesar de su semejanza superficial con el tema de la digresión, nada tiene que ver con el problema artístico que tanto le preocupa a Alemán. Si se interpretara como un comentario negativo sobre la propensión digresiva del propio Guzmán, esto chocaría con los numerosos pasajes en que él la defiende y justifica. La otra anécdota trata asimismo del cuadro de un caballo (II, iii, 9; v, 157-8) y su aplicación no es

5 El epigrama latino de Espinel que figura en los preliminares de la primera parte de *Guzmán de Alfarache* empieza así (i, 42): «Quis te tanta loqui docuit Guzmanule? quis te/stercore submersum duxit ad astra modo?»

6 *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975, 220. La divergencia entre la novela de Alemán y los preceptos aristotélicos sobre la unidad de la fábula ya fue constatada por E. Moreno Báez, *Lección y sentido de Guzmán de Alfarache*, Madrid, CSIC, 1948, 166-9.

7 Entre los que han tratado de la poética de Alemán, aparte de Edmond Cros y Moreno Báez, ya citados, se cuentan los siguientes: Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, y del mismo autor, «Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», *Edad de Oro*, 3, 1984, 227-40; Carlos Rodríguez, «Guzmán de Alfarache, narrador: la poética del gracioso», *Romance Quarterly*, 31, 1984, 403-12; B. W. Ife, *Reading and Fiction in Golden Age Spain: A Platonist Critique and some Picaresque Replies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985; Paul Julian Smith, *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon, 1988, 99-110; Nina Cox Davis, *Autobiography as burla in the Guzmán de Alfarache*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991; Peter Dunn, *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1993, 63-72.

estética sino teológica: al cliente que lo encarga le parece falto de sentido porque lo mira al revés. Eso mismo ocurre con los diseños de la Providencia: si se vuelve la tabla, manifiestan un propósito racional⁸. Está patente la conexión de este cuento con la situación desahuciante del galeote Guzmán, un abismo material que no obstante le brinda un peldaño para subir al cielo. Hay, eso sí, pasajes imbuidos de simbolismo metaficcional en *Guzmán de Alfarache*, que apuntan a la relación narrador/narración/lector y, en la segunda parte, afirman mediante una alegoría transparente la superioridad de la novela de Alemán sobre la de Martí. Pero, como veremos adelante, en vez de arrojar luz sobre los principios rectores de la fábula, tienden a negar que merezca ser objeto de tal reflexión.

Si dejamos aparte la cuestión de las digresiones, ¿por qué no se molesta Alemán en aclarar los principios fundadores de otros aspectos de su novela? ¿Qué es lo que entiende precisamente por esa sugerente designación de «poética historia» con que la bautiza en los preliminares de la primera parte? ¿Una obra de ficción? ¿O, más específicamente, una especie de Odisea en prosa cargada de verdad universal? La segunda opción corresponde a cómo Baltasar Gracián interpreta la novela, y por ende —supongo— ese epíteto, en el conocido juicio que emite sobre ella en el discurso 56 de su *Agudeza y arte de ingenio*⁹. Por otra parte, Alonso de Barros, un buen amigo de Alemán y tal vez su portavoz teórico¹⁰, parece tomarlo en sentido algo distinto y más literal. Variando el tópico *ut pictura poesis*, y cambiándolo en *historia verior picturae*, elogia la novela como la historia super-convinciente de un hijo del ocio corrompido por los vicios¹¹, dando a entender que, para él, estaría calcada sobre las numerosas autobiografías penitenciales de la época: como, por ejemplo, las de Santa Teresa o Jerónimo de Pasamonte. Conviene recordar aquí que el propio Guzmán califica su narración de «aquesta confesión general que hago, este alarde público que de mis cosas te represento» (II, i, 1; iii, 73). ¿Quién tiene razón: Barros o Gracián o ambos a la vez? Inútil dirigir la pregunta a Alemán, que guarda un silencio atronador al respecto.

8 Como apunta Michel Cavillac en un bien documentado artículo, «Les trois conversions de *Guzmán de Alfarache* (regard sur la critique récente)», *Bulletin Hispanique*, 95, 1993, 149-201 (166).

9 «Aunque de sujeto humilde, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de la *Atalaya de la vida humana*, fue tan superior en el artificio y estilo, que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española.», ed. de E. Correa Calderón, 2 tomos, Madrid, Castalia, 1969, ii, 199. Lo que entiende por «invención griega» se deduce de lo dicho un poco más arriba en el mismo discurso: «pinta al vivo la peregrinación de nuestra vida por entre Scilas, Caribdis, Circes, Cíclopes y Sirenas de los vicios». Entre los humanistas del Renacimiento, era corriente atribuirle a la *Odisea* este sentido alegórico. Dunn (*Spanish Picaresque Fiction*, 64) interpreta lo de «poética historia» como señal de que para Alemán importantes aspectos de su novela rozan la forma y contenido de la épica.

10 Sobre la amistad que unía a los dos hombres, consúltese Michel Cavillac, *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache (1599-1604): Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1983, 177.

11 Véase el «Elogio de Alonso de Barros» en los preliminares de la primera parte de *Guzmán de Alfarache*, i, 38-42.

Sin embargo, Guzmán no es solamente un pecador arrepentido, sino un descendiente de Lázaro de Tormes, heredero de su talento para entretenernos con la relación chistosa de toda la retahíla de sus embustes y desgracias. Aquí topamos con el motivo fundamental del mutismo teórico de Alemán, que aflora en los preliminares de la primera parte de su novela, donde ofrece, en su prólogo «al discreto lector», la siguiente disculpa por lo escabroso de ciertas aventuras del pícaro (i, 35):

En el discurso podrás moralizar según se te ofreciere: larga margen te queda. Lo que hallares no grave ni compuesto, eso es el ser de un pícaro el sujeto deste libro. Las tales cosas, aunque serán muy pocas, picardea con ellas: que en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos gustos, vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y músicas que entretengan.

¿A qué aventuras se refiere concretamente? La metáfora culinaria nos ayuda a identificarlas.

Refresquemos nuestra memoria de lo que le pasa a Guzmán, recién escapado del hogar materno, camino de Cantillana. Al fin de su primera jornada llega muerto de hambre a una venta que ve con los ojos ilusionados de Colón al descubrir las Indias (I, i, 3; i, 107-10). Allí, una anciana repulsiva le hace sentarse ante un poyo que cubre con un trapo para limpiar el horno, cubiertos asquerosos, y pan tan negro como el mantel; luego le sirve una tortilla que el muchacho engulle «como el puerco la bellota», sin fijarse en la extraña sensación de los huesecitos que crujen entre sus dientes. Sólo después de marcharse de la venta, el mal sabor de sus eructos le alertan sobre la naturaleza de lo comido, con las consabidas consecuencias. Observemos que antes de narrar la mala comida en la venta, Guzmán antepone la moraleja al cuento, haciendo una distinción entre dos tipos de aflicción: las que Dios envía a los hombres para probar y fortalecer su fe, y las que los hombres se buscan ellos mismos cediendo a sus impulsos pecaminosos. Guzmán pondera los efectos nefastos del segundo tipo de penalidades con una serie de metáforas de predicador:

(...) los [trabajos] que los hombres toman por sus vicios y deleites son píldoras doradas que, engañando la vista con apariencia falsa de sabroso gusto, dejan el cuerpo descompuesto y desbaratado. Son verdes prados llenos de ponzoñosas víboras; piedras, al parecer, de mucha estima y debajo están llenas de alacranes, muerte eterna que engaña con breve vida. (i, 107-8)

Así, pues, la burla de los huevos empollados cuadra dentro de un esquema providencialista con repercusiones temáticas profundas en el desarrollo posterior de la novela. Un chiste tradicional (cfr. Timoneda, *Buen aviso y portacuentos*, ii, 38), y un escenario tradicional de burlas y trampas: la venta, se transforma en emblema religioso, traducible en lenguaje de auto sacramental. Y aquí, como en otros pasajes de la novela, la lectura

se escinde en dos niveles: uno, literal y francamente risible, dirigido a Doña Calabaza; otro, moralmente simbólico, dirigido a Gracián. Claro está, las dos lecturas, si bien contrarias, no son mutuamente exclusivas y pueden coexistir en un solo lector.

Seguindo su viaje, Guzmán topa con un arriero, que al saber su desgracia, suelta la carcajada, riéndose con un desenfreno tal que escuece vivamente al muchacho y provoca al galeote narrador a salir con esta reflexión: «Porque aun la [risa] moderada en cierto modo acusa facilidad; la mucha, imprudencia, poco entendimiento y vanidad; y la descompuesta es de locos de todo punto rematados, aunque el caso lo pida» (I, i, 4; i, 123). Pero Guzmanillo se equivoca: en realidad, no fue su desgracia la que provocó las carcajadas del arriero, sino una burla hecha posteriormente a la misma mesonera, que efectivamente vengó al muchacho. Según el arriero, que se detuvo en esa venta para tomar una copa, ella intentó hacer la misma mala jugada a dos mozos, que se fijaron a tiempo en lo sospechoso de los ingredientes de la tortilla, y sin darse por enterados, pidieron pescado. Luego, a la hora de pagar la cuenta, dieron con la tortilla podrida en la cara de la anciana, fregándose la al mismo tiempo con un puñado de cenizas calientes, de manera que se quedó con el aspecto de un pescado rebozado de harina listo para la sartén. Al idear esta burla, Alemán está pensando en una burla tradicional: el enharinamiento¹². Con esto y una vaya insultante, los dos mozos se marchan sin pagar. Después de referir el incidente, el arriero vuelve a prorrumper en carcajadas; Guzmanillo muestra su satisfacción por el desenlace; y uno de los clérigos que se han sumado a la comitiva les echa un rapapolvo y dirige al muchacho un prolijo sermón sobre los méritos del perdón. Llegados a Cazalla, Guzmán y el arriero paran en una venta donde les aguarda otra comida asquerosa, y el narrador se anticipa al suceso con esto: «Llevóme al mesón del mayor ladrón que se hallaba en la comarca, donde no menos hubo de qué hacerte plato con que puedas entretener el tiempo, y por saltar de la sartén caí en la brasa, di en Scila huyendo del Caribdis» (I, i, 5; i, 137). La metáfora de «hacer plato con» la burla que está por referir remite a la empleada en los preliminares, donde se invita al discreto lector a picardear con los manjares frívolos que pueda haber en la mesa de la novela y se piden disculpas por su crudeza.

Sin embargo, no limitemos demasiado el alcance de ese aviso preliminar. Vale por todas las aventuras picarescas de Guzmán, que, igual que sus malas comidas venteriles entre Sevilla y Cantillana, se caracterizan por su degradación fisiológica, su origen en chistes y fabliellas tradicionales, el regocijo malicioso de los circunstantes, la visión de la vida social como lucha entre lobos y bobos, y finalmente, la transformación paradójica de todo ello en simbolismo moral/religioso. Además, el aviso está perfectamente a tono con la actitud que hacia Guzmán demuestran los personajes discretos de la fábula, actitud resumida en la siniestra imagen de sacar la sustancia de un alacrán o una víbora, que, después de destripado, se echa al muladar (I, ii, 10; ii, 161). Esta

12 En *San Isidro, labrador de Madrid*, Costanza dice a Bartolo, después de enharinarlo: «A fe que si fuera pez/ ue le pudieran freír». *Obras de Lope de Vega*, RAE, 4, 570. Cfr. *El santo negro Rosambuco*, BAE, 178, 169.

imagen se aplica a Guzmán en su calidad de ejecutor de trampas y una imagen muy parecida se empleará después para su función de fuente ejemplar de escarmiento: «Aconteceráles [a los pecadores empedernidos] lo que a lo ceniza: que hacen della el jabón con que se limpian en otra parte las manchas y luego la echan a el muladar» (II, i, 7; iii, 187). La simetría entre las dos imágenes nos permite inferir que, para Alemán, apuntan a un aspecto esencial del personaje, y además, ilumina un comportamiento típico de los amos nobles de Guzmán: el capitán, el cardenal, el embajador, el caballero en la galera. Después de deleitarse con sus burlas y aprovecharse de sus embustes, todos, incluidos los que más le quieren y estiman, acaban por recelar de su maldad y echarle a la calle. Y todos sin excepción se sirven de él, de modo virtual e implícito o bien actual y explícito, como un truhán, como se ve por las siguientes citas, incluido el pasaje relativo a su desempeño oficial de ese cargo cuando se halla al servicio del embajador de Francia. Téngase en cuenta que las citas están tomadas de distintas partes de la novela y se relacionan con amos distintos; nos las hemos, pues, con un patrón de conducta fijo e invariable:

Alegróse [el capitán] oyéndome, y como haciendo burla me dijo:
«¿Cuál embeleco tienes ya trazado, Guzmanillo?» (I, ii, 10; ii, 155)

Gustaba [el cardenal] dellas [cosas, burlas] y de mí como de un
joglar. (I, iii, 9; ii, 280)

Lo recibía [el embajador] de donaires que le decía, cuentos que le
contaba y a veces de recaudos que le llevaba de algunas damas a
quien servía ... Y hablando claro, yo era su gracioso; aunque otros
me llamaban truhán chocarrero. (I, iii, 10; iii, 12-13)

Cuando lo vía [al cómitre de la galera] desvelado lo entretenía con
historias y cuentos de gusto. Siempre le tenía prevenidos dichos
graciosos con que provocarle la risa. (II, iii, 8; v, 144)

Cuando [al caballero] le dijeron mis partes y supo ser entretenedor
y gracioso, no vía ya la hora de que me pasasen a la popa». (II, iii,
9; v, 159)

Es lícito concluir que el período en que Guzmán actúa oficialmente como truhán tiene la misma función explicativa dentro de la fábula que el período de su carrera universitaria en Alcalá¹³. Si éste sirve para fundamentar verosímelmente su papel de narrador culto y moralizante, aquél está destinado a motivar su carácter chistoso, desvergonzado, cínico y burlón, que es, ni que decir tiene, el nivel primario en que

13 Cfr. Carlos Rodríguez, «Guzmán de Alfarache, narrador: la poética del gracioso», 404-5, y Nina Cox Davis, *Autobiography as burla in Guzmán de Alfarache*, 91-5.

interesa y divierte al lector. Hay, pues, una relación estricta entre la relación de Guzmán con el lector y la relación de truhán que mantiene con sus amos. Eso es, Alemán identifica los orígenes de la comicidad de su personaje con el punto ínfimo de la trayectoria descendente que recorre en la primera parte, según las etapas definidas por el mismo Alemán en la «Declaración para el entendimiento deste libro»: niño consentido; pícaro corrompido por las malas compañías; vagabundo incapaz de permanecer en ningún oficio honroso. Es más, la misma reiteración de términos como «chacota», «risa», «burlas», «gracias», «chistes», «pasatiempo», «cuentos alegres» para designar la relación de Guzmán con sus amos o el lector, presupone que lo mismo que su discurso moralizante puede considerarse una especie de miscelánea humanística de recursos retóricos (emblemas, alegorías, ejemplos, técnicas de amplificación, tópicos convencionales), asimismo, la historia de su carrera picaresca se nos presenta como una floresta de especies jocosas (cuentecillos, burlas, fabliellas, premáticas y cartas burlescas, motes y apodos, caricaturas, enumeraciones satíricas)¹⁴. La crítica moderna suele exagerar la distancia que separa a Alemán de sus sucesores dentro de la picaresca, sobre todo López de Úbeda y Quevedo, al considerar a éstos nada más que parodiadores frívolos, si bien brillantes, de la concepción fundamentalmente seria y coherente que de su personaje tiene Alemán. En realidad, estos sucesores no hacen más que desarrollar hasta sus últimas consecuencias el potencial de la novela de Alemán para convertirse en floresta de agudezas y chistes. La negativa de Alemán a restringirse al modelo de los banquetes de Heliogábalo está básicamente acorde con el pasaje en que la pícara de López de Úbeda proclama los encantos de la digresión, aspecto inseparable del virtuosismo chistoso de su relato¹⁵:

Yo pienso que la bondad de las cosas no consiste tanto en la sustancia dellas quanto en menudencias y accidentes de ornatos y atavíos. Ansí mismo, pienso yo que la bondad de una historia no tanto consiste en contar la sustancia della quanto en decir algunos accidentes, digo acaecimientos transversales, chistes, curiosidades y otras cosas a este tono con que se saca y adorna la sustancia de la historia.

Aunque el arquetipo de monotonía aducido por Alemán le vale en aquel contexto para reivindicar su derecho a glosar la narración de su vida con reflexiones moralizan-

14 Véase el pasaje de II, iii, 3 citado más arriba en el texto. Las referencias a «risa», «gracias», «pasatiempo» se encuentran en II, i, 1; iii, 82-3; «un entretenimiento de gusto con que llamar el sueño y pasar el tiempo» en II, ii, 2; iii, 266. Cfr., entre otros contextos que emplean este tipo de lenguaje, I, ii, 9: ii, 136; II, ii, 4: iv, 10; II, iii, 1: iv, 182-3, 193; II, iii, 7: v, 123.

15 *La pícara Justina*, II [iii], iv, 3. Cito por la edición de A. Rey Hazas, 2 tomos, Madrid, Nacional, 1977, ii, 612. Cfr. Ysla Campbell, «López de Úbeda y la teoría picaresca», *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, ed. de A. Vilanova, 4 tomos, Barcelona, 1982, i, 381-8.

tes, resulta manifiestamente aplicable también al objeto de entretener a Doña Fulana con «tres o cuatro cuentos alegres».

En fin, Alemán, si bien un novelista cómico genial, encarna a la perfección el prejuicio tradicional contra cuentos y novelas a los que considera un pasatiempo frívolo, meramente «mentiroso». El prejuicio estaba bien arraigado en España desde principios del siglo XVI, cuando lo articulaban erasmistas como Juan Luis Vives en sus ataques contra los libros de caballerías y otros libros de entretenimiento¹⁶. De mentiras califica Guzmán a los cuentos, novelas y fábulas en su discurso sobre los distintos tipos de engaño en II, i, 3, equiparándolos con «juegos de manos y otros primores o tropelías» no perjudiciales. A pesar de esta última salvedad, podemos medir el alcance despectivo de la comparación al recordar la amonestación de Cervantes en el *Coloquio de los perros*:

Apode el truhán, juegue de manos y voltee el histrión, rebuzne el pícaro, imite el canto de los pájaros y los diversos gestos y acciones de los animales y los hombres el hombre bajo que se hubiere dado a ello, y no lo quiera hacer el hombre principal, a quien ninguna habilidad destas le puede dar crédito ni nombre honroso.¹⁷

Además, para Alemán, el prejuicio contra la ficción se agrava en el caso concreto de *Guzmán de Alfarache* por la tradicional suspicacia española que pesa sobre la risa y lo risible como comportamiento frívolo, vil y vergonzoso, ajeno a los sentimientos nobles y civilizados y a la gravedad moral. Todo ello se resume en la amonestación del pícaro: «Porque con oro fino se cubre la píldora y a veces le causará risa lo que le debiera verter lágrimas» (II, i, 1; iii, 82-4). Y, sin embargo, pese a estos prejuicios, los personajes discretos de *Guzmán de Alfarache*, figuras del discreto lector, se entregan a la risa con tanto desenfreno como el burdo arriero. Por ejemplo, aunque se nos dice que el cardenal apreciaba, solamente apreciaba, las burlas que se hacían el uno al otro su secretario y su mayordomo, «por ser sin perjuicio» (I, iii, 8; ii, 262), se apunta que «se descompuso riendo» al saber la burla que hizo Guzmán al secretario (I, iii, 7; ii, 259), dejando su piel cubierta de una irritación leprosa, y de otra burla que le hizo se dice que «se solemnizó más que la primera, porque escoció más» (I, iii, 8; ii, 266). ¿Qué diferencia hay, pues, entre el caritativo y urbano cardenal y el tosco arriero? La diferencia es poca, pero importante. Como ya sabemos, el cardenal, si bien con dolor de padre desilusionado, acabará tratando a Guzmán como el alacrán que se echa al muladar. Actitud que concuerda con la invitación al lector a jugar con las picardías de Guzmán como una ligera y frívola distracción de negocios más graves. He aquí el motivo profundo del mutismo teórico de Alemán.

¹⁶ Abundantes referencias en Ife, *Reading and Fiction in Golden Age Spain*, 13-14, 39, 45.

¹⁷ *Novelas ejemplares*, ed. de F. Rodríguez Marín, 2 tomos, Madrid, Espasa Calpe, 1957, ii, 237.

La ambivalencia de Alemán ante lo risible sintoniza exactamente con la actitud que demuestra Alonso López Pinciano en su penetrante discusión de la comedia y lo risible en la Epístola 9 de *Philosophia antiqua poetica*. Allí encontramos la misma valoración peyorativa de la risa descompuesta, la misma tendencia a asociarla a actos y dichos fisiológica y moralmente feos, la misma predilección por chistes y burlas tradicionales cuya eficacia se resume en la fórmula «primor mayor en mayor fealdad», la misma tajante separación de burlas y veras, risa y lágrimas, lo cortesano y lo plebeyo. El docto Fadrique, que lleva la voz cantante en el diálogo, se anticipa a Gracián al observar que «la uniuersal naturaleza, justa en todo, dió pocas asas y lugares de adonde se tome el miedo y misericordia, llanto y tristeza, y dió muchos de adonde se tome la risa, la qual es contraria del todo a los ya dichos». Y añade que esto lo hizo «para que las muchas y breues causas de reyr se pudiessen aparejar con las pocas y largas de llorar»¹⁸. Tanta es la mala conciencia de Fadrique respecto a lo risible que hasta confiesa su repugnancia por abordar el tema: «ansí como lo salado da sed, éstos [dichos salados] la dan de escuchar, y a mí fastidio de dezir cosa: que esta materia de la risa es fundada en torpeça y fealdad, y ansí será fuerça que yo sea en ello feo y torpe» (iii, 32). Más adelante, hablando de los dichos agudos que suscitan más bien la sonrisa que la carcajada, falla tajantemente: «Esta tampoco es muy ridícula, porque tiene poco de lo feo y torpe, que, adonde no ay dicazidad, digo, murmuración o fealdad de palabra o ignorancia y simpleza, el dicho agudo queda urbano y cortesano, mas poco ridículo» (iii, 55-6). Y sin embargo, los interlocutores del diálogo, gente honrada, culta y refinada, se regocijan como niños con la misma materia que les inspira tanto asco, hasta tal punto que Fadrique pone por las nubes la figura estereotipada del pastor bobo como personaje en que el ingenio español ha sabido reunir la mayor cuota imaginable de fealdad ridícula (iii, 59-60). Sin duda, puestos a escoger entre el Sancho Panza de Avellaneda y el cervantino, Fadrique y compañía hubieran preferido a aquél.

Sin embargo, a pesar de la unanimidad del Pinciano y Alemán respecto a lo risible, el uno formula una teoría de la comedia, mientras el otro se calla. ¿Por qué? Las razones están a la vista. El Pinciano parte de supuestos teóricos ya formulados: Aristóteles, Horacio, gramáticos latinos, Escalígero, etcétera; tiene ante la mirada un género canónico, la comedia; y dentro de esta armazón no tiene dificultad alguna para encajar sus rancios prejuicios españoles y copiosos ejemplos sacados de la *Floresta* española, Lope de Rueda y su escuela, y las *Celestinas*. Alemán, en cambio, a pesar de su indudable familiaridad con la preceptiva tradicional, tiene entre manos una obra pionera que no cuadra cómodamente con los esquemas canónicos, e incluso quebranta sus normas fundamentales. Para él, los prejuicios tradicionales son un aliciente para relegar

18 Ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, iii, 32. Cuando Andrenio pregunta a Artemia cuál es el motivo de haberse diseñado los ojos del hombre para llorar, ella contesta: «Quien no siente, no se siente, mas quien añade sabiduría, añade tristeza. Essa vulgaridad del reír quédese para la necia boca, que es la que mucho yerra.» *El Criticón*, I, ix, ed. de M. Romera-Navarro, 3 tomos, Lancaster, Pa., University of Pennsylvania Press, 1938-40, i, 271-2.

su novela a un limbo inteorizable. Y su preocupación urgente con el mensaje reformista a impartir es aliciente para dejar que su mala conciencia teórica aflore en disculpas medio avergonzadas, medio bufonescas, meras coartadas para seguir pecando estéticamente.

Aunque a Cervantes no se le suele relegar al limbo de los párrafos finales, el someterle a esta indignidad me parece justificado por el hecho de que la venta cervantina de que voy a tratar ha sido objeto de finas y conocidas interpretaciones. El simbolismo estético del retablo de Maese Pedro, ambientado en una venta, ha sido descifrado por Ortega y Gasset y George Haley entre otros¹⁹. La aventura es un ejemplo más de la tendencia de Cervantes a incorporar al tejido de la fábula sus propias reflexiones teóricas sobre ella, y hacer que un personaje narrador cobre las dimensiones paradigmáticas del narrador de novelas. El personaje en cuestión es el ayudante de Maese Pedro, y los repetidos reparos que ponen a su comentario Don Quijote y Maese Pedro, además de dotarle de esa dimensión simbólica, llaman la atención de modo desinflador sobre sus deslices: infracciones contra la verosimilitud, el decoro estilístico y la unidad. De manera negativa, nos permiten deducir las tres piedras angulares de la estética cervantina de la novela. A pesar de las críticas cavilosas del titerero y el hidalgo, el comentario del muchacho es, en un aspecto evidente, un logro sensacional, ya que tiene a sus oyentes—a uno en especial— completamente enganchados. Me refiero a su aspecto visual, marcado por las repetidas exhortaciones a mirar, las referencias a gestos y ademanes teatrales, y la prosaica familiaridad del enfoque sobre la acción:

Y aquel personaje que allí asoma con corona en la cabeza y ceptro en las manos es el emperador Carlomagno, padre putativo de la tal Melisendra, el cual, mohíno de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir; y adviertan con la vehemencia y ahínco que le riñe, que no parece sino que le quiere dar con el ceptro media docena de coscorrones, y aun hay autores que dicen que se los dio, y muy bien dados. (*Don Quijote* II, 26; ii, 241)

Este tipo de detalle, además de hacernos pensar en los movimientos y gestos exagerados de un retablo de títeres: porrazos, ademanes furibundos, etcétera, rebaja a los héroes del ciclo carolingio al plano en que se desenvuelven las aventuras del mismo Don Quijote: menudencias prosaicas, cómicamente indignas, supuestamente constatadas por un historiador verídico, Cide Hamete Benengeli. Aquí conviene recordar que, para Haley (163), el retablo de Maese Pedro reproduce en miniatura las relaciones entre narrador, narración, y lector que fundamentan toda la historia de Don Quijote.

A pesar de lo manifiestamente absurdo e increíble del tema de la veracidad de la fábula, tiene un aspecto serio, sirviendo para insinuar su verdad artística, o sea, su

19 Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*, 9 tomos, séptima edición, Madrid, Revista de Occidente, 1966, i, 380-1; George Haley, «The Narrator in *Don Quijote*: Maese Pedro's Puppet Show», *Modern Language Notes*, 80, 1965, 145-65.

excelencia: ilusión de experiencia vivida, unidad y coherencia, estilo adecuado a la materia tratada, etcétera. Todo ello está implícito en el tema clave de «la verdad de la historia»²⁰, plasmado en esas escenas en que los lectores de la crónica de Benengeli topan con Don Quijote y Sancho, les identifican o reconocen, y confirman con regocijo la correspondencia exacta de sus rasgos con los pintados por Benengeli, y, por ende, su incuestionable autenticidad. Para Cervantes, su condición de seres de carne y hueso dotados de identidad inconfundible es una manera metafórica de afirmar su alta calidad artística. El tema de «la verdad de la historia» se refleja burlescamente en la aventura del retablo de Maese Pedro, cuyo espectador principal acaba tomando lo ficticiamente representado por verdadero. Señal de su locura, por supuesto; pero, al mismo tiempo, señal de la eficacia de la representación y, como apuntó Ortega, del poder del arte narrativo para arrebatar la fantasía del lector y lograr su inmersión en el mundo ficticio. Así, pues, podríamos interpretar lo ocurrido en esta venta cervantina como un rechazo a los prejuicios platónicos implícitos en las malas comidas venteriles de Guzmán. Al prejuicio de que la ficción es congénitamente «mentirosa» se le opone la pretensión de que la fábula de Don Quijote se redime, gracias a su «verdad», o sea, su excelencia, de esta tacha original; al prejuicio de que la materia risible es frívola y abyecta se le opone la afirmación de su refinamiento y profundidad potenciales; y al supuesto común a casi toda la literatura de entretenimiento barroca de que, como tal, tiene que ser una especie de miscelánea, se le opone la aspiración a reivindicar para el *Quijote* la unidad propia de la historiografía.

20 Sobre esto, véase mi artículo «Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and his Concept of «la verdad de la historia»», *Modern Language Review*, 89, 1994, 88-106.

Amor ambivalente e individuación: El Soneto II de Fray Luis frente a Fairbairn y Jung

Bryant Creel

El propósito de este ensayo es explorar las implicaciones del conflicto presentado en el Soneto II *Alargo enfermo el paso* de Fray Luis de León y cómo la significación de ese conflicto contribuye al valor estético del poema. Intentaré aplicar al Soneto II ciertos conceptos de los esquemas microcósmicos metapsicológicos de Ronald Fairbairn y Carl Jung y después ideas de Jung y otros para sugerir brevemente algunas perspectivas macrocósmicas de índole cultural-histórica, axiológica y estética que parecen ser aplicables a ese poema. La obra es la siguiente:

Alargo enfermo el passo, y buelvo, quanto
alargo el passo, atrás el pensamiento;
no buelvo, que antes siempre miro atento
la causa de mi gozo y de mi llanto.
Allí estoy firme y quedo, mas en tanto
llevado del contrario movimiento,
cual haze el estendido en el tormento,
padezco fiero mal, fiero quebranto.
En partes, pues, diversas dividida
el alma, por huir tan cruda pena,
desea dar ya al suelo estos despojos.
Gime, suspira y llora dividida,
y en medio del llorar sólo esto suena:
«Quándo volveré, Nise, a ver tus ojos?» (237)

Al nivel literal, los términos en que Fray Luis presenta el asunto de su poema son altamente expresivos pero elípticos -son «líricos» en el sentido de que suscitan un máximo de pensamiento con un mínimo de palabras. Si bien nos impresiona la intensidad extrema de la angustia del poeta, no se nos dan detalles explícitos que pudieran aclarar por qué él se apartó de su dama ni ningún particular sobre ella o la relación entre ellos. Al alejarse de la dama, el poeta vuelve sus pensamientos atrás sobre ella, a quien él se refiere ambivalentemente como «la causa de mi gozo y de mi llanto». Entonces, se detiene para pensar en ella, y cuando sigue adelante, se siente agonizantemente roto en dos por el conflicto entre la necesidad, cualquiera que sea, que le mueve a partir y su deseo de volver. Al sentir tanto dolor, quiere morir, y «su alma» llora y suspira como un niño desamparado. Tanto su partida de Nise, como su deseo de volver a ella causan

la angustia del poeta, pero las realidades interiores que subyacen a esa angustia tienen que ser interpretadas por el lector¹.

La ventaja del acercamiento de Fairbairn a la psicodinámica es que es un instrumento para interpretar tanto los orígenes post-natales del comportamiento psicopático como las ansiedades de los adultos normales que han experimentado problemas de adaptación. También, aunque sus teorías son fundamentalmente amplias y sencillas, pueden prestarse a complejidad del tipo que encontramos en el Soneto II. Fairbairn sostiene que el hecho fundamental de la naturaleza humana es «el amor», un empuje libidinal que tiene como meta relaciones con objetos buenos para así satisfacer nuestras necesidades de ser tratados como personas (lo que incluye la satisfacción de nuestras necesidades prácticas). La palabra «objeto» en este contexto se refiere a otras personas en el mundo exterior, a personas interiorizadas, o a «malas» y «buenas» partes de otras personas a quienes el ego de uno se relaciona después de separarlas defensivamente de un «objeto entero», original malo, que fue interiorizado para quitarlo de la realidad externa. El ego mismo se separa en partes que tienen relaciones entre sí y con sus objetos interiores enteros y parciales. Para Fairbairn el intento fracasado de abandonar la actitud de dependencia infantil es la causa fundamental de los trastornos de personalidad (120), y él ve la psicopatología como el estudio de relaciones del ego con objetos interiorizados. Cuando el ego experimenta ansiedad porque se enfrenta con un objeto que es excitante pero que no le satisface o le amenaza, usa cualquiera de las cuatro siguientes técnicas, o todas, para defenderse por medio de adaptar estructuras del ego a ese objeto: la fóbica, la obsesional, la paranoide y la histérica. Yo sostendré que la estructura fóbica es la que mejor describe el conflicto en el Soneto II. Al aplicar tales teorías a ese poema, hay que prestar atención especial a la cuestión de si tenemos fundamento para afirmar que la dama amada efectivamente deja de satisfacer las necesidades libidinales del poeta, ya que la aplicabilidad de las ideas de Fairbairn al poema se basa en esa premisa.

Una interpretación basada en las teorías de Fairbairn sería que el ego (central) del poeta ha respondido al problema de su dependencia separando de sí un «ego libidinal» y un «ego anti-libidinal» (o «saboteador interno»). El objeto «excitante» (pero amenazador) de aquél es la dama mientras que el de éste es el aspecto de la dama que constituye un objeto rechazante del que el poeta tiene que separarse para lograr una identidad adulta basada en relaciones con objetos diferenciados. No hay base en el texto para concluir que el poeta se aleje por alguna actitud o algún comportamiento por parte de la dama. Pero el texto sí permite la interpretación de que el poeta experimenta frustración con ella por el carácter desigual de la relación y la actitud que el poeta tiene de dependencia

1 Los únicos críticos que han comentado específicamente el Soneto II son Lázaro Carreter (30, 36-7) y Ruiz Pérez (158), quienes coinciden en interpretar la pasión del poeta como una expresión de añoranza mística de lograr el ascenso espiritual simbolizado por Nise. (Quiero agradecer a Mary Baldrige por facilitarme estas referencias.) También cabe mencionar la interpretación de Coster, que ve en Nise una imagen de la Virgen María —opinión rechazada por el P. Ángel C. Vega, el P. Félix García y Lázaro Carreter (véase Lázaro Carreter 30).

infantil, de «identificación primaria» (cuasi-simbiótica) con ella. El que el poeta tiene tal actitud es evidente en dos elementos del poema, el verso 12 y la metáfora del potro. En el verso 12, «[el alma] Gime, suspira y llora dividida» -en algunas versiones se sustituye «desvalida» por «dividida»- el poeta demuestra no sólo una actitud de pesadumbre ante la pérdida o la separación sino inseguridad emocional casi totalmente inhabilitante, la incongruencia de la cual resulta problemática. Dada la falta de alguna explicación para la partida del poeta, si él no experimentara más que el grado de dolor que corresponde al dolor ante la separación, no sería necesario dirigirse a la cuestión de la ambivalencia del poeta y sus implicaciones: su partida sería un valor negativo, su vuelta sería un valor positivo, y la idea central del poema sería la celebración de la fuerza del amor del poeta. Pero además del grado incongruo de dolor en el verso 12, el dolor severo que el poeta expresa con describirse como «extendido en el tormento» es un resultado del hecho de que el objeto con que él se identifica es equivalente a un objeto incorporado, de modo que separarse de ese objeto (de la dama) -hacer la transición a lo que Fairbairn llama la «dependencia madura»- es como separarse de una parte de sí mismo. Según Fairbairn, «el gran conflicto de la etapa de transición (...) se caracteriza tanto por esfuerzos desesperados (...) a separarse (...) del objeto como por esfuerzos desesperados a lograr reunión con el objeto. La ansiedad que acompaña la separación se manifiesta primero como un temor del aislamiento, y la ansiedad que acompaña la identificación se manifiesta como un temor de estar encerrado, encarcelado, o tragado» (43, traducción mía) -de ahí «alargo (...) el paso», que contrasta con el confinamiento anterior. Parece, pues, razonable suponer que la actitud ambivalente que el poeta muestra hacia la dama tiene su origen en los sentimientos de dependencia absoluta por parte de él y que la razón por la que el poema no da una explicación de la separación del poeta de la dama es porque el abandono de la dependencia infantil es una necesidad general impuesta por la vida y por la evolución natural del individuo, tanto biológica como psíquica.

En los versos 10 y 11 («el alma, por huir tan cruda pena, desea ya dar al suelo estos despojos») el poeta sugiere que está a punto de morir. ¿Se trata de una referencia a la muerte real, o es que sus palabras son mera hipérbole? Si interpretamos más el esquema de Fairbairn y lo aplicamos -y lo adaptamos algún tanto- a la situación en el poema de Fray Luis, se puede ver al poeta en una etapa intermedia donde oscila entre la dependencia infantil y la dependencia madura y experimenta el típico conflicto fóbico entre huida hacia el poder del objeto y huida del poder del objeto. El principal problema con que el ego del poeta se ve enfrentado es, en este sentido, que tanto su aceptación de la dama como su rechazo de ella -tanto su libido como su agresión- constituyen una amenaza para él. Su única solución es agotar la mayor parte posible de su reserva de odio agresivo hacia el objeto que le frustra (por la dependencia excesiva que el poeta siente) y con ese fin atacar a la parte libidinal de su propio ego que quiere depender de ese objeto (Fairbairn 114-15). Es decir, el «ego central» encarga a una parte del ego (el ego libidinal) darse cuenta de («cathect with») lo que el ego original, («primariamente») dependiente, quiere en su objeto y espera conseguir de él. Además, encarga a otra parte del ego (el

saboteador interno o ego anti-libidinal) darse cuenta de cómo el objeto amenaza al ego original, ya que al aceptar la dependencia del poeta, le «rechaza» como persona madura. Entonces el ego anti-libidinal ataca al ego libidinal mientras que el ego central ataca tanto al ego libidinal como anti-libidinal y a los objetos de ellos. El objeto del ego central es el «objeto aceptado», ya sin sus aspectos excitantes y amenazadores. En cualquier caso, el resultado es que la necesidad original de relacionarse con el «objeto bueno» (necesitado, excitante, pero que no satisface) se vuelve un deseo regresivo de relacionarse con lo que ahora es un objeto rechazado, de modo que la relación original perturbadora y regresiva con un objeto amenazador queda reducida y reemplazada por un deseo progresivo de repudiar esa relación. La dependencia infantil ahora podría superarse. Sin embargo, si el apego del ego libidinal a su objeto es muy fuerte, puede ser necesario que el asalto del ego anti-libidinal sea tan violento que destruya no sólo la porción del ego libidinal que es regresiva sino al ego libidinal completamente. Como la libido es el empuje vital primario de perseguir objetos, tal pérdida de libido es sin duda una especie de muerte. En las palabras de Fairbairn, «Esta retirada de libido puede llevarse a todo extremo. Puede ser llevada al punto en que se renuncie a todo contacto emocional y físico con otras personas, y hasta puede tener tanto alcance que se renuncie a todo vínculo con la realidad externa, que decaiga todo interés en el mundo exterior, y que todo se vuelva vacío de sentido» (50, traducción mía). Parece, pues, que la muerte que el poeta teme es real, aunque no sea física.

Volviéndonos ahora a Jung, la mejor manera de sugerir la relación entre Fairbairn y las observaciones de Jung sobre la individuación sería quizás decir que lo que Fairbairn caracteriza como el conflicto entre huida al objeto y huida del objeto es, en términos junguianos, el conflicto entre huida de la individuación al objeto y huida del objeto a la individuación. Para Jung, la individuación es el proceso mediante el cual la identidad individual humana llega a nacer, a través de un doloroso problema en la adaptación, seguido por los efectos autorreguladores de establecer polaridades y equilibrio entre los contrarios opuestos de conciencia e inconsciencia, pensamiento y sentimiento. Lo que para Fairbairn sería el objeto que el poeta ha dividido e interiorizado (la dama) y sus estructuras dinámicas correspondientes (el ego libidinal y el ego anti-libidinal) sería, en términos junguianos, la imago del ánima ambivalente del poeta -su inconsciente femenino, que está dividido entre una porción proyectada en un objeto exterior (la dama) y una porción que queda sin proyectarse. Una manera de entender el carácter ambivalente del ánima es verla como una imago-madre con dos mitades: su mitad inferior es la dimensión donde la libido regresiva del poeta busca el apego infantil pero se lo obstruye el tabú contra el incesto, y su mitad superior es su aspecto de novia celestial (Jung V, 213-17).

En cualquier caso, una posible interpretación junguiana del Soneto II sería la siguiente. Por alguna razón desconocida el poeta tiene que separarse de la dama en la que proyecta su ánima y adaptarse a la ausencia de ella. Su ego no diferenciado y dependiente es protegido del choque de ese suceso por el siguiente proceso. Para buscar fuerzas renovadas, su libido corre hacia atrás en pos de la añoranza de una forma de

adaptación previa y más exitosa, una relación de dependencia infantil con la madre. El estado emocional de regresión radical en que el poeta se encuentra es el resultado de su partida de Nise, pero su propio desarrollo requiere que él se arranque de ese estado y que siga adelante. Para ello y con el fin de poder desviar la libido hacia un objeto nuevo, el ego del poeta ahora introyecta a Nise y la identifica con la madre amenazadora, que en realidad es la tendencia regresiva del poeta mismo. Ahora su ego dirige agresión contra esta tendencia, de modo que el repudio por parte del poeta de la dama-madre se convierte en agresión contra sí mismo, en la medida en que él se agarra a su dependencia anterior: es decir, la agresión contra un objeto amenazador se convierte en la auto-aflicción que él experimenta cuando sigue caminando hacia adelante. El poder de la dama -que ahora queda identificada con la madre pegajosa- se manifiesta en el deseo regresivo del poeta de volver a ella. El ego del poeta ahora ha redefinido la situación defensivamente: sus esfuerzos fracasados de lograr satisfacción con un objeto que le excita han sido refundidos como esfuerzos potencialmente exitosos de escaparse de un objeto que le amenaza. El ego así se protege de ser herido. De cualquier manera, es en esta situación, donde la libido del poeta intenta superar los efectos paralizantes de la aceptación fácil, proveniente de la madre, en la que el proceso de individuación tendría que ocurrir, haciendo así posible que la personalidad (lo que Fairbairn llama el «ego») suba a un poder moral superior al canalizar su energía volitiva en una dirección determinada y volver a los desafíos de adaptarse al mundo real.

Las perspectivas de Fairbairn y Jung tienen muchas características en común. La dependencia infantil y la libido regresiva son elementos destacados en los dos. El «objeto excitante, necesitado» de Fairbairn es la «madre» de Jung, y lo que para Fairbairn es el ego anti-libidinal que ataca al objeto excitante, saboteando así al ego libidinal, es en Jung la libido progresiva que tiene que arrancarse de la madre. El «objeto amenazante, frustrante o rechazante» de Fairbairn es, en una interpretación junguiana del poema, la dama amada ante la cual el poeta inicialmente se veía amenazado con su propia dependencia. La dama amada, que Jung ve como una proyección del ánimo del poeta, es el «objeto original» de Fairbairn. Tanto para Jung como para Fairbairn, adquirir una identidad diferenciada supone unificar las separaciones en la propia personalidad de uno: lo que para Jung es superar la regresión y volver a salir al mundo superior de la luz, volviendo a enfrentar adaptativamente las realidades contradictorias del mundo exterior y haciéndolo como un ego entero, integrado, autorrealizado, es para Fairbairn la transición de la dependencia infantil a la dependencia madura, tanto con el aumento de independencia que proporciona el ego integrado, como con «la sustitución de un objeto entero por un objeto parcial» (48, traducción mía). A este respecto, parecería lógico deducir que en el último verso del poema, «¿Cuándo volveré, Nise, a ver tus ojos?», dos ojos son un símbolo de la unidad; y, ya que Nise es el inconsciente del poeta (su ánimo) y los ojos de él miran a los de ella, el que él vea los ojos de ella tiene la significación de la integración por parte del poeta del orden del inconsciente en la conciencia. El proceso de superar la desintegración del ego tiene que ser acompañado no sólo por una relación psíquica con el inconsciente colectivo y (como diría Fairbairn) la integración

de los objetos interiorizados con que varias partes del ego tienen relaciones, sino por relaciones conscientes, personales con personas enteras, egos unitarios en quienes el inconsciente se proyecta (Jung VII, 303).

No sería, quizás, injustificado especular que el esquema de Fairbairn tiene una cierta deuda de gratitud con Jung. En cambio, en cierto modo la perspectiva de Fairbairn es fundamentalmente diferente de la de Jung y es hasta contraria a ella. Tanto en Fairbairn como en Jung el ego desempeña una función adaptativa e integradora, pero en Fairbairn el ego hace al objeto original menos deseable al volver ego contra libido y conseguir que una porción de libido sea suprimida. En Jung, en cambio, el proceso de adaptación e integración, que es equivalente a la individuación, supone una progresiva liberación de libido inconsciente (de energía psíquica del inconsciente) después de una fase regresiva necesaria en que se recuperan valores inconscientes previamente excluidos del proceso consciente de adaptación. En Fairbairn el ego central (moral) y el ego anti-libidinal (primitivo y punitivo) funcionan como equivalentes poderosos del super-ego de Freud. Pero en el esquema de Jung no hay un super-ego, o censor, que es un elemento activo con una función progresiva inhibitoria; no hay más que la inhibición a la que los valores potencialmente progresivos están sujetos a consecuencia del carácter dirigido y excluyente de contenidos conscientes -en el caso de un hombre, la inhibición del sentimiento por el pensamiento (Jung VIII, 34).

¿Cuál de estas dos perspectivas, la de Jung o la de Fairbairn, parece la más apta para interpretar el poema de Fray Luis? En comparación con lo que para Fairbairn es el papel director de los intereses del ego, la iniciativa independiente que para Jung ejerce la libido hace que su perspectiva sea más heroica y romántica. Esta cualidad está sin duda relacionada con la importancia que tiene la mitología en las ideas de Jung, ya que los personajes míticos tienen atributos heroicos y muchas veces son personificaciones directas de la libido. En el Soneto II, la intensa agonía no es una consecuencia de que el poeta se mantenga «firme y quedo» en un estado de indecisión mientras mira mentalmente hacia atrás; es una consecuencia del movimiento independiente de la libido, por el cual el poeta es «llevado del contrario movimiento». El poeta-persona en este poema es, por lo tanto, un exponente de la libido en desarrollo tal como la concibe Jung. La perspectiva de Fairbairn es más protestante; implica desconfianza en la dinámica ascendente de la libido, y su teoría no tiene un mecanismo para la recuperación de la libido perdida ni para el fortalecimiento de la libido. También, la perspectiva de Jung es más renacentista y humanista, ya que postula un realce de los poderes creativos innatos de la personalidad humana. La «personalidad integrada capaz de adaptación», según la concibe Fairbairn, se nos muestra como una personalidad, quizás, todavía algo infantil en el sentido de que está deslibidinizada y de ahí carente de dirección, si no dócil -a pesar de que esté menos dependiente. El estado integrado de Fairbairn tiene reminiscencias de la condición relativamente embotada en que Sireno, en la novela humanista de Montemayor, *La Diana*, se encuentra después de beber el «agua mágica» narcótica de la Sabia Felicia.

Sin duda una fuente importante del valor estético del Soneto II de Fray Luis, desde un punto de vista temático, es que explora el papel complejo y contradictorio del ego libidinal (lo que en la época de Fray Luis se habría llamado «voluntad») en los procesos mentales y emocionales humanos. En este aspecto, el poema se puede ver como un precursor de las investigaciones de la psicodinámica que han llevado a cabo investigadores como Jung y Fairbairn. También anticipa la «ética de valores» moderna de autores como Nicolai Hartmann, en cuya *Ética* se lee, por ejemplo, «Toda valentía de actuar es (...) fortaleza en el sufrimiento, en la resistencia a las consecuencias, al desastre y a la culpabilidad» (II, 247, traducción mía). No hay necesidad de explicar la relación entre un interés por tales cuestiones y el resurgimiento del arte trágico en el Renacimiento, una época en que el desarrollo de la personalidad, de diferenciación y grandeza humanas, se valoraban más que nunca. Pero a fin de cuentas, no apreciamos el poema de Fray Luis por su interés clínico sino por la pura intensidad de la libido que retrata -una intensidad fatal que resulta tanto del gran poder de Nise como de la capacidad del poeta de oponerse a ese poder con resolución aun mayor por su parte. El Soneto II de Fray Luis va más allá de las convenciones de la poesía de elogio, pues representa a un hombre luchando por hacerse un individuo y abrazar su destino. La cuestión central en el poema es si el poeta puede recuperar suficiente intensidad de libido como para que su libido sobreviva después de haber renunciado a esa parte de sí misma que tiene una relación de dependencia infantil con el objeto del que se va separando. Esa conclusión combina las perspectivas tanto de Fairbairn como de Jung.

Bibliografía

- Fairbairn, W. Ronald D., *Psychoanalytic Studies of the Personality*, 1952, London, Routledge & Kegan Paul, 1976.
- Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1990.
- Hartmann, Nicolai, *Ethics*, trans. Stanton Coit, 1926, 3 vols., London, George Allen & Unwin, 1962.
- Jung, C.G., *The Collected Works*, 20 vols., Trans. R.F.C. Hull, London, Routledge & Kegan Paul, 1957-1979.
- Lázaro Carreter, F., «Los sonetos de Fray Luis de León», en *Mélanges à la mémoire de J. Sarrailh*, II, 1966, 29-40.
- Ruiz Pérez, P., «Sobre los sonetos de Fray Luis de León», *Edad de Oro*, 11, 1992, 149-60.

Ambientes y personajes alemanes en una novela barroca inédita (*Los amantes peregrinos*, ¿1625?)

Antonio Cruz Casado

Los libros de aventuras peregrinas¹, a los que se suele denominar también y con más frecuencia «novelas bizantinas», forman un conjunto de narraciones en prosa, de características bien tipificadas y longitud considerable, que se gestaron a lo largo del siglo XVI, al calor de las traducciones de la antigua novela griega de amor y aventuras. Es conocida la preferencia de los erasmistas² por este tipo de obras, de indudable prestigio, porque las muestras antiguas del género estaban escritas en griego y ofrecían contenidos de marcado carácter moral. Además hay que añadir que, en la literatura española, el mismo esquema narrativo fue adoptado por parte de un sector bastante importante de escritores en la etapa de la Contrarreforma, entre los que figuran Lope y Cervantes, lo que dio como resultado el cultivo de esta tendencia en un amplio período del Siglo de Oro. En el mismo sentido, es probable que Góngora tuviese en cuenta este tipo de relatos en el momento de componer sus inacabadas *Soledades*³, como hemos

-
- 1 Para el estudio de los libros de aventuras peregrinas cfr. Antonio Cruz Casado, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*: un libro de aventuras peregrinas inédito, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989, I, 306-549. Tenemos en cuenta este estudio para todo lo que sigue; las citas textuales de la novela se hacen por esta edición mediante la indicación de página. Otras aproximaciones nuestras al mismo texto: «Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1989, 425-431; «Problemas en torno a una obra narrativa inédita: *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*», *La edición de textos*, en *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, London, Tamesis Book, 1990, 153-160; «Diez poemas inéditos del Siglo de Oro (Composiciones incluidas en *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*: introducción, edición y notas)», *Canente*, 9, mayo, 1991, 169-194; «*Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*: una narración inédita en el Archivo de la Catedral de Córdoba (Presentación y textos)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 119, julio-diciembre, 1990 [octubre, 1991], 143-163. Cfr. también Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, 253-271, que tiene en cuenta nuestras investigaciones anteriores.
 - 2 Cfr. Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, FCE, 1966, 620-622.
 - 3 Nos hemos ocupado de esta cuestión de forma reiterada en los siguientes estudios: «Las *Soledades* de Góngora y la narrativa de aventuras peregrinas», en *El Barroco en Andalucía*, Córdoba, Publicaciones de la Universidad de Córdoba y del Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987, tomo VII, 145-160; «Góngora a la luz de sus comentaristas. (La estructura narrativa de las *Soledades*)», *Dicenda*, Revista de la Universidad Complutense de Madrid, 5, 1986, 49-70, y «Hacia un nuevo enfoque de las *Soledades* de Góngora: Los modelos narrativos», *Revista de Literatura*, tomo LII, nº 103, 1990, 67-100.

estudiado en otra ocasión. Las muestras más representativas del género se concentran en el primer tercio del siglo XVII.

A partir de las ideas sobre el poema épico en prosa por parte del Pinciano, y de la decidida admiración que éste manifiesta por la narración de Heliodoro, se crea una especie de cuadro teórico o poética⁴ que, aun sin aparecer expresada de una manera clara y manifiesta, llevan a la práctica varios escritores del Barroco, teniendo en cuenta también que en la etapa anterior se contaba ya con las primeras aproximaciones al género en las obras de Alonso Núñez de Reinoso y de Jerónimo de Contreras.

Características formales del relato son el comienzo «in medias res»; una estructura bastante flexible, en la que se incluyen poemas, excursos de variada tipología e incluso obras breves de teatro; una historia central de enamorados separados y reunidos, que avanza por medio de peripecias y agniciones, a la que numerosas narraciones de personajes secundarios procuran cierto remansamiento en su precipitada acción, y un final feliz tras la pertinente anagnórisis.

El agotamiento del género en su período creativo puede localizarse en la segunda mitad del siglo XVII, con *El Criticón*, de Baltasar Gracián, obra en la que la faceta novelesca se ve ahogada prácticamente por un adensamiento del sentido moral y alegórico; sin embargo, los rasgos de este género que ofrece la obra de Gracián casi nunca han sido tenidos en cuenta.

La admiración por la tendencia que manifestaban un grupo muy importante de humanistas, teólogos y moralistas, no fue obstáculo para que esta corriente no prosperase de manera notable, puesto que el que podía considerarse el sector más amplio del público lector no parece haber gustado mucho de este tipo de obras que ofrecen una estructura clásica, por supuesto, pero que son reiterativas, profundamente morales y tal vez demasiado largas. De esto puede dar indicios el no muy elevado número de ediciones que tuvieron en su momento, si se exceptúan los casos de Lope de Vega y de Cervantes, hasta tal punto que algunas de estas obras han quedado manuscritas y prácticamente desatendidas por la crítica⁵ hasta nuestros días.

4 Nos hemos ocupado del tema en nuestro estudio «Para la Poética de la narrativa de aventuras peregrinas», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* [Actas del II Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»]. Ed. de Manuel García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1993, 261-267.

5 Además de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, sigue inédita y sin apenas estudiar la obra de Antonio Aguiar y Acuña, *Roselauro y Francelisa*, conservada en un manuscrito de 1630. Tampoco ha visto la luz, por el momento (aunque he preparado hace algún tiempo la edición de la misma para la Diputación de Córdoba), otra narración que prolonga la tendencia hasta el último tercio del siglo XVIII, *Los trabajos de Narciso y Filomela*, de Vicente Martínez Colomer, imitación confesada del *Persiles* cervantino. Puede verse la edición de un fragmento de esta novela en nuestro trabajo «El viaje como estructura narrativa: *Los trabajos de Narciso y Filomela*, de Vicente Martínez Colomer, una novela inédita (Presentación y textos)», Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada, Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, 7, 1987, 309-325. Otras aproximaciones nuestras: «Secuelas del *Persiles*», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, 1995, Tomo II, *Estudios Áureos*, I, ed. de Jules Whicker, Birmingham, University of

Este es el caso de *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* que se ha conservado en dos manuscritos, complementarios en cuanto a lagunas de texto se refiere, uno en la Biblioteca Nacional de Madrid, y otro en el Archivo de la Catedral de Córdoba⁶.

Encontramos en esta obra los elementos más característicos de los libros de aventuras peregrinas: el comienzo «in medias res», la serie de peripecias y agniciones que configuran la aventura y el final feliz, abierto intencionadamente por el autor para permitir una continuación de la trama.

La historia de Angelia y Lucenrique es la de dos enamorados que viajan solicitando ayuda para recuperar su reino usurpado, y en esto se advierten algunos puntos de contacto con otras obras épicas del Siglo de Oro, como *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto, en la que Angélica y Medoro regresan hacia el reino ocupado por Arsace, una reina rival de Angélica, personajes procedente de Heliodoro. En la obra que nos ocupa, junto a la intención de restablecer los derechos legítimos al reino de Armenia, aparece otra motivación por parte de Angelia: llegar hasta Roma y abandonar los usos de la iglesia ortodoxa griega, a la que ella pertenece; por lo tanto, junto al sentido material hay un sentido paralelo de carácter espiritual, propio de la Contrarreforma.

Claro que una sola trama, por más interesante que sea, no colma los gustos del lector de la época, que como Lope señala en su teoría de la comedia refiriéndose al espectador, gusta de la variedad y de la acción continuada.

Con este fin de dar variedad a la trama, produciendo al mismo tiempo remansos en la acción principal, que, de lo contrario, podría terminarse de forma muy rápida, se introducen las historias secundarias de la obra. Corresponden éstas a personajes que se van incorporando al grupo de protagonistas viajeros, que aclaran algunos aspectos de los sucesos acaecidos en tanto que los enamorados están peregrinando y que preparan, al mismo tiempo, nuevas aventuras.

De esta forma hay varios argumentos secundarios, paralelos a la acción principal, con la que se mezclan a partir del encuentro entre los personajes y cuya solución suele producirse un poco antes que el resto de los sucesos que integran la trama central⁷.

Birmingham, 1998, 145-156, y «La herencia del *Persiles* (En torno a *Los Trabajos de Narciso y Filomela* (h. 1784), de Vicente Martínez Colomer, y su influencia en la novela romántica española)», en *Coloquio Internacional «Perspectivas en los estudios cervantinos (Homenaje a José María Casasayas)»*, Argamasilla de Alba, del 9 al 12 de noviembre de 1995, (en prensa).

6 Ambos fueron objeto de estudio y edición en nuestra tesis doctoral, en 1988, cfr. nota 1.

7 Tales son, por ejemplo, la historia de Clariana y su hermana Francelisa, y sus enamorados Enrico y Federico, que termina con las bodas de Enrico y Clariana, hacia el libro V, y con las de Francelisa y Federico poco antes del final, o la de los españoles Aurelio y Laura, que se ha iniciado antes que la de Angelia y Lucenrique y que se mezcla íntimamente con la de los protagonistas, sobre todo en la aventura del virrey de Sicilia; igual ocurre con la de Fernando, Isabela y Margarita, enamorado el primero de Antonia, dama que renuncia por último al mundo y hace vida de ermitaña penitente.

El resultado de todo ello es una obra variada, compleja en alguna ocasión, con un número bastante elevado de personajes, que pueden confundirse en la mente del lector, puesto que, además de estar escasamente individualizados, suelen cambiar de nombre en varias ocasiones. El patrón genérico de los libros de aventuras peregrinas se respeta en esta obra, dando origen a un argumento verosímil, dentro del idealismo propio del género, y de cierto colorido, puesto que la acción pasa de Italia a Armenia, Constantinopla, Francia, Inglaterra, Persia, Jerusalén y otros lugares del Mediterráneo y el Oriente.

Efectivamente, los personajes, que son extranjeros, excepto dos o tres españoles, de relativa importancia en el argumento, no viajan por España. Bien es cierto que se dice que pasan por la corte española (161), pero se produce un aplazamiento de la exposición de los sucesos que les ocurren aquí y que, según indica el narrador, «se dirán en otra parte» (*ibid.*), quizá en la prometida continuación. Por lo tanto, el amplio periplo de los enamorados viajeros tiene un claro carácter foráneo: con un centro italiano muy marcado, el santuario de la Virgen de Loreto, Angelia y Lucenrique, y un amplio número de acompañantes, dan vueltas por un marco geográfico exótico y europeo en el que se encuentran países como Armenia, Inglaterra, Alemania, Francia, Turquía y Persia.

No existe en nuestra obra esa tendencia a la trayectoria rectilínea que algunos críticos han querido ver en el *Persiles* cervantino⁸, según la cual los personajes viajan desde los hielos polares hasta la ciudad eterna. En *Angelia y Lucenrique* el periplo tiende más bien a la circularidad en torno al eje religioso del santuario italiano de Nuestra Señora de Loreto, al mismo tiempo que se enlaza el origen geográfico de las aventuras con el fin de las mismas: Lucenrique, que salió despechado y herido (tanto físicamente como por efecto del amor) de la corte alemana, regresa a la misma con Angelia, y allí van a tener lugar los esponsales de ambos, aplazados por el recurso a la promesa de una segunda parte. Más problemática parece la recuperación por parte de Angelia de su reino perdido, usurpado por su propia madre, detalle que también debe solucionarse felizmente según los cánones de este género, pero no es descabellado pensar que, tras el matrimonio de ambos en la corte alemana, y ya dentro de la elucubración de lo que sería la materia no conservada, o no compuesta, del relato, volvieran a la ciudad de Croya, capital del reino de Armenia, como reyes de la misma.

Como el protagonista principal es alemán y parte de la acción transcurre en Alemania, las referencias a esta nación y a sus gentes son bastante frecuentes y, de manera genérica, muy positivas. En un momento de la narración, mientras se celebran unas mascaradas para conmemorar el nacimiento de San Juan Bautista, en una iglesia de esta advocación, una voz anónima grita: «¡Viva Alemania que eccede [sic] a todas las

8 Aunque esta idea, en nuestra opinión, debe modificarse, puesto que existe una exigencia estructural de que *Persiles* y *Sigismunda* regresen a su país de origen, y es allí donde debe acabar su peregrinación, como hemos puesto de relieve en nuestro estudio «Una revisión del desenlace del *Persiles*», en *Actas del segundo coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, 719-726.

naciones!» (82), de lo que se infiere un buen augurio para el final de los amores de la pareja. Además, de los sesenta personajes más o menos individualizados que aparecen en las páginas de *Los amantes peregrinos*, unos seis o siete son alemanes y éstos se cuentan entre los más relevantes desde el punto de vista de las motivaciones de la acción y de su intervención en la misma.

Lucenrique, el protagonista masculino, que resulta ser hijo del Duque de Baviera y sobrino del emperador, tiene como competidores en el amor de Angelia a sus propios primos: por una parte se encuentra Rodolfo, hijo del emperador y Rey de Hungría, título que, como sabemos, se aplica al heredero del trono germánico, y por otra Leopoldo, hijo del Marqués de Brandenburg. Aunque Rodolfo desiste pronto de la consecución del amor de la princesa Angelia, Leopoldo se convierte en los últimos libros de la novela en un personaje fundamental, el tercer elemento de un imposible triángulo de amor. Todos son valientes, generosos y enamorados, como corresponde a personajes de una narración idealista, y no reflejan por lo general la realidad histórica del momento, aunque existe alguno de ellos (no precisamente alemán) que es transunto de un personaje auténtico. Se trata de Carlos de Inglaterra, príncipe de Gales que, en 1623, pretendió contraer matrimonio con una hermana del rey Felipe IV, María de Austria⁹, que finalmente casaría con Fernando¹⁰, heredero del imperio alemán, en 1629, y sería luego emperador con el nombre de Fernando III. Carlos Estuardo se enamora de la princesa Angelia, en la ficción narrativa, a su regreso de la boda frustrada que pretendía con la infanta española¹¹.

El amor, que es un motor fundamental de la acción y el motivo que hace actuar a la mayoría de los personajes, promueve complejas relaciones entre éstos: la princesa Angelia es constantemente solicitada por los nobles caballeros que conoce en su larga peregrinación, puesto que todos se quedan prendados y prendidos de su belleza, como la mariposa en torno de la llama, símil de origen petrarquesco frecuente en la narración y en alguna composición poética incluida en la misma. Igual ocurre por lo que respecta a Lucenrique, al que una cohorte de damas, igualmente nobles y hermosas, requieren

9 El hecho histórico deja un importante reflejo en la literatura de la época, aspecto que hemos estudiado en algunas aportaciones como «Góngora poeta áulico: la visita del Príncipe de Gales», en *Saggi in onore di Giovanni Allegra*, ed. de Paolo Caucci Von Saucken, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1995, 169-185; «La polémica literaria con motivo de la visita del Príncipe de Gales (1623) y la intervención de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre «Mira de Amescua y el Teatro Español del siglo XVII»*, (Granada, 27-30 octubre de 1994), Granada, 1996, I, 201-215, y «Estancias en el estilo de don Luis» (El trasfondo gongorino de la controversia entre Juan Ruiz de Alarcón y Francisco de Quevedo)», en *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Excmo. Ayuntamiento y Real Academia, 1996, 45-72.

10 Cfr. Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *Las jornadas de María de Hungría (1606-1646)*, Madrid, 1926.

11 El episodio histórico ha llamado la atención de diversos historiadores y se ha concretado en estudios de variado valor, como los de Carlos Puyuelo y Salinas, *Carlos I de Inglaterra en España. Un príncipe de Gales busca novia en Madrid*, Madrid, Escelicer, 1952, y Rafael Rodríguez-Moñino Soriano, *Razón de estado y dogmatismo religioso en la España del siglo XVII. Negociaciones hispano-inglesas de 1623*, Barcelona, Labor, 1976.

de amor más o menos abiertamente, en algún caso con cierta desenvoltura un tanto inadecuada para una obra tan moralizante como ésta. Es el caso de la reina Diana de Acaya que le declara su amor¹², tomando ella misma la iniciativa, cuando el joven se encuentra prisionero en Constantinopla, favorito del anciano sultán Solimán y bajo el nombre de Juliano. El atractivo del alemán Lucenrique actúa también sobre el propio Solimán, aunque esta relación está públicamente velada y más pudiera ser interpretación del lector actual que un dato relevante inserto por el autor en el texto, aunque llega a decirse que el joven era «amado estrañamente [sic] del gran señor, [que] era toda su privanza y aun su gobierno todo» (97).

Un rasgo que configura la personalidad de los héroes en los libros de aventuras peregrinas es la belleza física, tanto en la mujer como en el hombre, indicio por lo general de un ánimo valeroso y de una ascendencia noble. En este sentido Lucenrique es un dechado de perfecciones humanas, tan elogiosa y frecuentemente alabadas que nos ha hecho pensar que la novela bien podría ser obra de alguna escritora de nuestro Siglo de Oro, quizás de María de Zayas, que utiliza con mucha frecuencia en sus textos editados el nombre poético Lisi, o Lisis, término que se documenta con alguna reiteración en las composiciones líricas de *Los amantes peregrinos*. De Lucenrique se dice en numerosos lugares de la narración que es un «gallardo alemán» (12), un «gentil germano» (19), que tiene el cabello rizado y dorado, que aun náufrago en las playas del reino de Angelia ofrece «la hermosura mayor y la mayor gallardía que registró el sol, ni fue triunfo de la mayor tirana» (56), «el más gallardo y bizarro caballero que debe de haber nacido en Europa» (77), «un portento de naturaleza» (*ibid*), «que no ha pasado el Asia tan gallardo, entendido y bizarro mancebo» (96), que es, aunque esclavo en Constantinopla, «el más bello que pudiera ser llanto segundo de Venus y olvido justo de Adonis» (100), en alusión a la trágica historia mitológica de los amores de Venus y Adonis¹³, de tal manera que en algún lugar se le designa simplemente como «el alemán Adonis» (104). Los encomios de este tipo podrían ampliarse notablemente por lo que se refiere a la belleza física del alemán protagonista, en lo que parece gravitar no sólo un tópico narrativo, propio de este tipo de obras, sino también el aprecio de este aspecto que se nota en diversas aportaciones áureas, como ocurre en *El peregrino en su patria*,

12 He aquí la curiosa declaración que la reina de Acaya, Diana, hace al esclavo Juliano, que es el nombre que toma Lucenrique en el cautiverio de Constantinopla: «Reina de Acaya soy, alemán ilustre, ya Macedonia tengo igual derecho por descendiente de Alejandro. Los tesoros míos pudieran invidiar los suyos; y todo estará a tus pies con su dueño, si, diciendo quién eres, gustares de pagar la voluntad que, a pesar de mi decoro y de invencible entereza, ha salido a mis labios a buscar crédito y correspondencia en tu nobleza. Noticia tengo de tu ley, y aun inclinación a ella, cuando, como lo entiendo, no fuera la verdadera y segura. Esposo desco, no príncipe poderoso que desprecie mis señoríos por aumentar los suyos; sino que conservándolos sea dulce objeto de mi amor y terror de los contrarios. Tu valor he sabido, tu sangre adivino, tus partes conozco. Si las mías merecen estimación, considéralo y respóndeme de espacio, que entro a ver a tu hermana y a perder los colores que me cuesta haber hablado tan claro» (100-101).

13 Sobre el tema, cfr. el completo estudio de José Cebrián, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro (El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto)*, Barcelona, PPU, 1988.

de Lope de Vega, donde, al designar a los diversos pueblos de Europa y de Asia con un apelativo de carácter moral o físico, termina su enumeración con la aserción: «a los alemanes [llaman] hermosos»¹⁴.

En menor medida son alabados los restantes personajes alemanes de la obra, aunque también se ponderan sus cualidades físicas y morales; así se afirma de Leopoldo, el competidor amoroso de Lucenrique y primo del mismo: «entró el alemán, tan bello que, a no haber nacido su primo, fuera el primero en gallardía, como milagro sólo vencido del mismo en el ingenio y las partes» (249).

Tras la peripecia y el amplio viaje tiene lugar el final feliz de los personajes. Como hemos señalado antes, Angelia y Lucenrique llegan a la corte de Alemania, a la ciudad de Alba Julia, a veces llamada Alba Real, donde va a celebrarse la boda de ambos y, en espera de la llegada de los padres de la princesa griega, el final queda abierto. La intención que parece guiar al autor a la hora de no cerrar de manera definitiva el argumento es la de posibilitar la continuación¹⁵, que quizás no se produciría en su momento o que no ha llegado hasta nosotros.

En fin, por todo lo que venimos diciendo, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* nos parece una muestra poco atendida del filogermanismo de algunos autores del Siglo de Oro español, dato que bien pudiera tomarse, en último término, como un reflejo de las buenas relaciones entre españoles y alemanes a lo largo del siglo XVII.

14 Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973, 189.

15 El mismo autor, o autora, ofrece, envolviendo su expresión en tópicos, una segunda parte de *Los amantes peregrinos*, a la que se refiere también de manera indirecta en el título del libro VIII: «Octavo y último libro de esta primera parte de los peregrinos amantes Angelia y Lucenrique» (294).

Gabriel Bocángel y sus fuentes clásicas

Trevor J. Dadson

A pesar de haberlo buscado durante más de treinta años, aún no he encontrado el inventario de bienes del poeta madrileño Gabriel Bocángel y Unzueta. Por supuesto que he encontrado decenas y decenas de otros documentos que tienen que ver con él y su familia hispano-genovesa, pero no el documento que más que ningún otro me gustaría encontrar, aún sabiendo que si fuera a descubrirlo en los protocolos madrileños (donde seguramente ha de estar), sería mucho menos importante y útil de lo que quisiera que fuera. Lo que busco, naturalmente, es la lista de los libros que tenía. Debía de haber tenido su propia biblioteca (todos los escritores y burócratas de esta época la tenían), y nos ayudaría bastante a entender su mundo cultural e intelectual si supiéramos qué libros habitaban en sus estantes, o más bien, en sus diversos cajones o arcas.

El último codicilo de su testamento (hecho el 14 de agosto de 1658) nos permite vislumbrar algunos de sus intereses de lectura: menciona unos pocos libros que Bocángel quiere que su mujer, Luisa de Urbina Pimentel, devuelva a sus dueños cuando él muera. Son los siguientes: Barthelémy de Chasseneux, *Catálogo de la gloria del mundo* (*Catalogus gloriae mundi*, Venetiis, V. Valgrisium, 1571), Paulo Paruta, *Discorsi politici. Aggiuntoui vn soliloquio* (2 tomos, Venetia, D. Nicolini, 1599), una obra de devoción, *Nuestra Señora de Copacabana* (posiblemente la obra de Fernando de Valverde, *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, en el Perú. Poema Sacro*, Lima, Luis de Lira, 1641)¹, y, en su escritorio una copia manuscrita de la traducción del *Bellum Civile* de Lucano, tal vez el más interesante, aquí titulada *Pharsalia*, hecha por su buen amigo, el poeta sevillano Juan de Jáuregui². Sabemos que copias de esta traducción circulaban entre los amigos de Jáuregui, y es bien posible que la copia que tuvo Bocángel fuese una que pensaba intentar publicar. Al final, la traducción no se imprimió hasta 1684, bastantes años después de la muerte de ambos poetas.

Sin una lista de los libros que Bocángel poseía, podemos intentar reconstruir de otra manera sus lecturas, mediante los libros y autores que cita, que copia, y que, a veces,

-
- 1 Nótese también Fray Alonso Ramos Gavilán, *Historia del celebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus Milagros*, Lima, Jerónimo de Contreras, 1621, y Hipólito Marracci, *De Diva Virgine Copacauana in Peruano Novi Mundi Regno celeberrima*, Roma, Herederos de Giovanni Pietro Coligni, 1656.
 - 2 Sobre este codicilo y su contenido, véase T. J. Dadson, *La Casa Bocangelina: Una familia hispano-genovesa en la España del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA, 1991, 156-57.

parafrasea mal en sus propias obras. Como señaló Maxime Chevalier hace bastantes años, aunque en otro contexto:

Conviene además prestar atención a las alusiones literarias y a las opiniones emitidas sobre escritores que surgen en las cartas de la época. Tales apuntes nos proporcionan elementos valiosos, porque los que surgen en estas circunstancias son recuerdos espontáneos, que acuden naturalmente a la memoria del que maneja la pluma, es decir, indicios de lectura efectiva, mucho más concluyentes que la presencia de algún libro, a lo mejor olvidado, en los estantes de una biblioteca particular.³

Se ha intentado al menos dos veces hacer una reconstrucción de esta biblioteca «virtual» para otros escritores: Daymond Turner reconstruyó en parte la biblioteca del cronista del Nuevo Mundo Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés basándose en las citas y referencias de su *Historia general* y de la primera *Quincuagena*⁴, y Daniel Eisenberg hizo lo mismo con la biblioteca de Miguel de Cervantes⁵. Sería por supuesto erróneo llamar estos intentos «La biblioteca de fulano», pues no lo son. Puede que nos digan algo de los intereses de lectura del escritor y, de igual importancia en esta época, de su formación cultural y de las obras que había memorizado, pero éstas no son de ninguna manera iguales que los libros que realmente poseyó y guardó en su casa.

Con un hombre como Bocángel –burócrata, oficial de la Contaduría Real, cronista real durante una temporada, pero sobre todo bibliotecario del Cardenal Infante Fernando (hermano menor del rey Felipe IV) desde 1629 hasta la muerte del príncipe en 1641–, las cosas se complican algo. Como pasó con muchos otros escritores de esta época que eran secretarios y bibliotecarios de la monarquía y de la nobleza (verbigracia, Lope de Vega, Quevedo, Antonio Hurtado de Mendoza, Castillo Solórzano, Jorge de Montemayor, Antonio de Torquemada, Luis Gálvez de Montalvo, y un largo etcétera), Bocángel tenía acceso a gran número de libros (tanto los del Palacio Real de Madrid, donde trabajaba, como los del Palacio arzobispal de Toledo): originales, traducciones, antologías, polyantheas, misceláneas de todo tipo. Y él mismo se refiere a estas ventajas en la dedicatoria de *La lira de las Musas*: «este compendio de todas mis obras poéticas, feudo, tan natural como debido, de mi corta erudición adquirida e ilustrada en sus reales libros», es decir, los libros del Cardenal Infante don Fernando.

3 Chevalier, M., *Lectura y lectores en la España del Siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, 52.

4 Turner, D., «Biblioteca Ovetense: A Speculative Reconstruction of the Library of the First Chronicler of the Indies», *Papers of the Bibliographical Society of America*, 57, 1963, 157-83; publicado más tarde en español: «Los libros del Alcaide: La biblioteca de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés», *Revista de Indias*, Año XXXI, números 125-126, 1971, 139-97.

5 Eisenberg, D., «La biblioteca de Cervantes», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, 1987, II, 271-328.

Todo esto hace bien difícil el localizar las referencias o alusiones que hace en sus obras⁶. Se puede clasificar en tres categorías el uso que hace Bocángel de sus fuentes clásicas: (1) unos conocimientos pasivos de las fuentes, lo que a menudo resulta en citas mal hechas o atribuidas erróneamente, tal vez el resultado de la consulta u hojeada de un repertorio; (2) unos conocimientos directos de las fuentes, que con frecuencia da la sensación de que tiene delante de sí el texto original; (3) unos conocimientos de segunda mano de las fuentes originales, fuentes que son mediatizadas por otro texto o textos.

Tomando en orden estas tres categorías, consideremos primero la que he llamado unos conocimientos pasivos de las fuentes. Debemos recordar, en primer lugar, que todo escritor de esta época había recibido una educación universitaria que se basaba en el estudio de los clásicos y que se hacía mediante una lengua clásica: el latín⁷. Como resultado de eso, sus mentes durante muchos años después eran como un almacén de citas y pasajes de la literatura clásica, posiblemente mal aprendidos desde el principio. Ciertas frases se les quedaban en la mente durante largo tiempo, especialmente las que eran de naturaleza sentenciosa o aforística, pero quizás olvidasen con el paso de los años el contexto en el que la frase había aparecido por primera vez, y con frecuencia, desde luego, olvidaban al verdadero autor de la cita. He aquí un par de buenos ejemplos de esto en Bocángel, ejemplos que pueden sorprendernos ya que los repite varias veces sin acertar ni una vez.

En bastantes de sus obras tardías escritas para la Corte, obras bastante largas y faltas de interés, Bocángel cita un dicho, según él de Séneca: «Non est longa descriptio villae, sed villaque describitur longa est». Lo encontramos en *El nuevo Olimpo* de 1649, en *La piedra cándida* de 1648, y también un eco de él en la *Primera declamación* de 1640: «No es bella la descripción de esta vida; la vida de esta descripción es la hermosa». Sin embargo, la cita no es de Séneca sino de Plinio el Menor, y viene en una carta suya en la que describe una de sus villas favoritas toscanas: «si nihil inductum et quasi devium loquimur, non epistula quae describit sed villa quae describitur magna est» (*Epístolas*, 5, 6, 44)⁸.

Otro ejemplo de falsa atribución persistente es el que sigue: «Pone tabulam cum catela, aut utramque putabis esse fictam, aut utramque putabis esse veram». En la *Prosa primera* (escrita antes de 1627) aparece sin atribuir; en *El nuevo Olimpo* Bocángel nos da la cita traducida al castellano: «Si se carean original y retrato, ambos son verdaderos, o fingidos ambos», ahora atribuida a Ausonio (poeta latino de Burdeos, del siglo IV d. de C.). Por último, la emplea en su comedia *El Emperador fingido*, de nuevo, y en este

6 Para un detallado estudio de las fuentes de su fábula mitológica *Leandro y Hero*, véase Isabel Torres, «Critics against Bocángel: Presenting a Case for the Defence», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 75, 1998, 173-190, y «A Great Mythological Cop-Out? Hero and Leander on the Verge of Significance», *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), 77, 2000 [en prensa].

7 Sobre los estudios de Bocángel, véase Dadson, *La Casa Bocangelina*, cap. 3, en especial 71-74.

8 Todas las citas de la obra de Bocángel proceden de mi edición crítica de su *Obra completa* que se publicará en la colección Biblioteca Áurea Hispánica, Pamplona.

caso se entiende el por qué, sin atribuir⁹. Desgraciadamente para Bocángel, la cita no es de Ausonio sino de Marcial: «Issam denique pone cum tabella:/aut utramque putabis esse veram,/au utramque putabis esse pictam» (*Epigramas*, I, 109, vv. 21-23).

Lo que más nos puede sorprender de ambas citas es que en otras obras suyas Bocángel manifiesta conocer muy bien los escritos tanto de Séneca como de Marcial, como conocía bien las obras de Plinio y Ausonio. ¿De qué se trata entonces? ¿Falta de cuidado? ¿Pereza mental? ¿Error involuntario? Es imposible ahora saberlo, pero al menos estas equivocaciones nos revelan cómo los escritores solían fiarse de sus memorias (falibles) para hacer una comparación.

Otra causa de esta falibilidad puede ser la consulta de un repertorio, florilegio o *polyanthea*, textos que abundaban en la época y que se utilizaban con cada vez más frecuencia a medida que la lectura directa del original decaía¹⁰. La misma naturaleza de este tipo de consulta hace harto difícil reconocerlo, pero tenemos una ocurrencia en la obra de Bocángel que descubre alguna de sus prácticas de composición. Bocángel empieza la *Declaración segunda. Contra la Fortuna* de 1640 con una cita, según él, de Ovidio: «Nos facimus Fortunam deam, cæloque locamus». Como bien reconocieron los editores de la edición de 1748, la cita no es de Ovidio sino de Juvenal, *Sátira 10*, vv. 366-67. El error viene, seguramente, porque Bocángel no consultó un texto original sino una fuente secundaria, en este caso la *Polyanthea Novissimarum Novissima* de Josephus Langius (continuación o refundición de la obra célebre, *Polyanthea, opus suavissimis floribus ornatum*, de Domenico Nani Mirabelli). Allí, bajo el apartado de la Fortuna, la cita de Juvenal viene justamente entre dos citas de Ovidio, de ahí seguramente el *lapsus*.

Ahora bien, la falta de precisión o de exactitud textual que se nota en estos y otros ejemplos no es extraño para la época ya que denota una manera diferente de la nuestra (más preocupada con la fidelidad textual) de enfocar este asunto. Veamos un ejemplo muy llamativo al respecto. En la *Relación panegírica* de 1653 Bocángel indica muchas de sus fuentes en el margen de la obra, haciendo así más fácil, se podría suponer, el localizarlas. Una de ellas es la siguiente: «Tacitus de Iulio Capitol.: ‘Tantum sane valet boni Principis, vita, sanctitas, tranquillitas, pietas, ut eius fama nullius proximi decoloret inuidia’». Su propio texto no deja lugar a dudas de que se refiere al historiador romano Tácito: «Alábele, pues, Tácito en la persona de Julio». Sin embargo, y después de muchas quebraduras de cabeza intentando localizar esta cita en Tácito, resulta que el

9 «Al fin sois tan parecidos/que dirán, llegando a veros,/o que ambos sois verdaderos,/o ambos sois condes fingidos» (*El Emperador fingido*, Jornada I, vv. 405-08).

10 Véase Sagrario López Poza, «Florilegios, *polyantheas*, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón*, 49, 1990, 61-76. Como apunta la autora: «El exceso de veneración a las autoridades, el no acudir a los textos originales y fiarse de exposiciones de segunda mano fue denunciado ya por Luis Vives como una de las causas de la decadencia de los estudios. Con el tiempo, esos vicios se fueron incrementando hasta convertir a las citas sólo en método de invención oratoria. En el siglo XVII el abuso es tan ostensible que algunos críticos arremeten con furia contra quienes usan las citas como fin en sí mismo y no como medio» (64).

verdadero autor es Julio Capitolino, no Tácito, y que se refiere al emperador Marco Antonino. Trátase de la obra *Historia Augustae*, antología de varias historias latinas impresa en el siglo XVI¹¹. Semejante error sugiere que en este caso Bocángel no tenía delante el texto original sino que citaba de memoria. Pero no era así, pues poco después vuelve a citar de la misma obra, esta vez una cita bastante larga. Nos dice en su nota marginal que el autor es un tal Trebelio y que se trata del emperador Adriano. De hecho, el autor se llama Flavio Trebelio Polionis pero el pasaje citado se refiere al emperador Valeriano. Lo que ha hecho Bocángel es re-escribir el texto original, omitiendo ciertas frases, entre ellas precisamente la que señala al sujeto de las alabanzas de Trebelio: «Valerianus in tota vita sua fuit censor». Semejante re-escritura o paráfrasis, llevada a cabo con sumo cuidado, indica a las claras que conocía el texto original. ¿Por qué, entonces, este error intencional? Como dije antes, la respuesta se encuentra en distintas nociones concernientes a la fidelidad textual y a la originalidad, que lleva a lo que un editor moderno ha llamado la «semi-cita», o un estado entre la cita directa y la paráfrasis: «Las palabras semi-citadas se presentan a veces entre comillas, pero tienen el carácter de lo que un autor puede que haya dicho o lo que en efecto dijo, más que intentar reproducir o traducir sus verdaderas palabras impresas»¹². El mismo editor cita ejemplos de Voltaire y Vico, y trae a colación con respecto a este último las palabras de los traductores de su *Nueva Ciencia* [*New Science*]: «Vico cita equivocadamente de memoria, sus referencias son vagas; sus recuerdos con frecuencia no son de la fuente original sino de una cita de ella en una obra secundaria; atribuye a un autor lo que ha dicho otro, o a una obra lo que ha dicho el mismo autor en otra»¹³. Si por Vico leemos Bocángel, entonces tendremos una muy buena idea de lo que era práctica común en el siglo XVII¹⁴.

La segunda categoría de fuentes que indiqué eran los conocimientos directos. Por lo general son las más fáciles de encontrar y reconocer, ya que siguen de cerca el texto original, cuando, claro está, se consigue dar con el texto original. Buen ejemplo es su pieza retórica *Quintiliano respondido*. El título de la pieza ya nos dice que está imitando a Quintiliano, pero no, como pudiéramos imaginar, al Quintiliano de las *Institutiones Oratoriae*, sino al Quintiliano de las *Declamationes Maiores*; es decir, el pseudo-Quintiliano, puesto que sabemos ahora que Quintiliano no escribió estas declamaciones. Ahora bien, los escritores de los siglos XVI y XVII creían que las había escrito y eso es lo que verdaderamente importa. De hecho, Bocángel sigue muy de cerca la declamación original, al proporcionarle una respuesta adecuada, a veces punto por punto. Fue

11 He utilizado *Historiae Augustae*, París, A. & H. Drovart, 1603, 44.

12 Citado en el Prefacio del editor a Isaiah Berlin, *The Roots of Romanticism*, Londres, Chatto & Windus, 1999, xiv [La traducción al castellano es mía].

13 Del Prefacio de T. G. Bergin y M. H. Fisch a su traducción de Vico, *New Science*, Nueva York, 1968, v-vi [La traducción al castellano es mía].

14 Para un estudio extensivo de estas prácticas en Fernando de Herrera, consúltese B. Morros, *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: A propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

seguramente una obra escrita para una academia literaria, algo así como un alarde retórico para deslumbrar a sus coetáneos. Pero para hacerlo, tenía que haber tenido delante de él un ejemplar del original, porque si no, no podría haber atacado tan bien los argumentos del texto original¹⁵.

A veces los propios deslices del autor nos ayudan a ver cómo procedió. En una cita de la *Relación panegírica* de 1653 Bocángel indica la fuente como de Plutarco, *De gloria Atheniense*. No hay ninguna obra de Plutarco titulada así; sin embargo, en ediciones en latín del siglo XVI de su *Opera omnia, sive Moralia*, el opúsculo *Commentariolus, Bellone Athenienses an Sapientia fuerint clariores* lleva por titulillo en los folios rectos precisamente el que puso Bocángel «De gloria Atheniense». Por lo tanto, en este caso, sabemos que tenía abierta ante él la página requerida. Y lo que es más, sabemos que no leía el griego, sino que utilizaba textos en latín, lo mismo que hacía con Aristóteles, Platón, Homero, etc., como en este siguiente ejemplo. En el preludio a *La fiesta real y votiva de toros* de 1648 nos habla de un momento de lectura, diciendo:

Halléme, entonces, leyendo aquella *Oración* del gran Isócrates a Filipo, y para despedirme con alguna sabrosa cláusula en este preludio, me ocurrieron (a propósito de pedir venia a los que leyeren) estas palabras del doctísimo griego: 'Et haec ita recitare videbar audientibus...'

En cuanto a la imitación directa, hay que tener en cuenta siempre que entre la imitación de una obra más o menos contemporánea o una clásica, el poeta del XVII va sin fallar a la fuente original. El poema «Al caso de Apeles cuando retrataba a Campaspe, de quien se enamoró, y alabando la acción de Alejandro en otorgársela» nos proporciona un buen ejemplo de esta práctica¹⁶. Es bien conocida la historia de Apeles y la generosidad de Alejandro en entregarle al pintor su querida después de que le hubiera pintado su retrato y enamorándose de ella. Hay dos probables fuentes para su uso en Bocángel. La profesora americana Olympia B. González, en una ponencia que dio en el XIII Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas celebrado en Madrid en 1998, sugirió que la fuente directa era *Il Cortegiano*, Libro I, de Baltasar Castiglione¹⁷. En esta parte del primer libro, los cortesanos están discutiendo la superioridad de la pintura sobre la escultura, y para rematar el caso en cuanto a la pintura, se cita la historia de Apeles y Campaspe. Es más que seguro que Bocángel conociera la obra de Castiglione, probablemente en italiano (era genovés de origen), y la fuente indicada por la profesora González parece en principio razonable. Sin embargo, aunque Bocángel conociera este pasaje, tanto él como Castiglione fueron influidos, estoy seguro, por la

15 Para seguir el proceso, cfr. mi edición de la obra, donde se indican todos los préstamos.

16 Es el poema 45 en mi edición.

17 González, Olympia B., «Artificio y poder en la pintura: La visión cortesana de Gabriel Bocángel», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Madrid (julio de 1998)*, 4 vols., I [en prensa].

versión contada por Plinio el Mayor en su *Historia Naturalis*, Libro XXXV. En otras obras suyas Bocángel cita pasajes de este libro de la *Historia natural* (que trata del arte de la pintura en la antigüedad), y efectivamente en una obra de hacia los mismos años cita la historia contada por Plinio de cómo Apeles nunca dejaba pasar un día sin dibujar algo, aunque sólo fuera una línea, lo que se convirtió luego en el proverbio «Nulla dies sine linea». No hay duda por tanto, de que Bocángel conociera bien las anécdotas contadas de Apeles por Plinio. Lo que confirma la identificación es el uso en el poema bocangelino del nombre Campaspe. Castiglione no nos proporciona el nombre de la dama. La llama simplemente «una sua carissima donna» o «quella donna che sommamente amava». En la versión de la *Historia Naturalis* que consulté, Plinio la llama Pancaspen, pero en otros manuscritos parece que se llama Campaspen, de ahí la Campaspe de Bocángel. Este solo detalle nos indica a las claras la fuente de Bocángel, aunque es más que posible que tuviera también en mente la versión narrada por Castiglione.

La última categoría de imitación que mencioné antes era la que he llamado conocimientos de segunda mano de los textos originales que son mediatizados por otro texto o textos. Con esto quiero decir simplemente que a veces Bocángel llega a un texto vía otro texto que está consultando. Si todos los textos son por su naturaleza un mosaico de citas o de referencias intertextuales (en palabras de Julia Kristeva)¹⁸ o un palimpsesto (para emplear el término acuñado por Genette)¹⁹, entonces la lectura de un texto en particular ha de llevarnos a la fuerza a lecturas de otros textos escondidos en, o por detrás del primero.

Las *Rimas y prosas* de 1627 terminan con cuatro prosas de estilo académico. La *Prosa primera* titulada «Contra la lisonja» es una versión o a veces simple paráfrasis de «Quomodo adulator ab amico internoscatur» de Plutarco (o «Cómo distinguir al amigo del lisonjeador»). Es una obra temprana de Bocángel (sólo tenía 24 años cuando se publicó el libro en 1627) y el poeta sigue bastante de cerca su original, sólo abandonándolo en contadas ocasiones. Cuando lo hace es para citar a otro autor u obra mencionados por el propio Plutarco. Así, cita a Platón y la carta de Pseusipo a Dión; alude a Aquiles y Patroclo, Darío y Gobrias, Tiberias y Casio Severo, solamente porque lo hace Plutarco. A veces, sin embargo, Plutarco le lleva a otros autores que él no ha mencionado. A modo de ejemplo, hacia comienzos de la obra Bocángel cita a Plutarco sobre el camaleón, símil bastante obvio para el lisonjeador que siempre se está cambiando de color. Esta referencia le hace recordar otro símil parecido de *De Pallio* de Tertuliano, y lo incluye en su prosa. También es posible que utilizara uno de los múltiples

18 «Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double» (Kristeva, Julia, *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969, 146).

19 Véase Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

florilegios, polyantheas, o repertorios de sentencias y lugares comunes que había entonces, y que bajo la palabra «camaleón» encontrase el nombre de Tertuliano.

Hay numerosos ejemplos donde Bocángel llega a la Biblia después de haber leído a San Jerónimo o a San Agustín. Los comentarios de ambos sobre los *Salmos* le llevaban en muchos casos a los propios salmos; la *De Civitate Dei* de San Agustín, con su plétora de citas bíblicas y clásicas, proporcionó a Bocángel muchas ideas. La *Epístola LX* de San Jerónimo «Ad Heliodorumn epitaphium Nepotiani» (epístola que citó varias veces), con su muy senequista «Cotidie morimur, cotidie commutatur et tamen aeternos esse nos credimus», le llevó a la frase original en la *Epístola XXIV* de Séneca: «Cotidie morimur», y de allí a otras citas de la misma epístola. La *Epístola LXVI* de San Jerónimo «Ad Pammachium de morte Paulinae» le proporcionó varias citas bíblicas, entre ellas ésta del profeta Habacuc: «Ascende super aequos tuos», que empleó en al menos dos obras.

Para su segunda *Declamación castellana: Contra la Fortuna*, Bocángel se aprovechó de varios modelos clásicos en un verdadero mosaico de intertextualidades, y la obra exhibe todas las categorías de imitación que he señalado. Empieza con un epígrafe mal atribuido (como apuntamos antes), sigue con párrafos enteros sacados de San Agustín, Séneca, Valerio Flaco, Boecio, Caio Manilio y Claudiano, y termina con referencias a Plutarco, cuyas *Vidas paralelas* le llevaron a multitud de otros textos.

Mediante su empleo de fuentes clásicas y no clásicas, es posible ver cómo Bocángel se organizó para componer y construir sus obras. Es como si estuviéramos allí, mirándole por encima del hombro mientras hojea sus originales o va al estante, o más bien cajón, a consultar uno de sus libros, o recuerda algún fragmento de texto de sus días de estudiante en Alcalá de Henares y Toledo. La diversidad y extensión de sus fuentes para, solamente, las dos *Declamaciones castellanas* es un testimonio impresionante de sus lecturas y recuerdos. Más que ninguna lista de libros que fuésemos a encontrar en un inventario post-mortem, éstas representan seguramente su verdadera biblioteca, así que el que yo no haya encontrado todavía este inventario después de tantos años de búsqueda, tal vez no sea tan malo. Seguramente su contenido me defraudaría.

Análisis infoasistido de *La española inglesa* de Miguel de Cervantes

Emilia Deffis de Calvo

Las *Novelas Ejemplares* (Madrid, 1613) constituyen, en el marco de la producción cervantina, un tesoro de procedimientos narrativos innovadores. *La española inglesa* (LEI) responde a los cánones de la novela bizantina, y ha sido unánimemente reconocida por la crítica como la más cercana a la obra que el propio Cervantes consideró su mejor novela: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* (1617)¹. En ambas historias una pareja de enamorados recorre un largo camino de encuentros y desencuentros cuyo relato se convierte, pues, en un laberinto de tiempos y espacios, a veces paralelos y otras coincidentes.

Este trabajo se centra en el estudio de uno de los elementos que se encuentran en la base de la configuración laberíntica de LEI: se trata de las referencias a valores materiales, en sentido amplio, y más específicamente de las transacciones financieras que, en más de una oportunidad, posibilitan el avance de la acción. Este aspecto, estudiado y documentado en los últimos años por críticos como Rodríguez-Luis (1980), Sieber (1984), Johnson (1988), Collins (1996), Clamurro (1997) y Aylward (1999), aparece como uno de los temas fundamentales de LEI².

Así, en el contexto de la lectura crítica acerca de las múltiples, irónicas y ambiguas maneras en que Cervantes toma posición frente a la realidad histórica de su tiempo, Carroll B. Johnson es quien ha fundamentado de modo más riguroso el análisis económico de LEI³. Retomo algunos de los elementos de su reflexión que ponen de manifiesto un principio fundamental de todo texto narrativo: la noción de proceso. Operaciones como la sustitución, el intercambio y la generación entran en los procesos económicos y narrativos de pérdida y restauración estudiados por Johnson. Me interesan particularmente las siguientes:

-
- 1 Lapesa (1967), El Saffar (1974), Rodríguez-Luis (1980). Sobre la recepción crítica de las *Novelas Ejemplares*, Cf. M. Nerlich (1989). Todas las citas de LEI se hacen según la edición de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, *Cervantes completo*, VIII, Madrid, Alianza, 1996, que incluye disquete con el texto archivado en formato MS-DOS (ASCII).
 - 2 Casalduero, por su parte, considera los elementos comerciales y bancarios de la historia como «pintorescos». Cf. Alward (1999), 139 y ss; y S. Zimic (1996), 155-156.
 - 3 Johnson, C.B., «La española inglesa and the practice of literary production», *Viator* 19, 1988, 377-416 y «Catolicismo, familia y fecundidad: el caso de «La española inglesa», *Actas del IX Congreso de la AIH.*, S. Neumeister (ed.), Frankfurt, Vervuert, 1989, I, 519-524.

- 1) la intercambiabilidad de Isabela, la heroína española y la reina inglesa⁴.
- 2) el uso, valor propio de la economía primitiva que funciona por el robo y la violencia, frente al intercambio, que opera por la mediación y la confianza y es característico de un sistema económico evolucionado (400).
- 3) la valoración de la belleza y el crédito no como fines en sí mismos, sino como desencadenantes de la unión y el enriquecimiento (405).

Más adelante volveré a considerar estas cuestiones. Debo aclarar ahora que no es mi propósito aquí rebatir argumentos o agregar pruebas documentales, sino más bien explorar el alcance del método de análisis asistido por ordenador para comprobar, desde la materialidad del texto -esa cadena de palabras- la hipótesis de que en LEI los avances y retrocesos en el desarrollo de la acción están ligados, de una forma u otra, a una operación financiera o a la posesión de un bien material. El objetivo de esta comunicación es, pues, aplicar una metodología de análisis que permita identificar en profundidad los elementos de la articulación sustantiva probatorios de dicha hipótesis⁵. Para ello he utilizado Hyperbase (E. Brunet, INSERM, 1997), programa hipertextual para el tratamiento documental y estadístico de corpus textuales que establece, entre otras cosas, diccionarios o concordancias alfabéticas, listas de palabras, vocabulario específico del corpus y de los textos que lo integran, estructura del vocabulario, análisis factorial de correspondencias y gráficos.

Pero repasemos primero la historia de Isabela y Ricaredo. Utilizo aquí el esquema propuesto por E.T. Aylward, que resume la estructura narrativa de LEI, señalando dos partes simétricas (A-D / E-H)⁶:

	(C)				(G)
[A]	[B]	[D]	[E]	[F]	
[H]					
[A]	Problema # 1 (separación Isabela-padres)				
[B]	Primer grupo de complicaciones: Ricaredo se enamora de Isabela / la reina exige servicio a R. / dilema político-religioso de R.				
(C)	Analepsis (padre de Isabela)				

4 «At the two extremes of this chain stand England and Spain. Elizabeth and Isabela, española and inglesa. Their linking is made possible, as we have seen, by an international network of bankers which exists underneath and in spite of the political and, insofar as religion is an instrument or a goal of national policy, the religious rhetoric of exclusivity and antagonism» (405). Para la consideración de otros aspectos de la presencia femenina en la novela, véase Clamurro, 1997, 108.

5 Se entiende por articulación sustantiva «el conjunto de palabras del texto que son semánticamente llenas, que apuntan a algo». R. Serrano, *Manual de análisis infoasistido de textos (aplicado al teatro de los Siglos de Oro)*, en prensa. Agradezco especialmente la generosidad del autor por permitirme la libre consulta y citación de su manuscrito.

6 Aylward (1999) revisa la crítica sobre las *Novelas Ejemplares* y, sobre la estructura narrativa de LEI en particular, toma prestadas las observaciones de Casaldueiro (1962), Lowe (1968) y Cluff (1976).

- [D] Solución # 1 (reencuentro Isabela-padres)
- [E] Segundo grupo de complicaciones: celos del conde Arnesto / envenenamiento de Isabela / renovación del matrimonio con Clisterna.
- [F] Problema # 2 (separación I.- R.)
- (G) Analepsis (Ricaredo)
- [H] Solución # 2 (matrimonio)

En este contexto identificamos referencias a valores materiales y transacciones bancarias en:

- [A] Saqueo de Cádiz: robo de haciendas. Clotaldo roba a Isabel por su «incomparable hermosura» (20).
 - [B] 1.- Anulación del matrimonio de Ricaredo con Clisterna, quien hubiera aportado una importante dote (21-23).
2.- Ricaredo captura un navío portugués cargado de especias, perlas y diamantes «que valía más de un millón de oro» (32).
 - (C) Ruina económica de la familia de Isabela después del saco de Cádiz. Su padre declara: «valía mi hacienda (...) más de cincuenta mil ducados» (35).
 - [D] El botín capturado por Ricaredo (especias, perlas, diamantes y oro), que refuerza el éxito del curso encomendado por la reina y posibilita la unión de los amantes (41-42).
 - [E] La pérdida de la belleza de Isabela por envenenamiento, impulsa a los padres de Ricaredo a volver al proyecto primitivo de matrimonio con Clisterna⁷ (50).
 - [F] 1.- Descripción prolija de los procedimientos bancarios orquestados por la reina de Inglaterra para hacer llegar diez mil escudos de oro a España por intermedio de la banca francesa (52-53).
2.- Isabela recupera su belleza, y su familia la prosperidad económica (54-55).
 - (G) Rescate de Ricaredo de su cautiverio en Argel por intermedio de los frailes trinitarios, a través de la banca florentina (64).
 - [H] 1.- Ricaredo cobra un bono de mil seiscientos ducados, paga su deuda a los trinitarios y prepara la boda con Isabela (65).
2.- Restauración de la hacienda familiar de Isabela. Alquiler y posterior compra de la casa en la que viven los recién casados (65).
- Volvamos ahora a considerar nuestra herramienta de análisis.

7 Ricapito observa que Clisterna, escocesa y católica secreta, intensifica el conflicto católico/protestante (1996,50). Por su parte, Aylward anota la significación del personaje como símbolo del matrimonio por razones económicas, así como otros criterios con los que los cervantistas lo han considerado. CF. 138.

Hyperbase, o del lector automático

La lectura que recurre a Hyperbase, pone en evidencia la materialidad textual, tal como la define R. Serrano:

ese tejido o textura –hilo a fin de cuentas- que es el texto tiene en sí unas estructuras no lineares que su estructura informática ayuda además a poner de relieve y hacer operativas. Estas estructuras no lineares reciben hoy el nombre de hipertexto, pero insistamos: todo texto es en sí hipertexto.

De relieve se tratará, pues, pero no debemos olvidar que esta visión «orográfica» del texto analizado está condicionada por las calas filológicas del lector. De manera que, a la hora de seleccionar elementos (por ejemplo, en la confección de listas de términos significativos), el programa opera como un lector automático, pero es siempre el que lee quien privilegia un elemento sobre otro, asumiendo los riesgos de su elección. En este punto no siempre resulta sencillo establecer criterios coherentes y objetivos, sin embargo con un mínimo de rigor y honestidad intelectual de parte del investigador, el análisis infoasistido constituye una herramienta eficiente y confiable.

Dejo constancia de que he trabajado con un doble criterio de segmentación del corpus:

- 1) la segmentación cuantitativa, realizada automáticamente por Hyperbase en nueve partes.
- 2) la segmentación manual e intencionada, en 25 segmentos, según el criterio de inicio de secuencia narrativa (ISN), es decir, el reconocimiento de nuevas unidades de avance o retroceso de la acción en el marco del relato, y que detallaré luego.

Veamos ahora cuáles han sido las etapas sucesivas del protocolo de análisis aplicado a LEI. Partiendo, como se ha dicho, del esquema de la estructura narrativa elaborado por Aylward (1999), he postulado la hipótesis de que el paso de una secuencia narrativa a otra está ligado a una transacción financiera (o a un bien material dado). He formulado, además la hipótesis contraria, según la cual no existe tal relación, sólo explicable por el azar. A continuación he segmentado el texto en diez secuencias narrativas que totalizan veinticinco segmentos, a saber:

ISN: Inicio de Secuencia Narrativa (nueva unidad de avance/retroceso de la acción en el marco del relato).

- AISN 01,01 Saco de Cádiz. Rapto de Isabel.
 02,02 Crianza de I. en casa de Clotaldo.
 03,03 Nacimiento del amor de Ricaredo.

BISN01,04	Ricaredo declara su amor.
02,05	Preparativos boda. Llamado de la reina.
CISN01,06	Vestido de I. Entrada en la corte.
02,07	Reina exige servicio a R.
DISN01,08	Inicio misión R.
02,09	Encuentro de galeras turcas. Batalla.
03,10	R. y los cautivos españoles.
04,11	Cautivo español cuenta el rapto de su hija.
05,12	Regreso a Londres.
EISN01,13	Entrada de R. a la corte.
02,14	Reencuentro de I. con sus padres.
FISN01,15	Amor y celos del conde Arnesto.
02,16	Envenenamiento de I.
03,17	Renovación del matrimonio con Clisterna.
04,18	Disposiciones reales para repatriar a I. y su padres.
GISN01,19	I. y sus padres regresan a España.
02,20	Recuperación del crédito y la hermosura.
HISN01,21	Noticia de la falsa muerte de R. [carta]
02,22	Entrada de I. al convento.
IISN01,23	Reencuentro de I. y R.
02,24	Relatos de I. y R.
JISN01,25	Matrimonio.

Para cada segmento se han establecido marcas léxicas que los identifican, operación delicada realizada a partir de los datos estadísticos ofrecidos por Hyperbase⁸. Dichas marcas constituyen las calas filológicas de mi lectura. Dentro de los límites impuestos

8 Me refiero, concretamente, al índice de desviación reducida (con valores superiores a ± 2.5) y al de correlación (con valores cercanos a + 0.1000) que aparecen en los gráficos de distribución de una forma dada. Ambos índices señalan la dispersión léxica de los términos estudiados.

a esta comunicación, presentaré solamente los datos relativos a ocho de dichos segmentos, uno por cada secuencia narrativa del esquema de Aylward⁹.

Los medios de establecimiento de la prueba son dos: 1) En el análisis de las especificidades léxicas, el índice de desviación reducida (z), que objetiva la dispersión léxica del texto. Aquí lo que se busca es saber si una forma léxica, por ejemplo «despojo», marca alguno de los segmentos del texto por presencia o ausencia¹⁰; 2) en segundo lugar, el índice de correlación entre las marcas de inicio de secuencia y las marcas de transacción financiera, que aparece en los histogramas de distribución de Hyperbase¹¹. Dicho índice muestra la dependencia mutua de las formas léxicas, «la ligazón entre el avance del texto, y el avance o retroceso de una forma segmento tras segmento» (Serrano, 1999).

Finalmente, el análisis factorial de correspondencias constituye un medio de verificación adicional que permite visualizar ciertos fenómenos, a condición de ser extremadamente prudentes y no precipitar conclusiones. La Figura 1 muestra los resultados obtenidos para nuestra lista reducida, en la que las formas léxicas impares corresponden a las secuencias narrativas y las pares son las marcas de transacción financiera o bien de material en juego.

Lectura, o de la mesa de trucos

Detengámonos a observar los datos de la Figura 1. Antes que nada, una primera aproximación a ciertas relaciones significativas entre las marcas léxicas de acción y transacción. En A «niña» es un término clave de la situación inicial: el rapto de Isabel. Aparece como el valor más alto entre las marcas de acción e identifica a la heroína,

9 El siguiente cuadro resume algunos de los datos en cuestión:

Secuencia	Segmento	Formas léxicas	Índice de correlación
[A] rapto	AIN01,01	niña-despojo	+ 0.974
[B] servicio	CISN02,07	Servirme-premio	+ 0.846
[C] analepsis	DISN04,11	Perdí-hacienda	+ 0.823
[D] reencuentro	EISN 01,13	Marte-joya	+ 0.963
[E] matrimonio	FISN 03,17	Clisterna-riquezas	+ 0.973
[F] crédito	FISN04,18	Llamó-mercader	+ 0.813
[G] analepsis	IISN02,24	Sumaré-recaudos	+ 0.950
[H] desenlace	JISN01,25	Bodas-compraron	+ 1.000

10 Este índice se mide a partir de la media, en términos de probabilidad de que una palabra aparezca o no en un segmento dado. El valor $z=\pm 2.5$ es significativo y $z=\pm 3$ permite rechazar la hipótesis nula. Cf. Figura 1.

11 Cf. La columna correspondiente en la nota 9.

reducida aquí a la condición de objeto deseable. Es precisamente su «incomparable hermosura» lo que la reifica, convirtiéndola en botín de Clotaldo, en lo que W. Clamurro ha designado como «el pecado del padre» (102-103). Esta imagen de lo femenino como valor material aparece reforzada, en paralelo estructural, en la secuencia E, donde Clisterna, cuya hermosura pero mucho más aún su riqueza, se presenta como la solución a las inquietudes de los padres de Ricaredo cuando Isabela pierde su belleza¹². El término «despojo» designa también a Isabel en su calidad de objeto tomado a la fuerza en la acción armada inicial. Johnson ha señalado ya que tiene, además, valor de uso y no de intercambio (1988, 400).

En C (analepsis del padre de Isabela) la marca léxica «perdí» es otro punto bien visible en nuestro gráfico, el segundo en términos de dispersión textual, acentuando -en el recuento del padre de Isabela- la idea de la pérdida, de la hija y de la «hacienda». Porque estas últimas son intercambiables, y actúan como catalizadores del reencuentro y la restauración¹³.

En la segunda mitad de la novela nos encontramos con la presencia de «Clisterna» como marca de acción que, fuera del obvio predominio de «bodas» en la secuencia final, marca un relieve interesante en paralelo con Isabel por su belleza, tal como ya se ha dicho antes¹⁴. Pero me interesa también subrayar aquí las marcas de la secuencia F (crédito), «llamó» y «mercader», que señalan la muy decisiva actuación de la reina de Inglaterra en las gestiones realizadas para hacer llegar el dinero de los padres de Isabela a España. «Mercader» es, entre los términos económicos, el de más fuerte presencia, el tercero en importancia en nuestra lista restringida. Se trata, como se recordará, de los mercaderes franceses que mediante cédulas y cartas de aviso, y sobre la base del respeto de la palabra dada y la buena fe acreditan la suma de diez mil escudos de oro que la reina ha obligado dar a la camarera envenenadora. Estos mercaderes son reflejo especular y amplificador del propio padre de Isabela y de su capacidad de comerciar gracias a la buena fe de sus colegas de oficio.

Finalmente, en H (desenlace) aparecen las marcas previsible del final feliz donde «compraron» ratifica no sólo la recuperación de la riqueza sino su consolidación definitiva¹⁵.

12 «In the peculiar semiotic of this text [...] the woman links the economic and the erotic, value and desire» (Clamurro, 1997, 103).

13 «The lexicon and syntax of the father's speech push the two together: the repetition of «pérdida» and «perdí», the parallelism of «ni más quise ni más pude» all suggest something approaching identification, or perhaps, more pertinently, our old friend interchangeability» (1988, 402).

14 El término «riquezas» no se refiere a las de Clisterna, sino a las que se darán a Isabela y a sus padres como recompensa por las pérdidas sufridas hasta entonces.

15 Johnson avanza la idea de que Cervantes afirmaría, de esta manera, la emergencia de la burguesía urbana: «The change in ownership of the houses (the locus of pretige) across from Santa Paula (the locus of belonging) concretizes within the text the triumphant emergence of a new class, the urban bourgeoisie, to replace the aristocracy as the protagonist of history» (415).

Si volvemos la vista atrás constatamos que en A (rapto), C (analepsis del padre de Isabela), F (crédito) y H (desenlace) las marcas económicas muestran muy claramente el proceso que va desde el despojo (el rapto de Isabel y la consecuente pérdida de la hacienda paterna) a la compra, con la mediación imprescindible de los mercaderes para la recuperación de la fortuna por el crédito¹⁶. Tal como señalara Johnson, LEI propone la sustitución del antiguo orden económico y de poder de la nobleza, basado en la imposición violenta y la expropiación, por un nuevo orden: el de la burguesía urbana, consolidado en la red de intercambio internacional.

Vista globalmente la Figura 1 nos permite, también, ver la presencia sostenida de las marcas de transacción, absolutamente imprescindibles para el desenvolvimiento de la acción en el contexto de una trama narrativa que multiplica sus obstáculos y peripecias.

De la (in)finita lectura

Resta ahora comprobar en el análisis factorial de correspondencias otras características del comportamiento léxico de nuestra lista reducida de marcas. La Figura 2¹⁷, que muestra simultáneamente los segmentos y las formas léxicas, debe leerse teniendo en cuenta dos fenómenos: 1) la significación de un elemento aumenta cuanto más distante está este del punto central del gráfico; y 2) la proximidad entre elementos indica su afinidad de comportamiento léxico.

Observamos, por ejemplo, que entre los términos más alejados del centro figuran «mercader», «recaudos», «despojo», «riquezas» y «premio». Estas marcas de transacción se encuentran, como era presumible, significativamente cercanas a las marcas de acción de sus secuencias narrativas correspondientes, esto es, las secuencias A (rapto), B (servicio), E (matrimonio) y F (crédito), con lo que queda verificada su ligazón.

Guardando la prudencia necesaria se observa que, teniendo en cuenta el avance del texto, se hacen visibles dos líneas, una en sentido horizontal de derecha a izquierda, desde «niña-despojo» (A: rapto) hasta «servirme-premio» (B: servicio), que señala una

16 En este sentido Aylward coincide con Johnson en su interpretación global de la novelita: «Ultimately (...) La española inglesa is about economic ups and downs of Spaniards like Isabela's parents; it's about the rivalry between Cadiz and Sevilla and how nobles like the duke of Medina-Sidonia were attempting to sabotage the prosperity of bourgeois conversos in the mercantile community; it's about improving the flow of commercial documents between Spain and her European neighbors; it's about how newly married couples need to establish their financial security before raising a brood of children; it's about the possibility and feasibility of intermarriage between Old and New Christians, between the nobility and mercantile class; it's about the necessity and inevitability of change and the passing of property from impoverished Old Christian families like Hernando Cifuentes's to the new, hybrid aristocracy represented by the noble Ricaredo and the bourgeois Isabela » (149-150).

17 El gráfico es una de las proyecciones planas de un esquema en tres dimensiones, a la manera de una nube de puntos alrededor de un centro de atracción.

oposición en la valoración de Isabela; y otra línea, en sentido vertical de abajo hacia arriba, desde «Clisterna-riquezas» (E: matrimonio) hasta «mercader» (F: crédito), que hace evidente una distancia semántica semejante. Se trata del valor de uso de los bienes materiales frente al valor de intercambio. En la línea A (rapto) - B (servicio), Isabel pasa de ser un despojo de corso -o sea un tesoro robado tal como es considerada por Clotaldo- a ser un premio al cual se accede transaccionalmente por mérito propio en el cumplimiento de un servicio (cosa que hace Ricaredo)¹⁸. En la línea E (matrimonio)- F (crédito), las riquezas, consideradas en su valor de uso en E (en tanto compensación monetaria de Isabela, o dote de Clisterna), se transforman en valor de intercambio (como garantía de crédito) por la mediación de los mercaderes franceses en F.

Volviendo a la posible intercambiabilidad entre la reina inglesa y la española cautiva, parece aquí bien coherente la operación de intercambio, -que veo en la localización enfrentada de una y otra en las formas «niña» y «servirme» en la línea A (rapto)- B (servicio), operación en la que es la reina quien se beneficia como imagen femenina activa en la iniciativa. En la secuencia F (crédito) es nuevamente la reina de Inglaterra quien se ocupa de coordinar las complejas gestiones financieras de transferencia monetaria. La «inglesa española», como quiere Johnson, queda bien puesta en evidencia como heroína de esta historia.

En el esquema de Aylward las secuencias A (rapto) y F (crédito) son las separaciones que desencadenan las dos partes de la historia; B (servicio) y E (matrimonio) son los dos grupos de complicaciones. A las cuatro les suceden, en paralelo estructural, las secuencias C y D, G y H, los recuentos y desenlaces respectivos.

De manera que queda comprobada la hipótesis propuesta al comienzo, esto es la ligazón entre los avances y retrocesos de la acción y la operaciones económicas. He llegado a esta constatación por un camino nuevo, que se quiere perfectible y abre perspectivas para el análisis de otros aspectos textuales más complejos.

Para terminar digo, parafraseando a cierto narrador, que este nuevo camino nos podría enseñar cómo sabe el ordenador sacar, de las mayores interrogaciones nuestras, nuestros mayores provechos de lectura.

Bibliografía

- Aylward, E. T., *The crucible concept. Thematic and Narrative Patterns in Cervantes's Novelas ejemplares*, London, Associated University Presses, 1999.
- Brunet, E., *Hyperbase. Versión Windows 2.0 (enero 98)*, Nice, Université de Nice-Institut National de la langue française, CNRS, 1998.
- Cervantes's *Exemplary Novels and the adventure of writing*, ed. de M. Nerlich and N. Spadaccini, Minneapolis, The Prisma Institute, 1989.

¹⁸ Es cierto que Ricaredo duplica el corso de su padre, pero la acción violenta se presenta fuertemente matizada por sus escrúpulos de conciencia en tanto «católico secreto». Cf. Ricapito, 1996, 39-68.

- Miguel de Cervantes Saavedra, *La española inglesa. El licenciado Vidriera. La fuerza de la sangre*, ed. de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas en *Cervantes completo*, VIII, Madrid, Alianza, 1996.
- Clamurro, W.H. *Beneath the Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's Novelas Ejemplares*, New York, Peter Lang, 1997.
- Johnson, C.B., «Catolicismo, familia y fecundidad: el caso de *La española inglesa*», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de S. Neumeister, Frankfurt, Vervuert, 1989, I, 519-524.
- «*La española inglesa and the practice of literary production*», *Viator*, 19, 1988, 377-416.
- Nerlich, M., *Juan Andrés to Alban Forcione. On the critical Reception of the Novelas Ejemplares*, en *Cervantes's Exemplary Novels and the adventure of writing*, *Hispanic Issues* 6, ed. de M. Nerlich y N. Spadaccini. Minneapolis, The Prisma Institute, 1989, 9-47.
- Ricapito, J.V., *Cervantes's Novelas Ejemplares, Between History and Creativity*, Indiana, Purdue University Press, 1996.
- Serrano Deza, R., *Manual de análisis infoasistido de textos (aplicado al teatro de los Siglos de Oro)*, en prensa.
- Zimic, S., *Las novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996, 142-162.

Anexos

Figura 1

	A	B	C	D	E	F	G	H
Niña	15,5	-0,6	-0,4	0,7	-0,7	-0,6	-0,9	-0,3
Despojo	8,8	-0,2	-0,2	-0,3	-0,2	-0,2	-0,3	-0,1
Servirme	-0,1	4,7	-0,2	-0,3	-0,2	-0,2	-0,3	-0,1
Premio	-0,2	5,3	-0,3	-0,5	-0,4	-0,3	-0,6	-0,2
Perdí	-0,2	-0,4	11	-0,5	-0,4	-0,3	-0,6	-0,2
Hacienda	-0,2	-0,4	7,3	-0,5	-0,4	-0,3	-0,6	4,9
Marte	-0,2	-0,3	-0,2	5,3	-0,3	-0,3	-0,5	-0,2
Joya	-0,3	-0,5	-0,4	6,6	-0,5	-0,5	-0,7	-0,3
Clisterna	-0,2	-0,4	-0,3	-0,5	6,4	-0,4	1	-0,2
Riquezas	-0,2	-0,3	-0,2	-0,4	6,1	-0,3	-0,5	-0,2
Llamó	-0,1	-0,2	-0,2	-0,3	-0,2	5	-0,3	-0,1
Mercader	-0,2	-0,3	-0,2	-0,4	-0,3	9,9	-0,5	-0,2
Sumaré	-0,1	-0,2	-0,2	-0,3	-0,2	-0,2	3	-0,1
Recaudos	-0,3	-0,5	-0,4	-0,7	-0,6	1,6	6	-0,3
Bodas	-0,1	-0,2	-0,2	-0,3	-0,2	-0,2	-0,3	8,7
Compraron	-0,1	-0,2	-0,2	-0,3	-0,2	-0,2	-0,3	8,7

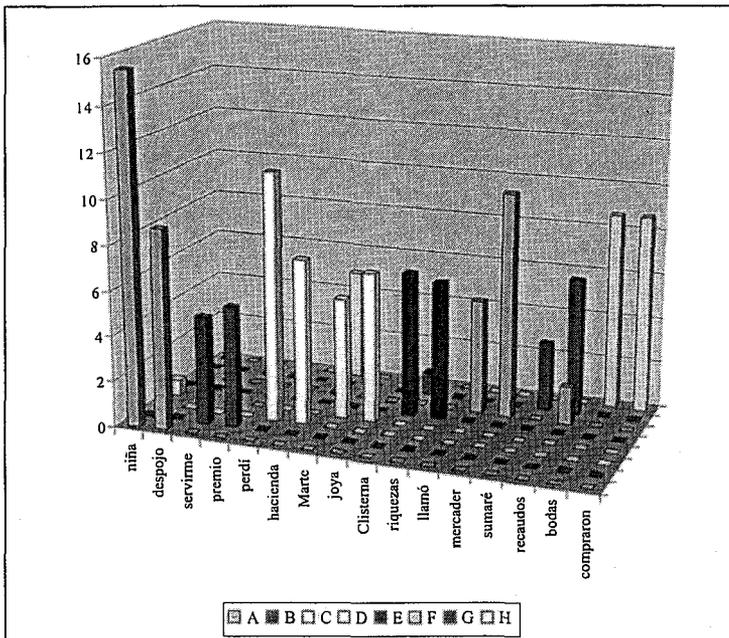
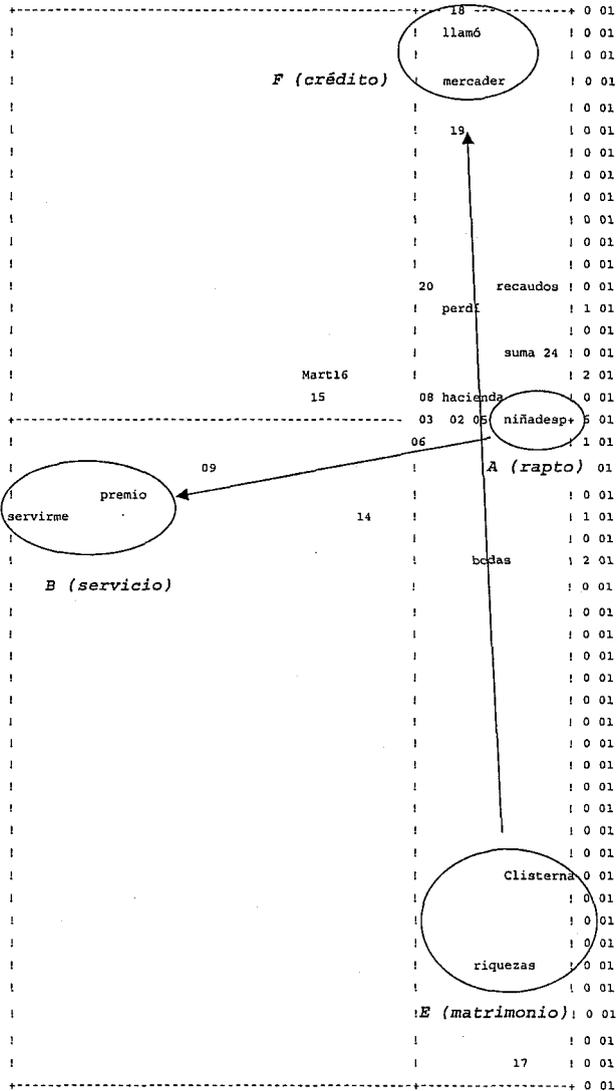


Figura 2

Análisis factorial de correspondencias (Desviación reducida) según Yalgonitzer y Tabet.
 Versión ADDAD'89



Puntos superpuestos: 13

11 (**5) joya (**6) 13 (**6) 01 (**2) 04 (03) 12 (03) 21 (03) 22 (03) 23 (03)
 10 (06) 07 (**3) comp (**14) 25 (**14)

Instancias autoriales en los prólogos de los libros de caballerías

Claudia Demattè

Nuestra atención se concentra en la primera parte del circuito comunicativo literario, o sea, concretamente en el autor, y no entendemos con este término al escritor de carne y hueso, o por lo menos no solamente a él, sino que adoptamos una terminología propia de la pragmática lingüística, en particular, utilizamos la de Marina Sbisà¹, en la cual diferencian tres niveles de sujetos de enunciación²: el «sujeto autorial», que resulta totalmente responsable del texto, el «sujeto lingüísticamente señalado», que aparece a través de los deícticos, y el «sujeto subordinado», el cual es efectivamente puesto en escena como narrador por el sujeto autorial. De esta manera, no buscamos las intenciones del autor sino la *intentio operis* a través de las voces que el autor utiliza, sea en el prólogo sea en el mismo texto. Nuestro análisis de los prólogos no se limitará a una catalogación de la tópica del *exordium*, dado que consideramos, para la finalidad de este análisis, los prólogos de los libros de caballerías como un género literario independiente y, por eso complejo, que se caracteriza por una tópica que reúne topoi, pertenecientes generalmente a todas las cinco partes de la inventio: la introducción (*prooemium* o *exordium*), la narración (*narratio*), la demostración (*argumentatio* o *probatio*), la confutación de las tesis adversarias (*refutatio*) y la conclusión (*peroratio* o *epilogus*)³. Sucesivamente, diferenciamos esos elementos de escritura que, si bien declarados por la voz autorial del prólogo, representan no tanto unos «clichés» clásicos cuanto reales declaraciones a nivel estilístico, de contenido y estructural, que hallan correspondencia en el texto y que pueden definirse como «verdades de autor». De esta manera, se evidencia de un lado, a través de la tópica, la importancia de la dimensión lúdica, que utiliza los topoi para implicar al lector en un juego textual que le introduce gradualmente en el texto; del otro lado, a través de las verdades de autor, se denota la dimensión «comisiva» del sujeto autorial que se compromete, a partir de los umbrales⁴ del texto y también en la obra misma, a establecer un pacto narrativo, del cual tendrá que ser reponsable, con el lector.

En el estudio de los distintos lugares comunes que se hallan en los prólogos de los libros de caballerías, hemos subdividido el «almacén» de la tópica en cinco sectores

1 Sbisà, Marina, «Soggetto e genere. Indagine su *Trilogy* di H.D.», *Versus*. Quaderni di studi semiotici, 76, 1997, 31-51.

2 Los sujetos de los distintos niveles son sujetos semióticamente contruidos y no metafísicos, puesto que no hay ningún dato empírico que nos permita afirmar la existencia de este sujeto fuera del efeto de sentido que se crea a nivel de la enunciación.

3 Curtius, Hans Robert, *Letteratura europea*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, 81.

4 Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuils, 1987.

que definimos macro-topoi, dado que reúnen en su interior cierto número de *loci communes* que se relacionan con una misma motivación: respectivamente la falsa modestia, el recurso a las *auctoritates*, la *causa scribendi*, el *modus scribendi* y el topos «paradigmático caballeresco», o sea esos lugares comunes que caracterizan específicamente el género prologal de los libros de caballerías.

En nuestra tesis doctoral⁵ nos hemos ocupado de diecinueve prólogos en otros tantos libros de caballerías, pero hoy nos ocuparemos casi exclusivamente del prólogo del *Félix Magno*, texto del cual estamos preparando la edición crítica para la editorial *Los libros de Rocinante* del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares. Editado probablemente por primera vez en Barcelona en 1531 por un anónimo autor que se define al servicio del dedicatario, don Fadrique de Portugal, el *Félix Magno* se conserva en cinco ejemplares completos, todos con fecha 1549, en las bibliotecas de París, Londres, Barcelona, Nápoles y Módena, y un ejemplar incompleto en la Nationalbibliothek de Viena, con fecha 1543.

El macro-topos de la *captatio benevolentiae* o de la falsa modestia⁶ responde a la necesidad del autor de establecer, desde los primeros instantes, una relación con el público, predisponiendo unas intervenciones destinadas a mantener al lector atento y disponible a la benevolencia. De esta manera, el autor reconoce su propia debilidad (*excusatio propter infirmitatem*) subrayando cómo el argumento sobrepasa sus capacidades, o bien cómo se halla en dificultad para cumplir el deber que alguien le ha confiado. Si, a nivel estilístico, esta dificultad se concreta en el topos de la *rusticitas*, o sea en la insuficiencia del eloquio, a nivel de contenido se revela en la *materiae futurae trepidatio*, o sea en el temor de enfrentarse con la materia que se tiene que tratar. A este propósito la intervención del autor del *Félix Magno* es bastante modesta, dado que, si bien admitiendo ser ajeno a la actividad literaria, halla en seguida una justificación:

Acordándome de tan notable exemplo, viéndome tan sin armas y experiencia justamente pudiera excusarme de meter la mano en mi es agena, guardando la sentencia del famoso philosopho Talles que decía: cada uno deve<r> tratar escrebir y hablar en su officio, bien conozco cuan agena es esta empresa del mío, mas considerando que lo que escribo no es dictar ni componer la obra de nuevo sino traduzirla en romance castellano (aunque mi rudeza y tardo juicio y poco exercicio en tales obras me lo impedía) [...].

El segundo macro-topos que consideramos, o sea el recurso a las *auctoritates*, satisface la necesidad de atestar la dignidad de la materia de la cual se escribe y

5 *Pulcherrima ficta: autore e lettore in singolar tenzone nei libri di cavalleria spagnoli del sec. XVI*, Universidad de Trento, Trento, 1999.

6 Curtius, E. R., «La falsa modestia», en *Letteratura europea*, 97-100.

frecuentemente se inserta una particular forma de comparación que Curtius define «sopranvanzamento»⁷ que establece la superioridad y unicidad de los asuntos o personas de que se trata. Normalmente los autores del género caballeresco parecen preferir simplemente la cita del nombre del *auctoritas* más que referencias concretas a obras o conceptos, dado que se considera la fama como atada a un nombre de efecto para el lector. En este sentido el anónimo autor del *Félix Magno* cita, ya en las primeras líneas del prólogo, a los historiadores de la época clásica que han contado las gestas de Haníbal, o bien los antiguos romanos que escribieron los «anales y crónicas de sus tiempos», estableciendo de esta manera, una relación intergenérica muy significativa.

El conjunto de motivaciones que justifican la composición de la obra pertenece a ese macro-topos que hemos llamado *causa scribendi* y que incluye una compleja argumentación destinada a convencer al lector de la necesidad de esta empresa literaria. El autor del *Félix Magno* dedica la obra «al muy ilustre señor don Fadrique de Portugal, obispo de Cigüeña y viso rey del Principado de Cataluña y Condados de Ruisellón y Cerdania» y se declara «criado y hechura suya». Esta posición de subordinación, a parte de ser tópica, resulta efectivamente (ficticiamente) real en el momento en que el autor nos cuenta cómo su traducción ha llegado a ser publicada, o sea, por intervención del mismo obispo que le ha ordenado entregar a la imprenta la obra: en efecto el ilustre personaje, habiendo descubierto al autor mientras se dedicaba a su obra, decide, como nos dice el anónimo autor, «mandarme imprimir este libro que fue rigurosa sentencia para hazerme pasar por las picas de los crueles juicios y diversos pareceres. Pero donde nuestro autor revela su capacidad lisonjera es en ocasión de la utilización del topos del «plauso universal», o sea el elogio indiscriminado de los méritos del dedicatorio, que en el prólogo del *Félix Magno* ocupa casi la mitad de las líneas totales: desde la enumeración de las dotes del ilustre señor en su actividad de «milicia eclesiástica», hasta la denigración del reino, «tan alterado y bullicioso como ese donde Vuestra Señoría preside», para ensalzar los rasgos de buen regidor y gobernante, pasando por las virtudes de «sus reales progenitores».

El macro-topos del *modus scribendi* constituye una especie de poética textual y de género, que demuestra la permeabilidad, si utilizamos el término de Porqueras Mayo⁸, que caracteriza las prefaciones, es decir sea la conexión entre el prólogo y la obra a que se refiere, sea la relación architextual entre el prólogo y otros prólogos. En concreto se subrayan las propiedades estilísticas que tendrían que ser respetadas en la narración: la brevedad, la claridad y la verosimilitud, todo esto junto al respeto del decoro rehuendo el descuido y persiguiendo el propósito de la obra.

Los topoi examinados hasta este momento pueden ser considerados lugares comunes «clásicos», si pensamos que pueden ser utilizados indistintamente en el prólogo de un libro de caballerías o de cualquier otro género, por ejemplo teatral o poético. Por lo

7 Curtius, E. R., *Letteratura europea*, 183.

8 Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1957, 93.

contrario, en el macro-topos que llamamos «paradigmático caballeresco» se incluyen esos elementos de escritura que caracterizan de manera única los prólogos de los libros de caballerías, constituidos a partir de la primera obra autóctona española, el *Amadís de Gaula*, han sido sucesivamente utilizados por los autores de los ciclos amadisiano y palmeriniano, y además por todos los escritores del género caballeresco, hasta determinar el nacimiento de «nuevos» topoi. De esta manera, quedando la necesidad de justificar la elección del material narrativo y dejando libre al mismo tiempo al autor de las responsabilidades de la narración, estos topoi «genéricos» llaman la atención no tanto por su efectiva novedad, teniendo de hecho raíces lejanas, sino por la capacidad de atraer al lector a una verdadera trampa tópica. La disquisición sobre temáticas propias de la actividad (verdadera) de los traductores, además de ésa de origen más historiográfica, induce al lector a entrar en un juego referencial desajustado: los topoi de la falsa traducción, del manuscrito hallado de manera más o menos misteriosa, y del testigo que cuenta los hechos pasados, con sus numerosas variantes, permiten al autor apropiarse de las premisas teóricas de otros géneros literarios y utilizarlas para circuir la atención del lector.

El macro-topos «paradigmático caballeresco» incluye un conjunto de lugares comunes que se caracterizan por su contigüidad, dado que podrían definirse como una germinación plural o corolario del topos del manuscrito hallado. No obstante el atractivo de estos hallazgos maravillosos, los autores eligen frecuentemente aludir rápidamente a este evento, sin pararse en los detalles. Eso implica que probablemente este topos había llegado a ser tan común que podía ser considerado elemento obvio y, por eso, era posible dejar sobreentendidos los elementos maravillosos y exóticos, procediendo inmediatamente a la narración de las características del texto mismo.

El topos de la falsa traducción tiene frecuentemente la función de sustituir, a través de una especie de sinécdoque tópica, el lugar común del manuscrito hallado: implícita en la declaración de ponerse como traductor y no como autor de la obra es la previa existencia de un texto. Melchor Ortega, «traductor» del *Felixmarte de Hircania*⁹, es seguramente el que ha intuido y disfrutado mejor las potencialidades de este topos, construyendo un mecanismo de encaje, que hace casi perder las huellas del (supuesto) autor de la obra. Ortega traduce del toscano al castellano, después de haber hallado el texto en la biblioteca de un monasterio de Sevilla¹⁰, considerándolo digno de traducción, dado que el famoso historiador Filiosio Ateniese lo escribió en griego por encargo del senado de Atenas, Plutarco lo tradujo al latín y Francisco Petrarca al toscano. Al mismo tiempo, sabedor de las potencialidades de este topos, puede atreverse a insinuar que sus colegas traductores de libros de caballerías han utilizado una «imaginada invención»

9 Francisco Fernández de Córdova, Valladolid, 1556 (BN R-10.884).

10 «el año de treinta y nueve en la ciudad de Sevilla, donde siendo avisado de la gran copia de libros de diversas lenguas que en el monesterio de sant Pablo dexó un hermano de don Christobal Colón (primero descubridor de la isla Española) (...) y entre estos el original del nuestro, en lengua Toscana, tan antigua».

mientras que él prefriere «dezir la verdad llanamente». Nótese que, de esta manera, en el interior de un lugar común, Ortega logra caracterizar su propia actividad de traductor de manera original, estableciendo una confrontación con esos autores de los cuales revela el engaño¹¹ con que logran estafar a los lectores. Casi metacríticamente, revela el mecanismo del topos del hallazgo maravilloso, excepto proponer al lector una verdad que no es sino el mismo topos llevado a la extrema refinación de artificio.

Otro corolario de los tópicos del hallazgo del manuscrito y de la falsa traducción está representado por el recurso al testimonio de un personaje que ha asistido a los hechos y que se ocupa de la redacción de la historia. La verosimilitud de la presencia de un testigo que está presente en todas las ocasiones se soluciona a través de la figura del sabio, el cual con sus poderes puede ver (con los ojos o con la mente) todo lo que ocurre en cada rincón del mundo. Este personaje, que posee un estatuto de veracidad garantizado por la estima que goza en las mayores cortes gracias a sus profecías y a la verdad de sus narraciones, adquiere en el *Félix Magno* una connotación particular: se trata efectivamente de un narrador muy original, dado que nos enfrentamos con Califa, infanta mora hija del rey Alguramán de la Gran India, que declara haber emprendido esta empresa: «porque el gran deseo que yo tengo que la fama de este cavallero Félix Magno sea siempre en memoria de las gentes me [h]a hecho començar a escrevir sus tan grandes proezas»¹².

Califa es introducida, «puesta en escena», en su papel de narradora «oficial» por el sujeto autorial y su identidad de enunciadora de la historia es reconocida gracias a la intervención del sujeto lingüísticamente señalado.

E así la mesma historia dize que el auctor de ella, que (como habéis oido) fue la infanta Califa, puso las cosas de esta historia de manera que no fuesen tan prolixas, como fueron si todo lo que a Felix Magno y a todos [l]os otros cavalleros, que en ella se cuentan, les avino, pusiera.¹³

En efecto, no identificamos -totalmente- en la voz que se oculta detrás del término «historia» al sujeto autorial que se ha declarado en el prólogo, sino a un sujeto

11 Ya en 1534 Francisco Delicado en su introducción a la edición veneciana del *Primaleón* había dejado claro este topos explicando su utilidad: «los compositores en la lengua española si bien dizen que son fechos de estrangeros, dizenlo por dar más autoridad a la obra llamándola greciana, por ser semejança de sus antigos hechos, (...) porque es cosa natural que un fijo más presto se corrigira y dotrinara por algún maestro estranero, que no por su proprio padre que lo engendró, de donde nos dan a entender que la dotrina sea estranera (...)» [Elisabetta Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996, 124].

12 Libro II, cap. 90, f. 93vb.

13 Libro III, cap. 37, f. 26va.

«debrayagé»¹⁴, utilizando un término de Genette, introducido por el sujeto autorial para apartar el discurso de sí mismo, para rendir autónomo el enunciado de la enunciación.

La originalidad de la invención del anónimo autor del *Félix Magno* reside en el hecho de que aquí se establece una «liaison dangereuse» que quizás pretende rescatar dos categorías sociales caracterizadas, más bien, por la ausencia de la verdad que por su presencia. Nos hallamos frente a un testigo que es mujer y mora, o sea el binomio tópico casi por excelencia de la falsedad, y no olvidemos que el mismo Cervantes parodia una de estas dos condiciones en su *Don Quijote*. Mucho antes de revelar que Califa es la «autora» de la historia, se trama una identidad que caracteriza a la infanta como un personaje que posee, sobre todo, la verdad gracias a su condición de sabia. Pocos capítulos antes de que la fábula se concluya, Califa entrega el manuscrito de la historia de Félix Magno a Desamado, un caballero de la corte de Gran Bretaña, el cual decide regalarlo a la doncella que ama y que vive en la isla Lesiana. De esta manera, el círculo se cierra, dado que el topos clásico del hallazgo del manuscrito afirmado en el prólogo¹⁵ halla correspondencia a nivel de la *res* narrada y se convierte en lo que podríamos definir «verdad autorial». El problema de la verosimilitud a nivel de la acción narrativa resulta ser pertinencia exclusiva del espacio interior, o sea de la realidad de la obra: las preocupaciones del autor no se dedican efectivamente a esas aventuras maravillosas que contemplan a Félix Magno como protagonista, dado que el propósito de la historia motiva su inserción, mientras que el género garantiza sus (no) límites.

Todos estos topoi utilizados por el anónimo autor del *Félix Magno* y por los otros autores, desde aquellos de falsa modestia hasta aquellos más propiamente pertenecientes al género caballeresco, además de «otorgar autoridad y prestigio a lo narrado, dejaban su mente libre para fabular»¹⁶, como observa María Carmen Marín Pina. Esta actividad fabulatoria se transparenta no sólo en la obra, sino también en el mismo prólogo, en esas partes en que, entre topos y topos, el autor podía dar libre desahogo a sus propias ambiciones prometiendo al lector lo que podía permitirse sostener. Mezcladas con los distintos lugares comunes, a menudo escondidas bajo ellos, hallamos esas «verdades autoriales» de las cuales hemos hablado: promesas hechas por el autor que son respetadas en el curso de la narración. Estas verdades se colocan en dos niveles, como

14 El sujeto lingüísticamente señalado permite al sujeto autorial apartar de sí mismo la narración a través de «una procedura di svincolamento dell'enunciato dalla sua occasione di proferimento» [Marina Sbisà, «Pragmatica», en *Prospettive di teoria del linguaggio*, Milano, Unicopli, 1983, 206] que Greimas define «debrayage» o bien, a través de los deicticos, permite restablecer un nexo entre lo que se dice y la instancia de enunciación, o sea establecer un «embrayage» [A. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, 119-121].

15 «fue hallada en una ínsula que Lesiana ha por nombre escrita en arábigo y después fue sacada en Toscano de donde hize la presente traducción».

16 Marín Pina, M. C., «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3-6 octubre 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, vol. I, Salamanca, 1994, 548.

hemos visto: en primer lugar, en relación a los *verba*, o sea a nivel estilístico y, en segundo lugar, en relación a la *res* narrada, o sea según la inverosimilitud demostrada no sólo con referencia a la acción narrativa, sino además al decoro, descuido o ignorancia «tout court».

La locura de leer: Don Quijote en Sierra Morena

Gonzalo Díaz Migoyo

Al cabo de tantos comentarios como ha suscitado la penitencia de don Quijote en Sierra Morena creo que seguimos sin entender en qué sentido puede ser sincera esta particular locura voluntaria del caballero o cuál es su relación con su involuntaria locura general. Este es, sin embargo, el asunto primordial del capítulo XXV de la Primera Parte del *Quijote*, un capítulo cuyo valor emblemático para el quijotismo de esta parte de la novela es unánimemente reconocido. Lo mismo que se entiende que el capítulo correspondiente de la Segunda Parte, el relativo a la cueva de Montesinos, es esencial para tomarle el pulso al protagonista en la segunda mitad de la novela.

Esta penitencia es más objeto de explicación que de descripción. El capítulo XXV sólo describe la pequeña demostración que ofrece don Quijote a Sancho cuando se desnuda «y luego sin más ni más [da] dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto,» lo suficiente para que Sancho se dé «por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco.» (I, 289-90) Las volteretas no son más que un anuncio de la penitencia pues don Quijote ni siquiera se ha decidido todavía por el modelo que pretende imitar. Incluso en los primeros párrafos del capítulo siguiente, cuando finalmente se decide, todavía se le describe preparando la penitencia, que se despacha a continuación con una brevísima descripción. Tan breve es lo dedicado a una acción que, en cambio, ha sido prolijamente discutida, ponderada, explicada y justificada, que parece claro que la naturaleza de la penitencia ha de inferirse de sus preparativos más que del acto mismo.

Que sea ésta una de las pocas veces que don Quijote razona abundantemente y por adelantado sobre una de sus hazañas, sin duda se debe a que pretende que ésta sea «tal que he de echar el sello con ella a todo aquello que puede hacer perfecto y famoso a un andante caballero» (I, 287). No se trata, pues, de una hazaña distinta de las demás suyas, sino de una en la que se resumen todas ellas. En este sentido las explicaciones acerca de la penitencia son aplicables al resto de su conducta caballeresca. Pero la locura penitencial no sólo se relaciona con su locura general por este carácter paradigmático. Aun cuando no fuera ejemplar, revelaría igualmente el funcionamiento de la locura del caballero por el hecho de tratarse de la explicación de un loco, esto es, de una minilocura explicada con la lógica de su macrolocura.

Se ha dicho que las explicaciones que ofrece don Quijote parecen sensatas. Según J.J. Allen ésta sería la menos loca de sus locuras porque «en una conversación de máxima lucidez con Sancho, don Quijote distingue perfectamente entre la ficción y la realidad.» (Allen, 1979, 173) De esta lucidez explicativa yo concluyo, en cambio, que don Quijote sigue loco precisamente porque, distinguiendo lúcidamente entre ficción

y realidad, opta por suspender ésta para vivir aquélla. De hecho, lo que me parece verdaderamente significativo es que la explicación de don Quijote sea producto de la lucidez de su locura.

Comienza el caballero sus razonamientos con un silogismo evidentemente erróneo: siendo «Amadís de Gaula uno de los más perfectos caballeros andantes» y dado que

cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe [...], hallo yo, dice, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería. (I, 274)

Como don Quijote no pretende escribir otro *Amadís* sino vivir como Amadís, hay que objetar inmediatamente que imitarlo no es hacer como el pintor que imita a otros pintores, puesto que el verdadero homólogo del pintor sería el escritor de otra historia cabalresca. Enseguida volveré sobre la supuesta semejanza de don Quijote con un escritor, pero antes veamos cómo contesta a otro tipo de objeción, la que inmediatamente le hace Sancho acerca de la falta de correspondencia entre las circunstancias del imitado y del imitador. Don Quijote hubiera podido argüírlle, como de costumbre, que también a él Dulcinea le había desdénado o que, efectivamente, como sugiere Sancho, ésta «había hecho alguna niñería con moro o cristiano»; incluso, más fácilmente, podía haber argüído que «la larga ausencia que he hecho de la siempre señora mía Dulcinea del Toboso» bastaba para justificar su penitencia, como él mismo señala a mayor abundamiento. Si lo hubiera hecho, la contestación del caballero no pasaría de ser otra manifestación más de su acostumbrada confusión entre ficción y realidad, precisamente el tipo de confusión que nos impide desentrañar la razón de su sinrazón. Pero, fiel a ésta, don Quijote confiesa:

Ahí está el punto y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? (I, 276)

Don Quijote ni olvida ni niega que tanto Amadís como Orlando hayan tenido causa para su locura penitencial. A diferencia de ellos, en cambio, él rechaza cualquier causa para su propia penitencia. Esta gratuidad no sólo encarece, en cierto sentido, el mérito de su hazaña, sino que, por así decirlo, purifica su imitación como mera apariencia de penitencia, negándole realidad consecuente con cualesquiera circunstancias reales.

La réplica le parece satisfactoria a Sancho y no le rearguye a su amo, pero sólo porque él deduce de ella algo muy distinto de lo que entiende don Quijote. Así, cuando Sancho oye que esta imitación sin causa y, por tanto, creía él, también sin consecuencias reales, se va a traducir en «rasgar las vestiduras, esparcir las armas y darme de calabazadas por estas peñas, con otras cosas deste jaez» exhorta vehementemente a su amo a que se contente, «pues todo esto es fingido y cosa contrahecha y de burla» a que se dé

los testarazos «en el agua o en alguna cosa blanda como algodón.» Pero no es así como entiende don Quijote la pureza imitativa: «Todas estas cosas que hago no son de burlas sino muy de veras. Así que mis calabazadas han de ser verdaderas, firmes y valederas, sin que lleven nada del sofisticado ni del fantástico.» (I, 280) Aun cuando no sea lo suyo sino mero fingimiento, viene a decir, ha de ser un fingimiento vivido como si fuera realidad, esto es, una ficción convertida en realidad personal.

Este peculiar tránsito de la imitación a la vida es el que hace ya años Avalle-Arce consideró típicamente quijotesco, caracterizándolo como «la vida como obra de arte» (Avalle-Arce, *passim*). La intuición puede ser excelente, pero desde luego no resulta menos sibilina que la explicación o, más bien, la implicación, de don Quijote. ¿Cómo hace el caballero para vivir una vida como obra de arte, para convertir su vida en obra de arte? No qué hace—hace o va a hacer lo que ya sabemos—, sino ¿cómo lo hace? Lo hace sin duda mediante la locura de fundir vida y arte, pero ¿cómo es posible esta confluencia cuando tiene conciencia de la diferencia entre realidad y literatura? ¿Cómo es entonces precisamente cuando pretende vivir la literatura y no la realidad? Limitarse a repetir que lo hace porque está loco es caer en una evidente petición de principio: «Está loco porque vive la literatura, y vive la literatura porque está loco.» La pregunta crítica sigue siendo: ¿cómo se puede vivir la literatura?; más precisamente, ¿cómo se puede «sincerar» vitalmente la mentira de una ficción artística?

Esta incógnita ha traído a las mentes de los comentaristas la figura del artista creador. Hace ya también algunos años Riley indicó que

no hay nada excesivamente insólito en que [don Quijote] trate de imitar la vida de algún héroe ejemplar o quiera emular como un cortesano las mejores cualidades de los modelos anteriores. Pero lo que es digno de ser notado es que su manera de obrar se halla también muy próxima a la del artista. (Riley, 189)

Me parece más que dudoso que el modelo de imitación al que se atiene don Quijote esté verdaderamente próximo al del artista creador. Ciertamente Alonso Quijano tuvo veleidades de escritor de libros de caballerías, pero adviértase que si hubiera cumplido su «deseo de tomar la pluma y [dar] fin [a la «Historia de Belianís de Grecia»] al pie de la letra como allí se promete» no se habría convertido en don Quijote, sino que habría evitado su locura: al dejarla plasmada en la escritura se habría salvado de su propia fantasía. Ya sabemos que no fue el caso: «sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello,» se nos dice, «si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran.» (I, 38) Estos pensamientos eran precisamente el propósito de imitar con su propia vida las de los personajes caballerescos que tan asiduamente frecuentaba en sus lecturas. Es evidente que este deseo de continuación personal de unas aventuras leídas no se podía satisfacer mediante la invención de aventuras ajenas, sino propias. Pero aun cuando don Quijote tenga que inventar su propia realidad caballeresca, sólo superficial y, en última instancia, equivocadamente, debe entenderse su labor como una de escritura de su propia vida.

Vivir la ficción es hacerla propia, o sea, crearla, casi lo contrario de crearla, que implica separar al creador de lo creado. El modelo de este tipo de creyente no es el escritor sino el lector, distintos, entre otras cosas, por la posibilidad de identificación del imitador con lo imitado en uno y otro caso: máxima para el lector, mínima o nula para el escritor.

Don Quijote pretende seguir viviendo en el mismo mundo caballeresco en que vivía mientras leía sus libros de caballerías. La única, pero importante, diferencia es que ahora quiere hacerlo como protagonista y no como testigo de la aventura leída. Cuando se pretende que la propia vida se desarrolle en un mundo igual al mundo leído, es necesario vivir en la realidad propia como si esta fuera una realidad ficticia susceptible de vida lectora. La lectura, y no la escritura, me parece ser la manera de participar realmente en un mundo ficticio abandonando el mundo real.

Al vivir su vida lo mismo que vivía la de los personajes caballerescos que leía, es decir, al quijotizar su vida, Alonso Quijano adopta una vida lectora sin lectura real. Aunque está claro que enloquece a causa de sus pasadas lecturas, me parece que lo verdaderamente interesante es que su locura consista en prolongar su vida anterior como lector en una vida actual sin libros, es decir, en seguir viviendo como si todavía leyera: no inventando ficciones como cualquier fabulador novelesco, sino viviéndolas como cualquier lector novelesco.

En este sentido la locura de don Quijote es análoga a la «locura» de cualquier lector de ficciones. Vivir sinceramente una mentira, en efecto, podía ser una buena definición de la lectura de una ficción artística.

Quizás nuestra primera reacción como lectores de ficciones sea creer en ellas sin darnos cuenta de que son ficciones, como sostiene el psicólogo Richard Gerrig (Gerrig, *passim*), y sólo después de leídas caigamos en la cuenta de su carácter ficticio. Invirtiendo la conocida fórmula lectora de Coleridge de la «suspensión voluntaria del descreimiento» en la ficción, Gerrig define el proceso como uno de «construcción voluntaria del descreimiento.» Pero ambos coinciden en que la lectura de la ficción como si fuera realidad es la que todos hacemos mientras leemos.

Ahora bien, construir o suspender el descreimiento en lo ficticio no implica descreer de la realidad. Al contrario, es la consciencia de la realidad la que permite reconocer lo ficticio como tal, como algo cuya increíbleidad queda en suspenso o, alternativamente, algo en lo que se acaba por descreer. Al leer la ficción no hacemos la realidad increíble, sino justamente lo contrario, aceptamos que la realidad haga increíble lo leído. Y este contraste es el que nos permite bien suspender la realidad cotidiana, bien construir la increíble realidad ficticia, para, en ambos casos, vivirla como alternativa. Leer ficciones es mantenerse en la realidad y, simultáneamente, vivir en otra realidad enquistada dentro de ella, distinguibles por su recíproca contradicción.

La conducta de don Quijote al hacer penitencia en Sierra Morena me parece una locura de este tipo: una imitación de la conducta lectora. Para poder llevarla a cabo el caballero necesita una aventura tan ficticia como las que leía en los libros de caballerías, es decir, una aventura igualmente increíble como realidad.

Sierra Morena, no ha dejado de señalarse, es un lugar especialmente apropiado para esta aventura lectora pues cumple ya las condiciones de lo literariamente ficticio: aunque es real, está contrapuesto y aislado dentro de esa otra realidad más amplia que amo y escudero han dejado atrás, en la llanura, con galeotes, Santa Cruzada y demás circunstancias mundanales. Este aislamiento geográfico y circunstancial contribuye sin duda contextualmente al necesario carácter ficticio de la penitencia. Pero lo decisivo es que además don Quijote adecúe su conducta a este contexto rechazando cualquier tenue relación de la penitencia con causas reales con objeto de ficcionalizarla. En efecto, si la penitencia obedeciera a alguna causa real dejaría de ser ficticia y, en consecuencia, no sería susceptible de lectura sino de vida. Dicho de otro modo, si don Quijote hiciera una falsa penitencia sin leerla como ficción, la viviría falsa y no sinceramente -que es lo que Sancho quería y entendía. Para poder vivirla con sinceridad ha de leerla como si fuera una ficción, es decir, en tanto en cuanto es contraria a su realidad.

La clave de esta decisiva contrariedad para llevar a cabo la vida como obra de arte, la brinda la confesión de don Quijote acerca de la realidad de Aldonza Lorenzo o, si se quiere, acerca del carácter ficticio de Dulcinea; una confesión que todos recordamos, pero no por conocida menos asombrosa.

Evidentemente no es el declarado amor del hidalgo por Aldonza Lorenzo durante doce años el que le lleva a idealizarla como Dulcinea. Es la necesidad caballeresca de una amada ficticia la que produce a Dulcinea a partir de la aldeana. Pero tampoco fueron las virtudes de su caballo las que le llevaron a convertirlo en cabalgadura digna de un caballero andante, sino que fue la necesidad de esa montura la que le hizo utilizar al jamego de que ya disponía para conseguir la cabalgadura adecuada. Como tampoco fueron la personalidad ni el trato con su vecino Sancho Panza los que le incitaron a trasmudarlo en escudero, sino la necesidad caballeresca de este acompañante. En todos los casos la necesidad de una ficción análoga a las anteriormente leídas lleva a Alonso Quijano a elegir una realidad contrapuesta a ella, o sea, capaz de ficcionalizar a su contrario, para así poder «leer» o poder «seguir leyendo» su ficción personalizada.

Aun cuando don Quijote afirme respecto de Aldonza/Dulcinea no hacer sino «como todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen» -lo cual, por cierto, si se aceptara literalmente, contradiría su creencia en la verdad histórica de los libros de caballerías-, esto es sólo parcialmente cierto y, desde luego, no da cuenta de todo su proceso imitativo. El paralelo de su labor con la de los poetas, por más que lo ofrezca él mismo, se limita a indicar el papel contradictorio de su realidad con la ficción que se propone vivir. Dulcinea es a Aldonza como cualquier Amarilis, Silvia, Diana, etc. es a su modelo real, en efecto, pero los creadores de estas figuras literarias, a menos de qui jotizarse, no pretenden vivir en el mismo mundo que ellas. A diferencia de ellos, don Quijote vive en ese mundo idealizado. Lo que le caracteriza pues no es tanto la creación de una realidad alternativa, tal como hacen los poetas, como la creencia y la participación en ella, tal como hacen los lectores.

Adviértase la diferencia de Sancho con su señor respecto de esta relación entre Aldonza y Dulcinea. Sancho llega a encolerizarse prometiendo toda clase de violencias si Aldonza/Dulcinea no se aviene a responder adecuadamente a su enamorado, lo cual hace declarar a éste: «A fe, Sancho, [...] que a lo que parece, que no estás tú más cuerdo que yo» (I, 288). ¿Acaso Sancho, espectador de la locura ficticia, que no falsa, de su señor, llega también a vivirla cuando promete actuar en consecuencia? No, su locura, distinta de la de don Quijote, consiste en confundir ficción y realidad, en equipararlas en vez de distinguir las. Desconocer la diferencia entre realidad y ficción es estar loco, sí, pero sin lectura alguna. Sancho, carente, naturalmente, de experiencia lectora, está loco, entiende don Quijote, en la medida en que ignora que la relación lectora entre Aldonza y Dulcinea ha de ser excluyente, que una ha de hacer ficticia a la otra. Equiparar a Aldonza con Dulcinea es una locura que desconoce que el mundo leído y el no leído se relacionan por contraposición y no por semejanza, que la ficción que se reconoce como tal no es una extrapolación de la realidad, sin contradicción con ella, sino una alternativa a la realidad, que resulta vivida por el lector.

Ahora bien, si todo lector está «loco» cuando vive una ficción (sea suspendiendo la realidad que la hace increíble, sea construyendo esa irrealidad), ¿en qué se distingue de cualquier otro loco y en particular del loco don Quijote? Creo que se distingue en que aunque el loco corriente viva sinceramente lo que cree, ignora involuntariamente la realidad que lo hace increíble. Leer ficciones, en cambio, tanto si se trata de una construcción de la ficción como si lo entendemos como suspensión de la realidad, es una locura voluntaria. De ahí que en la medida en que don Quijote «distingue» entre la ficción y la realidad de su voluntaria locura penitencial, ésta no sea ni más ni menos loca que cualquier lectura de ficción. Pero téngase en cuenta que la voluntariedad de esta locura penitencial no es óbice para la involuntariedad de su crónica locura lectora. Don Quijote está loco en tanto vive involuntariamente como si todavía leyera, es decir, en tanto vive involuntaria y crónicamente la común locura voluntaria y provisional de la lectura de ficción. Al no ser voluntaria, no es la suya, claro está, una verdadera lectura, pero eso no quita para que comprenda que la voluntariedad es la única diferencia entre vivir una mentira y vivir una ficción; es decir, para que entienda el funcionamiento de la lectura, aun cuando no sepa que está siempre leyendo. Su tránsito de la cordura a la locura es pues análogo al de la vida real a la vida lectora salvo en lo relativo a esta voluntariedad. A diferencia de su crónica locura lectora, de la que no tiene conciencia y que no puede abandonar, la penitencia en Sierra Morena es una locura lectora voluntaria que puede abandonar, y de hecho abandonará, cuando quiera.

Consecuencia de que la locura general de don Quijote sea característicamente lectora, aun cuando él lo ignore, es que actúe sensatamente cuando las circunstancias le impiden hacer como si leyera su vida como ficción. Esto es lo que ocurre cuando su realidad circundante es indistinguible de la ficción. Es el caso de la Segunda Parte de la novela. También entonces vive, o vive en, una realidad leída, sin duda, pero no leída por él sino por los lectores de la Primera Parte de su *Historia*. Don Quijote es incapaz entonces de suspender su realidad circundante o de construir su increíble ficción

justamente porque ambas coinciden. Episodio paradigmático de esta confusión en la Segunda Parte será, correspondiendo al de Sierra Morena en la Primera, el de la cueva de Montesinos. En ese momento, incapaz de distinguir entre ficción y realidad, el paradigma de su locura lectora no será la lúcida locura de leer, sino el oscuro sueño de la lectura.

Bibliografía

- Allen, John Jay, *Don Quixote, hero or fool? A study in narrative technique, Parts 1 & 2*, Tallahassee, University of Florida Press, [1969] 1979.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- Gerrig, Richard J., *Experiencing narrative worlds. On the psychological activities of reading*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.
- Riley, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966.

La *Actio* retórica en la preceptiva de los Siglos de Oro

Marián Díez Coronado

La *actio* es una de las partes del hecho retórico que con menos estabilidad se ha mantenido dentro del sistema retórico.

En el ámbito griego, que es donde se desarrollan los primeros manuales sobre retórica¹, la preparación del ciudadano para la actuación política o judicial era imprescindible. Fruto de esa necesidad surgen unos autores que sistematizan en manuales la teoría útil para tal preparación.

En esos manuales generalmente se desarrollaba el estudio del discurso a través del aprendizaje de cinco partes, los *officia oratoris*. De esas partes las tres primeras (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*) formaban los elementos constitutivos² de discurso, mientras que las dos últimas (*memoria* y *actio*) se centraban en su realización. Este esquema es el que heredan y desarrollan a lo largo de varios siglos los romanos.

Pero una vez que cae el régimen imperial y la vida cultural, política y religiosa se refugia en los monasterios la retórica en general y las dos partes no constituyentes de discurso en particular comienzan a verse relegadas en su estudio. Siguen siendo citadas como partes del hecho retórico, pero la atención que se les presta se reduce a su cita y definición.

Tampoco las nuevas formas en que se desarrolla la retórica entre los siglos V y XV, esto es, *artes praedicandi*, *artes dictandi* y *artes poeticae*, confrieron el valor clásico a estas partes.

El Humanismo y el Renacimiento sí que realizaron sobre la retórica medieval, -confinada en los monasterios y conocida principalmente por su papel dentro del sistema educativo (*trivium* y *quadrivium*)-, sí que realizaron, repito, una labor de reciclaje y adaptación, la sacaron de las aulas y la estudiaron desde nuevos puntos de vista.

La reflexión filológica fue una de esas nuevas formas de acercarse a la retórica. La influencia de Erasmo³, quien introdujo el realismo en la manera de tratar las materias, la de Pierre de la Ramée⁴, que redujo la retórica clásica como técnica a *elocutio* y a *pronuntiatio* o la de Juan Luis Vives⁵, que desarrolló las ideas de Erasmo en el ámbito español eliminando la pronunciación de las partes del hecho retórico por considerarla

1 Ver Murphy, J. J., *Sinopsis histórica de la retórica clásica*, (tr.) Bocanegra, Q. R., Madrid, 1988.

2 Albaladejo, T., *Retórica*, Madrid, 1989.

3 Erasmo, D., *De ecclesiaste, sive de Ratione concionandi*, 1518.

4 Ramus, P., *Rhetorica*, 1548.

5 Vives, J. L., *De causis corruptarum artium*, en *Opera Omnia*, 1555.

simple adorno, se dejan sentir en la ingente cantidad de obras publicadas en los siglos XVI y XVII.

En el panorama español la situación de la retórica no es distinta a la resumida, aunque la idiosincracia del país lleva hacia unos resultados particulares, y a particulares formas de manual retórico.

La teoría y práctica oratorias de los Siglos de Oro se desarrolla a través de dos grandes grupos que acogen en su seno varios subgrupos. La oratoria civil y la sagrada son los marcos en que se integran la retórica predicativa, la escolar, la teórico-filosófica y la forense.

La oratoria civil está representada entre otros por Juan Luis Vives, Antonio de Nebrija, Fadrique Furió Ceriol, Antonio Lull y Pedro Juan Núñez. Estos autores conservaron por lo general la tradición preceptiva de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y de la anónima *Retórica a Herenio*, pero como pensadores que eran se permitieron la reforma de la teoría clásica.

El segundo grupo, el de la oratoria sagrada, se limita, según afirma Menéndez Pelayo⁶, a ajustar las normas de Quintiliano a las condiciones del púlpito. Lo cual, con ser cierto, no lo es del todo, porque las obras eclesiásticas arrastran tras de sí la tradición de diez siglos de estudio de la retórica a través *del trivium*, de las *artes dictaminis*, de las *artes praedicandi* e incluso de las *artes poetriae*. Lo que sí es cierto es que estos autores cristianos no suelen plantearse dudas en torno a la estructura general, reproducen el esquema clásico y lo revisten de una suerte de teoría clásica y contemporánea, laica y religiosa.

Con esta tradición y formación el entorno español ve en el siglo XVI la publicación de más de veinte⁷ tratados de predicación: Fray Miguel de Salinas, Fray Tomás de Trujillo, Fray Luis de Granada y Fray Diego Valadés se encuentran entre los más importantes autores de este siglo. Lo común a todos ellos es el apego que sienten por las normas clásicas y la finalidad de sus obras; que no es otra que la creación de guías para que los predicadores no tengan problemas en su labor.

En consecuencia, tanto la oratoria civil como la sagrada estudian el hecho retórico y se acercan al tema de la *actio*, la cual explican desde sus planteamientos doctrinales ofreciendo así un panorama pluridimensional teórico y práctico de esta parte del hecho retórico.

Lo que vamos a hacer en las páginas que siguen es acercarnos a esas disciplinas para explicar cuál era el tratamiento de la *actio* en las distintas manifestaciones retóricas de los Siglos de Oro. Comenzaremos por la oratoria sagrada (I), y por la forma que tiene como propia: el arte predicativo, seguiremos con el acercamiento que se hace a la *actio* desde el sistema educativo (II) donde oratoria civil y sagrada tienen representantes, para continuar después con las formas en que se desarrolla la oratoria civil (III) en su

6 Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1962, (1ª=1953).

7 Herrero Salgado, F., *La oratoria sagrada en los Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1996.

tratamiento de la *actio*. Y acabaremos con unas notas sobre la oratoria forense y parlamentaria (IV).

(I) Los manuales propios dentro del ámbito religioso son las *artes praedicandi*. Este tipo de manual en España, siguiendo la tónica general del género, comienza allá por el siglo XV⁸ a prestar especial atención a la *actio*.

Sucede esto después de que durante siglos se haya obviado el estudio de la exposición de los discursos sagrados, y los predicadores hayan pasado de no hacer ningún caso a la *actio* (sucedió en los primeros siglos de la era, cuando los religiosos defendían que lo importante era el mensaje) a convertirla en la forma de atraerse a un público acostumbrado a considerar un acto social ir al sermón.

En los primeros tratados lo que suele destacar es la crítica a una depravada forma de actuación por parte de los predicadores⁹: Pedro Antonio Sánchez recuerda, y no es el único que lo hace que: «En el siglo XV se afeó el púlpito con muchos y muy notables defectos. No sólo en España sino generalmente en todas partes los ministros del evangelio predicaban sólo por vanidad, por divertir y entretener a los oyentes»¹⁰.

Le sigue a esta fase de crítica otra en la que se le proporcionan al predicador una serie de consejos basados más en el sentido común que en la tradición oratoria clásica, y así se hacen comentarios sobre el volumen de la voz, sobre la velocidad en la exposición y sobre los movimientos adecuados.

Cuando todos estos apuntes sobre la *actio* predicativa se sistematizan y comienza a aparecer un capítulo dedicado a ella en los manuales estamos ya en el siglo XVI. La mayoría de las obras entonces describen esta parte oratoria y hablan de las reglas generales que ha de respetar el predicador, adaptan la doctrina clásica, se detienen en el comportamiento adecuado y comentan ampliamente excentricidades de los predicadores y cuentan anécdotas.

Luis de Granada, Diego Valadés o Francisco Terrones en el siglo XVI y Juan Bautista Escardó o Tomás Llamazares en el XVII son una muestra de lo que hemos mencionado y lo comprobaremos con sus propias palabras.

Fray Luis representa principalmente la moderación y la cordura en sus enseñanzas sobre los fundamentos de la *actio* predicativa en capítulos con títulos como «de la necesidad y alabanza de la pronunciación»¹¹ o «Cuál deba ser la vida del perfecto predicador y en qué tiempo principalmente o con qué moderación y afecto debe ejercer el cargo de predicar»¹².

8 Briscoe, M. G., *Artes Praedicandi. Typologie des sources du Moyen Age Occidental*, Fasc. 61, Brepols, Belgium, 1992.

9 Martí, A., *La preceptiva española en el Siglo de Oro*, Madrid, 1972, 64.

10 Sánchez, P. A., *Discurso sobre la elocuencia sagrada española*, 1778.

11 Granada, L., *Rhetorica ecclesiastica*, 1575, Cap. I, ed. de B. C. Aribau, B. C., en *Obras completas de Fray Luis de Granada*, Madrid, 1954.

12 Granada, L., *Rhetorica ecclesiastica*, 1575, Cap. XI, *Op. cit.*

Diego Valadés¹³ toma la doctrina clásica y la hace propia escribiendo cosas como:

Mas siempre procure que los movimientos del cuerpo se acomoden a las palabras, pero que no dé en el púlpito un juego gladiatorio, titubeos de ebrios, gesticulaciones de músicos o ineptias de mujeres. Porque el predicador es serio, y no un charlatán o un mimo.¹⁴

Mientras que Terrones¹⁵ incorpora algunas anécdotas, y suele enseñar *a contrario*:

Aunque no se sude mucho, es menester mucho abrigo, al mismo punto que el sermón se acaba, cuando están los poros abiertos, y de ahí a medio cuarto de hora, ya es tarde. (...) Por esto dice bien Chrisologo al principio del sermón cincuenta y uno, que no se a de predicar en el estío, hasta el otoño, que ya se suda menos, y ay menos peligro.

Escardó¹⁶ y Llamazares¹⁷ representan, por su parte, las dos caras de la oratoria predicativa del siglo XVII. El primero es una de las excepciones entre los preceptistas y su obra guarda relación con la oratoria clásica. Mientras que el segundo combina retórica clásica y eclesiástica, esto es, Cicerón y el Padre Terrones por igual.

No aportamos ejemplo alguno porque redundarían en lo ya explicado. Gracias a lo cual, por otra parte, ya podemos afirmar que la *actio* en el campo de la oratoria predicativa de los Siglos de Oro se caracteriza pues por adaptar lo clásico a las necesidades predicativas cristianas.

(II) En lo que a la enseñanza se refiere, en la España del siglo XVI las órdenes religiosas ocupaban el panorama educativo. Los planes de estudio más extendidos, que eran los de los jesuitas¹⁸, se desarrollan¹⁹ a través de un curso preparatorio de instrucción primaria, al que le seguían tres de gramática, uno de humanidades y otro de retórica. Estos cinco cursos formaban la enseñanza secundaria que daba acceso a la Universidad y propiciaban el acercamiento a todos los géneros literarios y en especial al teatro, entendido como un elemento de pedagogía activa.

13 Valadés, D., *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579, parte 3ª, capítulo 17: «Semper autem curet ut motiones corporis verbis accommodentur, ne in suggestu ludum gladiatorium, titubationes ebriosorum, gesticulationes multorum, aut muliebres ineptias edat. Quoniam praedicator est gravis et non praestigiatur vel mimus».

14 Valadés, D., *Rhetorica Christiana*, Perugia, 1579, parte 3ª, capítulo 17, (trad.) Palomera, E. J., México, 1989.

15 Terrones, F., *Instrucción de predicadores*, Granada, 1617, cap. V, 59.

16 Escardo, J. B., *Rhetorica Christiana*, 1647.

17 Llamazares, T., *Instrucción de predicadores*, 1688.

18 Gil, L., *Panorama social del humanismo español, (1500-1800)*, Madrid, 1981. «Los religiosos en la enseñanza», 357-377, explica aquí cómo se asientan los religiosos dentro del mundo de la enseñanza.

19 González Gutiérrez, C., *El teatro escolar de los jesuitas, (1555-1640)*, Oviedo, 1997.

Contaban los religiosos para desarrollar este plan con unos libros escritos por hermanos de su misma congregación. Estos libros se caracterizaban por adaptar y aprovechar los esquemas clásicos y así por ejemplo Cipriano Suárez en su *De arte rhetorica libri tres*²⁰ elogia el cuidado de la pronunciación y da unos consejos muy generales, los cuales no son sino un resumen claro y preciso de lo que otros autores clásicos ya habían comentado, acompaña estas explicaciones con unos resúmenes en los márgenes, muy en consonancia con el didactismo de la obra que compone y así en una de las glosas que aparecen en el libro 3, cap. 56 dedicado a la pronunciación escribe: «Actio est quasi corporis quaedam eloquentia. Pronunciationis duae sunt partes».

Pero no sólo los religiosos enseñaban en la España de los Siglos de Oro, el mundo universitario estaba copado principalmente por filólogos y humanistas quienes enseñaron las más de las veces a partir de mediados del siglo tomando como base manuales; el *Artis Rhetoricae*²¹, de Elio Antonio de Nebrija es uno de los más conocidos del panorama español durante estos siglos, a pesar de haber sido escrito en la centuria anterior. El capítulo que dedica a la *actio/pronuntiatio* es el 28 y se reduce a un resumen del texto de Quintiliano hecho a base de apuntes muy generales en los que se destaca la importancia de esta parte del discurso para lograr el fin buscado. «Pronunciatio a plerisque actio dicit, sed prius nomen a voce, sequens a gestu videt accipere», escribe Nebrija copiando literalmente las palabras del rétor calagurritano²².

Las ideas sobre la *actio* retórica pues, que encontramos en los manuales dedicados a la educación, no dejan de ser un resumen de las enseñanzas de los autores clásicos.

Si abandonamos el mundo religioso, donde hemos visto que la *actio* clásica es reproducida y el educativo, donde la teoría al respecto es resumida, aún nos quedan en el panorama español otros tipos de preceptivas retóricas que tratan la *actio*. Nos referimos a las que se enmarcan plenamente en el ámbito de la oratoria civil, y que se caracterizan por sus aportaciones en el campo de la estructura.

(III) La retórica civil es una retórica teórica surgida principalmente como consecuencia de la reflexión. Y así los Siglos de Oro españoles cuentan entre sus filas con autores tradicionalistas (la excepción a la reflexión), erasmistas, y ramistas, a la par que con seguidores de la teoría retórica griega post-aristotélica, los cuales muy de pasada se podrían mencionar entre los preceptistas que tratan la *actio/pronuntiatio*. Lo que les acerca a los autores que nos ocupan es el tratamiento que hacen de la dicción, la cual puede entenderse como *pronuntiatio* retórica.

(III.1) El grupo menos comprometido, por otra parte, dentro de retórica civil desde el punto de vista de la reflexión y en lo que a esquema retórico se refiere es el que hemos denominado el de los «autores tradicionalistas». Éstos estudian los escritos que la tradición les ha legado, toman lo que creen que es mejor de cada uno y siguiendo el

20 Suárez, C. *De arte rhetorica libri tres*, Salmanticae, 1562, cap. 56, «De pronuntiatio».

21 Nebrija, E. A. *Artis Rhetoricae. Compendiosa coaptatio ex Aristoteles, Cicerone et Quintiliano*, Granatae, 1583, (1ª=1515).

22 Quintiliano, M. F. *Institutio Oratoria*, (ed.) Winterbottom, M. Oxford, 1974, Libro XI, 3, 1-3.

esquema de la retórica grecorromana componen sus obras. Cuenta esta rama retórica con autores laicos y religiosos entre los cuales destacan: Benito Arias Montano²³, Sebastián Matienzo²⁴ o Francisco José de Artiaga²⁵.

Como ejemplo de la manera de proceder de estos autores vamos a examinar la obra de Arias Montano. Tradicional por cuanto que trata las cinco partes del hecho retórico sin detenerse en reflexiones que acaban elevando unas partes sobre el resto.

Y así vemos que su obra titulada *Rhetorica*, dividida en cuatro libros, trata la *actio* en el último, le concede una especial importancia porque, según sus palabras, voz y gesto, que son los elementos que la forman, son los que transmiten las ideas. Pero no va mucho más allá en sus explicaciones, las cuales son una repetición de las enseñanzas de los antiguos, como puede verse cuando por ejemplo habla de la importancia del cuerpo en la exposición de un discurso: «Ipsa etiam manus et digiti, et duo brachia multus/ usibus esse solent dicentibus, omnia namque/ persequitur manus ipsa animi meditata, nec ulla/ pars hominis festina magis, magis aptave multis/ officiiis, non ad vitam magis utilis ulla est»²⁶.

En conclusión, este grupo de autores reproduce una teoría heredada.

(III.2) La influencia, por otra parte, de las teorías de Erasmo²⁷ en lo que a la *actio* se refiere, las vemos adaptadas al mundo retórico español en obras como la de Juan Luis Vives. Este valenciano de nacimiento, pero europeo de formación fue uno de los primeros autores españoles que trató de sacar la retórica del estado de decadencia en que se encontraba.

En *De arte dicendi* y en *De causis corruptarum artis* se ocupa de la *actio*. En la primera escribe que los brazos, músculos y cuerpo en general imprimen fuerza al discurso, pero no incluye estas palabras en un apartado dedicado al estudio de la quinta parte del hecho retórico. Mientras que en la segunda defiende que a pesar de que se considera que son cinco las partes del hecho retórico, sin embargo: «Pronuntiare vero, ornamentum est artis, non pars»²⁸.

Rodrigo Espinosa²⁹ y Antonio Lull³⁰ también comparten esta idea difundida por Erasmo, quien no creyó oportuno incluir la parte quinta del hecho retórico en el estudio de la oratoria porque ésta se debía más a la naturaleza que al estudio, y esto es lo que vienen a reproducir estos autores.

(III.3) Se apunta, por otra parte, en este planteamiento la preocupación por el esquema retórico y el difícil emplazamiento de la *actio* dentro del mismo. Ramus aporta otra visión que también tiene sus seguidores en la España de los Siglos de Oro. Para el

23 Arias Montano, B., *Rhetorica Libri IIII*, Antuerpiae, 1569.

24 Matienzo, S., *Syntagma Rhetoricum*, 1616.

25 De Artiaga, F. J., *Epitome de Elocuencia Española*, 1692.

26 Arias Montano, B., *Op. cit.* libro IV, cap.

27 Erasmo, D., *Op. Cit.*

28 Vives, J. L., *De causis corruptarum artium*, libro IV, pág. 395, en *Op. cit.*

29 Espinosa, R., *Arte Rhetorica*, 1578.

30 Llull, A., *De oratione libri septem*, 1558.

francés, la retórica estaba formada por *elocutio* y *actio*, el resto de las partes se integraban en la dialéctica. Destacados ramistas en el panorama español son Francisco Sánchez de las Brozas o Furió Ceriol.

El brocense recoge sus aportaciones al campo de la retórica en dos libros: *Organum dialecticum et rhetoricum* y *De arte dicendi*. Este segundo reserva un apartado a la *pronuntiatio* dentro del capítulo dedicado a la *elocutio*. Sus palabras en lo que a esta parte se refiere no son muy originales como puede verse con párrafos como éste en que ofrece la definición del término diciendo: «Pronuntiatio est aptae conceptae elocutionis enuntiatio. (...) Eius duae sunt partes: vox, unde pronuntiatio et gestus, unde actio dicitur»³¹.

Pero lo importante no son las ideas, sino el lugar que ocupa la *actio*, comparte capítulo con la *elocutio*. Esto mismo va a suceder en *Organum*, pero aquí se acompaña el estudio de las partes con un capítulo explicativo en el que se habla de lo que son dialéctica y retórica, y de las partes que a cada uno le toca estudiar. *Elocutio* y *actio* son las partes que componen la retórica.

Luego este grupo de autores reducen la retórica a dos partes *elocutio* y *actio*. (IV) Ya sólo nos queda para completar esta descripción de la teoría en torno a la *actio* en los siglos XVI y XVII hablar de la retórica forense, de escaso valor debido al régimen político impuesto en el país. Los oradores se limitaban a actuaciones en pleitos y cuestiones de derecho privado, eran en su mayoría jurisperitos y no oradores al estilo clásico.

De todo este período y en lo que respecta a la *actio* se puede destacar un abogado: Alfonso de Castro (1495-1558) y un par de autores que dedican algunas páginas a esta parte: Benito Arias Montano y Pedro Juan Núñez. Las enseñanzas son muy generales y en ningún momento se incluyen dentro de un estudio sistemático del discurso en el campo político. Núñez escribe³², por ejemplo:

Oratio forensis simpliciter temperatur ex quinque ideis, ex perspicuitate, et simplicitate, modestia, veritate, et velocitate. At ea quae perfectissima est forensium adspergit tota oratione circuitiorem non minus quam perspicuitatem et orationem moratam, secundo loco asperitatem et vehementiam atque velocitatem, tertio reliquas ideas magnitudinis.

Luego, y a modo de conclusión general, podríamos afirmar que la *actio* retórica tiene un lugar destacado en el panorama español de los Siglos de Oro. Es objeto de estudio tanto por autores laicos como religiosos, y, aunque en conjunto no hacen demasiadas

31 Sánchez De Las Brozas, A., *De arte dicendi*, (ed. y tr.) Sánchez Salor, E. y Chaparro Gómez, C. Cáceres, 1984, 148, «La pronunciación es la adecuada expresión ya concebida (...) Tiene dos aspectos, la voz por la que se llama pronunciación, y el gesto por el que se llama acción».

32 Núñez, J. *Institutiones*, 1585, 398.

aportaciones en el campo teórico, sin embargo sí que ofrecen distintas perspectivas desde un punto de vista estructural.

La investigación sobre el teatro español del siglo XVII. Apuntes para un estado de la cuestión

Francisco Domínguez Matito

La limitación del tiempo de que dispongo me eximiría de mayores advertencias sobre el contenido y el sentido de mi intervención, de acuerdo con las instrucciones que he recibido de la moderadora de este encuentro, la Dra. Mercedes de los Reyes. No obstante, me quedaré más tranquilo si preciso que las notas que vienen a continuación no constituyen propiamente un «estado de la cuestión sobre los estudios del teatro español del siglo XVII», sino sólo un bosquejo del panorama que tenemos por delante -y por detrás- los que nos dedicamos a los estudios teatrales áureos. Por otra parte, estos apuntes se refieren al período cronológico de los últimos seis años, más o menos. De modo que queda claro que estas notas pretenden más que nada servir de arranque para un intercambio de comunicaciones entre las personas que estamos aquí, movidos por unos mismos intereses.

Creo que no es inoportuno en una ocasión como ésta comenzar transmitiéndonos una sensación optimista ante el horizonte de los estudios sobre la época que nos congrega. La literatura española del Siglo de Oro viene suscitando un interés continuado y dando lugar a una abundantísima bibliografía. Y si esto es así en cualquiera de sus géneros y manifestaciones, por lo que se refiere al teatro en particular hay que reconocer que la situación podemos calificarla de extraordinaria. Y ello no sólo en cuanto a la investigación y la crítica, que ha profundizado en perspectivas ya conocidas y abierto nuevos horizontes, sino por lo que se refiere en general al teatro áureo como producto cultural que concita el interés de los estudiosos y del público en general.

Concretando la perspectiva en el ámbito académico, buena prueba de la pujanza de nuestros estudios la tenemos en la constitución y el trabajo de los diversos grupos universitarios de investigación que, en plena actividad, prometen o han dado ya espléndidos frutos de su trabajo. Sin que la relación que voy a ofrecer pretenda ser completa, deben mencionarse los siguientes:

1.- Un grupo de investigadores de la Universidad de Castilla-La Mancha, pero en la que participan también otros de las universidades de Sevilla, Barcelona y Murcia trabaja actualmente en un «Catálogo de argumentos, temas y motivos de la comedia española», referido en su primera fase a la obra de Rojas Zorrilla y Cubillo de Aragón¹.

1 El director de este proyecto es Felipe Pedraza y participan en él María Rubio, Elena Arenas, Elena Marcello, Jerónimo Anaya, Rafael González Cañal, Piedad Bolaños, Mercedes Cobo y María Teresa Julio. Francisco Florit, de la Universidad de Murcia, dirige el grupo que trabaja sobre los «argumentos, temas y motivos» referidos a la obra de Tirso de Molina.

Precisamente sobre este último autor, una de las integrantes del grupo, Elena Marcello, está culminando una tesis con la edición de una buena parte de su obra, que se leerá en los próximos meses². Y también el que les habla, solo o en trabajo conjunto con Elena Marcello, ha prestado recientemente alguna atención a este olvidado dramaturgo granadino³.

2.- En la Universidad de Burgos se llevan a cabo diversos proyectos coordinados por María Luisa Lobato: uno de ellos es la realización de un catálogo del fondo del teatro antiguo español, manuscrito e impreso, existente en las bibliotecas públicas de Castilla y León; otro es la edición crítica y el estudio de las loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto, que se complementa con la elaboración de un catálogo bibliográfico de estudios críticos sobre loas, pasos, entremeses, sainetes, bailes, mojigangas y fines de fiesta⁴. Por lo que respecta al Catálogo, estos días de nuestra reunión hemos saludado la culminación del proyecto con la publicación de la *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*⁵, que de tanta utilidad nos será, por parte de Agustín de la Granja y María Luisa Lobato en la Colección «Biblioteca Áurea Hispánica» de la Universidad de Navarra. La misma investigadora está coordinando también un proyecto interdisciplinar que, bajo el título general de *Poder y representación en el norte de Castilla (1550-1750)*, pretende elaborar una bibliografía completa y una base de datos sobre fiestas y representaciones festivas, con especial interés en el estudio de las representaciones dramáticas llevadas a cabo en las fiestas regias, señoriales, eclesiásticas y municipales⁶.

3.- El equipo responsable del «Aula-Biblioteca Mira de Amescua», de la Universidad de Granada, dirigido por Agustín de la Granja, y que cuenta con un numerosísi-

2 Sobre Cubillo de Aragón, *vid.* de la misma Elena Marcello, «Una reelaboración dramática: de *El señor de Noches Buenas* a *El invisible príncipe del Baúl*», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro, julio 1996*, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, 249-262.

3 Domínguez Matito, Francisco, «*Vis cómica y crítica social en El invisible príncipe del Baúl*, de Álvaro Cubillo de Aragón», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, 173-199; Domínguez Matito, Francisco y Elena Elisabetta Marcello, «El invisible príncipe del Baúl, de Álvaro Cubillo de Aragón. Consideraciones para una puesta en escena», en Felipe B. Pedraza Jiménez (dir.), *Doce comedias buscan un tablado* (Cuadernos de Teatro Clásico, número 11), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, 139-162.

4 Forman parte de estos proyectos Jesús Díez Garretas, Pedro Ojeda Escudero, Germán Vega García-Luengos y Agustín de la Granja

5 Granja, Agustín de la y María Luisa Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1999.

6 Participan en este proyecto los investigadores Lena Saladina Iglesias Rouco, Jesús Lasso Rey y Bernardo José García García. Este último investigador también participa en el proyecto de Carmen Sanz (Universidad Complutense), al que me referiré a continuación.

mo grupo de colaboradores⁷, lleva a cabo con paciente labor el ambicioso proyecto, en algunos casos traducido en tesis doctorales⁸, de editar el *Teatro completo* de Antonio Mira de Amescua. El plan del Aula-Biblioteca consiste en doce tomos: el primero será un estudio crítico bio-bibliográfico del dramaturgo, a cargo de Roberto Castilla, autor de una tesis inédita sobre el tema⁹; el segundo analizará la obra de Mira en su conjunto¹⁰; los nueve tomos siguientes, algunos de los cuales ya están en prensa¹¹, se dedicarán a la edición propiamente dicha de las comedias y autos sacramentales; y finalmente, el duodécimo tomo contendrá un índice general de voces y expresiones comentadas, acompañado de un CD-Rom con el vocabulario teatral completo. Como anexo a este proyecto editorial, el equipo granadino espera la autorización para traducir el estudio pionero que el hispanista Rolf Dietz dedicó a Mira¹². Al margen de estas y otras actividades, debemos anotar también dos recientes publicaciones de esta institución, que nos permiten dejar de considerar ya la obra de Mira como «un teatro en la penumbra»¹³: *Mira de Amescua en Candelero*, que recoge las actas del Congreso Internacional que sobre este autor tuvo lugar en Granada en octubre de 1994¹⁴, y *Las mujeres en el Siglo*

-
- 7 Concepción Argente del Castillo, Miguel González Dengra, Aurora Biedma Torrecillas, Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla. Ignacio Arellano, de la Universidad de Navarra, también colabora en este proyecto.
- 8 Por ejemplo, Miguel González Dengra ('*El mártir de Madrid*', de Mira de Amescua: *Estudio crítico y edición*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1991); Gabriel Maldonado Palmero (*Antonio Mira de Amescua, autor de 'Cautela contra cautela'*. *Estudio y edición*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1997); Aurora Biedma Torrecillas (*Estudio y edición crítica de 'El caballero sin nombre' de Mira de Amescua*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1998).
- 9 Castilla Pérez, Roberto, *El arcediano Antonio Mira de Amescua: biografía documental y bibliografía analítica* Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1998; Agustín de la Granja y Roberto Castilla Pérez, *El doctor don Antonio Mira de Amescua: Estudio crítico bio-bibliográfico*. (En prensa)
- 10 Villanueva Fernández, J. M., *La obra teatral de Mira de Amescua: Hacia una tipología de sus comedias*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1986.
- 11 Se trata de los Tomos I-IV de las Comedias, que comprenden las siguientes: *La adúltera virtuosa, El arpa de David, La casa del tahúr, El hombre de mayor fama, el mártir de Madrid, El primer conde de Flandes, Cautela contra cautela, El ejemplo mayor de la desdicha y capitán Belisario, Lo que puede una sospecha, La mesonera del cielo o El ermitaño galán, El palacio confuso, La tercera de sí misma, Amor, ingenio y mujer, El caballero sin nombre, El clavo de Jael, La confusión de Hungría, El esclavo del demonio, El santo sin nacer y mártir sin morir, La hija de Carlos V*.
- 12 Dietz, Rolf, *Antonio Mira de Amescua. Studien zum Werk eines spanischen Dichters des 'Siglo de Oro'*, Bern-Frankfurt, Herbert Lang und Peter Lang, 1974.
- 13 Arellano, Ignacio y Agustín de la Granja (eds.), *Mira de Amescua: un teatro en la penumbra*, Pamplona, RILCE, (número monográfico), 1991.
- 14 Granja, Agustín de la y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en Candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 de octubre de 1994)*, Granada, Universidad, 1996. A diversos aspectos del teatro de Mira han dedicado artículos recientemente Williamsen, A. R., «Reception as Deception: The Fate of Mira de Amescua's Theater», en Ch. Ganelin y H. Mancin (eds.), *The Golden Age Comedia: Text, theory and Performance*, Purdue University Press, 1994, 309-323; Forbes, F.W., «Uso y abuso de la historia: el caso de Nardo Antonio, bandolero de Mira de Amescua», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, 113-123; Miguel González Dengra, «La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de

de Oro¹⁵, libro de actas del Coloquio que sobre este tema general, aunque con especiales referencias a Mira, se celebró en Granada y Úbeda en marzo de 1997¹⁶.

4.- En el ámbito de la Universidad de Sevilla, la investigación impulsada por Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños¹⁷ sobre la vida teatral (localización y descripción de patios de comedias, movimientos de compañías, etc.) en Sevilla y su provincia, han desvelado recientemente, por ejemplo, la concreta ubicación del corral de *Las Atarazanas* y otros datos relacionados con este espacio escénico¹⁸, nueva documentación para el conocimiento de la vida teatral sevillana¹⁹ y la sostenida actividad teatral durante el siglo XVII en ciudades como Carmona y Écija²⁰, y esperamos también el resultado de cuanto de nuevo saben sobre el Corral de la Montería. A ambas investigadoras debemos también la facilidad con la que ahora podemos acceder a la

Amescua», en José Luis Suárez (ed.), *Texto y espectáculo, Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 8-11, 1995)*, University of Texas, El Paso, 1996, 1-33; Agustín de la Granja, «Castillos de fuego y galeras volantes: todo un espectáculo», en *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro, Universidad de Burgos, Burgos, Universidad*, 1996, 203-214; Mcgaha, Michael D., «La comedia de Mira de Amescua *El más feliz cautiverio*, modelo de *Sueños que verdad son* de Calderón», en Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza y M^a Carmen Pinillos (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional. (Pamplona, Universidad de Navarra, 26 de febrero al 1 de marzo 1997)*, Kassel, Reichenberger, 1997, 289-301.

- 15 Martínez Berbel, Juan Antonio y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las Mujeres en el Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, celebrado en Granada-Úbeda el 7-8 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad, 1998.
- 16 Precisamente por su relación con esta cuestión de la presencia de las mujeres o de «lo femenino» en el teatro, no quiero dejar de anotar al paso una reciente aportación al tema por parte de Marlene K. Smith, *The Beautiful Woman in the Theater of Lope de Vega: Ideology and Mythology of Female Beauty in Seventeenth-Century Spain*, New York, Peter Lang, 1998.
- 17 Pertenecen también a este grupo de investigación Mercedes Cobos Rincón, María del Valle Ojeda, etc.
- 18 Bolaños Donoso, Piedad, «Acerca de la ubicación del corral de Las Atarazanas», *Edad de Oro*, XVI, Madrid, 1997, 67-87; «Pedro de Saldaña, Diego de Vera y el corral de *Las Atarazanas* de Sevilla», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, 61-69.
- 19 Bolaños Donoso, Piedad, «Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI», en Jean Canavaggio (ed.), *La Comedia. Seminario Hispano-Francés, organizado por la Casa de Velázquez*, Madrid, Diciembre 1991-Junio 1992, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, 131-144.
- 20 Reyes Peña, Mercedes de los y Piedad Bolaños Donoso, «La Casa de Comedias de Écija en la primera mitad del siglo XVII (1617-1644)», en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija*, Écija, 20-23 de octubre de 1994, Sevilla, Fundación El Monte, 1996, 79-109; Bolaños Donoso, Piedad, «Actores y compañías en la casa de comedias de Écija: un conflicto entre censores (1692)», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en Candelero...*, cit., 21-46; «Un coliseo de comedias para la ciudad de Écija (1772)», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (eds.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, C.S.I.C., 1996, 113-124; «Comedias y comediantes en el Coliseo de Écija (1772-1774)», en José M^a Sala Vallaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Vol. I, Lleida, Universitat, 1996, 115-151.

consulta de un libro imprescindible para conocer la historia del teatro en Sevilla, como es la edición facsimilar del clásico estudio de Sánchez Arjona²¹. Por otra parte, no debemos dejar de resaltar aquí una iniciativa propulsada por este equipo de investigación, como fue el Congreso sobre Vélez de Guevara que se celebró en Écija en 1994, cuyas actas, ya publicadas, reúnen el conjunto más reciente de estudios sobre este dramaturgo²².

5.- De acuerdo con mis datos, en la Universidad Complutense se desarrollan en la actualidad al menos dos proyectos de interés. Uno es el que coordina Carmen Sanz Ayán, del departamento de Historia Moderna, con tres direcciones: el estudio histórico del teatro comercial y las compañías de comediantes en los reinados de Felipe II y Felipe III; la elaboración de sendas bases de datos sobre la actividad de los comediantes y el vestuario teatral, a partir de la recopilación de datos en diversos archivos madrileños y estatales; y la edición y estudio de los documentos sobre teatro pertenecientes a la *Cofradía de la Soledad de Madrid*; cuestiones sobre las que ya ha avanzado algunos trabajos²³. El otro proyecto lo dirige Huerta Calvo y consiste en la elaboración de un repertorio bibliográfico y temático sobre el *Teatro breve español (siglos XVI-XVII)*.

6.- Una empresa sobre cuya importancia y dificultad no necesitamos insistir es la que dirige Teresa Ferrer en la Universidad de Valencia. Todos los que sentimos afición a la vida de los comediantes y alguna vez nos las hemos tenido que ver con el complejo entramado contractual en el que se desenvolvía su trabajo y las vicisitudes de su existencia, esperamos con ansiedad -y agradeceremos profundamente el esfuerzo- la publicación del *Diccionario de actores*, que de tanta utilidad será no sólo para aclarar el rompecabezas que constituían las compañías de comediantes, sino también para iluminar aspectos esenciales en el desenvolvimiento de la vida teatral española de los Siglos de Oro, desde las rutas de los cómicos a la autoría y datación de comedias. No menos apasionante es el proyecto de investigación que dirige Joan Oleza, que, con el título de «Indicios de autor», pretende la aplicación de análisis factoriales (estadísticos) a los textos teatrales por medio de ordenador. Las posibilidades teóricas que supone esta aplicación para la atribución de autoría son, naturalmente, extraordinarias, y abre nuevos horizontes para la investigación y crítica textuales mediante la explotación de los nuevos recursos técnicos. Joan Oleza dirige asimismo en la Universidad de Valencia el proyecto «Catálogo de argumentos, temas y motivos de la comedia española», referido a la obra de Lope de Vega. Grupo de trabajo valenciano que merece especial reconocimiento es

21 Sánchez Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del XVII (1898)*, ed. de Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes, Sevilla, Ayuntamiento, 1994.

22 Bolaños Donoso, Piedad y Marina Martín Ojeda (eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija, 20-23 de octubre de 1994*, Sevilla, Fundación El Monte, 1996.

23 Sanz Ayán, Carmen, «Las compañías de representantes en los albores del teatro áureo: la agrupación de Alonso Rodríguez (1577)», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en Candelero...*, II, 457-467; «Miserias de la comedia. Algunos problemas del oficio de representar en el último cuarto del siglo XVI», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII (Almería)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, 223-234.

el que dirige Evangelina Rodríguez Cuadros²⁴, que se ocupa también del vasto dominio del mundo del actor del que más adelante trataré, pero que ahora quiero destacar como responsable de un proyecto del que cabe esperar aún mayores utilidades de las que ya tiene. Me refiero a *Ars Theatrica*, una página puesta en la Red al servicio de la investigación y de la pedagogía de la historia del teatro y de los estudios teatrales en general. *Ars Theatrica*, como base de datos, ofrece un depósito de información en sus diversos apartados (*Loci theatri*: el edificio teatral, iconografía del actor, la tramoya y los decorados, representaciones de la representación, etc.), no sólo de carácter bibliográfico sino también, y sobre todo, visual.

7.- Tan extraordinaria como fecunda es la labor que viene desarrollando el *Grupo de Investigación Siglo de Oro* (GRISO) de la Universidad de Navarra, dirigido por Ignacio Arellano²⁵. Entre los grandes proyectos en los que este equipo se ocupa sin descanso, nos interesan ahora particularmente dos: la edición crítica de los autos sacramentales de Calderón de la Barca y de la obra completa de Tirso de Molina. Por lo que se refiere a Calderón, si mis datos son correctos, el GRISO ha publicado a través de la editorial Reichenberger, desde 1992 hasta la fecha, un total de 23 autos sacramentales²⁶ y otros cinco aparecerán en breve²⁷. Al lado de las ediciones críticas deben señalarse tres publicaciones relacionadas con el proyecto general: la *Bibliografía* sobre el auto sacramental preparada por Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti²⁸, el estudio de Dominique Reyre sobre la presencia de lo hebraico en los autos sacramentales²⁹ y las *Actas* del Congreso Internacional celebrado en Pamplona del 26 de febrero al 1 de marzo de 1997, titulado *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de*

24 Forman parte de este equipo Josep Lluís Sirera, José Luis Canet y un nutrido grupo de investigadores que colaboran desde distintos departamentos, instituciones y universidades (Luigi Allegri, David T. Gies, Agustín de la Granja, Luciano García Lorenzo, Alfredo Hermenegildo, César Oliva, Andrés Peláez, Felipe Pedraza, María Grazia Profeti, Mercedes de los Reyes, José María Ruano, etc.).

25 El equipo básico del GRISO está compuesto por Ignacio Arellano, Ángeles Cardona, Juan Manuel Escudero, Celsa Carmen García Valdés, Carlos Mata, Blanca Oteiza, M^a Carmen Pinillos, Rafael Zafra y Miguel Zugasti. Pero cuenta también con miembros asociados pertenecientes a diversas universidades españolas y extranjeras.

26 *El divino Jasón, La segunda esposa y Triunfar muriendo, El Año Santo de Roma, No hay instante sin milagro, El nuevo hospicio de pobres, Andrómeda y Perseo, La nave del mercader, El indulto general, El cordero de Isaías, Primero y segundo Isaac, La viña del señor, Triunfar muriendo, El segundo blasón del Austria, Sueños hay que verdad son, La inmunidad del sagrado, El primer blasón del Austria, El nuevo palacio del Retiro, La piel de Gedeón, La primer flor del Carmelo, Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio, El divino Orfeo, A María el corazón, El diablo mudo.*

27 *El santo rey don Fernando (I), El santo rey don Fernando (II), Psiquis y Cupido para Toledo, Psiquis y Cupido para Madrid, No hay más fortuna que Dios.*

28 Cilveti, Ángel L. e Ignacio Arellano, *Bibliografía sobre el auto sacramental*, Kassel, Reichenberger, 1994.

29 Reyre, Dominique, *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1998.

Calderón³⁰. Por lo que se refiere a Tirso de Molina, el Instituto de Estudios Tirsonianos del GRISO ha publicado ya las siguientes obras: *El amor médico*³¹, *Panegírico a la casa de Sástago*³², el primer volumen de los *Autos sacramentales*, que comprende tres piezas³³, y acaba de aparecer el Volumen I de la *Cuarta parte de comedias*³⁴. Como en el caso de Calderón, la labor editorial combinada del GRISO con el IET, codirigido por el mercedario Luis Vázquez, ha sido acompañada por la convocatoria de dos Congresos Internacionales celebrados en la Universidad de Navarra en 1994 y 1998 sobre el dramaturgo mercedario, cuyas actas se encuentran ya disponibles³⁵. Y hace escasos días acaba de celebrarse el VIII Seminario del Centro de Edición de Clásicos Españoles (CECE) en la *Casa de Velázquez* de Madrid, coordinados por Ignacio Arellano y Francisco Rico, dedicado a Tirso de Molina y *El burlador de Sevilla*³⁶. Pero esto no es todo; el GRISO también trabaja actualmente en la edición de la *Jocoseria* de Quiñones de Benavente y de la dramaturgia completa de Bances Candamo.

8.- Si tan ambiciosa como fecunda es la labor del equipo de la Universidad de Navarra, lo propio tenemos que decir del equipo de investigación de la Universidad Autónoma de Barcelona, dirigido por Alberto Blecuá y Guillermo Serés, denominado PROLOPE³⁷, que proyecta una tarea para Lope de Vega tan necesaria como en el caso del GRISO para Calderón de la Barca. En efecto, nada tan urgente como una edición rigurosa de la dramaturgia lopista. El plan es publicar las comedias de Lope agrupadas por *Partes*, tal como aparecieron en su momento, en ediciones críticas que tendrán en cuenta toda la tradición textual de cada *Parte*. El trabajo avanza a buen ritmo y dispone-

-
- 30 Arellano, Ignacio, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza y M^a Carmen Pinillos (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional*. (Pamplona, Universidad de Navarra, 26 de febrero al 1 de marzo 1997), Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1997.
- 31 Tirso de Molina, *El amor médico*, ed. de Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1997.
- 32 Tirso de Molina, *Panegírico a la casa de Sástago* (Poema inédito), ed. de Luis Vázquez, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998.
- 33 Tirso de Molina, *Obras completas. Autos sacramentales I. El colmenero divino, Los hermanos parecidos, No le arriendo la ganancia*, ed. de Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998.
- 34 Tirso de Molina, *Obras completas. Cuarta parte de Comedias I*. Edición crítica dirigida por Ignacio Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1999.
- 35 Arellano, Ignacio, Blanca Oteiza, M^a Carmen Pinillos y Miguel Zugasti (eds.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX*, Madrid, Revista Estudios, 1995; Arellano, Ignacio, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (eds.), *El Ingenio Cómico de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional*, (Pamplona, Universidad de Navarra, 27-28 de abril de 1998), Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1998.
- 36 VIII Seminario del Centro de Edición de Clásicos Españoles «Tirso de Molina y *El burlador de Sevilla*», dirigido por Ignacio Arellano y Francisco Rico, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999.
- 37 Integran este grupo los investigadores Patrizia Campana, Enrico Di Pastena, Margarita Freixas, Luigi Giuliani, Silvia Iriso, Gonzalo Pontón, David Roas, Agustín Sánchez Aguilar, Guillermo Serés y Enrique Turpin.

mos ya de la publicación de la *Primera y Segunda parte de las comedias*³⁸. Al calor de este magno proyecto, el grupo PROLOPE desarrolla otras actividades, editoriales y congresuales. Citemos la publicación del *Anuario de Lope de Vega*, ya por el número III³⁹, que aspira a convertirse en instrumento de referencia para los estudios sobre la figura del dramaturgo; y el II Congreso Internacional Lope de Vega: «El primer Lope (1580-1604)», que se celebró en Barcelona durante los días 5, 6 y 7 de noviembre de 1998 con gran éxito de convocatoria y resultados.

Al lado de esta relación de grupos, proyectos y actividades, debo dar cuenta ahora, con un criterio forzosamente selectivo, de algunas otras reuniones de carácter congresual que se han llevado a cabo, a iniciativa de los grupos e instituciones a los que me he referido o de otros, que mantienen vivo el intercambio científico y dan lugar a diversas aportaciones críticas, de revisión o profundización en los diversos aspectos del teatro áureo español.

Entre el invierno y la primavera de cada año es clásico ya el encuentro de las «Jornadas de Almería» que organiza Antonio Serrano. Después de quince ediciones, no podemos sino resaltar el estímulo que supone el encuentro anual almeriense para todos los que nos dedicamos a este oficio, y también para la divulgación del teatro clásico no sólo como objeto de estudio sino también como representación⁴⁰. En el escenario -ya casi más mítico que clásico- de Almagro tienen lugar cada verano, a mediados de julio, en pleno desarrollo del Festival Internacional de Teatro Clásico, las Jornadas de la Universidad de Castilla-La Mancha, que coordinan Felipe Pedraza y Rafael González Cañal. Los participantes de los últimos años se han dado cita para desarrollar temas casi monográficos: «La comedia urbana y palatina de Lope de Vega», en 1995⁴¹; «El teatro español entre 1630-1640», en 1996⁴²; «La comedia de enredo», en 1997⁴³ y «El teatro en tiempo de Felipe II», en 1998, cuyas actas están a punto de ser publicadas⁴⁴. Hace escasos días acaban de celebrarse las XXII Jornadas, convocadas en

38 Blecua, Alberto y Guillermo Serés (dirs.), *Lope de Vega, Comedias de Lope de Vega, Parte I*, Lleida, Milenio, 1997, 3 vols.; *Comedias de Lope de Vega, Parte II*, Lleida, Milenio, 1998, 3 vols.

39 *Anuario de Lope de Vega*, III, Lleida, Milenio, 1997.

40 Vid. *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995; *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII (Almería)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996.

41 Vid. Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.

42 Vid. Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1997.

43 Vid. Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1998.

44 Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1998*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1999.

esta ocasión con el título de «Rojas Zorrilla, poeta dramático». Otra convocatoria ya habitual también es la de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro (AITENSO), organizada por Ysla Campbell, que celebra cada año su Congreso en la localidad mexicana de Ciudad Juárez, coincidiendo con el Festival de Teatro de El Chamizal, de su vecina ciudad norteamericana de El Paso (Texas). Este último Congreso, que no trata generalmente a un autor o cuestión de forma monográfica, recoge aportaciones sobre obras o aspectos concretos del teatro áureo, más español que novohispano -todo hay que decirlo⁴⁵. Han sido habituales hasta ahora las Jornadas de Teatro de la Universidad de Burgos, codirigidas por María Luisa Lobato, que, junto a los estudios del teatro grecolatino y extranjero en general, han acogido numerosas aportaciones sobre el teatro clásico español⁴⁶. Y permítanme que añada a estos encuentros regulares una convocatoria que tiene vocación de continuidad: las «Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja», que coordino junto con mi colega Julián Bravo. Comenzaron su andadura en 1998 con el título de «El teatro español del Siglo de Oro: espacio y género»⁴⁷, y ya ha celebrado en este año su segunda edición, dedicada al estudio de la obra trágica y de los autos de Calderón. En el mes de mayo del 2000 celebrará su tercera convocatoria para tratar la obra cómica del mismo Calderón, en el año de su Centenario⁴⁸. En esta nómina de encuentros científicos, deben anotarse también algunos otros de interés, de convocatoria no regular o celebrados con algún motivo ocasional: por ejemplo, el de Murcia, de 1994, pero cuyas actas se han publicado

-
- 45 Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena IV. Estudios sobre teatro español de los siglos de oro. Homenaje a Alfredo Hermenegildo. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez)*, Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996; Campbell, Ysla, (ed.), *El escritor y la escena V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997; Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998; Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Dramaturgia e Ideología*, Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999.
- 46 *Mito y Personaje. III y IV Jornadas de Teatro, Universidad de Burgos*, Burgos, Aldecoa, 1995; *Teatro y ciudad: V Jornadas de Teatro, Universidad de Burgos, 1995*, Burgos, Aldecoa, 1996; *Teatro y poder. VI y VII Jornadas de Teatro Universidad de Burgos*, Burgos, Universidad, 1998.
- 47 En las *I Jornadas*, celebradas en 1998, participaron Luciano García Lorenzo, César Oliva, Piedad Bolaños, Francisco Florit, Mercedes de los Reyes, Alfredo Hermenegildo, Germán Vega García-Luengos, Ignacio Arellano, Agustín de la Granja, Felipe Pedraza, José María Díez Borque y Francisco Domínguez Matito.
- 48 En las *II Jornadas*, dedicadas a «Calderón trágico» intervinieron Alfredo Hermenegildo, Germán Vega, José M^a Díez Borque, Luciano García Lorenzo, Enrique Rull, Fernando Doménech, Emilio Palacios Fernández, Luis Iglesias Feijoo, Evangelina Rodríguez Cuadros, Francisco Ruiz Ramón, M^a Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero.

más tarde, que se centró en las relaciones entre teatro, historia y sociedad⁴⁹; el que tuvo lugar en Valladolid en 1995, dentro del conjunto de actos para conmemorar el V Centenario de Tratado de Tordesillas, sobre música y literatura en la Península Ibérica (1600-1750)⁵⁰; el organizado en 1995 por José Luis Suárez en El Paso (Texas) sobre las relaciones entre el texto dramático y sus técnicas de representación⁵¹; el celebrado en la Universidad de Neuchâtel en 1995 sobre la autorreferencialidad del teatro⁵²; el Congreso Iberoamericano de Teatro, celebrado en Cádiz en 1996 sobre «América y el teatro español del Siglo de Oro»⁵³; el de la Universidad de Navarra, de 1997, sobre la reconversión poética de la doctrina bíblica en los autos sacramentales de Calderón⁵⁴; el Seminario coordinado por Marc Vitse en la primavera (28-29 de abril) de 1997 en la *Casa de Velázquez* de Madrid sobre la reescritura en el Siglo de Oro⁵⁵; el que se desarrolló en El Colegio de México en 1997 con el motivo de las relaciones entre el texto y su representación⁵⁶; en fin, para cerrar los eventos del 97, el Coloquio que coordinó el 30-31 de mayo Christoph Strosetzki en esta Universidad de Münster «Teatro del Siglo de Oro: teoría y práctica»⁵⁷; los organizados en los dos últimos años por Maria Grazia Profeti en la Universidad de Florencia, en 1998 con el título de «Representación teatral y poder en la época de Felipe III», y en el pasado mes de febrero con el título de «... otro Lope no ha de haber», que en apretadísimo programa repasó todos los más variados

-
- 49 Vid. Hernández Valcárcel, M^a Carmen (ed.), *Teatro, historia y sociedad. (Seminario internacional sobre teatro del Siglo de Oro español). Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro (Murcia, octubre 1994)*, Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia, 1996.
- 50 Virgili Blanquet, María Antonia, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*, Valladolid, V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997.
- 51 Suárez, José Luis (ed.), *Texto y espectáculo, Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 8-11, 1995)*, University of Texas, El Paso, 1996.
- 52 Vid. Andrés Suárez, Irene, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (eds.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón. Actas del "Grand Séminaire" de la Universidad de Neuchâtel, 18-19 de mayo de 1995*, Madrid, Verbum, 1997. Esta cuestión ha sido tratada recientemente también por Alfredo Hermenegildo, «El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII», *Scriptura*, Lérida, 1996, núm. 11, 125-139.
- 53 Reverte Bernal, Concepción y Mercedes de los Reyes Peña (eds.), *América y el teatro español del Siglo de Oro (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*, Cádiz, Festival Iberoamericano de Teatro, 1998.
- 54 Vid. Arellano, Ignacio et al. (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional. (Pamplona, Universidad de Navarra, 26 de febrero al 1 de marzo 1997)*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1997.
- 55 Vid. Vitse, Marc (coord.), *Actas del Seminario "Siglo de Oro y Reescritura"*. Sesión I. Teatro. *Criticón*, Núm. 72, 1998.
- 56 Vid. González, Aurelio (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro. Actas del Seminario celebrado en el Centro de Estudios Lingüísticos de El Colegio de México, marzo a julio de 1995*, México, El Colegio de México, 1997.
- 57 Strosetzki, Christoph, *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.

aspectos de la obra del Fénix (personajes, temas, técnica, espacios, influencias, pervivencia, etc.)⁵⁸.

Quisiera referirme ahora, con el mismo criterio selectivo que vengo empleando en los anteriores apartados, a algunas publicaciones aparecidas en los últimos años. Recordemos en primer lugar tres libros de carácter general, que, aunque de dimensiones y objetivos distintos, combinan las cualidades del manual con los más nuevos y sugestivos planteamientos críticos: *El Teatro en España 1490-1700* de Melveena McKendrick⁵⁹, la *Historia del teatro español del siglo XVII* de Ignacio Arellano⁶⁰, y el más cercano al período que tratamos *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, de José María Díez Borque⁶¹.

El espacio físico en el que se ponían en escena las obras dramáticas durante el siglo XVII, ha adquirido desde 1994 *status* de manual -si se me permite la expresión- con el espléndido libro de José María Ruano de la Haza y John Allen sobre el teatro comercial y la puesta en escena de la comedia⁶². Más recientemente, José M. Regueiro nos ha ofrecido también un trabajo de carácter sistemático sobre la evolución del espacio dramático desde la época medieval hasta el barroco⁶³. Ahora bien, estos tratamientos son en parte deudores del esfuerzo que muchos investigadores en esta década han aplicado al descubrimiento y descripción de los lugares en los que cobraban vida los textos dramáticos. Desde 1991 contamos con las colecciones de trabajos publicadas por Luciano García Lorenzo⁶⁴ y José María Díez Borque⁶⁵, pero el conocimiento del espacio escénico ha suscitado muchas otras investigaciones de gran interés para conocer la extensión del fenómeno social del teatro por toda la geografía de la Península. A la amplia «red de teatros» ya conocida⁶⁶ que estaba a disposición de las compañías de

58 «... otro Lope no ha de haber», Congresso Internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio, 1999).

59 McKendrick, Melveena, *El Teatro en España 1490-1700*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta, 1994.

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

61 Díez Borque, José María, *Teoría, forma y función del teatro español de los siglos de oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1996.

62 Ruano de la Haza, José María y John Allan, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994. El mismo Allen ha hecho recientemente un balance por lo que respecta a los primeros corrales de comedias: *vid.* John Allen, «Los primeros corrales de comedias: dudas, enigmas, desacuerdos», *Edad de Oro*, XVI, 1997, 13-27.

63 Regueiro, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.

64 García Lorenzo, Luciano y John E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*, London, Tamesis, 1991.

65 Díez Borque, José María (dir.), *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, Cuadernos de Teatro Clásico, número 6, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1991.

66 Alcalá de Henares, Almagro, Andújar, Astorga, Burgos, Carmona, Ciudad Real, Ciudad Rodrigo, Córdoba (*vid.* ahora Ángel M. García Gómez, *Casa de las comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental*, London, Tamesis, 1990; recientemente se ha publicado la edición facsímil del viejo estudio de Rafael Ramírez de Arellano, *Nuevos datos para la historia del teatro español. El teatro en Córdoba*, Ciudad Real, Establecimiento Tip. del Hospicio provincial, 1912, Introducción de María José Porro Herrera, Córdoba, Diputación de Córdoba, 1997); Gerona,

comedias, podemos sumar ahora otras localidades que han ensanchado este horizonte o sobre las que tenemos más cumplido conocimiento. Tal es el caso de Burgos, a cuya vida teatral en los recintos civiles y religiosos desde mediados del XVI hasta mediados del XVIII, ha dedicado Ignacio Javier de Miguel Gallo dos amplias monografías aparecidas en 1994⁶⁷. O de León, cuyo teatro en las ocasiones festivas ha estudiado María Isabel Viforcós⁶⁸. La histórica ciudad de Viana, en Navarra, Daroca, en Aragón, y Ávila se han sumado a la nómina con los estudios de Juan Cruz Labeaga⁶⁹, José Antonio Mateos Royo⁷⁰ y Bernaldo de Quirós Mateo⁷¹ respectivamente. El esfuerzo de un nutrido grupo de investigadores giennenses⁷², entre los que cabe destacar a Miguel González Dengra, Francisco Martín Rosales y Concepción García Sánchez, está poniendo de manifiesto la riquísima vida teatral que se desarrollaba en otras localidades

Granada, Guadalajara (*vid.* ahora una última aportación que ha realizado Pedro José Pradillo y Esteban, «El teatro de la Misericordia de Guadalajara. Espacio público, tiempo festivo y práctica del poder durante la Edad Moderna», Cuadernos de Etnología de Guadalajara, Guadalajara, 28, 1996, 251-69); Jaén, La Bañeza, León, Lérica, Lisboa, Málaga, Martos, Murcia, Oviedo, Pamplona (*vid.* ahora el documentado trabajo de María Teresa Pascual Bonis, *Teatro, fiesta y sociedad en Pamplona de 1600 a 1746. Estudio y documentos* (Tesis Doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1994, conclusión de otros suyos anteriores dedicados a la misma ciudad); Segovia, Salamanca, Soria, Toledo, Zamora, Zaragoza).

- 67 De Miguel Gallo, Ignacio Javier, *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*, Burgos, Ayuntamiento, 1994; *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudio y documentos*, Burgos, Ayuntamiento, 1994.
- 68 Viforcós Marinas, María Isabel, *El teatro en los festejos leoneses del siglo XVII*, León, Universidad, 1994.
- 69 Labeaga Mendiola, Juan Cruz, «El teatro en Viana en los siglos XVI y XVII», Príncipe de Viana, 56, 1995, 527-549.
- 70 Mateos Royo, José Antonio, «Municipio y teatro en Daroca (siglos XV-XVII): de los entremeses del Corpus a la Casa de Comedias», *Criticón*, 68, 1996, 7-30; «Teatro y sociedad en la Daroca del cuatrocientos: la 'Historia de los Sanctos Corporales'», *Edad de Oro*, XVI, 1997, 221-234.
- 71 Bernaldo de Quirós Mateo, José A., *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila: (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1997.
- 72 Luis Coronas Tejada, Benito Rus Morales, Amparo López Aranda, Ginés Torres Navarrete, Ramón Molina Navarrete y Enrique Gómez Martínez. *Vid.* Aurelio Valladares Reguero, *Discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Giennenses. (Úbeda, 10 de octubre de 1997)*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1998.

andaluzas, como Úbeda⁷³ y Alcalá la Real⁷⁴. Al taller de investigación de John E. Varey, cuya concienzuda labor nunca agradeceremos bastante, debemos todavía una última aportación sobre las relaciones entre los teatros madrileños y los hospitales⁷⁵. Por otra parte, el teatro de Valladolid cuenta con las nuevas aportaciones de Luis Fernández Martín⁷⁶. Sobre el teatro en la ciudad de Badajoz Fernando Marcos Álvarez ha publicado hace muy poco el resultado de una extensa investigación⁷⁷. Y, modestamente, añadiré a este panorama mi propia contribución sobre los patios de comedias y las representaciones teatrales en La Rioja desde finales del XVI hasta principios del XIX⁷⁸. Pero, junto al mosaico de locales escénicos españoles que va componiendo la investigación, hay que destacar el idéntico esfuerzo que están realizando los investigadores hispano-americanos, entre ellos Giovanna Recchia y Susana Hernández, por estudiar el espacio escénico del teatro áureo en las tierras de conquista⁷⁹.

La actividad teatral que con fines religiosos y educativos tenía lugar en los colegios jesuíticos, a la que dedicó Cayo Gutiérrez González⁸⁰ un extenso artículo en 1994, en el que analizaba su influencia en el teatro nacional, cuenta con una amplia y reciente monografía de Jesús Menéndez Peláez⁸¹. Por otra parte, si bien es cierto que el teatro

73 González Dengra, Miguel, «Algunas noticias acerca del teatro en Úbeda en el Siglo de Oro», en *Actas de las II y III Jornadas de Humanismo y Renacimiento*, Úbeda, Centro Asociado de la UNED de la provincia de Jaén, 1996, 395-410; «Datos para la reconstrucción de la vida teatral del Siglo de Oro en Úbeda», en Granja, Agustín de la y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Mira de Amescua en Candelero...*, cit., 223-237; «Pleito entre la Compañía de Jesús y la Cofradía de Santa Catalina de Úbeda acerca de una propiedad en la que se hacían representaciones», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena IV. Estudios sobre el teatro español de los Siglos de Oro. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, 137-146; García Sánchez, María Concepción, «Las fiestas del Corpus y el espectáculo teatral en Úbeda en el Siglo de Oro», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena IV...*, 125-135.

74 Martín Rosales, Francisco, «El ocio en la Alcalá del siglo XVI y XVII», *El Toro de Caña. Revista de Cultura Tradicional de la Provincia de Jaén*, 1, 1997, 387-391.

75 Davis, Charles y John E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997; Varey, John E. y Charles Davis, *Los corrales de comedias de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997.

76 Fernández Martín, Luis, «Construcción de nueva planta del antiguo Teatro de Valladolid 1609-1610», *Castilla*, 20, 1995, 105-124.

77 Marcos Álvarez, Fernando, *Teatros y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1997.

78 Domínguez Matito, Francisco, *El teatro en La Rioja: 1580-1808. Los patios de comedias de Logroño y Calahorra. Estudio y documentos*, Universidad de Logroño, 1998.

79 *Vid.*, por ejemplo, Giovanna Recchia Signorelli, «El espacio teatral urbano y arquitectónico de la capital de Nueva España en el siglo XVII», en *Mira de Amescua en Candelero...*, cit., II, 419-426; Hernández Araico, Susana, «Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas. Una aproximación crítica», en M^a Carmen Hernández Valcárcel (ed.), *Teatro, historia y sociedad. (Seminario internacional sobre teatro del Siglo de Oro español)...*, cit., 173-184.

80 Gutiérrez González, C., «El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro (II) (Su influencia en la comedia nacional del s. XVII)», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 19, 1994, 7-125.

81 Menéndez Peláez, Jesús, *Los jesuitas y el teatro en el siglo de oro*, Oviedo, Universidad, 1997.

de carácter culto ha dejado ya de ser una zona en sombra, si lo comparamos con la mayor atención dedicada al teatro popular, la investigación en este terreno aún tiene mucho trabajo por delante, por ejemplo sobre la controvertida cuestión de sus diferencias y su taxonomía, cuestiones sobre las que, de alguna manera, han vuelto recientemente Oleza⁸², María Cristina Quintero⁸³ y Carroll B. Johnson⁸⁴. Por eso conviene destacar algunos trabajos que han aparecido en los últimos años sobre los teatros de corte y el teatro palatino, es decir, el teatro palaciego considerado como espacio y/o como género. Después del tratamiento que se hizo del tema en el Diálogo Intercultural celebrado en Varsovia en el año 1994⁸⁵ y al que el mismo Kazimierz Sabik dedicó un pequeño trabajo⁸⁶, se le han dedicado las Jornadas de Almagro del año 1995, aunque referidas concretamente al teatro palatino de Lope de Vega⁸⁷. Pero después de que, en ese mismo año Teresa Ferrer, en el merecido *Homenaje* que la Universidad de Valencia rindió a Amelia García-Valdecasas, dedicara un artículo a los teatros cortesanos anteriores al Coliseo del Buen Retiro⁸⁸, ha aparecido el resultado de una investigación, que, como ocurre en tantos otros aspectos del teatro español en general y madrileño en particular, será ya imprescindible para el estudio del teatro cortesano *tout court*. Me refiero a la aportación documental que el llorado Varey, con la ayuda de Margaret R. Greer, aún tuvo tiempo de dejarnos⁸⁹. No podemos dejar de citar, en este apartado, el número monográfico que *Cuadernos de Teatro Clásico* ha dedicado en 1998 al teatro cortesano en la España de los Austrias, donde especialistas como Díez Borque, Oleza, Arellano, Ruano de la Haza, Rafael Maestre, etc., tratan los diversos aspectos de este teatro privativo (espacio, temática, escenografía, actores) desde Carlos V hasta Carlos II⁹⁰. Con un propósito más divulgativo, anotemos también una última publicación de un gran

82 Oleza, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, Madrid, XVI, 1997, 235–251.

83 Quintero, María Cristina, «Monarchy and the Limits of Exemplarity in the »teatro palaciego« of Francisco Bances Candamo», *Hispanic Review*, Pennsylvania, Phil., LXVI, 3, 1998, 309–329.

84 Johnson, Carroll B., «Social Roles and Ideology, Dramatic Roles and Theatrical Convention in «El gran teatro del mundo», *Bulletin of the Comediantes*, XLIX, 1997, núm. 2, 247–272.

85 *Vid.* Cazimierz Sabik (ed.), *Diálogo Intercultural/Migración de Discursos*, Varsovia, Universidad, 1994.

86 Sabik, Kazimierz, *El teatro de corte en España en el ocaso del Siglo de Oro (1670–1700)*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1994.

87 *Vid.* Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina...*, cit.

88 Ferrer Valls, Teresa, «Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», en *Homenaje a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, Valencia, Facultat de Filologia, 2 vols., I, 1995, 355–371.

89 Greer, Margaret Rich y John E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586–1707. Estudio y documentos*, Madrid-Woodbridge, Tamesis, 1997.

90 Díez Borque, José María (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *Cuadernos de teatro clásico*, número 10, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.

conocedor del tema como es Alfredo Hermenegildo, edición de algunas piezas de Enzina, Torres Naharro, Virués y Lope de Rueda, precedidas de una larga introducción⁹¹.

Uno de los aspectos más apasionantes de la vida teatral española durante los siglos XVI-XVII, sobre el que una investigación sistemática aún debe arrojar muchos datos, es el que se refiere a la condición y técnicas profesionales de los actores. Josep Lluís Sirera describió en 1995 un estado de la cuestión al respecto, que debemos recordar aún por su utilidad⁹². Con posterioridad, Bernardo García García, Agustín de la Granja, y María Villalba García se han ocupado de algunos de los recursos técnicos del actor barroco, tales como su gestualidad e indumentaria⁹³. El mismo interés por los comediantes, desde el punto de vista de la técnica actoral, mostraron en el número XVI de *Edad de Oro* Agustín de la Granja, José Luis Canet, Bernardo García y Jean Sentaurens⁹⁴. Pero, sin duda, como ya adelantamos más arriba, es a Evangelina Rodríguez Cuadros a quien debemos el impulso de una investigación sistemática sobre el mundo y la técnica profesionales del cómico barroco⁹⁵, y una muy reciente y voluminosa monografía sobre la técnica del actor español en el Barroco, llamada a ser desde ahora un manual cargado de rigor y profundidad de referencia imprescindible⁹⁶.

El tema del actor nos lleva, naturalmente, a plantearnos siempre el problema de la representación, es decir, la formidable cuestión de la puesta en escena, tan resistente a la investigación cuando tratamos de averiguar el modo que tenían las compañías barrocas de escenificar las piezas dramáticas, como controvertida si se trata de fijar criterios para su representación actual. Debe abrir este apartado un estudio reciente de

91 Hermenegildo, Alfredo (ed.), *Antología del teatro español del siglo XVI. Del palacio al corral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

92 Sirera Turo, Josep Lluís, «Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión», en Jean Canavaggio (ed.), *La Comedia...*, cit., 115-129.

93 García García, Bernardo J., «Los actores y sus vestidos de comedias a fines del quinientos», en *Mito y Personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, Burgos, Aldecoa, 1995, 155-161; Granja, Agustín de la, «El actor barroco y el arte de «hacer» comedias», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1995, 15-29; Villalba García, María, «Gestualidad escénica en la comedia barroca de capa y espada», *Gestos*, Irvine, CA., X, 1995, núm. 20, 19-38.

94 Granja, Agustín de la, «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)», *Edad de Oro*, XVI, 1997, 189-206; Canet Vallés, José Luis, «El nacimiento de una nueva profesión: los autores-representantes (1540-1560)», *Edad de Oro*, XVI, 1997, 109-120; García García, Bernardo, «Alonso de Cisneros. Vida y arte de un comediante entre Lope de Rueda y Gaspar de Porres», *Edad de Oro*, XVI, 1997, 171-188; Sentaurens, Jean, «De artesanos a histriones: la tradición gremial como escuela de formación de los primeros actores profesionales. El ejemplo de Sevilla», *Edad de Oro*, XVI, 1997, 297-303.

95 Rodríguez Cuadros, Evangelina (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, València, Universitat de València, 1997. *Vid.* particularmente, dentro de esta publicación, Oliva, César, «Los actores desde la experiencia dramática: el territorio espacial del actor», I, 201-219 y Álvarez Sellers, María Rosa, «Hacia un Diccionario de la práctica escénica de los Siglos de Oro: el vocabulario de la técnica del actor», I, 221-254.

96 Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

Teresa Kirschner sobre las técnicas de representación en Lope⁹⁷. Sobre la dificultad de la adaptación de los clásicos llamó la atención en el Seminario de la *Casa de Velázquez* del año 1992, una vez más, alguien que sabe del tema, no sólo como estudioso sino como director escénico, César Oliva⁹⁸, y aportaciones diversas sobre este escollo, ya desde un planteamiento histórico, ya actual, se han hecho por parte de otro gran conocedor del tema como es Luciano García Lorenzo en el mismo Seminario⁹⁹, y más recientemente por Andrés Peláez¹⁰⁰, Antonio Gago y Óscar Cornago¹⁰¹ y José María Ruano de la Haza¹⁰². Al mismo Ruano debemos también el esfuerzo por ilustrar el conocimiento de la escenografía barroca, otro de los aspectos en los que nos queda aún mucho por averiguar¹⁰³. Y esta problemática nos lleva de la mano a otra de las más intrincadas cuestiones que tiene planteadas la investigación, que es la relación entre el espectáculo y el público, esto es, la recepción, aspecto desde el que ha estudiado últimamente María Teresa Julio el teatro de Rojas Zorrilla¹⁰⁴, y sobre el que Ignacio Arellano ha realizado una interpretación general de los rasgos convencionales de la comedia áurea y en especial del teatro de Lope, Bances Candamo, Tirso y Calderón¹⁰⁵. Puesta en escena y recepción de los clásicos es, naturalmente, cuestión de particular interés para nuestra Compañía de Teatro Clásico, en cuyo Cuaderno número 11, con el significativo título

-
- 97 Kirschner, Teresa J., *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Woodbridge, Tamesis, 1998.
- 98 Oliva, César, «Adaptar a los clásicos, he ahí la cuestión», en Jean Canavaggio (ed.), *La Comedia...*, 427-433.
- 99 García Lorenzo, Luciano, «La recepción del teatro clásico en la España última», en Jean Canavaggio (ed.), *La Comedia...*, 435-460; «El teatro clásico en la escena contemporánea: «Don Gil de las calzas verdes»», en José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón (coords.), *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, C.S.I.C., 1998, 532-539.
- 100 Peláez, Andrés, «El teatro del Siglo de Oro ante la crítica y el público», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII (Almería)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, 291-310; «Lope de Vega en la programación de los teatros nacionales y en festivales de España», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina...*, cit., 83-103; «La puesta en escena en este siglo de la comedia del Siglo de Oro entre 1630 y 1640», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española 1630-1640*, cit., 191-211.
- 101 Gago Rodó, Antonio y Óscar Cornago Bernal, «Montajes de teatro clásico (1996)», *Edad de Oro*, XVI, 1997, 319-325.
- 102 Ruano de la Haza, José María, «Una posible puesta en escena de «El condenado por desconfiado»», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española 1630-1640*, cit., 103-126.
- 103 Ruano de la Haza, José María, «Escenografía calderoniana», en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.), *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, XII, Número monográfico de *RILCE*, 12, 2, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, 301-336.
- 104 Julio, María Teresa, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- 105 Arellano, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

de *Doce comedias buscan un tablado*, los articulistas¹⁰⁶ se esfuerzan por justificar la actualidad de los autores y obras que tratan¹⁰⁷.

Quisiera referirme también a una cuestión de gran importancia en la que, sin ser virgen, pero por las especiales dificultades que plantea, quedan muchos caminos que recorrer: el de las relaciones y mutuas influencias entre el teatro clásico español y sus correspondientes o coetáneos europeos. Se trata de un territorio de raras incursiones, más a cargo de los hispanistas extranjeros que de los investigadores españoles. Hay que citar algunos estudios últimos realizados en este sentido: por ejemplo, el de María Jesús Varela sobre la presencia española en el teatro alemán del siglo XVII¹⁰⁸, o, sobre todo, el de Henry W. Sullivan sobre la recepción e influencia de Calderón en la cultura alemana¹⁰⁹; respecto a Italia, por supuesto, los trabajos de Maria Grazia Profeti en un volumen editado por ella misma sobre la recepción de la comedia y en general del teatro áureo español en Italia¹¹⁰, el de Ermanno Caldera¹¹¹; de Nancy L. D'Antuono en el *Homenaje a Frank P. Casa*¹¹²; el más reciente de Alfonso del Toro sobre similitudes y diferencias entre los sistemas cultural y dramático de ambos países¹¹³; y en fin, el conjunto de estudios sobre las relaciones entre teatro europeo y teatro español del siglo XVII, cuyo volumen han editado Henry W. Sullivan, Raúl Gallope y Mahlon L. Stoutz¹¹⁴.

Sobre el teatro como sujeto de una vida conflictiva y objeto de continuas reglamentaciones gubernativas, debemos anotar la bienvenida edición facsimilar del fundamental

106 Teresa Ferrer, Díez Borque, Dixon, Florit, Rosa Navarro, Germán Vega, Domínguez Matito, Elena Marcello, Antonio Serrano, Ignacio Arellano, Huerta Calvo, Teresa Julio, Sabik.

107 Pedraza Jiménez, Felipe B. (dir.), *Doce comedias buscan un tablado*, Cuadernos de Teatro Clásico, número 11, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999.

108 Varela, María Jesús, «Presencia española en el teatro alemán del siglo XVII: «Cardenio und Celinde» de Andreas Gryphius», en Margit Raders y M. Luisa Schilling (eds.), *Deutsch-spanische Literatur und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte. Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción. Actas de la VII Semana de Estudios Germánicos «Relaciones hispano-alemanas en la lengua, la literatura y la cultura»*, celebrada en El Escorial (30 de marzo - 3 de abril de 1992), Madrid, Ediciones del Orto-Universidad Complutense de Madrid, 1995, 77-88.

109 Sullivan, Henry W., *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano, 1654-1980*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1997.

110 Profeti, Maria Grazia (ed.), *Commedia áurea spagnola e pubblico italiano (V. I: Materiali, variazioni, invenzioni; V. II: Tradurre, riscrivere, mettere in scena)*, Florencia, Alinea Editrice, 1996.

111 Caldera, Ermanno, «Sulla ricezione ottocentesca del teatro del Siglo de Oro», *Letterature*, Génova, 1996, núm. 19, 14-21.

112 D'Antuono, Nancy L., «The Italian Fortune of «La dama duende» in the Seventeenth and Eighteenth Centuries», en A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, Peter Lang, 1997, 201-216.

113 Toro, Alfonso del, *De las similitudes y diferencias. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.

114 Sullivan, Henry W., Raúl A. Gallope y Mahlon L. Stoutz (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Woodbridge, Tamesis, 1999.

libro de Cotarelo, que ha llevado a cabo José Luis Suárez¹¹⁵, que desde hace años viene dedicándose al estudio de las controversias teatrales¹¹⁶. A la censura teatral en la España de 1600 ha dedicado un pequeño artículo Rafael Vargas Hidalgo¹¹⁷, y Luciano García Lorenzo dirige en la actualidad en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas un proyecto titulado «Literatura y poder: las controversias sobre la licitud del teatro en España», que consiste en una edición de textos sobre el tema.

Ciertamente abundantes son los trabajos dedicados al estudio de los géneros, con mayor o menor extensión. Ante la imposibilidad de detenernos pormenorizadamente, citaré sólo algunos de las que me parecen de mayor interés. Por ejemplo, el de María Rosa Álvarez Sellers sobre la evolución de la tragedia amorosa, especialmente referido a Calderón¹¹⁸; el estudio de Elma Dassbach sobre la comedia hagiográfica, centrado en Lope, Tirso y Calderón¹¹⁹; la tesis doctoral de mi compañera de mesa en esta ocasión, María José Martínez López, publicada hace un par de años, un sistemático y clarificador estudio sobre el entremés¹²⁰. Y a éstos, sin duda, habría que sumar otros. Pero deseo terminar este apartado con la referencia a una de las últimas publicaciones de Ruiz Ramón, *Paradigmas del teatro clásico español*,¹²¹ bajo cuyo título genérico estudia fundamentalmente tres obras (*Fuenteovejuna*, *La vida es sueño* y *La hija del aire*), y a otra de José María Alín y María Begoña Barrio sobre el cancionero teatral de Lope¹²², de perspectiva, por lo demás, amplísima, para llamar la atención sobre la excesiva tendencia de los estudios críticos sobre el teatro español a pivotar sobre las grandes figuras de Lope y Calderón, y en menor medida de Tirso. Bien es cierto, como señalé más arriba, que otros dramaturgos van concitando también un gran interés crítico (Mira, Rojas, Quiñones, Bances Candamo, etc.), pero es en esta tarea de editar con rigor -y hasta en algunos casos simplemente «descubrir»- el vasto conjunto de la producción dramática del Siglo de Oro -tanto de los autores considerados mayores (y no sólo Lope y Calderón) como de los «menores»- donde nos queda aún mucho por hacer. Para llevar

115 Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), edición facsímil de José Luis Suárez, Granada, Universidad, 1997. Del mismo autor publicará en breve la Universidad de Granada su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, con estudio preliminar de Abraham Madroñal y José Luis Suárez.

116 Suárez García, José Luis, «Enemigos del teatro en el siglo XVI: el caso del padre Rivadeneira», en José Luis Suárez García (ed.), *Texto y espectáculo: Selected Proceedings...*, cit., 109-124.

117 Vargas-Hidalgo, Rafael, «Censura teatral en la España de 1600», *Revista de Literatura*, LIX, 1997, núm. 117, 129-136.

118 Álvarez Sellers, María Rosa, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, Kassel, Reichenberger, 1997.

119 Dassbach, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 1997.

120 Martínez López, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de Criticón, 9, 1997.

121 Ruiz Ramón, Francisco, *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra, 1997.

122 Alín, José María y María Begoña Barrio Alonso, *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Tamesis, 1997.

a cabo esta labor son, sin duda, de gran utilidad instrumental los trabajos bibliográficos que desde hace años se vienen haciendo en diversos fondos -por cierto, otro campo de trabajo del que aún hay mucho que esperar. Debemos tener en cuenta los últimos, por citar algunos, de Germán Vega en la Biblioteca de Menéndez Pelayo¹²³; Maria Paola Miazzi Chiari en la Biblioteca Palatina de Parma¹²⁴; de Ubaldo Cerezo y Rafael González Cañal en el Museo Nacional del Teatro de Almagro¹²⁵ y en el fondo Entrambasaguas¹²⁶; de Ana Vázquez Estévez en la Biblioteca del Instituto del Teatro¹²⁷. Por otro lado, temas vinculados con esta tarea y que prometen un rendimiento, a mi parecer extraordinario para aclarar importantes aspectos del taller teatral áureo, son los de la escritura en colaboración, sobre el que se ha ocupado hace un par de años Anny Guimont, a propósito de una obra de Moreto, Matos y Cáncer¹²⁸; y la reescritura y las refundiciones, prácticas sobre las que trataron, por ejemplo, Germán Vega, Christophe Couderc, René Andioc y Frédéric Serralta en el Seminario coordinado por Marc Vitse en 1997, que cité más arriba¹²⁹. En 1998, Francisco Ruiz Vega ha tratado también el tema en el caso de una refundición calderoniana de Bretón de los Herreros¹³⁰.

No me gustaría concluir esta exposición sin dedicar unas palabras a la labor editorial tan extraordinaria que realiza María del Carmen Simón Palmer, que nos ha hecho disponibles en un muy moderno instrumento de trabajo (CD Rom) las impresiones del XVII o XVIII de la obra dramática de una buena parte de nuestros autores áureos: Calderón, Guillén de Castro, Diamante, Lope, Matos, Moreto, Pérez de Montalbán,

123 Vega García-Luengos, Germán, «Teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo: piezas impresas en colecciones dramáticas o misceláneas durante los siglos XVI, XVII y XVIII», *Revista de Filología Románica*, 1994, (número extraordinario), 445-486.

124 Miazzi Chiari, Maria Paola, *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma. La collezione CC IV 28033*, Parma, Università degli Studi, 1995.

125 Cerezo Rubio, Ubaldo y Rafael González Cañal, *Catálogo de comedias sueltas del Museo Nacional del Teatro de Almagro*, Madrid-Cuenca, Ministerio de Cultura-Universidad de Castilla-La Mancha, 1994; Cerezo Rubio, Ubaldo, «Las «seltas» de Almagro», en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, Tomo II, Madrid, Asociación Española de Bibliografía, 1998, 45-50.

126 Cerezo Rubio, Ubaldo y Rafael González Cañal, *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas*, Kassel, Reichenberger, 1998.

127 Vázquez Estévez, Ana, «Colección de comedias sueltas de la Biblioteca del Instituto del Teatro», en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, Tomo II, Madrid, Asociación Española de Bibliografía, 1998, 467-470.

128 Guimont, Anny, «La comedia en colaboración: recursos escénicos y teatralidad en «Caer para levantar», *Bulletin of the Comediantes*, XLIX, 1997, núm. 2, 319-336.

129 Vega García-Luengos, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», en Marc Vitse (ed.), *Actas del Seminario "Siglo de Oro y Reescritura"*, Críticón, 72, 1998, 11-34; Couderc, Christophe, «Refundición de refundiciones: "Dom César d'Avalos" de Thomas Corneille (1674) y la Comedia española», en *Idem*, 125-142; Andioc, René, «De "La Estrella de Sevilla" a "Sancho Ortiz de las Roelas" (Notas a dos refundiciones o arreglos)», en *Idem*, 143-164; Serralta, Frédéric, «'Amor al uso' y lágrimas de moda: una refundición de 1809», en *Idem*, 165-176.

130 Ruiz Vega, Francisco A., «Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: «Con quien vengo, vengo», Berceo, Logroño, 1998, 134, 55-73.

Quiñones, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, Tirso, Solís, Zamora...¹³¹. Y finalmente, ya que hablamos de nuevas tecnologías, una referencia más a las posibilidades instrumentales, de intercambio científico y aprovechamiento rápido de la información que nos ofrece la Red. Aunque se trata de algo ya conocido y utilizado por todos, no puede faltar aquí nuestro agradecimiento a los colegas que dedican un gran esfuerzo a facilitarnos nuestro trabajo mediante sus «servidores»: a James T. Abraham y Vern G. Williamsen, a cargo de la página de la Association for Hispanic Classical Theater; a Ricardo Serrano, Alfredo Hermenegildo y Marc Vitse, responsables de la página de la Universidad de Quebec, que nos ofrece una buena cantidad de recursos para la investigación y noticias sobre nuestro campo de trabajo; a José Luis Canet, responsable en la Universidad de Valencia del servidor LEMIR (*Literatura Española Medieval y del Renacimiento*), etc., etc. Pero entrar en este tema es caer, en efecto, dentro de una «red» que, por tan intrincada como apasionante y prometedora, merecería por sí misma un «estado de la cuestión» en exclusiva.

Y por delante tenemos el año 2000, año que en nuestro ámbito de estudios será eminentemente calderoniano. Ya he mencionado algunas de las actividades que se han realizado, con adelanto sobre los actos conmemorativos. Nada más terminado este Congreso, entre los días 26-28 de julio próximos, Luciano García Lorenzo ha convocado ya en Almagro un Seminario con el título de «Estado actual de los estudios calderonianos». Es el comienzo de una gran cantidad de encuentros de variado formato y carácter que van a desarrollarse, tanto en España como en el extranjero, con motivo del IV Centenario del nacimiento del autor de *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*. Espero que en ellos nos encontremos nuevamente, como ahora, en grata y fructífera comunicación, para profundizar en el conocimiento de nuestro dramaturgo más universal.

Sólo me resta agradecerles su atención, esperando que estos apuntes un poco apresurados hayan podido serles de alguna utilidad, y pedir excusas por las lagunas (de personas, cuestiones, trabajos) que, sin duda, se habrán producido, unas debidas al tiempo disponible y otras a mis propias fuerzas.

131 *Vid.*, la edición en CD Rom de María del Carmen Simón Palmer en Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998.

Juana Inés de la Cruz: *Primero Sueño*. Implicaciones filosóficas

Thomas Eggenesperger

Introducción

La religiosa mejicana Juana Inés de la Cruz (1648-1695) destaca de modo especial por su obra poética. Entre los años 1685 y 1690 compone su poema más extenso, *El Primero Sueño*¹. Este poema, que es importante desde el punto de vista literario y lingüístico, se distingue además por su temática filosófica. No en vano es caracterizado por Octavio Paz, que es un profundo conocedor de sus obras, como «poema del conocimiento» y en la consideración de su estructura formal nos remite a la típica espiral del conocimiento².

Primero Sueño quiere mostrar una experiencia de realidad. No como la tiene el cuerpo, sino como la tiene el alma. Mientras que el cuerpo duerme, el alma viaja por el espacio. Citando de nuevo a Octavio Paz: «La pasión intelectual -la razón- alista el ánimo, en la mejor tradición platónica, para que la acompañe en su aventura.»³

Siguiendo algunos pasajes del *Primero Sueño* intentaré descifrar y mostrar algunas implicaciones filosóficas.

1. Sor Juana - vida y obra

Juana nace en el año 1648 en un lugar próximo a la ciudad de México como hija de madre soltera. Fue un factor muy favorable de su educación que la corte del virrey le abriera sus puertas y promoviera sus extraordinarias dotes intelectuales. Tras algunos años la joven muchacha decide entrar en la orden de las Jerónimas. Su vida posterior muestra que esta decisión no fue resultado de motivaciones religiosas sino de las condiciones sociales⁴. Su biógrafo Octavio Paz escribe muy acertadamente: La decisión no fue cuestión de «santidad» sino de «decencia» y tiene que ver con «su negociación al

1 Citado según *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I*, ed. de A. Méndez Plancarte, nr. 216, México, 1988, 335-359.

2 Cfr. S.E. Zanetti, «Volviendo a *Primero Sueño*», en *Letras coloniales hispanoamericanas. Literatura y cultura en el mundo colonial hispanoamericano*, ed. de S. Tieffenberg, Buenos Aires, 1994, 153-162. J.P. Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, México, 1996.

3 Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, 1982, 504.

4 Cfr. Thomas Eggenesperger, «Sor Juana Inés de la Cruz: Gesellschaftsdame und Ordensfrau in Neuspanien» en *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, ed. de W. Adam, Wiesbaden, 1977, 657-669, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28.

matrimonio»⁵. La obra de Sor Juana muestra que la religiosa mexicana, si prescindimos de las formulas de la piedad convencional, en el marco de su poesía y de su ímpetu de saber no se ocupó de cuestiones teológicas. Este hecho llama poderosamente la atención si tenemos en cuenta el espíritu de aquella época.

2. El significado del *Primero Sueño*

El objeto de mi aportación es confrontarse con algunas partes de su poema que es conocido por los especialistas como *Primero Sueño*⁶. Se supone que Juana compuso este poema alrededor de 1685. En 1690 la poetisa lo cita en la *Respuesta* y fue publicado por primera vez en la edición de 1692 como el *Primero Sueño, que así tituló y compuso la madre Juana, imitando a Góngora*⁷.

El Sueño está estructurado como una «silva» en la que se presenta un discurso abstracto. Octavio Paz lo resume así: «La poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición, no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos. «Es un ... discurso sobre una realidad vista no por los sentidos sino por el alma.»⁸

El poema trata del alma. El cuerpo duerme y el alma vaga en las esferas supralunares. Comienza con la descripción de la noche: Obeliscos se elevan a las alturas y tienden hacia las estrellas. Solamente se escucha el cantar de los pájaros. Todo descansa, incluso los elementos de la naturaleza, agua, tierra y aire. El sueño ha vencido también a la esencia vital. De modo más exacto: el cuerpo es el que descansa y sus órganos acompañan al sueño: El corazón deja circular la sangre, los pulmones procuran al cuerpo aire fresco y el estómago mantiene el cuerpo caliente (una opinión muy extendida en aquel tiempo).

El cuerpo duerme pero el alma está despierta. Y no sólo eso. Precisamente porque el cuerpo descansa, el alma alcanza la libertad, una autonomía que no le está permitida en su unión con el cuerpo -que para Juana es ante todo una atadura («corporal cadena», v. 299). Con ello tocamos el núcleo del poema. Se trata del alma que -separada del cuerpo- se mueve en determinadas esferas de dimensiones insospechadas.

5 Cfr. O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 157. En otro trabajo se considera su tendencia hacia las personas del mismo sexo: Cfr. Th. Eggensperger, «Juana Inés de la Cruz oder die poetische Beziehung von Frau zu Frau», *Wort und Antwort*, 39, 1998, 56-61.

6 Cfr. D. Puccini, *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, México, 1997. E. M. Martínez, «Holymorphism in Sor Juana's Shorter Lyric Poetry and in the *Primero Sueño*», *Letras Femininas*, 23, 1-2, 1997, 183-200. R.O. Zorrilla, «Los tópicos del sueño y del microcosmos: La tradición de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, ed. de J.P. Buxó México, 1998, 179-211.

7 Sobre el significado del añadido «primero» y su relación con Góngora cfr. O. Paz, *Sor Juana*, o.c., 469-507. Cfr. E. Salzedo Pizani, «Reflexiones en torno a la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz con énfasis en *Primero Sueño* y la influencia de Góngora», en *Sor Juana Inés de la Cruz*, comp. de L. Febres, Carácas, 1995, 19-26.

8 O. Paz, *Sor Juana*, o.c., 470.

El poema finaliza en el instante en el que amanece y el «yo» se despierta de nuevo.

3. Implicaciones filosóficas de algunos pasajes del *Primero Sueño*

El objeto de esta aportación es mostrar con algunos ejemplos las implicaciones filosóficas en el marco del poema. Para ello hay que analizar los correspondientes pasajes centrales.

3.1 El alma

El poema describe la migración del alma (192-211). ¿Qué entiende Juana por alma? El cuerpo duerme y el alma permanece despierta. Esta circunstancia tiene para el alma un carácter liberador. La libera de ataduras exteriores («suspensa/del exterior gobierno», 193) y el cuerpo se percibe solamente de modo marginal como algo existente («solamente dispensa/remota, si del todo separada/no», 197 s.). El alma se ha soltado en cierta medida del cuerpo, pero no se ha separado de él totalmente. Juana lo denomina «un cadáver con alma» (202). De este modo establece una diferencia clara. El alma separada del cuerpo es la muerte. Juana juega con la paradoja de un cadáver animado. El sueño es, por consiguiente, un estadio entre la muerte y la vida -«muerto a la vida y a la muerte vivo» (203). El cuerpo emite señales de vida pero solamente de modo discreto.

El dualismo de cuerpo y alma, como lo conocemos en la escuela platónica, es evidente. No se oculta tampoco una cierta prioridad del alma frente al cuerpo: el alma puede desplegarse a causa de la inactividad corporal. El sueño es la posibilidad máxima de separación entre alma y cuerpo sin que la muerte haya comenzado. El «anima separata», el alma despegada del cuerpo, tiene como premisa la muerte. El sueño es, por decirlo de algún modo, una solución intermedia: separación del alma del cuerpo antes de la muerte.

La diferencia decisiva es la reversibilidad de la situación. El sueño no se corresponde con lo absoluto de la muerte, sino que se trata de una muerte temporal. Esta fase temporal es acompañada de conciencia. La función sustitutiva de la conciencia despierta es el sueño. El sueño realiza lo que le está impedido a la conciencia durmiente: la observación, la reflexión y la consideración.

Octavio Paz ha mostrado de modo convincente cuatro diferencias entre el viaje «clásico» del alma en la literatura y el *Primero Sueño*⁹. En primer lugar, Juana no ha escrito en prosa, sino que ha compuesto un poema. En segundo lugar, la protagonista no tiene nombre, sino que la protagonista es el alma humana en sí misma. La impersonalidad acentúa el carácter alegórico y ejemplificador. (Que al final del poema aparezca en primera persona la figura que despierta no cambia esencialmente las cosas). «El poema es, simultáneamente, una alegoría y una confesión»¹⁰. La tercera diferencia

9 Cfr. Paz, *Sor Juana*, o.c., 480ss.

10 Paz, *Sor Juana*, o.c., 481.

significa para Paz precisamente una ruptura: de modo distinto a los textos de ese estilo que hasta la fecha se componían, no aparece ningún agente sobrenatural (Dios, un muerto, Beatriz). «El alma se ha quedado sola: se han desvanecido, disueltos por los poderes analíticos, los intermediarios sobrenaturales y los mensajeros celestes que nos comunicaban con los mundos de allá.»¹¹ Y, después tan sólo hay un pequeño paso hasta la cuarta diferencia que Paz considera también como una ruptura: a diferencia de los éxtasis tradicionales el alma, tras su visión, no avanza en otras esferas. En el lugar, en el que el éxtasis sube a una nueva fase no sucede nada. Más todavía: el alma despierta. «El poema es el relato de una visión que termina en una no-visión.»¹² En lugar de la revelación religiosa se encuentra ahora la revelación de la soledad y de la pérdida de un mundo sobrenatural. Esto puede ser considerado como una anticipación del romanticismo.

3.2 La discusión filosófica del alma

3.2.1 La situación del alma (vv. 540 ss.)

Solamente en un lugar posterior el poema se dirige de modo formal al alma para describirla y definirla de modo más preciso. El alma piensa y se asusta de la diversidad que en la percepción se arroja sobre ella. La diversidad paraliza el discurso del alma. Lo que ella recibe aparece en primer lugar como un caos desordenado. ¿Qué es lo que conduce hacia ese caos? Casi como un añadido es presentada una comparación: toda sobremedida, con la que un sentido se confronta, produce lo contrario. Si en la oscuridad no se ven los colores del mundo circundante, lo mismo sucede cuando resplandece un haz de luz clara (vv. 495ss.).

3.2.2. El discurso filosófico (vv. 560-704; vv. 560-599, vv. 600ss.)

El alma tiene que elegir qué elementos quiere extraer de ese haz caótico para poder reflejarlo. Con el intento de aprehenderlo todo sufre, en sentido propio de la palabra, un naufragio (vv. 560ss.). De este modo le parece conveniente o bien reducirse a una cosa («a singular asunto reducirse», v. 577) o bien reflexionar una por una («una por una discurrir», v. 579).

Sigue una explicación sobre qué cosas se trata de reflexionar. Se trata de cosas de las que siguiendo las diez categorías aristotélicas¹³ pueden ser expresadas en un enunciado. Con el recurso a la doctrina filosófica de las categorías comienza en el poema un discurso filosófico. Juana habla de la reducción metafísica en la que el alma piensa

11 Paz, *Sor Juana*, o.c., 482.

12 Paz, *Sor Juana*, o.c., 482.

13 Estas son: Substancia, cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, acción, pasión, situación, hábito.

mantenerse. El término «reducción metafísica» es definido como doctrina, es decir, como creación de ciencia universal. La identificación de ciencia e indagación de la creación se alcanza no sólo por intuición, sino también por conocimiento progresivo. El conocimiento, a causa de su capacidad limitada, alcanza entendimiento solamente por un «sucesivo discurso» (v. 598). De este modo, Juana realiza una afirmación en sentido de la teoría del conocimiento. No se puede confiar en la intuición, sino en la razón que se apropia del saber. Esto no sucede en sentido del éxtasis, no en el sentido de una inspiración, sino por reflexión, paso a paso.

Los versos siguientes investigan el entendimiento. Para alcanzar la «honrosa cumbre» se procede de modo escalonado. El procedimiento es dado de antemano: se comienza por los niveles más bajos, el «ser inanimado en la naturaleza» (causa secundaria¹⁴) y se continúa sobre el mundo vegetal hasta la esencia sensitiva. El resultado -el escalón más elevado- es el «compuesto triplicado» (v. 655) del ser humano. A él le corresponde tanto el elemento vegetativo, como también el elemento sensitivo y racional.

El ser humano es para Juana el compuesto de «naturaleza pura» (v. 661) -que aspira al cielo- y de «criatura» que vive sobre el suelo. «El Hombre, digo en fin, mayor portento/que discurre el humano entendimiento» (vv. 690s.). ¿Por qué es esto así? Juana habla de la «merced». La «merced de Unión sería...» (698ss.). Esa unión es respetada, pero en el poema permanece como lo más desconocido. ¿A quién se designa de este modo? ¿A Dios? Su nombre no es pronunciado. La cuestión permanece abierta. Al ser humano le corresponde el entendimiento que busca indagar los escalones señalados. Pero muchas cosas permanecen inaccesibles. El poema nombra algunos ejemplos en los que le es negado al entendimiento entender los fenómenos de la naturaleza: el manar de la fuente (v. 712s.), la razón de la belleza de una flor (v. 730).

¿Qué consecuencias tiene una deficiencia de este modo del entendimiento? La poetisa quiere mostrar la limitación del entendimiento: si no le es posible indagar los acontecimientos de la naturaleza y no puede entender una circunstancia abstracta, menos le es posible entender el todo.

cómo en tan espantosa
maquina inmensa discurrir pudiera,
cuyo terrible incomfortable peso
de Atlante a las espaldas agobiara (vv. 770 ss.).

En los versos siguientes el poema recibe un movimiento nuevo: el entendimiento intenta superar la libertad propia: el entendimiento toma como ejemplo a Faetón -que fracasó en su osadía¹⁵- y de repente sucede algo: el espíritu se revuelve y se atreve a avanzar hacia delante; el ánimo se hace osado y no se deja frenar en el deseo de ex-

14 Con la «causa prima» se designa Dios.

15 Cfr. Ovidio, *Metamorfosis II*, 32-328.

perimentar más. Se convierte en un «ejemplar pernicioso» (v. 804) sobre aquello que es mejor callar. El delito se convierte en corrupción cuando se hace público, pues podría convertirse en incendiario. Solamente ahora hay un cambio de rumbo en el poema: el cuerpo durmiente comienza a despertarse, despacio pero seguro. El sueño, tan claro hasta ahora, comienza a mezclarse de modo creciente con la realidad. Los fantasmas huyen. La noche desaparece. El color del amanecer pasa al gris de la mañana y comienza un nuevo día: «... quedando a luz más cierta/el mundo iluminado, y yo despierta» (vv. 974 s.).

4. Conclusión

El poema de la religiosa muestra influencias tanto aristotélicas como neoplatónicas y elementos de la tradición escolástica¹⁶. Sor Juana se mueve en el poema en los márgenes de la realidad. La metafísica no es importante. Dios no aparece, aparte de una pequeña designación como esencia mayor; al menos el Dios de la revelación cristiana. Juana disloca espíritu, alma y entendimiento y formula su comprensión del conocimiento. El fenómeno de lo sobrenatural no existe en su poema. La religiosa postula una espiral de conocimiento a partir del fundamento de razón y entendimiento. En este poema no hay lugar para especulaciones más allá de la razón y el entendimiento. El único reconocimiento que se da al alma refleja consiste en su disociación del cuerpo. Y esto sirve solamente para dejar un espacio libre a la razón. El ejemplo de Faetón permanece: la osadía fracasa.

Es una interpretación propia que la poetisa no fundamenta, pues el análisis de la tesis, tal como ella lo realiza, está impedido literariamente por las interferencias de influencias externas que suceden con el despertar del cuerpo.

La reversibilidad de la pusilanimidad del entendimiento es la rebelión del entendimiento consigo mismo. Pero esto no conduce a la libertad, sino a la catástrofe.

16 Cfr. M. Beuchot, «Sor Juana y el hermetismo de Kircher», en *Los Empeños. Ensayos en Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. de Sergio Fernández, México, 1995, 1-9. L. Luna, «Sor Juana Inés de la Cruz, poeta y filósofa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 16, 1995, 55-67.

La recepción del teatro clásico español: *La villana de Vallecas* y Tirso de Molina

Sofía Eiroa

La refundición de una obra dramática no sólo se estudia como curiosidad, sino que puede contener en sí misma diversos intereses -históricos, sociales, psicológicos, pedagógicos, etc.

Aunque existe una separación temporal relativamente breve entre las dos obras (original y refundida), las diferencias ideológicas encontradas en ambas suponen un salto de importancia hacia una nueva mentalidad. Son, sin duda, una pista definitiva a la hora de establecer la recepción de los comediógrafos áureos en las etapas posteriores a su producción. Centrándonos en Tirso de Molina apreciamos el valor documental de sus refundiciones aunque no son las únicas referencias al dramaturgo y su obra.

En 1737 se publica *La Poética* de Ignacio de Luzán, obra clave para acceder a la opinión dieciochesca sobre el teatro anterior y cita obligada para nosotros al tratar de abordar los nuevos criterios que influyen en el teatro comercial a mediados del s. XVIII. En dicha *Poética* se citan setenta y nueve piezas dramáticas del Siglo de Oro, de las cuales sólo una es del mercedario: «Cierto es que el arcaísmo sin causa y por pura afectación sólo podría usarse en el estilo burlesco, cuando fuese intención del poeta hacernos reír con la imitación del habla antigua: como se ve practicado en algunas comedias, *Los jueces de Castilla*, *Fabladme en entrando*, *El caballero de vos ha muerto* y otras cuya graciosidad está fundada en la imitación del antiguo lenguaje español»¹.

Tan escueta mención a la comedia *Habladme en entrando* hace que Dawn Smith afirme que «Luzán no menciona nunca a Tirso de Molina, aunque aparecen los nombres de otros dramaturgos menos conocidos hoy día (por ejemplo Antonio Solís)». Además, esta autora plantea una nueva cuestión de gran interés: «El hecho de que no se incluya a Tirso en la lista de «autores elegidos», publicada en el primer volumen de *Diccionario de Autoridades* (1726), también sugiere que su obras suscitaron escaso interés en la España dieciochesca»².

Esta afirmación ha sido recientemente desmentida por un trabajo del profesor Florit Durán³ en el que confirma que si bien es cierto que Tirso no aparece ni en la lista

1 Luzán, I., *Poética*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, 337.

2 Smith, D., «*La mujer que manda en casa*: una versión refundida para el público del s. XVIII», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*, I., ed. de Arellano, B. Oteiza, M.C. Pinillos, M. Zugasti, Madrid, Eds.Revista Estudios, 1995, 323-336.

3 Florit, F., «La nómina del *Diccionario de Autoridades*. El caso de Tirso de Molina», en *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería*, en prensa.

general del diccionario, ni en la particular del primer tomo de autores elegidos por la Real Academia para autorizar el uso de las voces si lo encontramos en el cuerpo del primer tomo. Florit ha estudiado las seis entradas en las que aparecen versos de comedias tirsianas. Éstas son: en la letra A «alcatraz» y «alcarceña», en la letra E «ensopar» y «escolimoso»; y en la letra G «golusmiero» y «guzmán», es decir, dos entradas en el tomo primero, dos en el tercero y dos en el cuarto⁴. Donde no aparecerá Tirso es en el informe elaborado por Bernardo de Iriarte sobre las setenta y tres comedias antiguas susceptibles de ser refundidas según el «buen gusto», ni en los dieciséis volúmenes de *Theatro Hespañol* (1785) obra de García de la Huerta.

En contraposición a estas últimas «ausencias» comentadas se imprimieron más de treinta comedias de Tirso en Madrid entre los años 1733 a 1737: salieron en sueltas a costa de doña Teresa de Guzmán y estaban en venta en su Lonja de Comedias ubicada en la Puerta del Sol⁵.

Si se imprimieron es porque se leían puesto que en estos casos ha primado siempre un sentido más comercial que artístico⁶. No conviene sobrevalorar entonces la actuación de doña Teresa, pero, por supuesto, no hay que quitarle tampoco su importante papel en el proceso de transmisión textual. Los empeños de esta emprendedora mujer por despertar el interés en la lectura de Tirso habían de repercutir en el teatro, ya que las sueltas que costaba debieron servir de base para las refundiciones que se llevaron al escenario de la obra del fraile de la Merced.

En definitiva, podemos observar tras un vistazo general que Tirso no era un dramaturgo de gran renombre y son escasas las referencias de los críticos dieciochescos sobre él pero tampoco estaba completamente ignorado⁷.

Para estudiar un poco más detenidamente la trayectoria de Tirso vamos a fijarnos en testimonios concretos de la cadena textual de *La villana de Vallecas*, obra contenida en su Primera Parte. Para ello utilizaremos el manuscrito de San Petersburgo y las refundiciones de Solís de esta pieza; así como un breve repaso a las noticias que de su fortuna en los tablados neoclásicos tenemos.

4 En realidad serían siete entradas si contamos el siguiente testimonio: «The name of *Tirso de Molina* does not appear in any of the list of «autores elegidos» but in the first volume (1726) under the word *alanzada*, the definition is followed by quotations from the *Autoridades*, the last of which is as follows: «Cerv.[sic] com.la prudencia en la muger./Si su aspezeza tosca no cultiva/Alanzadas á Bacho, hazas a Ceres»». Huntington Bushee, A., «Tirso de Molina 1648-184», *Revue Hispanique*, LXXXI, 1933, 338-362.

5 Vid. A. H. Bushee, «The five Guzmán edition of Tirso de Molina's Comedias», *Hispanic Review*, 5, 1937, 25-39. Está contenido también en *Three centuries of Tirso de Molina*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1939, 54-69

6 Vid. en este sentido G. Vega García-Luengos, «Tirso en sueltas: notas sobre difusión impresa y recuperación textual», en *Tirso de Molina y El burlador de Sevilla*, Madrid, Casa de Velázquez, 1999 (en prensa).

7 Para más información Vid. J. Checa Beltrán, «Los clásicos en la preceptiva dramática del s.XVIII», *Cuadernos de teatro Clásico*, 5, Clásicos después de los clásicos, Madrid, Compañía de teatro clásico, 1990.

Comenzaré con el manuscrito de San Petersburgo⁸. Utilizo un texto microfilmado procedente de la Biblioteca Imperial. El volumen o carpeta contiene cuatro comedias en el siguiente orden: *La villana de la Sagra*, *La villana de Vallecas*, *Celos con celos se curan* y *Don Gil de las calzas verdes*.

La villana de Ballecas/en tres Actos/Por el M[ae]stro Tirso de Molina/copiada/de un impreso original/del año de 1631. Estos datos se repiten al inicio de cada acto. Tiene 110 páginas. El texto de *La villana de Vallecas* es una copia limpia y cuidada, lo que no significa de fácil lectura. Se divide en acto primero, acto segundo y acto tercero y último, sin numerar. Da la lista de las «dramatis personae» -personas en el texto- al inicio de la comedia y la omite en los actos restantes. Sigue a la Príncipe, corrigiendo algunas erratas. No subsana casi nunca los errores, más bien todo lo contrario porque añade muchos propios.

Erratas y errores de la PR que corrige con desigual acierto: «punta» por «muestra» (v.123⁹); «didicha» por «dicha» (v.990); «a caja de nuestro viejo» por «a casa de nuestro viejo» (v.1053); «millas» por «miles» (v.1092); «Seraphino» por «Serafina» (v.1426); «también» por «tan bien» (v.1588); «camo» por «como» (v.1591) «eu» por «en» (v.1802); «adorallos» por «a dorallos» (v.2377); «venros venir» por «veros venir» (v.2647); «pueden» por «puede» (v.2701); «dan» por «da» (v.2905); «no» por «una» (v.2917); «austriano» por «asturiano» (v.3138); «hallo» por «halla» (v.3213); «Adam» por «Adán» (v.3329); «eco Dios» por «con Dios» (v.3354); «d. Gablel» por «don Gabriel» (v.3631); «Gabiell» por «Gabriel» (v.3656).

Erratas y errores de lectura de la Príncipe que mantiene: «atribución a doña Violante del» (v.71); «hora» (v.99); «impresa» (v.119); «faltas» (v.267); «casar me voy» (v.325); atribución a D. Pedro del v.556; «dame» (v.700); «el» (v.807); «habrá» (v.845); «otros» (v.944); «dones» (v.959); «cuyo» (v.966); «grandeza» (v.976); «este en la Corte» (v.1033); «Elena aca la robada» (v.1091); «arteza» (v.1108); «el dimuño os agarre» (v.1128); «otros» (v.1177); «sus» (v.1230); «todos» (v.1264); «estado» (v.1277); «juego» (v.1281); atribución a don Juan de los vv.1405-14; «oveja» (v.1551); «mulica» (v.1615); «sobre nieve corchos» (v.1708); «los» (v.1718); «quereys ver» (v.1726); «trae» (v.1763); «gallardo moço» (v.1888); «poradas» (v.1918); «aprovechen» (v.2076); «del» (v.2078); «soy» (v.2144); «formas» (v.2202); «bolando» (v.2205); «tarde de su escarmiento» (v.2207); «lo» (v.2248); «la Villa noble» (v.2275); «no es acuerdo» (v.2278); «al» (v.2285); atribución a Agudo de los vv.2347-48; «da» (v.2368); «Agudo» (v.2540); «ha» (v.2571); «un» (v.2602); «malicia» (v.2623); «esfera» (v.2638); «Agudo» (v.2743); «ver» (v.2857); «plumas» (v.2968); «daerle» (v.2990); «Ni os» (v.3384); «hasta» (v.3668); «sin cata» (v.3775); «padrino» (v.3790); «oro» (v.3941); «alcanzan» (v.3951).

8 Recoge la existencia de este manuscrito E. W. Hesse, «Catálogo bibliográfico de Tirso de Molina (1648-1948)», Estudios, Homenaje a Tirso, 13-15, 1949, 781-889. Nos referiremos a él como SP.

9 Los versos numerados corresponden a la comedia tirsiana y proceden de la edición que realizo para mi tesis doctoral que tiene como texto base PR.

Presenta también numerosas erratas propias y lecturas incorrectas¹⁰. Encontramos otras variantes irrelevantes¹¹: modernización de cuerpos fónicos como: «recibíle» (v.813); «obscuridad» (v.846); «encantamiento» (v.851); «iglesia» (v.916); «hierros» (v.2376)...; recuperación de grupos consonánticos cultos en palabras como «satisfacción» (v.110); resuelve las contracciones «desto», «deste» etc. (vv.1919, 1997, 2606...). En su intento por la modernización del lenguaje pierde los rasgos propios del habla villanesca con los que Tirso caracteriza a su protagonista; cambia por ejemplo: «mos» por «nos» (v.1658); «tien» por «tiene» (v.1679); «trebuna» por «tribuna» (v.1745); «sepoltura» por «sepultura» (v.1765); «desque le vi» por «desde que le vi» (v.1814); «dambas» por «ambas» (v.1878); «perroquiano» por «parroquiano» (v.1897). En general se trata de una copia de la Príncipe¹² que corrige muchas erratas pero no subsana casi nunca los errores y añade muchos otros, sobre todo al final de la comedia. En casi

¹⁰ Doy alguno de los numerosos casos: «Flor Sanctorum» (v.65); «cinta» (v.109); «día» (v.118); «entrambos» (v.125); «reprende» (v.125); «en cuanto» (v.186); «señor lo sé» (v.194); «S. Antonio» (v.289); «Serafina» (v.329); «por» (v.377); «a» (v.592); «lo que» (v.637); «cualquiera» (v.695); «quite la» (v.699); «quien desventura» (v.718); «o perdido u ofendido» (v.752); «si» (v.931); «librillo» (v.1009); «um» (v.1125); «una hora» (v.1154); «tiene» (v.1172); «quien ello» (v.1200); «todas» (v.1322); «mal-urdiada» (v.1332); «tanto alborota» (v.1351); atribuye el v. 1476 a don Juan, «de aquí» (v.1571); «al» (v.1592); «se lleve» (v.1618); «limpiar» (v.1634); «que» (v.1636); «no sino el» (v.1643); «doyle» (v.1657); «pues no, es» (v.1771); «celebrarán» (v.1776); «ella» (v.1821); «a fee» (v.1824); «se» (v.1887); «de su» (v.2006); «servido» (v.2074); «dice» (v.2085); «echaste» (v.2199); «les» (v.2207); «para quien» (v.2208); atribuye versos a doña Violante, probablemente por confusión con don Vicente (vv.2216-50); «de» (v.2248); «que de tus» (v.2250); «sus alabanzas» (v.2260); «parezca o no parezca» (v.2273); «enredan» (v. 2329); «fue» (v.2475); «agravia» (v.2488); «quien» (v.2501); «librar a mi ingrato» (v.2527); «veo» (v.2712); «va» (v.3007); «he de ir» (v.3115); «tengan» (v.3126); «aquesta» (v.3181); «resucitó» (v.3235); «que no han» (v.3244); «haz la prueba» (v.3311); «padrino» (v.3314); «matrimonios» (v.3328); «empeño» (v.3348); «las» (v.3355); «han de menester» (v.3385); «tengan» (v.3411); «aprendo la algaravía» (v.3441); «de hacer» (v.3469); faltan los vv.3479-81; «pueden» (v.3556); «según» (v.3560); «si me dice» (v.3611); «tenerlos» (v.3624); «como la demás le engaña» (v.3692); «es» (v.3729); «yo veo» (v.3811); «que espante» (v.3813); faltan los vv.3859-63; Falta también el v.3868 y no están completos los vv.878-79, faltan asimismo los vv.3905-7 y 3913-15; «pues» (v.3923); «habían» (v.3953); «ser» (v.3960). Como vemos, los errores se acumulan al final de la comedia.

¹¹ Estas particularidades irrelevantes para la filiación son las que nos pueden dar alguna pista sobre la época de la copia. Coincidimos con B. Oteiza, en que puede situarse en el XVIII. Vid. Tirso de Molina, *Celos con celos se curan*, ed. de B. Oteiza, Reichenberger, Kassel, 1996, 36.

¹² Observamos algunos cambios curiosos con respecto a la Príncipe: n° verso PRSP984 darele de estocadas le dio bastantes estocadas 1095 por Dios Pardiez 1123 fayañca burla 1302 desta espada de media espada 1537 manteca, azahar manteca de azahar 1641 quemasuda o quema 1663 esa orina esa gracia 1739 una punta un poco 1813 hurga punza 1818 empalagaráseme aborrecerá 1834 bie reçoğa ¿Se enfada mucho? 1841 ¿Con uñas? ¿No más? 1845 puntasmodas 1846 de Flandesal estilo de Plandes 1846 ¿Y azul? ¿Y de color azul? 1912 No hay dar con él No puedo dar con él 2204 botonesbellocinos 2459 cruelamada 2510 embaidorenredador 2550 redendijasrejtis 3322 pescudarápreguntará 3340 terrible imposibles o terribles 3386 vosusted 3516 trae una mujer ruinuna mujer consigo 3596 en qué de deudas le estoy mucho debiéndole estoy 3838 de ríade camino. Además inventa un fragmento (v.1999) parece una confusión con los vv.1959-60.

todos los cambios realizados por el copista se percibe la transición hacia un nuevo gusto. Bien al evitar connotaciones por razones eufemísticas, (vv.1095,1663,3516) al suavizar algún verso malintencionado o simplemente cuando trata de facilitar la comprensión de sus receptores (vv.1123,1739,1813,1818,1834...). En este sentido respeta la tendencia de la época de hacer una obra más accesible para el espectador de los nuevos tiempos. Los ejemplos son muy abundantes y suelen ser de gran interés a la hora de desentrañar algún pasaje oscuro del texto. No conocemos la acogida del público a estos textos en este momento histórico concreto.

Sí sabemos que con el paso de los años la fortuna de nuestro mercedario va siendo más favorable. Diversos estudios se ocupan del tema¹³.

Destacamos los trabajos de Charlotte M. Lorenz y el ya citado N.B. Adams sobre las representaciones en Madrid de 1808-1818 y de 1820-1850 respectivamente¹⁴. En ellos vemos que: «Tirso de Molina's position, however, differs from the 1820-1850 period, in which he was first, as he ranks fifth¹⁵ between 1808 and 1818, whether counting only those «comedias» about which there is no doubt as to authorship, or including all which might possibly belong to him»¹⁶.

El interés por Tirso de Molina va en aumento con el transcurrir de los años hasta ocupar la primera posición. Y debemos reflexionar, llegados a este punto, hasta dónde es mérito propio o de la labor refundidora de adaptación a los nuevos gustos. De entre sus comedias *La villana de Vallecas*¹⁷ aparece en el tercer lugar por número de representaciones¹⁸. En su forma refundida, esta obra se estrenó el 2 de noviembre de 1819 en el teatro de la Cruz, en Madrid, y un año más tarde en Sevilla (7 de noviembre de 1820). Su refundidor no será otro que don Dionisio de Solís. Un verdadero hombre de teatro que conocía a la perfección no sólo los preceptos teóricos, sino todos los mecanismos del «mundo por de dentro» de los tablados: los problemas de representación, los gustos del público... Traductor, refundidor (hará siete adaptaciones de Tirso) y autor de piezas originales, casi todo lo que sabemos de su vida se lo debemos a Juan Eugenio Hartzenbusch¹⁹.

13 Adams,N.B., «Notes on Spanish plays at the beginning of the romantic period», *Romantic Review*, 1926, vol XVII, 128-142; Cook, J., *Neo-Classic drama in Spain:theory and practice*, Southern Methodist University Press, 1959.

14 Lorenz, Ch.M., «Seventeenth Century plays in Madrid from 1808-1818», *Hispanic Review*, VI, 1938, 324-331; Adams, N.B., «Siglo de Oro plays in Madrid,1820-1850», *Hispanic Review*, IV, 1936, 342-357.

15 Detrás de Lope, Cañizares, Calderón y Moreto.

16 Lorenz CH.M, Art. cit. 325.

17 Vid. J. Vellón Lahoz, «Tirso desde la perspectiva neoclásica: *La villana de Vallecas*, de Dionisio de Solís», *Revista Estudios*, Año L, Enero-Marzo, 1994, número 184.

18 *Villana de Vallecas*,(La)c5a.Tirso de Molina, ref. Solís,1819,1820,5; 1821,3; 1823,3; 1824,2; 1825,6; 1827,4; 1830,2; 1831,3; 1832,2; 1834,1; 1850,7.Adams, N.B., Art. cit. 354.

19 «Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís», *Revista de Madrid* (1839). Recogido en *Ensayos poéticos y artículos en prosa,literarios y de costumbres*, Madrid, Yenes, 1843, 173-214. Para más información Vid J. C. de Miguel y Canuto, «Lope Revisado y corregido: refundiciones

Hemos relizado un cotejo de la refundición de Solís con la Príncipe así como un cotejo entre dos de las refundiciones de Solís. Se trata de: «*La villana de Ballecas*/comedia del maestro Tirso de Molina/ms. al que se le añade «refundida en cinco actos/por/Dionisio Solís»²⁰. La otra refundición a la que nos referimos será uno de los «apuntes», -así llamados- de la Municipal²¹.

Lo primero que llama la atención al conocedor de la comedia tirsiana son los cambios en las *dramatis personae*. Solís especifica de quién es cada criado así como las relaciones de parentesco entre don Gómez, doña Serafina y don Juan -personaje este último que aparece pese a estar olvidado en la lista de PR. Incluye además aldeanos y aldeanas y a Antón, hijo de Blas Serrano al que dará un papel cuando en el original tirsiano no hablaba aunque sí se hacía referencia a él. Mantiene la tendencia de la época a eliminar personajes que son considerados supérfluos para la acción por lo que desaparece don Luis, primo de don Gabriel.

El arranque de la comedia se hará in medias res. El refundidor ha prescindido de las escenas iniciales en Valencia (llegada de don Vicente a su casa y conocimiento de la deshonra de su hermana) y en una venta en Arganda (encuentro entre los dos caballeros: D. Pedro y D. Gabriel). Tiende a aminorar el número de espacios ficcionales que aparecen en la trama. Recordemos que ya la versión original mercedaria comenzaba con la deshonra consumada y la protagonista no aparecía hasta el v.573 aunque sabíamos de su situación desde el principio por una carta. Con la concentración espacial perdemos la llegada de doña Violante a Madrid. Solís empieza el primer acto en un «campo a vista de Ballecas» y elimina las referencias a la capital²². La unidad de tiempo se consigue por el expeditivo método de suprimir las referencias cronológicas (v.2534

decimonónicas de su obra teatral»; *Studia Aurea, Actas del III Congreso de la AISO*, II, Toulouse-Pamplona, 1996, 269-277, 270. Del mismo autor: «Lope después de Lope: obras dramáticas del Fénix refundidas por Dionisio Solís (en el primer tercio del siglo XIX)», tesis defendida en la Universidad de Valencia en 1993.

- 20 Al fin lleva la fecha de 15 de Septiembre de 1850. Después de unos versos al final de la representación la firma autógrafa de D. Juan Eugenio Hartzenbusch y la fecha de 7 de agosto de 1879. Sigue una nota copiada del «Exámen de *La villana de Vallecas*» de Hartzenbusch, impreso en 1840 y la dedicatoria del ms. a la biblioteca de su hijo D. Eugenio 80 hoj, 4^a taf.-res 184, micro.7260. No se encuentra en la B. M. de Madrid como afirma Vellón Lahoz (Art. cit. 23) sino en la B.N.M. Las citas del presente artículo pertenecen al ms. referido. Existen otras dos versiones en la B.N.:Ms.18079, micro.5533 y Ms. 20903.
- 21 Signatura Tea.1-90-11. Encontramos tres copias manuscritas. La primera de ellas (será la utilizada en nuestro cotejo Tea.1-90-11, a) contiene el nombre Juan Arias y la fecha de 1819. Está completa. Como completas están también otras dos, la primera de ellas tiene el nombre Masi y papel timbrado de 1824; en cuanto a la otra copia tendrá escrito el nombre Gabriel Pérez Madrid 8 de febrero 1832. La misma signatura contiene también un quinto acto suelto con el nombre D. Bernardo Llorens, Sevilla y enero 20,1850. No he podido localizar información alguna sobre los nombres que aparecen escritos en estas comedias. A dos de ellos (Masi y Juan Arias) hace referencia también Oteiza Art. Cit. 215.
- 22 Por ejemplo: v.954 «Acá viene según esto» en lugar de «A Madrid va, según esto»; v.974 «Si acaso en Madrid está» por «Supuesto que a Madrid va».

«¿Dónde? Aquí mismo» en vez de «¿Cuándo? Mañana») y el arranque comentado de la acción *in medias res*. Se incluyen en las tendencias, muy de la época, a arreglar y adaptar las comedias áureas al sistema dramático y a las preocupaciones morales de la época²³. La unidad de acción se cumple cabalmente en todas las refundiciones solisianas²⁴.

Aunque el refundidor adapta y modifica el texto original no deja de seguirlo en sus líneas generales. La adecuación de la acción a cinco actos es una cuestión meramente formal y no altera la estructura de la acción dramática²⁵. Se omiten pocos episodios completamente aunque abrevia los parlamentos largos (resume, por ejemplo, los vv.1269-1328 con un largo y complejo parlamento sobre las madrileñas con términos de esgrima) y reduce los monólogos (reduce el monólogo en el que D. Pedro cuenta su historia a la villana; los vv.1508-35 de ponderación de la belleza de la protagonista, etc). Suele ser característica de las refundiciones la reducción de la extensión de las comedias originales, una consecuencia de la omisión de versos es la falta de sentido con que queda el pasaje, en este aspecto *La villana* es una refundición bastante cuidada semánticamente.

Desde el punto de vista del tiempo la evidencia principal es que Solís reduce su duración en todas las piezas que refunde²⁶. Se suprimen también sistemáticamente los pasajes líricos (elimina, por ejemplo los vv.1505-8 en referencia al ave Fenix). Solís tiende a justificar mejor las acciones de los personajes, a darles más coherencia, es decir, a consolidar su psicología y, si puede a incrementar su decoro. Se aprecia sobre todo en su protagonista. Violante justifica sus acciones por amor y da cuenta al público del cómo y por qué de sus enredos. «Déjame, pues yo hice el mal/que yo le busque el remedio» son unos versos solisianos bastante esclarecedores.

Si las modificaciones de la trama no son muy radicales, las enmiendas lingüísticas sí lo son y quizás representen el cambio más significativo en la refundición tirsiana. Llega a la modificación total o parcial de versos que, en ocasiones resultan arbitrarias;

23 En este sentido encontramos algunas omisiones de versos muy significativas como los vv.588-92 «Buscar el alma robada/que se va tras el honor;/dar, ya que estoy deshonorada,/diligencias a mi amor,/o a mis agravios espada.». O la alteración del v.928 en el que se hace alusión a unos versos indecorosos: «soneto a doña Violante/la noche que la gocé» se convierte en «soneto a doña Violante/la noche que la logré». Bastante más eufemístico. En este punto no estamos de acuerdo con Vellón Lahoz (Art. cit. 23) que lee «toqué» en lugar de «logré» puesto que en todas las refundiciones citadas (Vid. notas 21 y22) leemos «logré». Suprime también los vv.930-31 «Si la pobre está gozada/no es Violante mas violada».

24 En la obra que nos ocupa a partir del v.3313 doña Violante da cita al resto de los personajes en la Posada de la calle de Toledo para la boda esa misma tarde. Con esta estrategia Solís cambia el lugar y tiempo (Vallecas y al día siguiente en el original) y respeta las unidades.

25 Para un análisis más pormenorizado de la estructura Vid. Vellón Lahoz Art. cit. 27 y ss.

26 Canuto, Art. Cit.272.

otras parecen justificarse por la necesidad de aclarar términos²⁷. Trata de hacer D. Dionisio más asequible el lenguaje y más creíbles las situaciones. Hay una clara omisión de pasajes escatológicos o que pudieran atentar contra el «buen gusto»²⁸, no olvidemos las acusaciones de liviandad moral que pesaban sobre el teatro de Tirso de Molina²⁹. A favor del refundidor podemos decir que sabe aprovechar la vis cómica de la comedia y la explota y refuerza con recursos de buena ley. Añade numerosas acotaciones, pistas de indudable valor para el director de escena y los representantes³⁰.

A pesar de la prevención de Luzán³¹ contra la costumbre de incluir música en las comedias en *La villana de Vallecas* el elemento musical es más evidente que en la obra original³².

Otros cambios: La resolución y desenlace, mucho más precipitados en Tirso cobran ahora nuevos matices. Y lo hace en el campo sentimental que es en el que parece sentirse más cómodo nuestro refundidor. Toda la trama se ve justificada por el sentimiento amoroso, dando más importancia al hecho de traicionar el caballero un sentimiento puro que a la deshonor en sí. Apreciamos la tendencia a la concordancia, la conexión y el perfeccionamiento del universo interno de la comedia.

Pese a las críticas a las que están sometidos los refundidores³³, debemos decir en favor de Solís que no resulta un texto excesivamente monótono o declamatorio propio de otros refundidores y que tampoco intenta a toda costa dar a la obra un aire didáctico. Sigue superficialmente la moda neoclásica pero atiende preferentemente a un resultado

27 v.1007 «galones» por «guantes»; v.1024 «Vamos presto» por «Daca el macho»; 1058 «de irnos a casa» por «de her algo en casa»; v.1093 «¡Bien, por Dios!» por «Es papasal»; v.1123 «faena» por «fayança»; v.1137 «y os traigo a más» por «y os traigo a real»; v.1771 «pura» por «lumpia»; elimina los vv.1708-11 en referencia a los corchos de los chapines y los vv.1842-54 de costumbrismo de la época, etc. Resuelve las contracciones «desta», «deste», etc (vv.856, 873, 1036, 1198, 1582, 1737...) Moderniza bastante (v.1726 «hacer» por «her»; v.1745 «trebuna» por «tribuna»; v.1765 «sepoltura» por «sepultura»; v.1897 «perroquiano» por «parroquiano»... Aunque, en general respeta el disfraz verbal villanesco de doña Violante.

28 Por ejemplo en los vv.1876-7 «En darme/una mano» incluye «en darme, si es que gustas/para consolar mis ansias/una mano». O el cambio del tuteo por un tratamiento más formal v.1881; v.854 «Par Dios» cambia a «Pardiez»; v.1725 «Oh hidepucha» por «Me gusta».

29 Vid A.D. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, London, John Hopkins Press, 1935.

30 Algunos ejemplos de las acotaciones añadidas por Solís : v.879. (Con ironía); v.898 (Ya Mateo sacando lo que dicen los versos); v.907 (Alza el retrato y se suspende al mirarlo); v.1348 (Se retiran un poco); v.1575 (Mira adentro); v.1576 (Alegre); 1647 (Parte el pan y le da un poco); 1732 (Arrimándosele más); v.1735 (Insistiendo en tomarla); v.1736 (Amenazándole); etc. Da mayor intensidad a algunas escenas dejando personajes ocultos « al paño» como sucede con doña Violante en el acto 3º o con don Juan en el acto 4º.

31 Op cit. 416.

32 Solís desarrolla la escena de la boda aldeana con todos los ingredientes típicos, incluyendo canciones dedicadas a la novia y a la madrina «Acto 5º /Patio de una posada/Salen lugareños y lugareñas con panderos/castañuelas, tamboril y sonajas y tras ellos/Blas Serrano y Antón su hijo que es el novio.»

33 Vid. B. Oteiza, Art. cit. 213-214.

global satisfactorio. Incluso un gran número de enmiendas de Solís son muy certeras y serán seguidas por Hartzenusch y los editores posteriores³⁴.

Las refundiciones, testimonios enormemente significativos de unas nuevas condiciones de recepción, lo son más en virtud de lo que cambian o niegan de la obra original que por lo que mantienen. Al examinarlas y sobre todo después de cotejarlas con el texto tirsiano del XVII, aparecen ante nosotros diferencias muy notables que nos permiten calcular las distancias ideológicas y estéticas que separan ambos períodos históricos. Hay un evidente cambio en el gusto del público, ávido de lo sorprendente y espectacular como demuestran su afición a las tramoyas y al teatro calderoniano. Podríamos citar muchos más ejemplos a propósito de las variaciones entre original tirsiano y pieza refundida, pero no disponemos del espacio necesario para entrar en más detalles. Creo que con lo expuesto hasta ahora podemos concluir que es tanto o más interesante en el estudio de una refundición precisar la parte de texto que se suprime como indicar la que se añade. A la hora de analizar el pensamiento de la época o la concepción del teatro y el gusto de los espectadores a los que iban dirigidas estas refundiciones debemos tener en cuenta cualquier variación, por insignificante que ésta parezca, para llegar a entenderlo.

Por otro lado es muy importante destacar la influencia que estas refundiciones han tenido en la cadena de transmisión textual. Cabría preguntarse por la suerte que habrían corrido muchas comedias del Siglo de Oro de no haber sido por la labor de nuestros refundidores y adaptadores.

Y en última instancia, señalar, que aunque el camino actual a la hora de editar un texto me parece el correcto en su intento de permanecer fieles a la obra áurea, no debemos olvidar que el teatro es algo vivo, concebido para ser representado y no para dormir el sueño de los justos en nuestras bibliotecas. Mucho hemos avanzado en la situación de la escena española actual. Hoy en día nombres como Lope, Tirso y Calderón son un reclamo para el público más heterogéneo y avalan el prestigio cultural de cualquier obra representada. La difícil tarea de llegar a los espectadores actuales es función de los directores y adaptadores de los textos, que son los verdaderos refundidores del siglo XX.

34 Vid. X.A. Fernández, *Las comedias de Tirso de Molina Estudios y métodos de crítica textual*, vol.1, Pamplona, Universidad de Navarra, Edition Reichenberger, Kassel, 1991.

'El triunfo de la ficción' en *El retablo de las Maravillas* y en episodios escogidos de la Segunda Parte del *Quijote*

Heinz-Peter Endress

Es una verdad de perogrullo afirmar que la ficción y la ficcionalidad desempeñan en muchos aspectos un papel de primera categoría en la obra de Cervantes. En efecto, el complejo juego entre vida y literatura, es decir entre realidad y ficción, que viene a ser lo mismo, constituye en cierta manera el eje medular de dicha obra. Las causas de este hecho residen, por un lado, en el intenso interés de Cervantes por los problemas de la verdad y de la realidad en general, y en particular en su concepción barroca de lo real como algo altamente inestable y de la problemática relación entre ser y apariencia. Por otro lado, tienen su origen en su preocupación por las estrategias técnicas de la representación narrativa de la realidad.

En lo que sigue quisiera poner de relieve un aspecto peculiar de la ficcionalidad, que si bien se lo considera como tal no ha encontrado —hasta donde sé— la atención que merece. Lo quisiera llamar 'el triunfo de la ficción'. Ello significa que en la obra de Cervantes sucede más de una vez que personajes ficticios se dedican a inventar, simular, producir falsas apariencias o estafar a sus congéneres. En otros términos, a menudo se da el caso de que unos personajes añaden a un primer plano de la ficción, respecto del cual ellos mismos forman parte, un segundo plano —y este último cobra a continuación en cierto modo autonomía, en la medida justamente en que se sustrae al influjo y voluntad de aquéllos, desarrollándose en lo sucesivo por cuenta propia. A este proceso en que la ficción de segundo grado cobra autonomía quisiera —repito— llamarlo 'el triunfo de la ficción'. No se trata, pues, de un triunfo de la ficción sobre la realidad, sino sobre otra ficción y sobre inventores ficticios de ficción.

Este estado de cosas lo encontramos de manera paradigmática en el entremés *El Retablo de las maravillas*. Recordemos: la piececilla dramatiza un motivo tradicional muy difundido de los cuentos de hadas, a saber una burla con antiguas raíces folclóricas (resumidas exhaustivamente por Maurice Molho¹), y que todavía en la actualidad es universalmente conocida en la forma que le ha dado Andersen en *El traje nuevo del emperador*. Por su parte, el aporte propiamente cervantino consiste en que al motivo tradicional se le agrega con inaudita audacia la sátira de la doctrina e ideología de la limpieza de la sangre.

1 Molho, M., *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos 243), 49-105.

La disposición básica de la acción se presenta en tres partes. I. Unos titiriteros, Chanfalla y La Chirinos, en realidad una pareja de taimados pícaros, se topan con unos ricos labradores, que son los notables de un pueblo, y les explican la calidad «mágica» de su Retablo, cuyas figuras quedan invisibles para el «que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio». II. La «representación», mejor dicho la burla, tiene lugar en casa del regidor Castrado: los «autores» (en el sentido del siglo XVII) evocan y presentan con hábil elocuencia seis apariciones, por lo general peligrosas y temibles: el fortísimo Sansón, un toro, una manada de ratones, gran cantidad de agua, leones y osos, y finalmente la galana Herodías². Como nadie quiere tener origen bastardo o judío—el alcalde Benito Repollo llega a afirmar que «cuatro dedos de envidia de cristiano viejo ranciosos tengo sobre los cuatro costados de mi linaje»— todos fingen ver el maravilloso espectáculo y hasta participan en él activamente. III. En el punto culminante, cuando el sobrino Repollo está bailando una zarabanda con Herodías, se produce la peripecia con la entrada de un furriel que pide alojamiento para 30 hombres de armas. Los lugareños están fascinados por lo que se presenta —o más bien no se presenta— ante sus ojos y que en buenas cuentas imaginan, y así sostienen que no se trata sino de otra aparición del Retablo. El furriel, a su vez, da a entender que es incapaz de ver a la Herodías que supuestamente entra de nuevo en escena. Por eso lo insultan motejándole de converso, de *ex illis*, frente a lo cual él saca su espada, los persigue y expulsa de la escena. Por último, los comediantes estafadores se felicitan: «podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡Vivan Chirinos y Chanfalla!»

Pero antes que los dos timadores puedan al fin festejar «el triunfo desta batalla», es decir de la burla en su conjunto, tiene lugar lo que yo llamo 'el triunfo de la ficción': en el momento de la transición entre la parte central y la final, con la venida del furriel, los dos seudocomediantes pierden el control del juego que ellos mismos han puesto en escena. La ficción del espectáculo imaginario se les escapa de las manos y, por decirlo así, se independiza cuando los campesinos no toman por seres de la realidad a los hombres de armas que han sido anunciados, sino por una más de las maravillosas apariciones del famoso Retablo. Importantes críticos como Lerner, Canavaggio y Zimic estiman que los aldeanos considerarían aun al furriel como una figura del Retablo³. El texto sólo menciona *expressis verbis* a los hombres de armas. Pero es lógico que si el furriel puede anunciar a seres fantásticos —y en opinión de los aldeanos lo está haciendo—, él mismo tendría que ser también fantástico o, al menos, un intermediario entre

2 Michel Moner ha mostrado que la elección de estas figuras imaginarias estuvo justamente guiada por el tema de la pureza de la sangre (Moner, M., «Las maravillosas figuras de *El retablo de las maravillas*», en J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley (ed.), *Suma Cervantina*, London, Tamesis, 1973, 809-817).

3 Cf. Isaías Lerner, «Notas para el '*Entremés del retablo de las maravillas*': fuente y recreación», en *Estudios de literatura ofrecidos a Marcos A. Moriñigo*, Madrid, Ínsula, 1970, 47; Jean Canavaggio, *Cervantes dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses universitaires de France, 1977, 271; Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, 371.

la ficción del Retablo y la realidad⁴. Sea como fuere, lo que realmente ocurre es que, para hacerse dueño de la situación, Chanfalla contradice en tres ocasiones las afirmaciones erróneas del alcalde Benito Repollo. Pero nadie le cree, y no es tomado en cuenta. No puede impedir que su propia ficción se le escurra de las manos y que los espectadores se la apropien y la continúen. Como los otros, Benito se convierte en víctima de su propia simpleza, de su temor a perder la honra, de su credulidad y de la alienación y alucinación colectivas. De ahí que se sienta absolutamente seguro de su punto de vista, tanto que sus afirmaciones resultan apodícticas: «apuesto que», «ahora yo conozco bien», «sé que». Está convencido de que el sabio Tontonelo⁵, que según los dos pícaros fabricó el Retablo, se halla detrás de todo, y que es él quien envía a los soldados... Esto significa nada menos que lo siguiente: esos personajes ficticios del primer nivel de ficción que son los aldeanos confunden ser y apariencia, porque toman por real a un personaje inventado por otros personajes del primer nivel. En efecto, ellos creen que Tontonelo —ente ficticio en segundo grado— ha enviado a los soldados, que —como nosotros sabemos— pertenecen al primer plano de la ficción, vale decir que deberían ser para ellos seres reales. Pero los toman por seres ficticios...

Esta escena en que la ficción cobra así autonomía se inserta en un todo que, desde un comienzo, se caracteriza por una auténtica proliferación de la ficción. Ello toma su punto de arranque en los dos pícaros que simulan y crean apariencias en cuatro diversos sentidos: 1. en tanto que viven de engaños, o —permítaseme decir— de verdades falsas y ficticias (el embuste del «llovista» fue su burla anterior); 2. en tanto que fingen en la presente ocasión ser unos titiriteros (con este fin Chanfalla se dota del nombre ficticio de Montiel); 3. en tanto que titiriteros su oficio consiste en presentar la ficción teatral; y 4. en tanto que titiriteros espurios fingen en este caso incluso la ficción teatral como tal, porque las figuras del Retablo ni siquiera existen. Asimismo se puede decir que con el teatro del Retablo dentro del teatro del entremés hay ficción (F1) dentro de la ficción (F2). Esta situación se complica aún más si se recuerda que el entremés normalmente es ya teatro en el teatro, en la medida que se presenta entre las jornadas de una comedia (F3). Si, por otro lado, se considera que en el presente caso la ficción teatral es ficticia (las maravillas son las seis figuras imaginarias⁶ que sólo existen por la palabra⁷), ya tenemos un cuarto nivel de ficción (F4). Y si, a su vez, se tiene en cuenta que los impostores utilizan toda esta ficción ficticia como medio para su engaño, podemos decir que la ficción sirve para la simulación, que es, entonces, otra ficción (F5). Los niveles

4 En el plano de la acción real es al mismo tiempo el «desmistificador involuntario» (Molho, 48) y «l'instrument du dévoilement final» (Canavaggio, *Cervantès dramaturge*, 155).

5 Zimic habla de un «¡exquisitamente humorístico oximorón!» (*op. cit.*, 366).

6 Cf. Eugenio Asensio en su introducción a los *Entremeses* de Cervantes: «Otros titiriteros solían dar vida a sus figurillas prestándoles su voz, transformándose hasta cierto punto en ellas. Chanfalla va más lejos en sus ficciones, pues no sólo las voces y movimientos sino los mismos títeres del retablo son simple fingimiento, sin más consistencia que la palabra del tracista.» (Madrid, Castalia, 1970, 30).

7 Cf. J. Canavaggio: «édifié tout entier sur le triomphe absolu et dérisoire de la parole» (*Id.*, *C. dramaturge, op. cit.*, 307).

de la ficción literalmente se apilan. Finalmente al fingir ver lo que no ven y al convertirse de esta manera en los verdaderos muñecos del Retablo⁸, los (ficticios) espectadores villanos responden a la simulación de los burladores con su propia simulación, y completan así la farsa. De ellos surgirá además la iniciativa para la escena cumbre del «triunfo de la ficción», que es al mismo tiempo «un triunfo de la locura»⁹ y de la ceguedad.

Todo ello recuerda al *Quijote*, desde luego, que, en un sentido más amplio, es de parte a parte un triunfo de la ficción. Pensemos en don Quijote mismo que es un personaje creado e inventado por Alonso Quijano, o en Dulcinea como ente de ficción de segunda categoría imaginada por don Quijote, o en las complicadas instancias narradoras, o en los relatos intercalados dentro de la ficción principal, etc...¹⁰ Pues bien, ejemplos del proceso en que la ficción cobra autonomía según mi definición inicial los hallamos en la Segunda Parte del *Quijote*. Este hecho corresponde al carácter peculiar de esta Parte, a su estructura general modificada, a su mayor grado de complejidad y a la potenciación del todo. Se trata, en efecto, de una serie de escenas, de las cuales cada una tiene su propio perfil, obedeciendo de esta manera al principio de la variación que, como es sabido, es fundamental para el arte de Cervantes¹¹.

Así cuando Sancho Panza repite en el capítulo ocho que, al llegar con su mensaje, ha encontrado a Dulcinea ahechando trigo, don Quijote no puede creerlo. Supone que detrás de todo esto se esconde «la envidia de algún mal encantador» que transforma todas las cosas que le dan gusto a él. De esta idea de su amo sacará provecho Sancho en la famosa escena del capítulo décimo¹², donde, mintiendo y engañando a su señor, finge que una cruda y fea labradora es Dulcinea. En vez de los encantadores imaginarios, él mismo «encanta», pues, a la señora Dulcinea, lo que significa que, dando un contenido ficticio a una ficción—a Dulcinea como existe en la mente de don Quijote—Sancho trata de transformar a esta última en otra, en una segunda ficción. Entonces Sancho continúa su juego por algún tiempo. Cuando el encantamiento de Dulcinea preocupa a don Quijote y le llena de tristeza, Sancho dice maliciosamente—y mofándose incluso de la religión— que debieran encomendarlo a Dios («que Él es sabidor de las cosas que han de suceder en este valle de lágrimas», II, 11) y dejar al tiempo la solución del problema. Pero las cosas no se quedan en esto. Cuando después de su aventura en

8 Cfr. Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966, 207; E. Asensio, art. cit., 30; Patricia Kenworthy, «La ilusión dramática en los *Entremeses* de Cervantes», en Manuel Criado de Val (ed.), *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, EDI-6, 1981, 237.

9 Asensio, E., art. cit., 31.

10 «an entire chain-reaction of proliferating fictions» (Murillo, Luis Andrés, *A Critical Introduction to 'Don Quixote'*, New York/Frankfurt/Paris, Peter Lang, 1988, 83).

11 Cfr. Patrizia Campana, «*Et per tal variari natura è bella*: apuntes sobre la *variatio* en el *Quijote*», en *Cervantes*, XVII, 1997, 109-121.

12 Magistralmente analizado por Erich Auerbach (en *Id.*, *Mimesis: la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 1975²).

la cueva de Montesinos, don Quijote le cuenta a Sancho que abajo ha visto «entre otras infinitas cosas y maravillas» a las tres labradoras del Toboso y entre ellas a la Dulcinea encantada, Sancho «pensó perder su juicio, o morirse de risa» (II,23). Cree tener la prueba de que su señor es «loco de todo punto». Pero tras la añadidura por parte de don Quijote de otros detalles muy gráficos acaba por quedar bastante perplejo. Manifiestamente ha perdido el control sobre su propia ficción. Más tarde su incertidumbre aumentará aún más: en II,33 la duquesa le convencerá incluso que era él el encantado y engañado...

Poco después y como consecuencia del encantamiento de Dulcinea tiene lugar otro «triumfo de la ficción». En el capítulo 14 el astuto Sansón Carrasco se presenta bajo la máscara del Caballero del Bosque, en otras palabras el personaje de ficción del primer nivel se convierte en otra ficción. Entre los dos caballeros se produce un duelo en que finalmente es derrotado el supuesto Caballero del Bosque. Don Quijote le quita al vencido las lazadas del yelmo y ve nada menos que «[...] el rostro mesmo, la misma figura, el mesmo aspecto, la misma fisonomía, la misma efigie, la perspectiva mesma del bachiller Sansón Carrasco» (II,14). Pero entretanto se ha convencido tanto del poder de los encantadores que no cree el testimonio de sus ojos y piensa que lo visto es un producto de la magia y de los hechiceros. Ello significa que por confusión y locura la ficción inventada de segundo grado triunfa sobre la realidad (o, mejor dicho, sobre el primer nivel ficcional), que es considerada una falsa apariencia. Lo gracioso aquí es que Sancho por su parte está tan impresionado por lo que ha ocurrido que esta vez tampoco da crédito a la verdad que sus ojos contemplan...

Luego, con motivo de la ya citada cueva de Montesinos, es posible distinguir una doble autonomización de la ficción. Antes de que suceda la aventura, se nos cuenta que don Quijote quiere dirigir sus pasos a la cueva «porque tenía gran deseo de entrar en ella y ver a ojos vistas si eran verdaderas las maravillas que de ella se decían por todos aquellos contornos» (II,22). La ficción popular, extranovelesca, de raigambre oral en la forma de leyendas locales y de romances (F1) precede, pues, a la aventura del caballero manchego (F2). Y es precisamente esta ficción la que se desarrollará o triunfará en su mente bajo la forma del ya mencionado sueño¹³ —que con su estado virtual representa otro nivel de ficción (F3). Por otra parte, si se tiene en cuenta lo que el supuesto traductor dice: que tras el detallado relato de don Quijote el primer autor Cide Hamete escribió al margen que esta aventura le parecía apócrifa por inverosímil e irracional; si esto se tiene en cuenta, todo el episodio tiende a desligarse de sus instancias narrativas y adquiere en cierto modo un estatus en suspenso e independiente...

13 Hay cierta intencionada incertidumbre acerca de la realidad de la narración de don Quijote, pero parece improbable que se trate de una pura invención o de una mentira. Cfr. E.C. Riley, *Don Quixote*, London, Allen and Unwin, 1986, 141: «The very nature of the experience Don Quixote relates is intended to be mysterious.» Piensa que lo más plausible es «that it was a dream or some kind of visionary experience.»

Poco después, en el capítulo 26, con el episodio del retablo de maese Pedro, el esquema de la autonomización de una ficción literaria preexistente se repetirá de modo ligeramente variado. La dramática historia de don Gaiferos y la princesa Melisenda, cuya escenificación se narra dentro de la ficción global de la acción principal –esta historia o ficción se desprende por completo del control de Ginés de Pasamonte alias maese Pedro (recuérdese a Chanfalla alias Montiel) y cobra independencia en la imaginación de don Quijote, quien en un ataque de locura confunde ficción y realidad e interviene violentamente en el juego teatral destruyendo el retablo completo.

El último ejemplo que quiero traer a colación nos lleva al final de la aventura con Clavileño, el caballo volador. Se trata de una ficción burlesca ideada por los duques y puesta en escena con gran despliegue por ellos mismos y todo su personal. En una conversación tras el feliz desenlace, Sancho Panza agrega su propia ficción a la de los duques. Inventa, miente y finge que en un momento durante el vuelo se destapó levemente los ojos y miró hacia la tierra, la que no le pareció, dice, mayor que un grano de mostaza; sostiene que incluso se apeó de Clavileño en la constelación de las Pléyades para entretenerse un rato con las siete cabrillas... Para no poner al descubierto su propio juego, los duques sólo pueden con timidez contradecir esta continuación o ramificación de su propia ficción que se les está escapando de las manos. Esto es, por cierto, una suerte de «triunfo de la ficción», pero el triunfo más original, y a la vez el más divertido y profundo, se produce acto seguido, cuando, al inicio del capítulo siguiente, el duque promete a Sancho el gobierno, por él tan anhelado, de una ínsula, y cuando Sancho responde que, después de que vio desde la alta cumbre del cielo la tierra tan pequeña, se templó su gana de ser gobernador y que más bien prefería «una tantica parte del cielo» (II,42). Así pues, Sancho cree ahora manifiestamente en la mentira que viene de él mismo y que está triunfando en su propia cabeza.

Decididamente es una constante en el *Quijote* el hecho de que tales situaciones continúen desarrollándose inesperada y sorprendentemente en la conciencia de los personajes. Expresan en suma que no sólo la realidad, sino también y sobre todo la ficción –y las relaciones entre ambas– resultan en alto grado inestables, vacilantes y movedizas.

Mi observación final versa sobre un «triunfo de la ficción» algo ambiguo y de otra índole. En el capítulo 71 don Quijote y Sancho Panza se hallan en un mesón. Admiran unos viejos tapices en que hay pintados varios motivos mitológicos. Entonces dice Sancho: «Yo apostaré que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas» (II,71). En estas palabras cabe ver la profecía cumplida del futuro éxito fenomenal de la historia de los dos compañeros. Pero es lícito entenderlas también como el anuncio de que esta misma historia tenderá a desvincularse e independizarse en amplio grado de su forma de libro y de su substrato verbal y textual, para reaparecer bajo la forma de otros modos y medios. Y así nuestros dos protagonistas se han vuelto en efecto universalmente conocidos –sobre todo en la actualidad– por su representación en pinturas, estatuas, en obras teatrales, óperas, películas y aun en objetos de decoración

y en recuerdos. Universalmente conocidos, sí, pero ¿será para su ventaja? En la mayoría de los casos esta transposición de la ficción inventada por Cervantes constituye, desde luego, todo lo contrario de un triunfo ...

La construcción de los caracteres en *La cisma de Inglaterra*. Convención e historia en el personaje de Enrique VIII

Juan M. Escudero

Que *La cisma de Inglaterra*¹ es una tragedia histórica no ofrece dudas². Y como tal debemos considerar que la propia sustancia histórica impregna no sólo las acciones de su mecanismo trágico, sino también todos los elementos constructivos que organizan la estructura dramática de la tragedia. Pero una cosa es esta sustancia histórica que recorre la obra y otra bien distinta la arquitectura de un drama concebido bajo los códigos vigentes de la comedia nueva del XVII español. Ambos caminos no se solapan, sino que en perfecta mixtura organizan el todo de un drama de implicaciones trágicas, como veremos, condensadas en la figura de Enrique VIII. Posiblemente, dicha mixtura alcance su mayor ejemplificación en la construcción de los personajes. A diferencia de otras comedias, acuñadas bajo la etiqueta genérica de históricas, lo específicamente histórico en la *Cisma* supera la mera aproximación documental de unas acciones concretas para influir decisivamente en la propia construcción del sistema de personajes, mitad históricos y mitad ficcionales, pero donde, sin duda, cobran un papel relevante aquéllos más cercanos a lo propiamente histórico. En el caso concreto que nos ocupa, las figuras de Enrique VIII, Ana Bolena, Volseo y la reina Catalina participan activamente de su dimensión histórica más que de su tipificada dimensión funcional dentro del entramado dramático.

No obstante, esta dimensión histórica hay que considerarla de manera diferente a lo que hoy en día entendemos como historia. Calderón maneja, podríamos decir, un concepto de la historia más subjetivo, en el caso de la *Cisma* muy acusado, que pone de relieve cuán alejado se encuentra de lo histórico real y objetivo³. Culmina en Cal-

1 La comedia pudo escribirse según Hilborn hacia 1634; para Parker quizá «después del estallido de la guerra civil inglesa, y quizá incluso después de la ejecución de Carlos I» de Inglaterra en 1649. Shergold y Varey adelantan la fecha de composición antes del 31 de marzo de 1627. Ver Hilborn, 1938, 73; Shergold y Varey, 1961, 275-76, cita en 277; Parker, 1973, vol. XIX, 47-77, cita en 77.

2 No comparto la idea de Paredes, 1983, vol. I, 541-48, quien ve la obra bajo la etiqueta genérica de «metateatro». No creo que la *Cisma*, siguiendo las teorías de Lionel Abel, cumpla las condiciones de «obra dramática de naturaleza filosófica... que toma vida a partir de valores que son importantes fuera del drama... que conciben el mundo como algo teatral... producto de la imaginación del autor... y donde los personajes son autoconscientes de su teatralidad...» (543).

3 Este alejamiento de lo histórico real y objetivo no puede aplicarse a los conceptos de verdad y falsedad, pues este conocimiento subjetivo de la historia era el único conocido por los coetáneos del dramaturgo.

derón un proceso de reescritura histórica a modo de palimpsesto que arranca con Nicholas Sander en su *De origine ac progressu schismatis anglicani*, completada por Edward Rishton y publicada en Colonia en 1585. Se trata de un primer estado de subjetivización de la historia objetiva. La obra de Sander, a su vez, se convirtió más tarde en la fuente directa, segundo momento de reescritura, para la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra* del padre jesuita Pedro de Rivadeneyra. La obra se publicó por primera vez en 1588 (partes I y II) y en 1604 (parte III). En ella, Rivadeneyra realiza una traducción muy libre de la fuente de Sander, como lo corrobora su «Prólogo al lector», en el que afirma:

El parecerme obra provechosa me ha movido a poner la mano en ella, y a querer escribir en nuestra lengua castellana la parte della, que he juzgado es bien sepan todos, cercenando algunas cosas, y añadiendo otras, que están en otros graves autores de nuestros tiempos y tocan al mismo cisma.⁴

Rivadeneyra afronta la escritura de su relato histórico desde la perspectiva maniquea y tendenciosa del moralista que pretende pintar con trazo firme la impiedad de la monarquía inglesa, y que no ahorra en deformaciones subjetivas para demostrar hasta qué punto la naturaleza monstruosa de sus protagonistas es la causante de la heregía inglesa. Justificaba, desde luego, esta postura del padre jesuita la presencia reiterada de unos personajes principales hiperbolizados en sus vicios hasta caer en lo grotesco. Es sintomático en este sentido que para la historiografía anglosajona, en cambio, la reforma inglesa, y el divorcio de Enrique VIII en primera instancia no significasen una catástrofe para Inglaterra y Europa, tal y como era visto por los católicos. Por fin, cuando Calderón toma la obra de Rivadeneyra⁵ como fuente de su tragedia se cierra el complejo proceso de subjetivización, toda vez que el dramaturgo la ha vuelto a someter sin titubeos a una nueva manipulación. Pero esta vez, la manipulación no nace de la intencionalidad ideológica de tergiversar la historia, sino de la necesidad, puesto que es creación artística antes que historia⁶, de engastar lo histórico en las estructuras y convenciones de la comedia aurisecular española. Y no ya bajo la fórmula teatral patentada y explotada por Lope de Vega y sus discípulos, sino bajo la posterior evolución diacrónica representada por Calderón.

4 Ver los preliminares de la tercera edición de la obra: Madrid, Imprenta Real, 1674, a costa de Florián Anisón, mercader de libros. Todas las citas que hago están tomadas de esta edición.

5 Los indicios, en los que no me detengo, que permiten identificar el relato de Rivadeneyra, y no el de Sander como fuente de Calderón, los recogen entre otros Parker y Cabantous. Ver Parker, 1991, 309-10; Cabantous, 1968, 44.

6 Suele sorprender a los poco duchos en el teatro del Siglo de Oro la libertad con que manejan los dramaturgos los elementos históricos y la documentación, y es que se olvida muy a menudo que para ellos la historia es material de construcción, que se maneja según los criterios, no de la verdad (como corresponde al historiador) sino de la verosimilitud (como corresponde al poeta). Para más detalles, *vid.* Escudero, 2000.

En conjunto, Calderón manejó con mucha libertad la fuente histórica de Rivadeneira. No sólo sometió a una reducción importante los acontecimientos históricos allí narrados, sino que los manipuló cronológicamente, y los concibió bajo nuevos puntos de vista. La materia histórica quedaba por completo subordinada a la arquitectura trágica concebida por el dramaturgo. Parker⁷ comentó que la obra había recibido poca atención por ser una «parodia» de la historia, que afectaba en dos aspectos: a los acontecimientos y al juicio implícito del rey Enrique (como veremos más adelante). Además de que:

*la historia del divorcio de Enrique VIII y del cisma resultante no presentaba a juicio de Calderón, en la crónica histórica sobre la misma que había estudiado, una acción dramática potencial con un comienzo coherente y un desarrollo y fin lógicos, ni le ofrecía un motivo humanamente comprensible ni una explicación satisfactoria desde el punto de vista de la justicia poética.*⁸

Calderón, en este sentido, no dudó en variar el punto de vista de la fuente histórica. En lugar de leer una obra que se centraba en la impiedad de la monarquía inglesa, culpable de la separación con Roma, el dramaturgo centró su atención en la figura de un rey al que se le presenta un conflicto entre su destino y su libertad, víctima de sus desordenados apetitos, incapaz a lo largo de casi toda la obra de «vencerse a sí mismo», y cuya caída propiciará la de todos sus súbditos. Un rey al que la justicia poética castiga cuando muestra al final que es indigno de la palabra rey.

Calderón construye, pues, sus personajes mezclando lo que he llamado «sustancia histórica» y las convenciones dramáticas inherentes al sistema de personajes. Lo variable de esta mezcla en cada caso particular posibilita la existencia de diferentes niveles, sobre los que no resulta indispensable la división común de personajes principales y secundarios. De este modo, dentro de la nómina de personajes de la tragedia (el rey Enrique VIII; el cardenal Volseo; Carlos, embajador de Francia; Dionís, su criado; Tomás Boleno; Pasquín; un capitán; la reina Catalina; Ana Bolena; la infanta María; Margarita Polo; Juana Semeira y soldados) se pueden distinguir tres niveles.

«Primer nivel». Personajes en los que priman las convenciones estéticas de la fórmula dramática por encima de su «sustancia histórica». Incluyo aquí a Carlos, embajador de Francia; Dionís, su criado, Pasquín, un capitán, Margarita Polo, Juana Semeira y soldados. De todos ellos merecería un análisis más detallado (que no cabe aquí) el gracioso Pasquín, que funciona como aglutinador del agente cómico de la tragedia

7 1991, 307. Parodia reflejada en dos aspectos. Por lo que respecta al primero, el hecho de que Enrique sea obligado a abdicar y a nombrar a su hija María como sucesora es ya bastante sorprendente, pero lo que sorprendía aun más era el tratamiento compasivo de la figura del rey, que difiere enormemente de la fuente (como veremos más adelante).

8 1991, 307.

de manera muy peculiar⁹. Es voz denunciadora de la corte («juez de figuras») como indica su propia onomástica. Amparado en su condición de loco y bufón¹⁰ puede leer el futuro y espetar hirientes verdades a los personajes «serios». Pero apenas es capaz de hacer reír, y conforme avanza la comedia su presencia en escena es meramente circunstancial (aunque significativa).

«Segundo nivel». Personajes donde prima la «sustancia histórica», sin que se aprecie una desviación significativa de su personalidad con respecto a la reflejada por Rivadeneyra en la fuente. Incluyo aquí al cardenal Volseo¹¹, Tomás Boleno y la reina Catalina¹².

«Tercer nivel». Personajes eminentemente históricos, pero en los que las convenciones constructivas del sistema de personajes de la comedia nueva operan cambios radicales en su personalidad, que divergen totalmente de la fuente. El cambio más significativo ocurre con el rey Enrique VIII, piedra angular del entramado trágico de

- 9 Calderón basa su caracterización de loco en una anécdota que recoge Rivadeneyra: «Dicen algunos que Volseo en vida hacía una suntuosa sepultura para su entierro, y que yéndola a ver un día, le dijo un loco que tenía y llevaba consigo: “¿Para qué gastas tanto dinero en vano? ¿Piensas enterrarte aquí? Pues yo te digo que cuando mueras, no tendrás con qué pagar tu entierro”» (cap. 17, 59a). La elaboración del personaje «gracioso» en los dramas trágicos abre un abanico de relaciones con sus amos o los protagonistas del estrato noble a veces muy complejas. Pueden soportar, sin más, la función de agente cómico (como ocurre con los soldados en la versión manuscrita de *El mayor monstruo del mundo*); o convertirse en una voz denunciadora, bufón emisor de verdades, a veces con perspectiva equivocada; o víctima él mismo (Clarín en *La vida es sueño*, Coquín en *El médico de su honra*). El gracioso de Calderón, en conjunto, adquiere múltiples facetas y una integración particular en las acciones serias, pero va siendo despojado de su capacidad risible.
- 10 Muy interesante es su papel de bufón y loco, pues su locura (más cuerda que otra cosa en muchos momentos) posibilita su actitud denunciadora sin peligro de caer en la catástrofe final. *Vid.* para esta locura denunciadora, Márquez Villanueva, 1985-86. En cambio, la reina Catalina, denunciadora también de las maniobras de Volseo, no podrá evitar convertirse en víctima trágica.
- 11 Volseo se caracteriza por su vanidad insaciable. También en este punto, Calderón guarda escrupulosa observancia con la figura histórica (véase el capítulo 4 de Rivadeneyra, 13b-16a). Pero ya comentamos como en la comedia adquiere un protagonismo determinante, ausente en la fuente histórica (*vid.* Escudero, 2000).
- 12 Esta última es presentada por Calderón con iguales características de santidad, rectitud y sentido de la justicia que las del propio Rivadeneyra. Su papel de víctima trágica es más aparente que otra cosa, porque su comportamiento ejemplar le permite salvarse para la vida transcendente conquistada por el sacrificio, a diferencia de lo que ocurre con Volseo, el rey Enrique o Ana Bolena. Como ejemplo vaya la descripción del jesuita sobre las costumbres ejemplares de la reina santa en el cap. 3, 12a-13a: «La vida que la reina hacía era ésta: levantábase, siempre que podía, a media noche, y hallábase presente a los maitines de los religiosos. Vestíase a las cinco de la mañana y componíase, y decía que ningún tiempo le parecía que perdía sino el que gastaba en arrear y componerse. Debajo de las ropas reales traía el hábito de la tercera regla de San Francisco. Todos los viernes y sábados ayunaba, y las vigiliás de nuestra Señora a pan y agua. Los miércoles y viernes se confesaba, y los domingos recibía el santísimo cuerpo de nuestro Señor Jesucristo. Rezaba cada día las horas de nuestra Señora, y estábase casi toda la mañana en la iglesia, ocupada en oración y en oír los divinos oficios. Después de comer se hacía leer, por espacio de dos horas, las vidas de los santos, estando sus dueñas y damas presentes. A la tarde volvía a su oración en la iglesia, y cenaba con mucha templanza. Oraba siempre las rodillas en el suelo, sin estrado ni sitial, ni otra cosa de regalo o autoridad, y hizo siempre esta vida».

la obra, cuyo diferente enfoque arrastra en consecuencia también al personaje de Ana Bolena, caracterizado ahora por su ambición y no por su lascivia¹³.

Parker ya había señalado esta disfunción con respecto a la fuente al comentar que «el tratamiento que le dispensa es extraordinariamente compasivo. Desde el punto de vista histórico es esto lo más sorprendente de la pieza. Enrique es dotado de conciencia: obra mal sólo después de angustiosas dudas»¹⁴. Es verdad que Calderón atempera mucho el retrato de Rivadeneyra. Mientras Rivadeneyra retrata a un Enrique VIII lleno de defectos, «dado a pasatiempos y liviandades», «tan malo y desenfrenado en su vida y gobierno», «como caballo desbocado y sin freno corría tras todos los vicios y maldades, y principalmente tras la lujuria, avaricia y crueldad», Calderón ennoblece notablemente este modelo, subrayando la religiosidad del rey, autor de un tratado en defensa de los sacramentos, fiel al Papa, mientras no le arrastra la pasión, consciente de su mala conducta y arrepentido, aunque ya se haya consumado el cisma y no sea capaz de solucionarlo. Entonces, ¿por qué insiste Calderón en este ennoblecimiento de la figura del rey? ¿Qué causas originan este cambio? Creo que las posibles respuestas a estas preguntas hay que buscarlas en la poética dramática del dramaturgo.

Calderón suele organizar rigurosamente la trama de sus tragedias y las relaciones de sus personajes en torno a uno que destaca sobre el conjunto, de mayor presencia en escena y sustento de la tragicidad. Así ocurre con Segismundo en *La Vida es sueño*, con Herodes en *El mayor monstruo del mundo*, con Cipriano en *El mágico prodigioso*, o Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*. Dicha focalización, permítanme la palabra, hacia un único personaje se comprende desde la intención del dramaturgo de ordenar hasta lo artificioso una estructura dramática equilibrada y simétrica, donde las vicisitudes del individuo tienen consecuencias finales sobre la colectividad. En el caso de *La cisma de Inglaterra* es obvio que la figura central es Enrique VIII, y que sobre él y no sobre el tema de la reforma inglesa construye Calderón su tragedia.

13 Para Rivadeneyra lo que prima en Ana Bolena es su deshonestidad, reiterada a lo largo de muchas páginas: «Siendo muchacha de quince años, se revolvió con dos criados de su mismo padre putativo Tomás Boleno. Después fue enviada a Francia, y habiendo entrado en el palacio real, vivió con tan grande liviandad, que públicamente era llamada de los franceses la jaca o yegua inglesa, y después la llamaban mula regia, por haber tenido con el rey de Francia amistad» (cap. 7, 24b). A veces, no exentas de cierta ironía, como ocurre con su descripción física: «Era Ana alta de cuerpo, el cabello negro, la cara larga, el color algo amarillo, como atiriciado, entre los dientes de arriba le salía uno que la afeaba; tenía seis dedos en la mano derecha, y una hinchazón como papera, y para cubrirla, comenzó ella, y siguiéronla otras, a usar un alzacuello. El resto del cuerpo era muy proporcionado y hermoso [...]» (cap. 7, 24b).

14 Parker, 1991, 307.

Otra posible explicación puede atender a motivos propios de la praxis de la tragedia calderoniana¹⁵. Para el desarrollo del armazón trágico de la *Cisma*¹⁶ no le servía a Calderón la imagen de un rey lascivo y cruel, sino la de un monarca que se debate entre pasión y razón, sometido al dilema trágico de su libertad y su destino. Si el monarca hubiera interpretado de manera correcta el devenir de los acontecimientos, su libre albedrío habría podido sobreponerse a su pasión y a su destino fatal. Así, Calderón presenta al inicio de la obra un personaje aparentemente dominado por la rectitud y la cordura, aférrimo defensor de la fe, hasta el punto de escribir un libro contra la heregía luterana¹⁷. De «celebrado, prudente, docto y sabio» (vv. 265-71)¹⁸ lo tilda Tomás Boleno, comportamiento ejemplar que se tambalea al percibir el espectador/lector el estado de zozobra que produce su sueño con Bolena. Poco a poco se puede ir percibiendo la violenta pasión erótica que se esconde tras esa razón, explicitada más tarde en la materialización del sueño al final de la primera jornada (cuando se encuentra con esa «sombra divina, imagen bella», v. 1). Enamorado entonces perdidamente de Ana Bolena, presa ya de sus pasiones, el rey se verá abocado a una anulación de su personalidad bajo el influjo perverso de Ana. Comienza la degradación «real» (en ambos sentidos) de su persona, el aniquilamiento de su majestad al comentar «que las pasiones del alma/ni las gobierna el poder,/ni la majestad las manda» (vv. 930-32). Calderón señala con acierto en el devenir de la acción esta enajenación involuntaria. El rey ya no es docto ni justo.

15 Numerosos han sido los intentos de señalar la praxis de la tragedia calderoniana. *Vid.* Parker, 1962; Vitse, 1990, 343-444, Ruiz Ramón, 1984, 107-164 y 173-184.

16 La construcción trágica de la comedia ha sido estudiada magistralmente por el profesor Ruiz Ramón. Y sobre ella esperece Calderón la materia histórica de Rivadeneyra. Ver Ruiz Ramón, 1984, espec. 11-13 y 62-106. Merece la pena tener presentes algunas de sus consideraciones, que ilustran convenientemente el armazón trágico de *La cisma*. El Hado es el elemento estructural más importante que aparece en la comedia, explicitado bajo tres formas: el horóscopo, la profecía y el sueño. Mediante éstos queda establecido, desde el principio, el orden de la acción dramática, la cual consiste en el desarrollo, por medio de las peripecias, del Hado anunciado. Y este hado dramáticamente lleva implícito la noción de «orden inevitable» y de «encadenamiento fatal», produciendo así dos efectos casi automáticos: circularidad y suspense. La circularidad es clara porque la situación aludida en la primera escena se va a cumplir inexorablemente al final de la comedia; el suspense, por otro lado, es el efecto estético de concentrar la acción en un punto del futuro. Por último, otra consecuencia inmediata de la presencia del Hado como elemento estructural es el de producir el carácter bipolar de la acción dramática, puesto que el conflicto se estructura mediante la relación de oposición entre necesidad y libertad, siendo así los personajes responsables del curso de la acción, la cual depende de la interpretación que cada uno de ellos da al contenido del Hado. Además de esto, en el plano de la construcción de los personajes se caracterizan éstos por la relación de oposición también entre razón y pasión, dirigida por una fuerza rectora (ambición, soberbia, pasión amorosa), que le imprime carácter, constituyéndose en fuerza generadora de todas sus acciones, a la vez que en fuente del error de juicio que conducirá al cumplimiento del Hado.

17 Más detalles sobre el arranque de la tragedia en Ruiz Ramón, 1981; vol. I, 1983; y 1984.

18 La edición más accesible de la obra es la editada por el propio Ruiz Ramón, 1981. Se trata de una pulcra edición desde el punto de vista textual, pero que a partir de la segunda jornada presenta abundantes errores en la numeración de los versos, no imputables, seguro, al buen hacer del editor. Cito siguiendo la numeración de la edición que estoy preparando, y que será publicada en breve.

Ahora es caprichoso; capaz de premiar a Volseo con la mitra papal sólo porque puede estar con Ana, e incapaz de atender al gobierno de su estado (cuando apenas se ocupa del embajador de Francia). Aniquilado en suma hasta convertirse en presa fácil de las intrigas de la ambición por el poder de Ana Bolena y Volseo, quien parece conocer demasiado bien al hombre que hay debajo de la corona: «Enrique es/hombre fácil y se ciega/tanto, que, si a querer llega,/no hay respeto ni interés/a que se rinda su amor» (vv. 1373-77).

Aniquilado hasta el punto de exclamar: «No es de amor este extremo;/mover no puedo el paso./Algún demonio ha sido/espíritu que en mí se ha revestido»(vv. 1519-22); o «Confieso/que estoy loco, sin seso» (vv. 1536-37).

Como consecuencia de este estado de enajenación terminará por repudiar a su esposa, la reina Catalina.

Pero Calderón tensa aún más la cuerda de la locura del rey, quien no duda más tarde en desterrar de palacio y desheredar a su propia hija María, y en propiciar la caída del propio Volseo. En estos momentos la pasión ha triunfado sobre la razón y ha empujado al rey hacia su infausto destino. Su libertad mal empleada, o mal asumida, ha acabado por materializar la pesadilla de su sueño. Si la obra hubiese terminado aquí, Ana Bolena no habría recibido castigo alguno, ni habría sido ejemplar para el espectador/lector la lección moral del castigo final. Enrique VIII tiene que «vencerse a sí mismo», aunque trágicamente sea demasiado tarde y nada tenga remedio. Y sólo la ruptura del sueño embriagador, al descubrir el amor fingido de Ana¹⁹, podía deshacer en el rey el hechizo maléfico. Y el rey despierta de ese mal sueño con la violencia que más tarde destacará Tomás Boleno, y que es componente esencial de su carácter: «El rey es sabio; y conozco/la razón; mas no me atrevo/a su espíritu furioso./Dios os consuele; que así/a riesgo mi vida pongo» (vv. 2039-43).

Y es así, con la violencia de su pasión, que ordena Enrique la ejecución sumaria de Bolena, y muerta su esposa, la restitución en el trono de María. El rey ha pasado de obrar según el gusto de Bolena a imponer el suyo; y furioso obliga a su hija a tomar la corona de Inglaterra. Demasido tarde, pues la pasión por Bolena lo ha convertido en un ser derrotado, que vislumbra impotente la futura guerra que se cierne sobre su reino. Desolación y guerra que son la consecuencia lógica de, en definitiva, no haber sabido obrar como rey.

19 Aspecto muy interesante, y algo controvertido. Al rey Enrique lo que le lleva a su anulación personal es una irrefrenable pasión erótica por Bolena. El repudio de su mujer es consecuencia directa del engaño de Bolena, que no se entregará al rey al menos que sea su esposa legítima. Es el deseo concupiscente y no otra cosa lo que empuja a Enrique a obrar de la manera que lo hace. Cuando descubre por casualidad juntos a Carlos y Ana Bolena, es la posibilidad de no saberse único, de los celos como no cabía esperar de un carácter violento como el suyo, lo que precipita su desengaño y castigo. Como dice el propio rey: «¡El alma dudosa vive/entre el temor y el respeto!/La que duda, ya concibe/la ofensa, y en esta parte/bastará que se imagine./Y mujer que a dudar llega,/¿cuándo, cuándo se resiste?» (vv. 2573-79).

Otra posible causa, la última que considero aquí, relaciona esa sorprendente metamorfosis de la figura del rey, que como señalé antes, tanto llamaba la atención de Parker, con los principios del decoro dramático y moral. Acierta Arellano²⁰ cuando comenta que «el protagonista real, según las propias convenciones de la tragedia y las lealtades ideológicas vigentes, ha de mantenerse a un nivel de dignidad superior». Bances Candamo, aunque discípulo tardío de Calderón²¹, ilumina convenientemente este aspecto cuando comenta otra comedia con protagonista real inglés, *El conde de Essex* de Coello, indicando que: «Precepto es inviolable de la comedia que ninguno de los personajes tenga acción desairada ni poco correspondiente a lo que significa [...]. Pues ¿cómo se ha de poner una princesa indignamente? Y más cuando la poesía enmienda a la Historia». Bances apostilla también en otros pasajes de su *Teatro*, que «aunque sea del palacio de la China, sólo por el nombre lleva el poeta gran cuidado en poner decorosa la alusión, venerando por imágenes aun las sombras de lo que se puede llamar real»²². No cabe duda que para el dramaturgo finisecular la majestad excede cualquier imperfección humana²³, emanando una especie de estado de gracia que exige a su vez al rey un comportamiento y cultivo de las virtudes reales²⁴. Si bien, Calderón es menos explícito en este sentido, no hay que olvidar que parte de su producción dramática (autos sacramentales como *El segundo Blasón del Austria*, *El lirio y la azucena*) incide en la propaganda teológico-política de la Casa de Austria²⁵, donde todas las modulaciones que adquiere la interpretación de la monarquía se asientan sobre los principios dramáticos del decoro de la figura regia.

Estamos, por tanto, ante la doctrina de la depuración ennoblecedora que Calderón cultiva con mayor sutileza que Bances. Y que efectivamente convierte al rey Enrique en una figura radicalmente diferente a la que podríamos observar en la fuente de Rivadeneyra. Sin embargo, bien es cierto que hay un ennoblecimiento dramático del personaje real, pero que en ningún momento esconde su error, y el castigo (principio de justicia poética en palabras de Parker) que merece la desordenada pasión que lo lleva a destruir la paz y el orden en Inglaterra. El itinerario de un rey que a lo largo de la comedia es incapaz de «vencerse a sí mismo», salvo cuando es demasiado tarde, conlleva al final el mayor de los castigos. Ha fracasado como rey, y por tanto es indigno de su designación como tal, además de que la pérdida de la majestad acarrea la destrucción del estado y de la colectividad de sus súbditos. No hay que olvidar que el final

20 Ver Arellano, 1994, 42-49, espec. 48-49.

21 Ed. Moir, 1970, 35.

22 Ed. Moir, 1970, 34-35.

23 Ver las palabras de Tomiris en *Cuál es afecto mayor* (Bances Candamo, 1722, vol. I, 409: «Reina soy, y son los reyes/de la especie de las almas,/no hay sexo que los distinga/cuando el laurel los enlaza./que la majestad excede/toda imperfección humana».

24 *Vid.* más detalles en Arellano, 1999, 164-69.

25 *Vid.* la edición, 1997, de *El segundo Blasón del Austria* de Calderón. Y más en concreto, Rull, 1983, vol. II, 759-67.

de *La cisma de Inglaterra* es una «apertura a la guerra y a la destrucción, al fracaso, en suma, del rey en su papel de monarca», como recuerda Arellano²⁶.

La metáfora de «los dos cuerpos del rey»²⁷ creo ilustra con bastante exactitud la magnitud del castigo que recibe Enrique. La idea del carácter doble del monarca, humano y divino a la vez, mortal e imagen perfecta de la monarquía, concebida a imagen de Cristo como prolongación de Dios en la tierra para el gobierno temporal, explica la teoría filo-teosófica de que el rey nunca muere, pues aunque el cuerpo natural desaparezca, el cuerpo político está destinado a perdurar, y a permanecer siempre a salvo de las incapacidades del cuerpo natural. La reina Catalina sufre la pérdida de su cuerpo natural, pero conserva intacto su cuerpo político, de ahí que al final de la tragedia sea restituida en el trono su hija María²⁸. Enrique VIII, por el contrario, no perderá su cuerpo natural pero sí el político, al romper de manera clara el vínculo que debe unir la monarquía con la función redentora de Dios. El cisma, a ojos de Calderón, tiene como última consecuencia la no legitimación de Enrique como rey. La comedia no podía finalizar de otra manera que con la abdicación del monarca en favor de su hija la infanta María y el incierto y angustioso futuro que se cierne sobre Inglaterra.

Quisiera hacer una última reflexión antes de acabar. Calderón, como he señalado arriba, ejerce el principio de justicia poética al castigar a Enrique, y si bien practica la doctrina de la depuración ennoblecedora en la figura del monarca, tampoco podía anular de manera taxativa la descripción del rey que presentaba Rivadeneyra. Tengamos presente que posiblemente para un espectador/lector de la España contrarreformista del XVII, la imagen real de un Enrique VIII fuera la descrita por Rivadeneyra. Esto resulta plausible si tenemos en cuenta que la obra del padre jesuita es durante el siglo XVII «una de las obras más populares de España», que cuenta con varias ediciones, como escribe Vicente De la Fuente en su introducción a la edición del texto²⁹, popularidad refrendada por el testimonio del propio monarca Felipe IV quien la consideraba como una de sus lecturas favoritas³⁰. Esto apunta hacia el esfuerzo que tuvo que hacer Calderón por conciliar esta imagen de su protagonista, la que compartían Rivadeneyra y los coetáneos del dramaturgo, a sus propias intenciones creativas y estéticas. Calderón no anula la imagen lasciva de un rey, sino que la esconde, o con extraordinaria habilidad dramática, diríamos, la apunta sin hacerla explícita. En este sentido me parece revelador el comienzo de la comedia (al que ya he aludido) donde se dramatiza en escena un sueño³¹, donde el espectador asiste a la representación del contenido mismo del sueño, y a la presencia

26 Ver Arellano, 1994, 42-49, espec. 48-49.

27 Para mayores detalles y testimonios muy reveladores, *vid.* González García, 1998, 80 y ss.

28 Es precisamente Enrique quien realiza esta «migración» del cuerpo político al final de la obra: «ya que a tu madre no/pude, aunque tanto la quise,/restituirle en su reino,/quiero en él restituirte./Para ella será la gloria/cuando del cielo le mire» (vv. 2728-33).

29 1952. La introducción ocupa las 177-79, cita en 177. El texto, 181-357.

30 Ver «Autosemblanza de Felipe IV», 1958, 232b. Este fragmento epistolar es recogido por Fox, 1986, 7.

31 *Vid.* más detalles en Ruiz Ramón, 1984, 65 y ss.

del propio soñador y de una hermosa mujer, con apariencia de sombra, empeñada en destruir la acción de escribir en que se encuentra el primero. El sueño de Enrique anuncia certeramente cuanto va a ocurrir, a la vez que sume en la angustia y en el terror al rey. Su turbación añade datos significativos que aclaran poco a poco la ambigüedad del sueño (está escribiendo sobre el sacramento del matrimonio). Ruiz Ramón³² señala el modo en que «muy sutilmente el dramaturgo sugiere que el sueño no es sólo causa del conturbado estado de ánimo del rey, sino efecto o, tal vez más exactamente, revelación de una disposición subconsciente, donde aflora, desde el subsuelo de su personalidad básica, la raíz de la pasión que lo definirá como personaje». Esto es, Calderón sugiere la pasión erótica que subyace en el interior del personaje. Pasión que hacía falta subrayar mínimamente, puesto que estaba de sobra presente en el horizonte de expectativas del público, para quien la figura y comportamiento de Enrique VIII eran muy conocidos.

Bibliografía

Capítulo I

«Autosemblanza de Felipe IV», «Apéndice II» de las *Cartas de Sor María de Jesús de Agreda y de Felipe IV*, ed. de Carlos Serrano, Epistolario español, vol. 5, BAE CIX, Madrid, RAE, 1958.

Arellano, Ignacio, «Historia y teatro en el Siglo de Oro. El ejemplo de Calderón», *Historia y vida*, 74, núm. extra, 1994, 42-49.

Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1999.

Bances Candamo, Francisco A. de, *Poesías Cómicas*, Madrid, Blas de Villanueva, 1722, 2 vols.

Theatro de los theatros, ed. de Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.

Cabantous, M., «*Le schisme d'Angleterre vu par Calderón*», *Les Langues Neo-Latines*, 62, 1968, 43-58.

Calderón de la Barca, Pedro, *La cisma de Inglaterra*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.

El segundo Blasón del Austria, ed. de Ignacio Arellano y M. Carmen Pinillos, Autos sacramentales completos 14, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 1997.

Escudero, Juan Manuel, «El uso de la historia en Calderón. Tragedia e historia en *La cisma de Inglaterra*», en M^a Carmen Pinillos y Juan M. Escudero (eds.), *La rueda de la Fortuna. Estudios sobre el Calderón trágico*, Kassel, Reichenberger, 2000, en prensa.

32 1984, 65.

- Fox, Dian, *Kings in Calderón: a study in characterization and political theory*, London, Tamesis, 1986.
- González García, José M., *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza, 1998.
- Hilborn, H. W., *A Chronology of the Plays of don Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University, 1938.
- Márquez Villanueva, Francisco, «Literatura bufonesca o del “loco”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 1985-86, 501-528.
- Paredes, Alejandro, «Nuevamente la cuestión del metateatro: *La cisma de Inglaterra*», en *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, 541-548.
- Parker, A. Alexander, «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, 39, 1962, 222-237.
- «Henry VIII in Shakespeare and Calderón: An appreciation of *La cisma de Inglaterra*», en J. E. Varey (ed.), *Critical Studies of Calderón's Comedias*, en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, London, Gregg/Tamesis, 1973, vol. XIX, 47-77.
- «La religión y el estado: *La cisma de Inglaterra*», en *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991, 305-341.
- Rivadeneira, Pedro, *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra*, Madrid, Imprenta Real, 1674.
- Obras escogidas*, ed. de Vicente de la Fuente, Madrid, BAE, 60, 1952.
- Ruiz Ramón, Francisco, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981, 7-58.
- «Funciones dramáticas del hado en *La cisma de Inglaterra*», en Michael McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, Washington, University Press of America, 1982, 119-128.
- «En torno a un monólogo de Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra*», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, 629-637.
- Calderón y la tragedia, Madrid, Alhambra, 1984.
- Rull, Enrique, «Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, 759-767.
- Shergold, N. D. y Varey, J. E., «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, 275-76.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, 2ª ed.

De la noticia a la prensa (San Raimundo de Peñafort, Barcelona, 1601)

Henry Ettinghausen

Son ya unos cuantos los investigadores, sobre todo investigadores jóvenes, que se están dedicando al estudio de las relaciones de sucesos, el medio por el cual en la Edad de Oro más directa y explícitamente se comunicaba la actualidad. Sin embargo, al considerar las relaciones como objeto de estudio cabe reconocer que no se produjeron, ni tampoco se leyeron, en un vacío, sino que formaron parte de un extenso y variado complejo de productos cuyos propósitos y/o efectos incluían, en mayor o menor grado, los de informar e influenciar. En dicho complejo hubo no tan sólo numerosos tipos de folleto efímero (como por ejemplo edictos, pragmáticas y memoriales), sino textos primariamente orales (tales como sermones y pregones), sin hablar de todo ese conjunto de textos que solemos guardar en un apartado especial llamado «Literatura».

Una de las muchas tareas que quedan todavía por hacer es la investigación pormenorizada de las conexiones existentes entre la prensa noticiara del Siglo de Oro y otros productos y actividades socioculturales. Como han demostrado los estudiosos de la fiesta renacentista y barroca, alrededor de la fiesta se organizaban actividades -en particular justas y certámenes poéticos-, destinadas a dar frutos variados a través de la imprenta, los cuales contribuían a perfilar para la sociedad que los consumía las directrices ideológicas que se pretendía imprimir a tales actos públicos. El propósito de la presente comunicación consiste sencillamente en examinar algunos de los productos mediáticos creados a raíz de una serie de fiestas celebradas al comienzo del siglo XVII, los cuales, a la vez que representativos de la festividad de principios del período barroco, tienen además algunas peculiaridades.

Como sabe todo el mundo, Radio Nacional de España pretende hacer creer a sus oyentes que lo que les proporciona es «las cosas como son». A este respecto, la única diferencia entre RNE y otros medios de información consiste en que expresa una pretensión que otros dan a entender de forma menos explícita. Nosotros, desde luego, somos lo suficientemente sofisticados como para darnos cuenta de que, como rezaba una de mis pintadas preferidas, «Las cosas ya no son como son, sino como las cuenta la televisión». Lo que me propongo aquí es indagar cómo se contaron las fiestas celebradas en Barcelona en la primavera y verano de 1601 en honor de la canonización de San Raimundo de Peñafort. (Para los que no estén del todo enterados, cabe saber que Raimundo (o Ramón) nació a finales del siglo XII en o cerca de Barcelona, que llegó a ser general de la Orden de Predicadores y que se hizo famoso como infatigable

teólogo, inquisidor, jurista y diplomático de la Iglesia¹. Muerto y enterrado en Barcelona en 1275, fue canonizado por Clemente VIII en abril de 1601, que es de lo que aquí se trata.)

Al llegar a Barcelona la noticia de la canonización, comenzó enseguida a organizarse una serie de fiestas públicas que se concentraron en el mes de mayo pero que no finalizaron hasta tres meses después. Como solía ocurrir en tales circunstancias, el acontecimiento dio lugar a la publicación de numerosos impresos. Parte de lo que produjeron varios impresores barceloneses del momento a raíz de las celebraciones -un total de veinticuatro pliegos poéticos-, se halla encuadrada en un librito de la British Library². No se puede saber si el libro representa una porción pequeña o grande de la producción total de pliegos de cordel dedicada por las prensas barcelonesas a la canonización. Lo que sí podemos decir es que en la Biblioteca Nacional de Madrid no consta ni un solo pliego en verso relativo a estos sucesos, que la Biblioteca de Catalunya posee un solo pliego relativo a los mismos que no está representado en la colección londinense, mientras que el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona posee tres, todos los cuales duplican sendos impresos de la British Library.

Resulta evidente que las autoridades barcelonesas no dejaron al azar la cobertura de las festividades, sino que se empeñaron en sacarles todo el partido mediático posible, asegurándose de que el carácter intrínsecamente efímero de las mismas se superase mediante un libro que procurase precisamente eternizarlas³. El encargado de esta tarea fue fray Jaime Rebullosa, prior del convento de Santo Domingo de la ciudad de Balaguer. El 8 de octubre de 1601, fecha de la fe de erratas, Jaime Cendrat ya había impreso en Barcelona el libro de las fiestas compuesto por Rebullosa, un tomo de casi quinientas páginas titulado *Relación de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han hecho, a la canonización de su hijo San Ramón de Peñafort, de la Orden de Predicadores: con un sumario de su vida, muerte y canonización; y siete sermones que los Obispos han predicado en ellas [...]*⁴. Tenemos que vérmolas, pues, con dos tipos de discurso bien distintos: en los pliegos poéticos, un material «popular», barato y efímero, produci-

1 Para la biografía «oficial» de San Raimundo, cuya primera edición, en castellano, apareció justo antes de estallar la Guerra Civil, véase Ferran Valls i Taberner, *Sant Ramon de Penyafort*, Barcelona, La Formiga d'Or, 1996.

2 En realidad, se trata de una colección de 27 pliegos de cordel (sig. 11451ee38/1-27), de los cuales todos contienen textos versificados. Dos de los pliegos (los núms. 14 y 17 de nuestro apéndice bibliográfico) están repetidos, y hay dos ediciones distintas de otro (núms. 8a y 8b).

3 Una de las relaciones en catalán (el núm. 19 de nuestro apéndice bibliográfico) anuncia, aparentemente, el libro de la fiesta: «Jo crec molt prest eixirà/un llibre de tot complit.» Sobre las relaciones de fiestas públicas en el Siglo de Oro, véase *La fiesta: Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, ed. de Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999.

4 Rebullosa escribió varios libros más, entre los cuales hay un *Teatro de los mayores príncipes del mundo y causas de la grandeza de sus Estados [...]*, Barcelona, 1605, y un libro sobre otro santo: *Vida y milagros del divino Olaguer [...]*, Barcelona, 1609. En la dedicatoria de este último, Rebullosa afirma que éste es el octavo libro suyo.

do casi al momento y más o menos por afición; y en la *Relación* de Rebullosa, el libro oficial de las fiestas, erudito y bien estructurado, producido por encargo unos dos o tres meses después de acabadas las festividades⁵.

En su «Prólogo al lector» Rebullosa explica que fue gracias a su colega, fray Gaspar Vicens, «maestro de estudiantes de este convento,» que él pudo «ordenar esta relación,» pues fue Vicens quien se ocupó de «recoger memoriales y apuntar por menudo cuanto ha pasado en las famosas fiestas que [...] ha hecho esta ciudad.»⁶ De hecho, además de la vida, muerte y canonización del santo y de una detallada relación de las fiestas, día por día, el tomo reproduce mucho material creado por otros individuos: en especial, el texto de los sermones que se predicaron, a la vez que buena parte de la gran cantidad de poesías que se escribieron en honor del nuevo santo. Desde luego, los veinticinco pliegos poéticos que conocemos formaron parte del caudal de poemas al que debieron de tener acceso los padres Vicens y Rebullosa.

En su *Relación*, el dominico reproduce las reglas del certamen poético organizado para las fiestas (un elemento de rigor en tales ocasiones)⁷ -el cartel exhortaba a los aspirantes a premios y a que procurasen «que vayan escritas de buena letra para que puedan ser leídas sin dificultad y parezcan mejor» (118)-, y reproduce todas las composiciones premiadas, haciendo lo mismo con la «Justa literaria de la Universidad.»⁸ Mientras que casi todos los poemas citados por Rebullosa como (por decirlo así) «fuera de concurso» están escritos en castellano o en catalán, una proporción muy alta de los que se premiaron están en latín, tal como estipulaban las reglas del certamen y de la justa. De todos los poemas que reproduce Rebullosa tan sólo conocemos cinco editados también en pliegos de cordel. En algunos casos, eso se entiende con facilidad, por ejemplo cuando se trata de poemas cortos, como sonetos, o bien de poemas en latín, cuya impresión en pliegos seguramente no habría resultado rentable. Aparte de los poemas

5 Como observa Sagrario López Poza en relación con los libros de fiesta, «El relato y descripción de la fiesta en este tipo de libros se dirige a un lector culto como *memoria* de las celebraciones en el tiempo (*historia*), como información respecto a un público ausente (*periodismo*), e incluso como influencia de tipo persuasivo (*propaganda*)» (ed. de Jorge Báez de Sepúlveda, *Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la majestad de la reina nuestra señora doña Ana de Austria [...]*, Segovia, 1998, 28).

6 Relación de las grandes fiestas (h. [3v]). En su prólogo, Rebullosa pretende contar las fiestas «como eran», declarando que su relación está «tan arrimada a la verdad, que sé, si las [fiestas] has visto, dirás no hay hipérbole que la ofenda» (*ibid.*). Modernizo ortografía y puntuación, tanto en las citas en castellano como en catalán.

7 «A las tres de la tarde se publicó por todas las calles principales el certamen poético de parte de la Ciudad de esta suerte: que iban los atabales a caballo, con seis trompetas también a caballo, todos de su librea [o sea, de la ciudad]; y después de ellos, en un hermoso caballo blanco muy bien enjaezado, iba un mancebito con un sayo vaquero de tela de oro muy rica, una guimalda de flores en la cabeza con una pluma pajiza, y en la mano derecha una lanza en que estaba clavado un escudo y en ella fijado este cartel» (16).

8 Véase *Relación de las grandes fiestas*, 340 y sigs. y 409 y sigs.

premiados en el certamen y la justa, la gran mayoría de los que cita Rebullosa son anónimos.

Por lo que se refiere a los pliegos londinenses, éstos aparecen encuadernados en un desorden que no obedece a criterio lógico alguno. Sin embargo, pueden ordenarse temáticamente en tres apartados:

[a] cinco poemas que narran la vida y milagros de San Raimundo, todos escritos en castellano, tres de los cuales son anónimos⁹;

[b] ocho poemas laudatorios dedicados al santo, dos en catalán y seis en castellano, todos ellos anónimos, menos uno¹⁰;

[c] y once relaciones en verso de actos organizados para su canonización, cuatro en catalán y siete en castellano, de las que todas menos tres son anónimas¹¹.

En cuanto al pliego de la Biblioteca de Catalunya, se trata de:

[d] un poema anónimo, en castellano, en que se elogia a Barcelona y a la Orden de Predicadores¹².

En la producción de estos pliegos, en los que se utiliza una gran variedad de géneros poéticos y formas métricas, aunque predominan los «populares» sobre los «eruditos», intervinieron sobre todo autores que se identifican como miembros de la Orden de Predicadores y, muy en especial, tres impresores¹³.

Entremos en algunos detalles. Los poemas sobre la vida y milagros del santo pueden agruparse según los tres episodios que tratan. En el primero [1]¹⁴ se cuenta un milagro obrado por el santo, quien, a su llegada de Roma a Tossa, resucitó a un campesino que se acababa de morir de una insolación, dándole el tiempo justo para confesarse antes de morir definitivamente. El segundo poema [2], un romance con pretensiones cultas atribuido a Rafael Corcira, refiere la designación milagrosa de un ángel para el custodio particular de Raimundo e incluye una referencia a la huida del santo de la corte mallorquina de Jaime I de Aragón, ya que, como explica Rebullosa, el rey no quería abandonar «una muger con la cual, no sin escándalo de sus vasallos, tenía familiar conversación» (9).

Luego tenemos tres poemas sobre el viaje de Raimundo desde Mallorca a Barcelona en el cual el santo empleó su capa como una vela, cruzando el mar en un prototipo de plancha de surf y logrando así su milagro más emblemático¹⁵. El primer poema [3] es

9 Véanse, en nuestro apéndice bibliográfico, los números 1-5.

10 Véanse, en nuestro apéndice bibliográfico, los números 6-13.

11 Véanse, en nuestro apéndice bibliográfico, los números 14-24.

12 Véase, en nuestro apéndice bibliográfico, el número 25.

13 Dos de los impresores se ocuparon de 18 de los 25 pliegos que conocemos: Joan Ametlló (núms. 4, 6?, 11, 14, 15, 17, 21, 24, 25) y Jaume Cendrat (núms. 2, 3, 7, 8b, 10, 16, 19, 20, 23). Sebastià de Cormellas produjo 5 (núms. 5, 8a, 9, 12, 22), y Gabriel Graells i Giraldo 2 (núms. 1, 18). Finalmente, hay 1 (núm. 13) que no lleva el nombre del impresor.

14 Numeramos los poemas de acuerdo con nuestro apéndice bibliográfico.

15 Hay referencias a este milagro en casi todos los pliegos que conocemos, muchos de los cuales incluyen, además, representaciones gráficas del mismo.

un romance atribuido a Josep Fontellas; el segundo [4], en quintillas, pone el énfasis en la colaboración de Raimundo con Santo Domingo; y el tercero [5], unos «gozos y villancico», compara «la milagrosa navegación y jornada» del santo con varios incidentes acuáticos de la Biblia: la división del Mar Rojo, la salvación del niño Moisés, etc., y describe a la perfección los principios de la técnica del windsurf: «Hacéis árbol del cayado,/vela y barco de la capa.»

En los ocho pliegos laudatorios dedicados al santo hay, desde luego, muchas referencias a su vida y milagros, especificando uno [8] su viaje de Mallorca a Barcelona «sin nave [...] en seis horas.» Algunos insisten también en otros aspectos de su currículum: por ejemplo, unas octavas escritas por un religioso de la Orden de Predicadores [9] se destacan por alabar su papel de inquisidor contra los albigenses y su obra teológico-jurídica, como también su mortificación corporal. Sin embargo, aquí también encontramos la obligada referencia a su milagro marítimo: «que por mar, sin barco, vuela y nada.»

Por supuesto, los pliegos que más explícitamente actúan como medios informativos de hechos de actualidad son las once relaciones de actos organizados en Barcelona para celebrar la canonización. Son, además, los únicos poemas que se pueden ordenar cronológicamente, pues nueve de los mismos especifican el período que cubren, constituyendo en su conjunto una especie de crónica que va de primeros de mayo a primeros de junio. En particular, las primeras seis relaciones crean una continuidad en la cobertura informativa de los hechos que no es probable que sea fortuita¹⁶.

El comienzo de la primera [14], en la que ya se anuncian las fiestas del 24 de mayo, como también otras relaciones más¹⁷, suena claramente a romance noticiero:

Año de mil y seiscientos
y primero ya corrían,
a los diez del mes de mayo,
y a las dos antes del día
ha llegado a esta ciudad
un correo muy aprisa,
el cual venía de Roma
y para Madrid partía
a dar parte al rey Felipe
de esta nueva tan divina.

16 El período cubierto por las primeras tres relaciones (los núms. 14-16 de nuestro apéndice bibliográfico) es ?-11, 11-18, y 18-23 de mayo, mientras que las tres siguientes (núms. 17-19) tratan todas de las fiestas del día 24, y las tres siguientes (núms. 20-22) tratan del 31 de mayo y del 3 y del 6 de junio, respectivamente.

17 «Dicen que a los veinticuatro/de mayo, que ya corría/hará esta ciudad las fiestas/que tal nueva merecía [...] /Esto es lo que al presente, /lo que ahora, ha acontecido. /En lo demás que se hará/no faltará quien lo escriba.» En el pliego [15] también se anuncian las fiestas del 24, y los pliegos [16] y [17] se anticipan también a más relaciones.

La segunda [15] es un romance en el que se detallan numerosas procesiones protagonizadas por los diferentes gremios, cofradías, órdenes religiosas, autoridades y hasta calles de la ciudad y por algunos pueblos vecinos, presentándose la canonización como la gran noticia de la temporada: «No se habla de otra cosa/sino sólo de este santo,/y visitan a montones/la gente el cuerpo sagrado.» La tercera [16] relata numerosas procesiones más, entre ellas, una de más de 3.000 maestras de costura y niñas, y muchas otras de pueblos vecinos a Barcelona. Gran parte de la cuarta [17] (un romance cultista puesto en boca de un «pastor» llamado Alcimedonte) la ocupan las descripciones de diversos gremios que se incorporaron a las procesiones del 24 de mayo -hortelanos, acemileros, cuchilleros, armadores, marineros, pescadores, esparteros, etc. insistiendo así en el carácter comercial e industrial de la ciudad.

Un romance culto, repleto de referencias a la mitología grecorromana, atribuido a Rafael Corcira [20] se concentra en el despliegue militar celebrado el 31 de mayo, mientras que un pequeño romance de Sabrián Ruffart [23] ofrece una descripción somera de las fiestas que pone el énfasis en las distintas entidades que las integran (obispo, Diputación, consejeros, etc.), a la vez que describe la rica indumentaria de los componentes de las procesiones y los fuegos artificiales y se refiere a las justas poéticas¹⁸. Otra relación, un romance pastoril titulado *Carta de Delanio a las pastoras de su aldea* [24], recapitula buena parte del contenido de las anteriores, reiterando los nombres de los pueblos circunvecinos que durante quince días seguidos habían organizado procesiones¹⁹. La relación de la Biblioteca de Catalunya [25], debería contarse como la primera en orden cronológico, ya que describe la pompa de la proclamación en Roma de la canonización y termina con la llegada de la noticia a Barcelona.

En cuanto a las relaciones en catalán, éstas adoptan un estilo totalmente distinto. Una de las relaciones de las procesiones del 24 de mayo [18], escrita por un tal Alexandre Amargós en versos pareados de cinco sílabas, de facción muy poco erudita, expresa de forma divertida el deslumbramiento de su narrador plebeyo ante las maravillas y riquezas del fasto que describe²⁰, y una relación anónima de las fiestas del 3 de junio [21], compuesta en la misma forma métrica, consigue también el efecto festivo de un reportaje relatado por un patán. Sigue también la misma forma métrica otra relación

18 «Cómo ofrecen mil tesoros/al verso más bien limado,/que es bien se le digan versos/y le canten himnos santos.»

19 El poema contiene un repaso crítico de escritos anteriores, incluyendo el de «Alcimedonte» [17]: «Decíme que Alcimedonte/ya os envió, retratada,/la procesión general,/cosa tan rica y tan alta,/que por ser alto su estilo/no entendéis bien la sustancia/y que os agradan mis versos/porque a lo terreno tratan,» un interesante comentario de los variados niveles de sofisticación de todo este material. Para unas fiestas celebradas fuera de Barcelona, véase Eloi Miralles, *Les festes de la canonització de Sant Ramon de Penyafort celebrades a Vilafranca del Penedès el dia 7 de juny de 1601 recollides en el Libre Verd de Vilafranca*, Vilafranca, Caixa Penedès, 1996.

20 E.g. «Jesús, què escuts/deuen costar!/Què bell mirar!». Entre otras muchas cosas, se refiere a un montaje en el que se mostraba a San Raimundo «dintre del mar,/y navegar/sense vaixell.» Aquí y en otros poemas figuran también los gigantes y dragones típicos de las fiestas callejeras catalanas, y se menciona el premio ofrecido por el altar más bien decorado.

dedicada únicamente a la procesión hecha en Barcelona por gente venida de Caldes de Montbuí [22].

De los veinticinco pliegos que conocemos, la gran mayoría son anónimos. Sin embargo, hay siete (o sea, un 28%) que no, los cuales van atribuidos a Alexandre Amargós [18], Rafael Corcira [2, 20], Josep Fontellas [3, 12], Sabrián Ruffart [23] y Joan Vives [19]. Gracias al libro de Jaime Rebullosa, sabemos algunos detalles sobre la autoría, y la fecha y circunstancias de composición, de cinco de ellos. El primero de los que reproduce Rebullosa es el pequeño romance de Josep Fontellas [3] que relata el viaje milagroso del santo. Por lo que se refiere a las circunstancias de su composición, Rebullosa explica que «Muchos hijos de la poesía dieron vuelo a su pluma en esta fiesta de la canonización de San Ramón, probando los ingenios en celebrar esta tan rara maravilla suya con variedad de versos, entre los cuales puso Josep Fontellas a la puerta de nuestra iglesia este romance» (10)²¹. Rebullosa reproduce también el otro romance de Fontellas [12], explicando el dominico que el poema es en realidad una glosa²². Por lo que se refiere a los tres poemas restantes que recoge, Rebullosa comenta brevemente dos de los romances anónimos²³ y, más largamente, el del desfile militar, que él atribuye a Rafael Cordellas pero que en el pliego de cordel [20] se atribuía a Rafael Corcira, cuyo motivo queda más claro gracias a la pequeña introducción que le pone el cronista²⁴.

En el prólogo de su libro Rebullosa explica los impulsos que le motivaron para emprender su *Relación de las grandes fiestas*: «he trabajado, escrito e impreso porque soy catalán, fraile de Santo Domingo e hijo de la misma casa que lo fue San Ramón» (f. |4r). Llama la atención cómo el dominico destaca su catalanidad. Pese a ello, su libro no pone un énfasis extraordinario en la nacionalidad del santo ni en el carácter nacional de las festividades, dejando más bien que éste esté implícito en su tratamiento del tema.

21 El romance ocupa las pp. 10- 13 del libro de Rebullosa.

22 «Hoy [26 de mayo], entre otras obras de varios autores, sacó Josep Fontellas, de Lérida, un romance bajo de este mote, que estaba sobre el escudo de las armas de esta ciudad: 'Puestas en su fuerte peña,/poco será todo el mundo,/pues las ampara Raimundo'» (228). El romance ocupa las pp. 228-230 del libro de Rebullosa, quien informa también (394) que, en el certamen poético, Fontellas ganó el premio por la mejor «jeroglífica».

23 «Entre las nuevas obras que los poetas nos comunicaron este día [lunes, 21 de mayo], salió impreso este romance pastoril a la reliquia del Santo» (98); «Entre otras obras con que solemnizaron los poetas estos días, salió este romance en nombre del pastor Delanio, que escribe a las pastoras de su aldea las fiestas que en esta ciudad se hacen al glorioso San Ramón» (255). Estos dos romances (véanse los núms. 11 y 24 de nuestro apéndice bibliográfico) ocupan las pp. 98-99 y 255-256, respectivamente, del libro de Rebullosa.

24 «De esta suerte [...] salieron [los hijos de la ciudad] del baluarte de levante con mucho concierto, pasearon las calles de la ciudad y, por remate, llegaron al patio de nuestra iglesia, donde, habiendo formado su escuadrón, hicieron gran salva de arcabuzazos, después de lo cual, puestos en hilera, entraron en la iglesia y, hecha oración al santo, le ofrecieron la bandera que dije llevaba el alférez para que quedase delante su capilla, como hoy está. Rafael Cordellas describió bien este alarde con un romance impreso que nos comunicó estos días, que dice así» (Rebullosa, 246). El romance ocupa las pp. 246-248.

A este respecto los pliegos poéticos ofrecen un contraste muy notable, el cual se observa en muchos casos desde la misma portada. Mientras que en el título de su libro *Rebullosa* se limita a llamar a San Raimundo «hijo» de Barcelona, en el título de uno de los pliegos poéticos redactados en catalán [7] se le llama (en catalán) «català», y en cuatro de los pliegos escritos en castellano [5, 14, 15, 25] se le denomina «catalán barcelonés.»²⁵ En el pliego en catalán, un villancico que ocupa el recto de una sola hoja, el estribillo vuelve a insistir en la catalanidad del santo: «O digne d'etern record,/de catalans honra i glòria:/teniu-nos sempre en memòria,/Sant Ramon de Penyafort,» mientras que uno de los romances [14] explica la importancia del hecho de ser el santo catalán: «Porque, pues es catalán,/tendrá siempre gran codicia/en rogar por catalanes/que alcancen la eterna vida».

Otros poemas se concentran más en el papel de la ciudad que albergaba los restos de Raimundo. Los primeros versos del villancico en catalán contienen un elogio de Barcelona, una ciudad rica que, gracias a la canonización, acaba de cobrar un valor añadido:

Amb raó, gran Barcelona,
la rica tots anomenen,
molt digna d'esta corona,
puix tal sant en ella tenen.

Otro poema en alabanza del santo [8], una pequeña hagiografía escrita en octavas, comienza con otro encomio de la ciudad que «Metrópoli es del suelo catalano,» la cual ha adquirido con la cononización fama universal: «ahora es tan famosa/que apenas tiene el orbe mejor cosa.». El tono triunfalista se incrementa todavía más al final:

De hoy más, Oh Barcelona rica y fuerte,
serás muy más dichosa, pues que claro
sabes que a San Ramón la Iglesia santa
canonizado le celebra y canta.

Otro poema anónimo [10], en quintillas, que contiene las obligadas referencias al milagroso viaje, al ángel especial de la guarda, a la vida de abstinencia seguida por el santo, y a sus poderes curativos, termina dirigiéndose así a Barcelona:

Tú, ciudad y principado,
del orbe más gloriosa,
más rica y más venturosa
y que siempre has mostrado
ser de las más religiosa,
gózate y da al cielo

25 Cuatro de los pliegos poéticos -números 1, 5, 7 y 9 (todos ellos compuestos por miembros anónimos de la Orden de Predicadores)-, le identifican como miembro de la Orden.

mil gracias, y sal de ti
de contento y consuelo,
pues no tiene el orbe suelo
más felice hoy que a ti.

Un romance a las reliquias del santo [11], puesto en boca de «Alcimedonte, un pastor», empieza:

Entre la más verde juncia
que el agua tirrena baña,
dentro un invencible muro
de foso y murallas altas,
cuya fama asombra el mundo
y engrandece las Españas,
de un nombre barcelonés
en la gotolania [sic] patria
yacen de un santo varón
unas reliquias sagradas.

Mientras que el romance de Josep Fontellas *A la insigne y venturosa ciudad de Barcelona* [12] empieza con una glorificación de la ciudad que no resulta menos expresiva:

A la ciudad más dichosa
que tiene el sitio en España,
la de más nobles costumbres
y en edificios más alta,
la que llama el mundo rica,
y no sin razón la llama.

Y otra relación más también ofrece un breve pero fervoroso elogio de Barcelona:

Excelsa por invencible,
por noble y por rica excelsa,
aquella que llama el mundo
la soberana e inmensa
con nombre de Barcelona,
en la gotolonia [sic] tierra.

Hablando en términos generales de las fiestas públicas del Siglo de Oro, Sagrario López Poza observa que:

El conjunto de actos constituía un sistema de relaciones simbólicas: los significados religiosos se entrelazaban con los históricos y creaban una alegoría jurídica y política, un retrato ideal de la socie-

dad. [...] La función capital era la fusión de las clases, los grupos y las jerarquías, aunque fuera ficticia.²⁶

Si bien era normal que una localidad se enorgulleciese en tales circunstancias, en el énfasis «nacionalista» que ponen los pliegos en la condición de barcelonés y catalán de San Raimundo queda patente la carga ideológica que se dio a las festividades, pues prácticamente todos los pliegos presentan la canonización como una afirmación de la identidad colectiva de todos los barceloneses (gremios, parroquias, calles, etc.) y hasta de toda Cataluña (pues se incluyen no tan sólo los pueblos circunvecinos a Barcelona sino las conexiones del santo con Tossa y, sobre todo, con Mallorca).

Si quisiéramos indagar los posibles motivos de dicho énfasis, cabría recordar que la canonización tuvo lugar en una época de graves tensiones internas (recuérdese Roque Guinart), como también de serias tensiones externas con la monarquía española. Según Ricardo García Cárcel, «La situación al final del reinado de Felipe II era [...] explosiva. Los 'halcones' parecen imponerse en el Consejo de Aragón, propugnando la mano dura con los catalanes,» una situación que no mejoró con la muerte del monarca, pues «El reinado de Felipe III empezó con un desaire a Cataluña por el incumplimiento del joven rey de su promesa de celebrar su matrimonio en Barcelona.»²⁷ Aunque el nuevo rey asistió a las Cortes de Barcelona en 1599, volvió a Madrid en el verano de 1600 sin haber firmado las constituciones²⁸, dejando a los catalanes, en palabras de un contemporáneo, desollados y degollados²⁹. No parece del todo arriesgado ver en la poesía «popular» que hemos comentado, entre otras muchas cosas, el aprovechamiento de una buena oportunidad para inculcar y dar expresión a sentimientos corporativos y nacionales que aglutinasen los distintos organismos, profesiones y clases sociales de la capital catalana en un momento especialmente crítico.

Apéndice bibliográfico

[A] Poemas que narran la vida y milagros de San Raimundo

[1] Anon., *Romance, en que se/cuenta el primer milagro que en su/vida obro San Raymundo de Peñafort tercero general de la orden de/Predicadores, viniendo de la Corte Romana a Cathaluña, y/desembarcando en Tossa por el estio del/año de 1235./Compuesto por vn religioso de la mesma orden*, 1 h, Barcelona, Gabriel Graells i Giraldo, 1601, Londres, British Library [en adelante, L-BL] 11451ee38/13.

²⁶ López Poza, *op. cit.*, 17.

²⁷ *Historia de Cataluña, siglo XVI-XVII. La trayectoria histórica*, Barcelona, Ariel, 1985, 78, 115-116.

²⁸ *Idem*, 117.

²⁹ «El donatiu d'1.100.000 lliures de les corts del 1599, afirma J. Pujades, havia 'escorxat' la Generalitat i 'degollat' les universitats (els municipis)», *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997, IV, 56.

- [2] Raphael Corcira, *Romance/en alabança de/de [sic] San Ramon de Peñafort, y/de como Dios le embio vn/Angel, con el qual se co-/municaua familiar-/mente*, 2 hs [en la h. 1r: grabado de escudo de armas; la h. 2v en blanco], Barcelona, Jaume Cendrât, 1601), L-BL 11451ee38/10.
- [3] Jusepe Fontellas, *Romance a la iorna-/da del bendito San Ramon de Peñafort,/desde Mallorca a Barcelona donde/vino por el mar encima su capa*, 1 h [pequeño grabado de la crucifixión], Barcelona, Jaume Cendrât, 1601. L-BL 11451ee38/8.
- [4] Anon., *A la maravillo-/sa nauegacion que hizo el biena-/uenturado san Ramō de Peña-/fort desde Mallorca a Barcelona./Alabança*, 2 hs [en la h. 1v: grabado del santo cruzando el mar; en la h. 2v: grabado de florero decorativo], Barcelona, Joan Amelló, 1601, L-BL 11451ee38/15. [= Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat (en adelante B-AHC) B-1601-8^o(op)1].
- [5] Anon., *A la milagrosa nave-/gacion y iornada que el biena-/uēurado Cathalan Barcelones S. Raymundo de Peñafort, tercer maestro gene-/ral de la Orden de Predicadores, hizo por el mar mediterraneo/sin barco, sobre sola su capa, desde la Isla de Mallorca/a la ciudad de Barcelona./Haze estos Gozos y Villancico vn Religioso de la mesma Orden*, 1 h, Barcelona, Sebastià de Cormellas, 1601, L-BL 11451ee38/16.

[B] Poemas laudatorios dedicados al santo

- [6] Anon., *Llahors del glorios Pare Sant Ramon/de Penyafort*, 1 h [grabado del santo pasando el mar], Barcelona, ¿Joan Amelló?, 1601, L-BL 11451ee38/4.
- [7] Anon., *Goigs y alabances del glorios Sant Ramon de Peñafort/Cathala, del Orde de Predicadors. Composts per vn Religios/Cathala, de dit Orde*, 1 h [grabado de un santo con llave y báculo e inscripciones: «Claviger. et hereus» y «Archiepiscopatus arachensis Archiepiscop Tarraconensis»], Barcelona, Jaume Cendrât, 1601, L-BL 11451ee38/5.
- [8a] Anon., *Un peregrino deuoto, en/alabança de San Raymundo/de Peñafort*, 4 hs, Barcelona, Sebastià de Cormellas, 1601, L-BL 11451ee38/2.
- [8b] Anon., *Un peregrino de-/uoto en alabança de S. Ray-/mundo de Peñafort*, 2 hs [en la h. 1r: grabado con ciudad y peregrino; h. 2v en blanco], Barcelona, Jaume Cendrât, 1601, L-BL 11451ee38/19.
- [9] Anon., *Octavas/En alabança del bienaventurado San Raymun-/do de Peñafort Tercero Maestro General de la/Orden de Predicadores./Compuestas por vn Religioso de la mesma orden*, 1 h, Barcelona, Sebastià de Cormellas, 1601, L-BL 11451ee38/6.
- [10] Anon., *Alabanças y grandezas del glo-/rioso Sancto Ramon/de Peñafort/Por vn sieruo y deuoto vezino de la/Ciudad de Mannreza*, 2 hs [en la h. 1r: grabado con sagrado corazón e inscripción «Soli Deo honor et gloria»; la h. 2v en blanco], Barcelona, Jaume Cendrât, 1601, L-BL 11451ee38/9.
- [11] Anon., *A la reliquia/del bienaventurado/San Ramon de Peñafort./Romance*, 1 h, Barcelona, Joan Amelló, 1601, L-BL 11451ee38/12.

[12] Jusepe Fontellas, *A la insigne y ven-/turosa Ciudad de Barcelona./Romance*, 2 hs [en la h. 1r: grabados del santo cruzando el mar y del escudo de la ciudad de Barcelona; h. 1v en blanco], Barcelona, Sebastià de Cormellas, 1601, L-BL 11451ee38/20. [=B-AHC B-1601-8°(op)2].

[13] [Pliego sin título, ni nombre de autor, que contiene tres copias de un poema, impresas una al lado de la otra, como si se tratara de un papel que se debiera cortar en tres tiras de formato vertical. El poema empieza: «Por la cumbre desta peña/oy nos amanece el dia/de mil fiestas y alegría»], 1 h (s.l., s.i., s.a.). L-BL 11451ee38/25.

[C] Relaciones de actos organizados para celebrar la canonización.

[14] Anon., *Romance breve/y compendiooso, el qual trata de la/alegria que hizieron en Barcelona, hasta viernes a los onze del presente mes de Mayo, de M.DCI. en sabiendo la nue/ua de la canonizacion del Cathalan Barcelones san Raymun/do de Peñafort, q fue canonizado a los 29. de Abril pas-/sado, dia de San Pedro Martyr. Con vn villanci-/co a la postre al mismo Santo*, 2 hs [h. 2v en blanco], Barcelona, Joan Amelló, 1601, L-BL 11451ee38/18. [11451ee38/24 es otro ejemplar].

[15] Anon., *Relacion breve/y compēdiosa la qual narra los pre-/sentes que han traydo y las processiones y fiestas que han hecho/en Barcelona dēde Viernes a los onze del presente mes de Mayo/de 1601. hasta Viernes a los diez y ocho del dicho mes en honra del Cathalan Barcelones San Raymundo de Peñafort que fue/canonizado a los veynte y nueue de Abril dia de San Pe-/dro Martyr. Y la grande alegria y deuocion/que en Barcelona le tienen*, 2 hs [en h. 1v: grabado del santo cruzando el mar], Barcelona, Joan Amelló, 1601, L-BL 11451ee38/14.

[16] Anon., *Breue y sumaria Relacion de lo que/se ha hecho en Barcelona, dende Viernes a los diez y/ocho del presente mes de Mayo de 1601. hasta/Miercoles a veynte y tres del dicho mes, en/honra y gloria de la Canonizacion de/S. Raymundo de Peñafort*, 2 hs, Barcelona, Jaume Cendrath, 1601, L-BL 11451ee38/11.

[17] Anon., *Relacion de toda la procession que se hizo el jueves passado a 24, del mes de Mayo de 1601. trayendo el/cuerpo del bienauenturado San Raymundo de/Peñafort*, 2 hs, Barcelona, Joan Amelló, 1601, L-BL 11451ee38/3 [11451ee38/17 es otro ejemplar].

[18] Alexandre Amargós, *Relacio de/la solemne professo/ques feu en barcelona a 24. de Maig del corrent/Any 1601. per la Canonizacio de Sant/Ramon de Penyafort*, 8 hs, Barcelona, Gabriel Graells i Giraldo, 1601, L-BL 11451ee38/1 [=B-AHC B-1601-12°(op)1].

[19] ¿Joan Vives?, *Carta de Ioan Viues/A Sebastia Amat, en resposta de vna altra, en la qual li/dona raho de la solemne Professo ques feu lo Dijous/a 24 de Mayg, de aquest Any 1601. Del/glorios sant Ramon de/Penyafort*, 4 hs [en la h. 1r: grabados de una ciudad y de dos figuras humanas], Barcelona, Jaume Cendrath, 1601, L-BL 11451ee38/27.

- [20] Raphael Corcira, *Romance/Del gallardo alarde y muestra que se hizo en Barcelona en honra de la Canonizacion y fiesta/del glorioso san Raymundo de Peñafort, el ultimo/de Mayo, dia de la Ascension de/nuestro Señor*, 2 his [en la h. 1r: grabado de escudo, Barcelona, Jaume Cendrath, 1601, L-BL 11451ee38/21.
- [21] Anon., *Relacio de las festas/se feren diumenge a tres de Juny/del Any 1601. Los Cauallers de Barcelona en lo Born, a/honor de S. Ramon de Peñafort*, 2 hs, Barcelona, Joan Amelló, 1601, L-BL 11451ee38/22.
- [22] Anon., *Relacio de la solemne professo que los/naturals de la vila de Caldes de Montbuy, venint a visitar lo sant cors del/glorios pare sant Ramon de Penyaafort feren a sis des/mes de Juny de 1601*, 2 hs, Barcelona, Sebastià de Cormellas, 1601, L-BL 11451ee38/23.
- [23] Sabrian Ruffart, *Relacion breve y/compendiosa de las fiestas que se/hazen en Barcelona en loores/y gloria de la Canoniza-/cion de San Ramon/de Peñafort*, 2 hs [grabado de santo con llave], Barcelona, Jaume Cendrath, 1601, L-BL 11451ee38/7.
- [24] Anon., *Carta de Delanio a las Pastoras de su/aldea donde las haze saber las proces-/siones y fiestas que se hizieron con/la nueva de la Canonizacion/de San Raymundo de/Peñafort*, 2 hs [en la h. 1r: grabado de un pastor], Barcelona, Joan Amelló, 1601, L-BL 11451ee38/26.

[D] Poema laudatorio dedicado a Barcelona y a la Orden de Predicadores

- [25] Anon., *Romance a la ciudad/de Barcelona, y a la Orden de Predica-/dores en las regozijadas nuevas de la canonizacion del bienaventurado Catha/lan Barcelones san Ramon de Peñafort, hecha por el Sanctissimo Pon-/tifice Clemente Octauo en 29. de Abril dia de San Pedro/Martyr deste Año de M.DCI*, 1 h, Barcelona, Joan Amelló, 1601, Barcelona, Biblioteca de Catalunya F.Bon. 2788.

La puesta en escena de la Aurora como metáfora encomiástica de Mariana de Austria en las loas cortesanas de Agustín de Salazar*

Judith Farré

El predominio de la palabra «loa» en el siglo XVII, para designar el género dramático con el que se inaugura la representación, frente a los más habituales de «íntroito» y «prólogo» en el XVI, manifiesta la tendencia evolutiva fundamental de este tipo de piezas preliminares. Así pues, prevalece la función encomiástica sobre la que introduce el argumento de la comedia que seguirá a continuación. Dicha función laudatoria se sustenta en el código semiótico que imponen el lugar de la representación, las circunstancias que la envuelven y el público al que va dirigida. Si aceptamos que el espacio escénico, junto a sus distintas motivaciones, es el factor esencial que condiciona la formulación de la práctica escénica, podemos deducir que la dialéctica realidad/ficción se convierte en el eje principal sobre el que se sustenta la representación.

Bajo esta premisa inicial, nuestro análisis se orienta hacia el escenario cortesano y, en particular, a las loas de fiestas reales que conmemoran una circunstancia regia determinada. Nos referimos a las loas de Agustín de Salazar y Torres dedicadas a Mariana de Austria¹. En este caso, los dos parámetros que configuran el género se manifiestan de forma clara. El contexto histórico, localizado en la celebración del

* Este trabajo forma parte de la investigación que estamos realizando para nuestra tesis doctoral a propósito de las loas cortesanas de Agustín de Salazar y Torres, y gracias a la beca predoctoral (FPI) que nos ha otorgado la Generalitat de Catalunya.

1 Bajo el título de la *Cítara de Apolo*, Juan de Vera Tassis recoge en dos volúmenes la obra de Salazar y Torres. Existen dos ediciones, de 1681 y 1994, que presentan variantes mínimas y de escasa significación. Salvo algunas composiciones que se han perdido, la *Cítara* recoge la obra completa de Salazar. Se publican diez loas, que pueden agruparse en tres apartados:

1) Loas palaciegas:

1.1.-Dedicadas a Mariana de Austria: «Loa para la comedia de *Tetis y Peleo*»; «Loa para la comedia de *Los juegos olímpicos*»; «Loa para la comedia de *El mérito es la corona y encantos de mar y amor*»; «Loa para la comedia de *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*»

1.2.-Dedicadas a Carlos II: «Loa para la comedia de *Elegir al enemigo*»; «Loa para la comedia de *También se ama en el abismo*»

2) Loas particulares:

2.1.-Dedicadas a los duques de Alburquerque: «Loa para la comedia de *Dar tiempo al tiempo*»; «Loa para la comedia de *El amor más desgraciado, Céfalos y Pocris*»

2.2.-Dedicada a los duques de Alcalá: «Loa para la comedia de *Eurídice y Orfeo*»

3) Loa de presentación de compañías: «Loa para la comedia de *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*»

aniversario de la Reina madre, se convierte en la circunstancia que inspira la representación. El discurso y el protocolo oficiales de la corte exigen solemnizar la ocasión mediante el encargo de una fiesta real. Como pieza inaugural del *continuum* dramático de la representación y de acuerdo con su acepción etimológica, la loa sintetiza su propósito fundamental: la magnificación de la circunstancia festiva se convierte en su argumento y, a la vez, en pretexto para el encomio del personaje real que inspira la celebración palaciega.

El carácter circunstancial de la loa permite conjugar en su puesta en escena el doble plano de la realidad y la ficción: frente a la ausencia de un conflicto dramático definido, la circunstancia que inspira la representación -y en concreto su panegírico- se convierte en el motivo diegético fundamental. El asunto dramático que desarrolla la loa se funda en un debate simbólico que enfrenta a dos o tres personajes alegóricos que se disputan el mecenazgo de la fiesta. Se trata de una alegoría que, en el tablado, simboliza los preparativos que rodean la fiesta palaciega. Después de trazar la excelencia que implica el nuevo día con que se inicia la representación, los personajes que participan en el debate exponen los méritos que certifican su implicación en el asunto festivo. La estructura de la loa se plantea así como una discusión de valores que pretende aparecer como simultánea al desarrollo de la escenificación. El consenso final, ya sea a partir de la aparición de un personaje que desempeña la función de juez mediador o por medio del acuerdo general entre los mismos protagonistas del debate, abstrae el sentido encomiástico fundamental de la loa, a partir del panegírico de la circunstancia que origina la celebración. Dicha contemporaneización logra que el auditorio real se implique como testigo en esta simbolización del asunto dramático. Los efectos escenográficos que marcan la pauta espectacular se fundan en un sistema de antítesis múltiples: luz/oscuridad, día/noche, canto/recitado, vertical/horizontal, cielo/tierra, cortina/tablado.

Se manifiesta de esta manera lo que podríamos denominar como «capacidad» envolvente de la loa, puesto que el espacio y el tiempo real de la representación se confunden dilógicamente con el espacio y el tiempo simbólico del escenario. En la simultaneidad y confusión de los dos niveles de acción radica la eficacia espectacular de la loa, cuyo propósito laudatorio puede así constituirse en alegoría verdadera y dramática de la grandeza del poder monárquico. De esta manera, todos los elementos constitutivos de la loa adquieren, en su polivalencia, una trascendencia significativa más allá de su sentido inicial. La música de apertura, la pintura del telón, la decoración efímera del pórtico del teatro, el fragmento previo a la subida de la cortina y la misma representación de la loa como antesala de la comedia, se conciertan bajo una doble perspectiva de fábula y realidad, que adquiere su sentido pleno como reflejo encomiástico de un ideal.

Desde esta concepción tripartita, la realidad y la ficción se confunden en su aspiración hacia el ideal simbólico y se constituyen en alegoría. La subida del telón indica no sólo el inicio real de la representación, sino que también se convierte en el símbolo que marca el límite entre la oscuridad y la luz, la noche y el día, es decir, entre la realidad

y la ficción. El eje sobre el que se articula este doble nivel de oposiciones es la monarquía, que representa el ideal simbólico de perfección².

El inicio de la dramatización se localiza en un espacio y un tiempo tipificados como coordenadas simbólicas y correlatos objetivos de una suprarrealidad ideal. La representación empieza con la llegada de un nuevo día, enmarcado en un «locus amoenus», en el que el descenso inaugural de la Aurora se convierte en una forma de elogio a Mariana de Austria. La pieza objeto del presente estudio es la Loa para la comedia de *Tetis y Peleo*³. Como ejemplo paradigmático, nuestro propósito es analizar la dimensión simbólica que adquiere la representación de la llegada de la Aurora, como forma de elogio a Mariana de Austria, en el segmento dramático inaugural (vv. 1-30)⁴.

El motivo de este «amanecer» simbólico funda su poder de evocación en una multiplicidad de contrastes que se combinan y alternan en la dilogía del nivel escenográfico y el retórico. En el nivel de la puesta en escena la espectacularidad se sugiere por medio de la combinación del plano vertical y el horizontal, es decir, gracias al movimiento de descenso de la Aurora y al de ascenso de la subida de la cortina. La tramoya que sustenta a la Aurora se compone de un trono de nubes, lo que nos permite pensar en una ambientación de cielo para la pintura de la cortina. La acotación de la Loa para *El mérito es la corona y encantos de mar y amor* (1674), otro caso en el que Agustín de Salazar propone el descenso inaugural de la Aurora, resulta más explícita al aclarar el decorado de la pintura del telón: «Baja la Aurora por en medio de la cortina, que era dividida en trozos en forma de nubes que se irán abriendo y escondiendo como fuere cantando la Aurora, arrojando flores y pájaros»⁵.

Otro de los rasgos en común que ambas loas presentan, y que asimismo nos aclara la didascalía explícita de la acotación, es la importancia de los pájaros y las flores en la caracterización de la Aurora como personaje. Seguramente, en el caso de la Loa para *Tetis y Peleo*, su presencia en el ornato del parlamento tendría una correspondencia física en el tablado. Otra similitud entre ambas loas puede apreciarse en el ritmo espectacular del movimiento de descenso de la Aurora, puesto que en ambos casos el parlamento cantado que pronuncia se desarrolla en treinta versos⁶.

2 Véase al respecto el interesante artículo de S. Neumeister en el que expone la interpretación emblemática de la escena: «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico», en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón*, Berlín-Nueva York, 1976, vol. III, 156-170.

3 Junto con T.A. O'Connor, «On dating the comedias of Agustín de Salazar y Torres: a provisional study», *Hispanófila*, 67, 1979, 73-81, creemos que la fecha de representación más probable es la del 22 de diciembre de 1671.

4 Remitimos al apéndice final que reproduce este segmento inaugural.

5 Para la caracterización y las variaciones líricas del motivo de la Aurora en Agustín de Salazar, véase también el «Tríptico de Auroras» que analiza A. Méndez Plancarte en *Poetas novohispanos*, ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, México, 1942, vol. II: 1621-1721, 126-128 y 133-135.

6 En el caso del ascenso, el movimiento de la subida de la cortina que debe descubrir el tablado, se introduce una diferencia en el ritmo espectacular del segmento inaugural de las dos loas. En el caso de la Loa para *Tetis y Peleo*, la subida de la cortina se inicia una vez se ha posado la Aurora en el tablado, mientras que en la Loa para *El mérito es la corona y encantos de mar y amor* el ascenso y el

El parlamento de la Aurora con el que se inicia la Loa para *Tetis y Peleo* (vv. 1-30) retoma en el nivel auditivo el sistema de contrarios que en el plano visual representa la escena. La primera oposición marca la antítesis básica que genera el resto de oposiciones (vv. 1-4). Se trata del contraste entre la oscuridad de la noche y la llegada de la luz del alba: «Huyan las negras sombras pavorosas,/ del alba a las centellas» (vv. 1-2). La oscuridad nocturna se simboliza en unas «sombras» indeterminadas, que se califican con el epíteto de «negras». En este sentido, debemos notar la capacidad expresiva que consigue el orden sintáctico, pues el adjetivo precede al sustantivo. Su definición sombría se amplía con un segundo adjetivo, «pavorosas», que, «via negationis», es el equivalente a la chispa de «las centellas del alba». En el nivel expositivo destaca el hipébaton del segundo verso, que calca la estructura latina del genitivo que precede al sustantivo: «del alba a las centellas». Así pues, podemos hablar de dos niveles de contraste: en primer lugar, el que opone la oscuridad y la luz, y, en segundo término, el que se refiere al movimiento tenue de las sombras pavorosas, frente al movimiento chispeante de las centellas. Esta diferencia en el ritmo también marca la inmediatez que envuelve la llegada del día, pues el movimiento indeterminado y pausado de las sombras se rompe con la inminencia de los rayos de la Aurora. La pronta llegada de la Aurora se relaciona con la función conativa que marca el núcleo del predicado verbal (*Huyan*, v. 1) y, en el nivel de la puesta en escena, con la bajada de la Aurora y el inicio de la representación. No podemos dejar de mencionar de nuevo que este canto inicial es simultáneo al descenso de la Aurora al tablado, lo que significa que los contrastes del ornato retórico tienen su correspondencia visual en el escenario. Tantos elementos conativos favorecen, sin duda, la captación del interés de los espectadores, obligados así a prestar atención a los aspectos visuales de la puesta en escena⁷.

Una conjunción copulativa introduce una «amplificatio» de la oposición inicial entre luz y oscuridad, que se concreta en una doble metonimia: «y el marchito esplendor de las estrellas/ sustituyan las rosas» (vv. 3-4). Las sombras son el referente de las «estrellas», así como las «centellas» son el equivalente de las «rosas». El hecho de que las «estrellas» designen, por un proceso de simbolización metonímica, a las «negras sombras» iniciales, constituye una antítesis, pues pretende enfatizar el esplendor del día frente a las estrellas nocturnas. El proceso de simbolización parte de un eje negativo, las «sombras», hasta un eje positivo, las «estrellas», que, por medio del sintagma calificativo, «marchito esplendor», se convierte en negativo. Podemos hablar, pues, de una doble negatividad, que se amplía al tomar como rasgo calificativo un adjetivo que

descenso son simultáneos, pues una vez la Aurora se ha posado en el escenario, éste ya ha quedado al descubierto.

7 La función conativa que desempeña el vocativo del encabezado se formula en términos similares en la Loa para *El mérito es la corona y encantos de mar y amor*. La Aurora introduce el mismo eje de contraste entre la oscuridad de la noche y la luz del día para señalar la llegada del alba. Además del subjuntivo en el encabezado, también podemos notar como se repite de nuevo el calco latino que antecede el genitivo al sustantivo (v. 2): «Rompan la niebla fría/del cielo los candores,/y en suaves esplendores/baño el cándido día,/dando del alba señas,/troncos, riscos, plantas, peñas.» (vv. 1-5).

pertenece al campo de referencia de su opuesto, la rosa. La comparación entre «las rosas y el marchito esplendor de las estrellas» resulta efectiva en dos niveles de expresión: por la definición negativa que afecta a las estrellas; y por la positiva que se refiere a las rosas, cuya fragancia supera al marchito esplendor de las estrellas. El criterio calificativo que distingue estos dos campos de referencia viene marcado por el código de la puesta en escena, ya que la Aurora como personaje arroja flores mientras va a posarse en el escenario, y, además, su llegada implica un amanecer cuyo día sustituye a la noche; de ahí que las rosas puedan superarse a las estrellas⁸.

De nuevo, una conjunción copulativa introduce una «amplificatio» de la comparación inicial entre cielo y tierra (vv. 5-8), es decir, entre el descenso de la Aurora y el ascenso de la cortina (esto es, la noche). En este caso, la metáfora inicial es la que identifica a las estrellas del cielo con las flores de un «locus amoenus». La ecuación entre flores y estrellas ya se había apuntado en el tercer verso: el desplazamiento semántico del sintagma calificativo, que designaba a las estrellas con un rasgo propio de las flores, aunque transformado en negativo, pues representaba a las estrellas por oposición a las rosas, «marchito esplendor». El proceso de identificación simbólica convierte a los «astros» (v. 5) en «flores del cielo» (v. 6), y al cielo en «vergel» (v. 5). En contraposición, y por «florida emulación» (v.7), «el suelo» (v. 7) contiene «luceros de claveles» (v. 8). Los paralelismos que codifican la antítesis simbólica entre cielo y tierra pueden resumirse en el siguiente esquema:

Ejes de oposición	Núcleo sustantivo	Complemento
Cielo (A)	flores (B)	del cielo (A)
Tierra (B)	luceros (A)	de claveles (B)

Como puede observarse, el desplazamiento semántico se produce en los núcleos sustantivos, pues en ambos casos el elemento de referencia alude a su opuesto. Por el contrario, el núcleo del sintagma preposicional, que funciona como complemento calificativo, se incluye en el campo de referencia semántico propio de cada uno de los dos ejes en oposición. Podríamos decir que la estructura que caracteriza a los dos niveles que se comparan se rige según los criterios del quiasmo, pues reproduce la misma estructura en orden lineal e inverso⁹. Cabe asimismo señalar la alta cohesión

8 Además, como recuerda M. Ruiz Lagos en «Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano. El caso imitativo de la Iconología de C. Ripa», Goya, 161-162, 1981, 282-289, las flores son uno de los elementos básicos en la iconografía del personaje de la Aurora en C. Ripa y Calderón.

9 La ecuación entre flores y estrellas es un tópico que aparece con frecuencia en otras loas de Agustín de Salazar que conmemoran el aniversario de Mariana de Austria. En la Loa para *El mérito es la corona y encantos de mar y amor*, Salazar menciona la tradición clásica de celebrar los años por medio de flores y plumas: «y pues con plumas y flores/los años se señalaban/en la antigüedad, que mucho/que yo con flores y plantas,/sus felices años/numere a esplendores...» (vv. 215-220).

Las estrellas son también otro de los símbolos encomiásticos que Salazar utiliza a menudo. En la misma Loa para *El mérito es la corona y encantos de mar y amor* (vv. 25-28), dice al principio la

textual y semántica, por emparejamiento e isotopías, propia de un discurso poético que busca tantas equivalencias como los lenguajes extraverbales presentes en este inicio de la fiesta y de la loa.

En la Loa para *Tetis y Peleo*, este doble movimiento de ascenso y descenso que llevan a cabo la cortina y la Aurora, respectivamente, pretende, como fin último, la confusión entre cielo y tierra. La vacilación no sólo evoca una implicación absoluta del orbe en la celebración festiva, sino que es también una forma de ascensión, de trascender el ámbito terreno hacia la espiritualidad celeste. La verticalidad del ascenso es sintomática del elogio que dramatiza este fragmento inaugural, pues se convierte en metáfora visual y auditiva de la grandeza de Mariana de Austria. En otras palabras, podríamos decir que la belleza del «locus amoenus», apuntado en su canto por la Aurora, sugiere un hermoso paisaje verbal, cuyo decorado funciona como correlato icónico del discurso encomiástico a la Reina madre. Este matiz de ambigüedad entre cielo y tierra, que irá intensificándose a medida que avance el parlamento, se apunta ya en este fragmento inicial: «fingen» (v. 5) y «emulación» (v. 7).

Tras establecer en estos primeros versos las coordenadas temporales del elogio y, por tanto, del tiempo que enmarca la venida de la Aurora, los siguientes versos completan la armonía del encomio por medio de las coordenadas espaciales. La venida del alba se encuadra en un espacio igualmente concorde (vv. 9-16). La llegada del día es celebrada por el canto de los pájaros (vv. 9-10). La excelencia del paisaje se retrata por medio de tres recursos enfatizadores. En primer lugar, el sujeto, «Tal multitud de pájaros» (v. 9), evoca por la vía cuantitativa, gracias al adjetivo y a los matices de infinidad del sustantivo «multitud» (v. 9), una presencia inalcanzable. En segundo lugar, la prosopopeya atribuye a este numeroso colectivo de pájaros cualidades humanas, puesto que saludan al día entre las flores (vv. 9-10). El tercer recurso enfatizador, como ocurriera en los versos anteriores, combina en una metonimia doble los atributos

Aurora: «El Fuego y Agua iguales/cuenten sus luces bellas,/el uno con estrellas,/y la otra con cristales.»

En la Loa para *Elegir al enemigo*, la Edad y el Día introducen la fórmula de celebración del aniversario de Carlos II mediante el símbolo de las estrellas: «¡Ah del luciente zafir...! ¡Ah de la sagrada esfera...! /...donde en hojas azules.../donde en láminas eternas.../...con caracteres de luces.../... y con números de estrellas...» (vv. 1-6).

Aunque quizá donde mejor podamos apreciar la relación de contigüidad entre flores y estrellas para numerar los años sea en la Loa para *Los juegos olímpicos*: «Que de nuestros Reyes/las felicidades/y los años cuenten/en tierras y en mares,/en astros y signos,/el Alba a celajes,/el Cénit a luces/y a flores la Tarde.» (vv. 255-262)

En la Loa para *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo* Alemania y España resuelven su debate mediante la ecuación de sus respectivos coros de coadyuvantes. La claridad expositiva que exige la divisa festiva final pone de manifiesto la explícita ecuación entre flores y estrellas: «pero aguarda, que también/son las flores arboles/de la tierra, pues brillantes/lucen fragancias las flores». (vv. 153-156); «pues son del cielo los astros/bellos floridos ardoros./Y así, las flores unidas.../Y así las luces conformes.../...en bella unión festejamos.../... de una luz años y flores.../... de una flor años y luces.../... que fragancia y luz componen» (vv. 159-166).

característicos de dos elementos de referencia distintos. Esta doble vía de identificación metonímica pretende la confusión de dos realidades, diferentes y aparentemente contrapuestas, en una sola referencia simbólica, digna de la celebración de la circunstancia festiva que conmemora el nuevo día que ha traído la Aurora. La finalidad última es la duda, la ambigüedad entre el ser y el parecer, entre la vida y el teatro, es decir, entre el orden de la representación y el de la retórica de la diégesis dramática. Podríamos hablar, en cierta manera, de una forma de creación de «verosimilitud dramática», pues se entabla una relación de implicación directa entre el público que asiste a la representación y el mismo asunto representado, como forma de conmemoración de una circunstancia histórica. En este sentido, resulta imprescindible considerar que el paisaje, perfecto y armonioso, que retrata el canto de la Aurora se desarrolla verbalmente mientras se descubre el escenario: la palabra en movimiento es una forma de decorado que implica en una sola atmósfera de representación idílica y perfecta al público y a los actores.

Así pues, en esta doble simbolización por la identificación metonímica, los pájaros se designan mediante su «pluma» (v. 11) y la «armonía» de su canto (v. 12), al igual que las flores se identifican por sus «olores» (v. 11) y «matiz» (v. 12). Este paisaje de color y sonido, que remite a los atributos escénicos de la Aurora, se organiza en una estructura, que de nuevo se rige según el orden del quiasmo:

Ejes de oposición	Núcleo	Complemento
pájaros (A):	pluma (A)	(espira)olores (B)
flores (B):	matiz (B)	(espira)armonía (A)

El paisaje se completa con el movimiento del agua al fluir en la corriente (vv. 13-14). El río se simboliza en la metáfora que lo convierte en los «cristales» que deben cruzar en «sonoras» corrientes la «fértil selva». Como ya ocurriera anteriormente con los pájaros y las flores, la simbolización recurre a una sinestesia que combina el color transparente del cristal y el sonido de la corriente del agua al fluir. Podemos esquematizar la sinestesia descriptiva en el siguiente cuadro:

Ejes de referencia	Elementos de caracterización	
Flores:	olores (v. 11, olor)	matiz (v. 12, vista)
Pájaros:	pluma (v. 11, vista)	armonía (v. 12, sonido)
Río:	cristales (v. 13, vista)	sonoras corrientes (v. 14, sonido)

La amenidad del paraje se completa con la alusión a la fertilidad del suelo, como indicio de vida, es decir, belleza en movimiento que puede ser percibida por varios sentidos a la vez -tal y como han demostrado las sinestesias en la descripción del lugar idílico. Dicha recurrencia en la apelación al movimiento y a la vida, a la belleza activa y móvil, enlaza con una explícita alusión al auditorio: «y a imitación de plantas y fuentes, /despierten los mortales» (vv. 15-16). Estos versos aclaran la confusión a la que nos referíamos anteriormente, pues el propósito de esta invocación de la Aurora es que

los mortales, el auditorio que debe conmemorar el aniversario de Mariana de Austria, tomen conciencia y se confundan en el paisaje de la celebración. La Aurora ha demostrado como los varios ejes de oposición son contradictorios pero pueden confundirse, pues se rigen por un principio en movimiento que oscila entre los distintos ejes de contraste. Así pues, si según una *harmonia mundi* pitagórica, las flores pueden definirse a partir de las estrellas, los pájaros pueden confundirse entre las flores y la corriente del río puede discurrir entre la selva, los mortales pueden implicarse de igual manera en el paisaje de la conmemoración¹⁰.

Los versos siguientes (vv. 17-20) amplían el mismo motivo por medio de un símbolo que redundante en la confusión entre sueño y realidad. Los mortales son el referente del «mundo» que debe despertar de un sueño «mortal». La falta de conciencia se simboliza en la mención al «beleño», una planta solanácea que posee propiedades narcóticas. Como ocurriera en el primer verso del parlamento, la función conativa se expresa por medio de una estructura en modo subjuntivo: «Sacuda» (v. 17). «Las negras sombras pavorosas» (v. 1) tienen su correlato en la «sombra torpe y fría» (v. 18), la cual debe despertar al mundo para que pueda «juzgar» la excelencia de «tan feliz día» (v. 19). Dicha interpelación superpone el marco que presenta este segmento inicial en la circunstancia que enmarca la celebración cortesana: su grandeza se exalta en la confusión entre sueño y vida.

Tras su ambientación del paisaje, la Aurora clausura el parlamento con su presentación, que tiene como propósito su propia implicación en el marco festivo (vv. 21-28). La Aurora se presenta como el Alba que «dora el horizonte» (v. 21). La caracterización que traza sobre sí misma ennoblece sus propios méritos mediante dos hipérbolas enfatizadoras, las cuales toman como campos de referencia dos nuevos ejes de contraste: el sol y la noche. De esta manera, al combinar los dos polos opuestos que, por contigüidad temporal, representan sus contextos posterior y anterior más inmediatos, consigue ennoblecer, más aun si cabe, sus méritos como símbolo que representa a Mariana de Austria. La definición del alba, como momento diurno que anuncia la llegada del sol, invierte su sentido. La primera hipérbole convierte al sol en «sumiller del alba» (v. 23), pues él es quien «anuncia a la Aurora» (v. 24). En este desplazamiento semántico de la tradicional definición de la aurora como antesala a la llegada del día, destacan dos recursos fónicos (vv. 22-23): la aliteración en eses y la repetición de sol, «el sol salva/del sol no es sumiller».

La segunda hipérbole se refiere a su contexto temporal anterior, la noche (vv. 25-28). En este caso, una doble prosopopeya atribuye cualidades humanas a la Aurora y a la

10 Esa misma forma de implicación aparece en la Loa para *También se ama en el abismo*: «Mortales, pues ya la noche/huye al mar precipitada,/y van cayendo las sombras/donde la luz se levanta.../Mortales, pues de la Aurora/a las luces soberanas,/véis que se encienden las rosas/y las estrellas se apagan.» (vv. 41-48).

Noche. La primera se funda en la iconografía tradicional de la mitología clásica, que representa a la Aurora conduciendo la cuádriga solar de caballos alados.

El movimiento del carro se califica mediante dos adjetivos, «veloz y acelerado», que funcionan como enlace estructural respecto a la segunda prosopopeya y el segmento inicial que encabezaba el parlamento de la Aurora. El ímpetu veloz del carro que conduce ha obligado a la Noche a despertar de su sueño, y a madrugar para admirar su presencia. El despertar de la Noche también puede relacionarse con el despertar del mundo que se anunciaba en el verso 19. De esta manera, la venida de la Aurora, es decir, de Mariana de Austria, simboliza también la llegada del día, de la luz que debe guiar a los mortales y alumbrar al mundo. Además, en el nivel de la puesta en escena, el intensificador «tan» pone de manifiesto la rapidez con que ha bajado la Aurora al tablado, de la misma manera que el «carro» alude a la tramoya en forma de «nubes» en la que desciende la Aurora. Ello nos permite de nuevo comprobar la equivalencia de los niveles verbal y extraverbal sobre la que se sustenta el ideal simbólico.

Esta apelación al movimiento «veloz y acelerado» del carro solar remite, además, a la huida inicial de las «negras sombras pavorosas». Su referente léxico son las centellas del «alba» analogía que se confirma en la invocación final que cierra el parlamento de la Aurora: «Seguidme, pues, que por los vagos vientos/mi resplandor os guía» (vv. 29-30). La última evocación culmina en una estructura circular y cerrada este canto inicial, pero además es significativa porque confirma algunos aspectos relevantes de este primer segmento dramático. En primer lugar, la función conativa es el primer indicio de la enfatización del tono, pues el subjuntivo se ha sustituido por el imperativo:

Función conativa

Subjuntivo:

Huyan (v. 1); sustituyan (v. 4);
haga (v. 7); salude (v. 10);
duden (v. 11); Crucen (v. 13);
despierten (v. 16); Sacuda (v. 17)

Imperativo:

Seguidme (v. 29)

El cambio de modo verbal se acompaña del uso de la segunda persona del plural, hecho que confirma el máximo grado de implicación del auditorio en el asunto de la loa, es decir, en el encomio a Mariana de Austria. Cabe pensar además que este verso 29 se acompañe de algún tipo de gestualidad dirigida al auditorio, puesto que, además, podemos asegurar, que la Aurora ya se ha posado en el tablado. El elogio a la Reina madre es el motivo que suscita la espectacularidad de la escena, pues Mariana de Austria se simboliza en la Aurora cuyo resplandor guía a los mortales por los «vagos vientos». El final del parlamento de inauguración de la Aurora coincide con su llegada al tablado y con la intervención de la Alegría (vv. 31-32).

Para finalizar, esperamos haber expuesto, al menos de modo sucinto y a partir de un fragmento paradigmático, la simultaneidad de planos que coinciden en una de las dilogías fundamentales de la tipología genérica de la loa palaciega. La metáfora de la

(Cythara / de Apolo, / varias poesias / divinas, y humanas, / que escribió / D. Agustin de Salazar y Torres; / y saca a luz / D. Ivan de Vera Tasis y Villarroel, / Su Mayor amigo; / ofreciéndolas / a la catholica Magestad / de / Doña Mariana de Austria N^a S^a / Augusta reina madre, / por mano / del excelentísimo señor / D. Antonio Sebastian de Toledo, / Marques de Mancera, / Señor de las Cinco Villas, &c. / primera parte. / con privilegio, / en Madrid: A costa de Francisco Sanz, Impressor del / Reyno, y Portero de Camara de su Magestad. Año 1681. / Vendese en su Imprenta, en la Plazuela de la calle de la Paz.)

«Hablar por Cicerón»: retórica española vs. retórica latina en el siglo XVI

Jorge Fernández López

El «hablar por Cicerón» al que se refiere esta comunicación es una expresión extraída de una obra del humanista y profesor de retórica Juan Lorenzo Palmireno (1521-1580)¹,

-
- 1 La bibliografía sobre Palmireno es relativamente extensa. Además de las páginas a esta figura dedicadas en obras más amplias (Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974 (4ª ed.), I, 654-655; Martí, A., *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, 187-192 y Rico Verdú, J., *La retórica española en los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973, 174-183), merecen ser destacadas la monografía de Gallego Barnés, A., *J. L. Palmireno (1525-1579). Un humanista en la corte general de Valencia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982, y el capítulo de Maestre Maestre, J. M., *El humanismo alcañizano del siglo XVI: textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz, Alcañiz, Universidad de Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses, Ayuntamiento de Alcañiz, 1990, 127-227. Hay también un número creciente de trabajos que estudian aspectos más particulares de esta figura y su obra (omitimos los numerosos estudios dedicados a la faceta de paremiólogo de Palmireno, que aquí nos atañe menos): Cea Galán, M^a. J., «La estructura de los discursos latinos de Juan Lorenzo Palmireno», en *Actas del I Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, ed. de A. Ruiz Castellanos y A. Viñez Sánchez, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, I, 246-249; Cea Galán, M^a. J., «La apología que de sí mismo hizo Juan Lorenzo Palmireno: Estructura y argumentación», en *De Roma al siglo XX*, ed. de A. Aldama et al., Madrid, Sociedad de Estudios Latinos, 1996, II, 671-675; Cea Galán, M^a. J., «Tradere frente a exercere o del papel del rétor en el Renacimiento según Juan Lorenzo Palmireno», en *Actas del Congreso Internacional sobre la recepción de las Artes Clásicas en el siglo XVI*, ed. de E. Sánchez Salor, L. Merino Jerez y S. López Moreda, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, 249-253; Cea Galán, M^a. J., «Teoría y práctica en las clases de retórica de Juan Lorenzo Palmireno: el discurso en alabanza de los estudios de Derecho de su alumno Juan Ynsa», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, ed. de J. M. Maestre Maestre et al., Cádiz, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, Universidad de Cádiz, 1997, II.2, 747-752; Clavería Nadal, G., «Humanismo y pedagogía en el «Vocabulario del humanista» (Valencia, 1569) de Juan Lorenzo Palmireno. El abecedario de las aves», en *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico*, coord. de J. M. Maestre Maestre, y J. Pascual Barca, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses, Universidad de Cádiz, 1993, I.1, 329-342; Esteban Mateo, L., «Juan Lorenzo Palmireno, humanista y pedagogo», *Perficit*, 95, 1976, 73-106; Gallego Barnés, A., «Reforma de las clases de gramática en Valencia (1561-1589)», en *Actes du 1er Colloque sur le Pays Valencien à l'époque moderne (Pau, 21-23 avril 1978)*, 1980, 55-74; Gallego Barnés, A., «Prólogo», en *Vocabulario del humanista de Juan Lorenzo Palmireno*, Valencia, F. Domenech, 1978, 1-30; Gallego Barnés, A., «Juan Lorenzo Palmireno, traductor de Plutarco», *Boletín del Centro de Estudios Bajoaragoneses*, 4-5, 1983, 57-66; Gallego Barnés, A., «Un plan de estudios para las escuelas de Alcañiz en la segunda mitad del siglo XVI: el razonamiento que hizo Palmyreno a los regidores de su patria de la orden de enseñar y las reglas que Lorenzo Palmyreno puso a la puerta de su auditorio», *Boletín del Centro de Estudios Bajoaragoneses*, 1, 1981, 69-106; Luján Atienza, A. L., «La corrección lingüística. Furió Ceriol y Palmireno en el 'ciceronianismo' español», *Revista de Filología Española*, 76, 1996, 141-153; Luján Atienza, A. L., «La Retórica de Palmireno y la idea de

titulada *De vera et facili Ciceronis imitatione*². Esta obra de Palmireno, como tantas otras del Renacimiento europeo, está dedicada a adiestrar a sus lectores en la escritura de una prosa latina lo más cercana posible a la del modelo por excelencia: Cicerón. Con mayor o menor detalle, la historia del ciceronianismo europeo es algo bastante bien conocido³ y no vamos a entrar aquí en su desarrollo. Recordemos solamente que en el amplísimo debate suscitado se oponían dos posturas irreconciliables: una, la de Christophe de Longueuil o Pietro Bembo, que propugnaba la escritura de un latín tan próximo al de Cicerón que no diera por buena ni una sola palabra no encontrada en las obras del Arpinate; otra, la de Erasmo o el Brocense, que aun admitiendo la preeminencia del modelo ciceroniano, veía conveniente y hasta necesario aceptar léxico y estructuras presentes en otros autores. Según ha mostrado recientemente Juan María Núñez González⁴, la orientación más frecuente en España defendía precisamente ese ciceronianismo moderado, muy en sintonía con la considerable influencia de Erasmo en la península tan detalladamente estudiada por Marcel Bataillon y José Luis Abellán⁵.

prosa vernácula», en *Retórica, Política e Ideología: desde la Antigüedad hasta nuestros días*, ed. de J. M. Labiano Ilundain, A. López Eire y A. M. Seoane Pardo, Salamanca, Logo, 1999, II, 15-20; Lynn, J. L., «Palmireno, Spanish Humanist: His Correlation of Courses in a Sixteenth-Century University», *Hispania*, 12, 1969, 243-258; Maestre Maestre, J. M., «En torno a las fuentes del Dialogus de Juan Lorenzo Palmireno», en *Studia Philologica varia in honorem Olegario García de la Fuente*, coord. de F. Sojo Rodríguez, Madrid, Universidad Europea de Madrid, 1994, 543-550; Rábade Navarro, M. A., «Ciceronianismo moderado e imitación en la España del XVI: las figuras de Maldonado, Palmireno y Matamoros», *Fortunatae*, 1, 1991, 197-207; Sánchez Salor, E., «Tradición y originalidad en la teoría gramatical de Palmireno y Sempere», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, J. M. Maestre Maestre et al., Cádiz, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, Universidad de Cádiz, 1997, II.2, 563-590; Strosetzki, Ch., *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997, 327-334; Vallejo, P., «Nota sobre la labor lexicográfica del humanista Juan Lorenzo Palmireno», en *Symbolae Ludovico Mitxelena septuagenario oblatae*, ed. de J. L. Melena, Vitoria, Instituto de Ciencias de la Antigüedad (Universidad del País Vasco), 1985, 693-695.

- 2 Juan Lorenzo Palmireno, *De vera et facili imitatione Ciceronis cui aliquot opuscula studiosis adolescentibus vtilissima adiuncta sunt, vt ex sequente pagella cognosces*, Zaragoza, 1560, [s. n.].
- 3 Mouchel, C., *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Marburg, Hitzeroth, 1990; Fumaroli, M., *L'âge de l'éloquence*, Paris, Albin Michel, 1994, (=Genève, Droz, 1980), 101-106; Chomarar, J., *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, II, 815-843; *Hermagoras. Sobre el desarrollo de esta cuestión en España*, además de la obra fundamental de J.M., Núñez González, *El ciceronianismo en España*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993 merecen resaltarse el amplio capítulo de A. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, Universidad de Deusto, 1992, 40-382 y las páginas pioneras de E. Asensio, «Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)», *Revue de littérature comparée*, 1978, 134-154. Una detallada visión general de la presencia de Cicerón en la enseñanza de la retórica en la Europa del Renacimiento puede encontrarse en J.S. Freedman, «Cicero in Sixteenth-and Seventeenth-Century Rhetoric Instruction», *Rhetorica*, 3, 1986, 227-254.
- 4 Núñez González, J. M^a, *El ciceronianismo...*, cit., 171-173.
- 5 El libro clásico del padre Bataillon ha sido recientemente publicado en una edición corregida y aumentada de tres volúmenes: Bataillon, M., *Erasme en Espagne*, Genève, Droz, 1991; véase también J.L. Abellán, *El erasmismo español*, Madrid, El Espejo, 1976 y Revuelta Sañudo, M. y C. Morón

Aun así, también en las universidades españolas del XVI hubo lugar para profesores de retórica inflamados de Cicerón, y la obra de Palmireno representa el intento más entusiasta y completo de posibilitar un estilo cien por cien ciceroniano. En efecto, frente a esas otras posturas más moderadas⁶, que proponían un compromiso en el que se daba cabida a los rasgos lingüísticos de otros autores, Palmireno es un exclusivista que sólo excepcionalmente y en casos justificadísimos considera tolerable acudir a otros modelos. El atrincheramiento de Palmireno en el estilo ciceroniano puede ser, con razón, objeto de críticas, pero su argumentación no es tan absurda que merezca ser caricaturizada. Palmireno parte de que ya no hay hablantes con competencia lingüística que puedan discernir si tal uso o tal otro son más o menos «latinos», y por ello piensa que la mejor manera de revivir una latinidad coherente es recurrir a un hablante de aquella lengua, y a uno solo, para evitar una posible disparidad de criterios que darían una imagen distorsionada de la lengua de Roma. Y si sólo se puede recurrir a un hablante, la elección es obvia: aquel que más y mejores muestras dio de dominar la lengua que se quiere revivir⁷.

El texto de Palmireno en el que aparece la frase en cuestión de «hablar por Cicerón» es una buena muestra de hasta dónde había que llegar en la búsqueda del *ciceronianus sermo*:

Y también has de ponderar que esto es a los principios, que después, así como no buscas si conuiene el adiectiuo con el substantiuo en género o en caso, así no te cumple fatigar dónde está el dichoreo o dochmio, que algunos llaman dochimo. El mucho uso de los preceptos te da que sin libros hables por Cicerón. Tomas lición de tañer un monachordio y no sabes nada sin mirar y contar las teclas. Después de exercitado tañes a oscuras todo lo que quieres.⁸

Como puede verse, a lo que aspira Palmireno es a una interiorización absoluta del estilo de Cicerón, hasta el punto de hacerse algo tan mecánico e inconsciente como tocar un instrumento musical. El pasaje en concreto se refiere, además, a lo que, sin lugar a dudas, puede considerarse lo más complejo de la imitación ciceroniana: la regulación del *numerus*, es decir, la sucesión de sílabas largas y breves con las que se culmina cada período. Es un hecho de sobra conocido y estudiado que en la llamada prosa artística

Arroyo (eds.), *El Erasmismo en España*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986.

6 Una clasificación general de los ciceronianos europeos en un grupo de «estrictos» y otro de «moderados» puede encontrarse en C. Mouchel, op. cit., 83-88. Los ciceronianos estrictos serían por supuesto Longueil y Bembo, además de Étienne Dolet, Giulio Camillo y Bartolomeo Ricci. La nómina de ciceronianos moderados que Mouchel propone es más abultada: Erasmo, Julio César Escalígero, Mario Nizolio, Marco Antonio Majoragio, Melanchthon, Joachim Camerarius, Paulo Manuzio, Johannes Sambucus, Giulio Poggiani, Pierre de la Ramée, Antoine Muret, Edmond Campion, Johan Sturm y Giulio Negrone.

7 Véase J. M^a Núñez González, *El ciceronianismo...*, cit., 84-86.

8 Juan Lorenzo Palmireno, *De vera et facili...*, cit., 84.

de la antigüedad se daba gran importancia a esta gala estilística⁹, y los humanistas italianos ya desde el siglo XV intentaron, en algunos casos, dotar a su latín de este ornato. Palmireno, como tantos otros tratadistas europeos de retórica, ya fueran ciceronianos extremos o moderados, no renuncia a que la prosa que escriban sus alumnos sea tan «numerosa» como la del modelo¹⁰. Para que el lector se haga una idea de lo prolijo de este aprendizaje, veamos un caso. Palmireno acaba de poner como ejemplo ilustrativo un período de Cicerón que termina con la palabra «*ciuitatis*». Dice entonces «veamos los números», y explica a continuación:

Dexando de mirar la coagmentación, los antíthetos, y lo demás para más baxo, mira aquel vocablo '*ciuitatis*', que está al fin: tiene 4 syllabas; la primera es luenga por la regla quinta de arriba «'v' si praecedat 'i' positionem efficit», la segunda syllaba es breue por «'i' ante 't' de medijs breuis est», la tercera syllaba es luenga por la regla 55 «in 'as' habent 'atis' longum», la vltima syllaba es breue por la regla «'is' terminalis breuis est», aunque hay otra regla que dize «vltima cuiusque versus aut periodi anceps est». Pues de aquí colliges que '*ciuitatis*' es dichoraeo, cómo se ha de assentar sabráslo en lo que abaxo se dirá. Bien vees aquí la necessidad que tienes de las reglas que te he dado si quieres bien imitar a Cicerón; auísote que sino las aprendes que irás muy coxo. Yo cierto no le ajuntara con lo *De imitatione Ciceronis*, porque no fuera la materia tan larga, que veo hoy la gente tan delicada que no lee sino cosa de dos hojas, pero mudé de propósito por lo que mis buenos amigos Domingo Caribente y mossén Pedro Campos, maestros de Alcañiz, me auisaron que perderían mucho provecho los niños si no iua todo junto.¹¹

A pesar de que la postura de Palmireno es extrema, ello no quiere decir que nos encontremos ante una excepción en lo que a prolijidad preceptiva se refiere. En las obras de otros autores de la época pueden hallarse fácilmente tratamientos tan detallados como el de Palmireno del *numerus* y de otros aspectos de la retórica. Por ejemplo, Francisco Sánchez de las Brozas¹², uno de los tratadistas más influyentes de la segunda mitad del XVI –tan influyente que su *Organum dialecticum et rhetoricum* todavía se estudiaba

9 Remitamos tan sólo a F. Cupaiuolo, «Prosa metrica e prosa ritmica», en *Bibliografia della metrica latina*, Napoli, Loffredo, 1995, 198-219, donde se encontrarán referencias más numerosas y detalladas.

10 J. M. Maestre, (*El humanismo alcañizano...*, cit., 177-184) explica cómo Palmireno une la teoría y la práctica, y tras el estudio detallado de la prosa latina de Palmireno en una de sus obras, concluye que «si Cicerón hubiera podido leer la *Oratio post reditum* [de Palmireno], hubiera encontrado en ella (...) unos finales de frase tan adecuados como los de sus discursos.»

11 Juan Lorenzo Palmireno, *De vera et facili...*, cit., f. C ij r.

12 A este respecto, véase L. Merino Jerez, «Numerus en la Rhetorica del Brocense: evolución, fuentes e implicaciones», en *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico*, coord. de J.M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses, Universidad de Cádiz, 1993, I.2, 633-642.

en Salamanca en 1771—, dedica a este particular unas cuantas páginas que son tanto o más detalladas que las de Palmireno, con consideraciones acerca del carácter que la culminación de una frase con tal pie o tal otro confiere al período sintáctico. La única diferencia entre ambos es la de la insistencia en un modelo único o múltiple, pero los dos consideran necesaria la regulación del *numerus* en la escritura de prosa latina.

La insistencia en la regulación de un rasgo prosódico, del que ningún hablante era naturalmente consciente desde hacía más de mil años, no podía dejar de tener su reacción, y en efecto no faltan quienes formulan explícitamente la inutilidad de estos cuidados. Por poner un solo ejemplo, citemos las palabras que al respecto escribe otro tratadista del XVI, Sebastián Fox Morcillo:

Quocirca haec ipsa concinnitas ex aurium iudicio, vti omnes censent, ac mihi etiam videtur, petenda est, «non ex aliqua pedum certa collocatione, quam ego nullam inuenio, licet in eo multi se torqueant». Ego quidem ad orationis concentum, et numeros, praeter ipsum aurium iudicium, cui cuncta subiicienda existimo, illa vulgaria tantum obseruo (...). Reliqua vero, quae addi his solent a quibusdam, superstitione admodum collecta, nec mei sunt instituti, et a magistris eloquentiae petantur.¹³

Como puede verse, Fox Morcillo ataca la excesiva prolijidad, pero no renuncia a la cualidad sonora del *numerus* e incluso, asombrosamente, alude a un «aurium iudicio» que uno no sabe de dónde podría obtener un europeo del XVI sin caer en un círculo vicioso. Los ejemplos extraídos de manuales de retórica sobre el particular podrían multiplicarse: Fadrique Furió Ceriol, Antonio Lull, Alfonso García Matamoros y varios otros se ocupan de la cuestión de la imitación ciceroniana en general y de su concreción «numerosa» en particular.

Tanta retórica latina puede hacer aparecer, sin embargo, cierto espejismo. Estos manuales, relativamente numerosos y equiparables a sus equivalentes europeos, nos remiten a un ambiente considerablemente minoritario: el de los escasos universitarios que eran capaces de impartir y aun de asimilar una instrucción como la planteada. Es

13 Sebastián Fox Morcillo, *De imitatione, seu de informandi styli ratione libri II*, Antuerpiae, 1554, Martinus Nutius, ff. 62v-63r. Edición moderna, con traducción y comentario, en V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación provincial, 1994. Sobre este autor, véase también, de la misma autora, V. Pineda, «Humanismo e imitación: la doctrina de Fox Morcillo», en *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico*, coord. de J.M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses, Universidad de Cádiz, 1993, I.1, 831-836. Algo más antiguo, Kohut, K., «Retórica, poesía e historiografía en Juan Luis Vives, Sebastián Fox Morcillo y Antonio Lull», *Revista de Literatura*, LII/104, 1990, 345-374. Cf., además, las páginas correspondientes de Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas...*, cit., 639-643 y 674-677; Martí, A., *La receptiva retórica...*, cit., 154-162; y Rico Verdú, J., *La retórica española...*, cit., 117-119.

algo conocido desde los estudios de Luis Gil¹⁴ que el conocimiento y la enseñanza de las lenguas clásicas en la España del XVI no florecía precisamente.

Uno de los textos del humanismo de XV que más influyeron en el desarrollo de la cultura posterior, y en la enseñanza de ese latín que en España fue tan relativamente escasa, fueron las *Elegantiae linguae latinae* de Lorenzo Valla¹⁵. En los seis prólogos a cada uno de los libros que componen la obra, el humanista romano presenta una visión de la lengua latina como instrumento de unificación cultural y motivo de gloria y orgullo para el pueblo que la posee. Como bien ha mostrado Eugenio Asensio¹⁶, Antonio de Nebrija se hizo eco de esta concepción de Valla unas décadas después, pero aplicándola al español y «trazando al venidero imperio un programa de política lingüística¹⁷». La empresa de crear una literatura, una cultura incluso, de expresión castellana y equiparable con la de la antigüedad estaba implícita en la idea de Nebrija, e incluso, como apunta Domingo Ynduráin¹⁸, podrían invertirse los términos: el entusiasmo de Nebrija por una «lengua compañera del imperio» no se cuenta entre las causas, sino entre las consecuencias de lo que Ynduráin califica como «irresistible ascensión del castellano en detrimento (en contra, a veces) del latín»¹⁹. En efecto, muchos pasos se dieron en esa dirección a lo largo de todo el siglo XVI²⁰, y por eso, al lado de una épica, de una tragedia o de una poesía pastoril vernáculos más o menos exitosas no podía faltar una retórica en la lengua nacional e imperial²¹.

Así, el primer manual de retórica publicado en castellano es el del fraile jerónimo Miguel de Salinas (?-1577)²², que en 1541 salió de las prensas complutenses de Juan

14 Gil Fernández, L., *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, 2ª ed., Madrid, Tecnos, 1995; para una versión resumida de las conclusiones generales del estudio anterior, véase L. Gil Fernández, «El estudio de las lenguas clásicas en el siglo XVI», Torre de los Lujanes, 26, 1994, 131-139.

15 Reciente edición bilingüe latín español en L. Valla, *Elegantiarum linguae latinae libri sex*, ed. de S. López Moreda, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999.

16 Asensio, E., «La lengua compañera del imperio», *Revista de Filología Española*, 43, 1960, 399-413.

17 Asensio, E., «La lengua...», cit., 402.

18 Ynduráin, D., «La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)», *Edad de Oro*, 1, 1982, 9-34.

19 Ynduráin, D., «La invención...», cit., 15. Sobre esta tensión latín-romance, véase Carrera de la Red, A., *El «problema de la lengua» en el humanismo renacentista español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.

20 Excelente panorama general al respecto en Ch. Strosetzki, «Neuere Literatur zu Humanismus und Gelehrsamkeit im Spanien des 16. Jahrhunderts», *Romanistisches Jahrbuch*, 32, 1981, 260-285.

21 Fundamental para estas cuestiones es el estudio de A. Carrera de la Red, cit.

22 Se trata de *Rhetorica en lengua castellana, en la qual se pone muy en breue lo necessario para saber bien hablar y escreuir y conocer quien habla y escriue bien*, 1541, [s. l.], [s. n.] (pero Alcalá de Henares, Juan de Brocar). Contamos con una valiosa edición moderna, convenientemente introducida y anotada por E. Sánchez García (Salinas, M. de, *Rhetórica en lengua castellana*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1999), que supera con creces la muy defectuosa en E. Casas, *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, 39-200. Sobre este autor, además de la introducción de E. Sánchez a su edición del texto (op. cit., V-XLIII), cf. Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas...*, cit., 666-667; Martí, A., *La receptiva retórica...*, cit., 89-95; Rico Verdú, J., *La retórica española...*

de Brocar. En su prólogo Miguel de Salinas va desgranando los tópicos habituales: no ha compuesto la obra sino por la insistencia de terceras personas, la tarea acometida excede las fuerzas del autor, el resultado es modesto e insatisfactorio y de no haber sido por el empeño de ciertos amigos, habría destruido el manuscrito. El objeto de Salinas, según declara varias veces en dicho prólogo, es poner a disposición del lector que no sabe latín las técnicas de la retórica antigua, para que pueda extraer de ellas el provecho adecuado y así hablar o escribir bien. Tras el prólogo, Salinas entra ya en materia y después de definir «qué cosa sea retórica y cuál sea el fin del retórico» va tratando los asuntos habituales: los *genera dicendi*, las fases tradicionales (*inuentio*, *dispositio*, etc.), la tópica, los distintos *status*, las partes del discurso, los tropos y figuras. La intención de equiparar latín y romance, sin embargo, llega a extremos de dudosa sensatez. Y así, Salinas da también cabida en su manual a la cuestión del *numerus*, o más bien del «número», en castellano, esto es, de la regulación de las cadencias²³. Para Salinas, «número» parece referirse a dos ideas: en primer lugar, y de manera un poco vaga, al final de las frases, en el que habría que evitar la similitud. En segundo, de manera más literal, a la extensión de una frase, esto es, a la cantidad, al número de palabras de que un período debe constar. Dice Salinas:

(...) el número, al qual se refiere mirar que no sean muchas palabras de un final, que llamamos consonantes, porque en la prosa es odioso y más si passa de uno o dos, que si es menos puédese perdonar por descuido. También toca al número mirar que no sea muy larga la sentencia demasiado, que ni el que lo dize tiene huelgo para acabarla, ni los que oyen paciencia para estar tanto tiempo suspensos.²⁴

A estas recomendaciones preceden, sin embargo, unas observaciones un tanto confusas en las que Salinas pone de manifiesto la diferencia a este respecto entre las lenguas latina y española y, una vez más, remite al oído como juez discernidor:

Así como los que escriben en copla miden los pies hasta cierto número, (v) porque de otra manera dissonaría, así en la prosa, pues tiene su cierto número, se deven mirar a lo menos al buen oído. Y

cit., 195-199; Herrero Salgado, F., *La oratoria sagrada española en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996, 139-140; Moriyón Mojica, C., «Valdés y Salinas. Dos actitudes frente a la lengua», *Estudios de Lingüística*, 5, 1988-1989, 291-301; Rivas Hernández, A., «Miguel de Salinas, la retórica y la Modernidad», en *Retórica, Política e Ideología: desde la Antigüedad hasta nuestros días*, ed. de Labiano Ilundain, J. M., A. López Eire y A.M. Seoane Pardo, Salamanca, Logo, 1999, II, 47-52; Russell, P. E., «Un libro indebidamente olvidado, la Retórica en lengua castellana (1541) de Fray Miguel de Salinas», en *Libro - Homenaje a Antonio Pérez Gómez*, II, Cieza, 1978, 133-142.

23 Breve referencia apreciativa a este particular en P.E. Russell, «Un libro...», cit., 137.

24 Miguel de Salinas, *Retórica...*, cit., f 65v. Citamos según la edición de E. Sánchez García (ed. cit., 126).

no es de maravillar que se diga que la prosa tiene cierto número de pies o de sílabas, porque es averiguado que lo tiene y aun por ventura tan estrecho como la copla, sino que no tenemos reglas escritas para saberlo distinguir. En latín, que las ay, se puede esto mejor ver; aunque allá que las ay y acá si las oviesse, es menester tanta diligencia y escrúpulo para guardarlas que no me parece que se puede dar mejor regla sino que cada uno se aconseje con su oído; y juzgará mejor si le tuviere hecho a lección de buenos auctores y conversación de hombres curiosos en hablar.²⁵

La idea de Salinas de un «número» castellano no es del todo descabellada, y aunque ciertamente no llegó a calar, sí conocemos, al menos, un caso célebre de práctica: el de fray Luis de León. Varios estudios han mostrado cómo en las diferentes versiones de obras en prosa de este autor, la versión preferida por fray Luis era aquella que, mediante los acentos de palabra, más se aproximaba a las estructuras del *numerus* clásico²⁶. El intento de Salinas de prescribir reglas sobre el «número» castellano ilustra hasta qué punto esta retórica romance era no sólo deudora, sino enormemente dependiente de la retórica clásica. Sin embargo, como bien indica Russell, hay otras razones para la existencia de esta obra más allá del prurito nacionalista, el cual todavía habría de madurar a lo largo del siglo XVI. Se trata de la falta de «profesores capaces de enseñar el arte en cuestión»²⁷ y de la escasez de latinistas preparados «entre juristas, predicadores y escritores», los grupos que naturalmente más habrían de beneficiarse de dominar las técnicas retóricas. Aun así, la retórica y su enseñanza se mantuvieron a lo largo del siglo XVI muy estrechamente unidas al aprendizaje de la lengua latina. Fruto de esta situación es lo exiguo de la producción de retóricas en romance: como también Russell indica²⁸, hubo que esperar casi cuarenta años hasta la aparición, en 1578, del *Arte de retórica* de Rodrigo de Espinosa²⁹, y el ritmo de publicación posterior de este tipo de obras va aumentando muy lentamente. Pero es en el mismo extremo del lapso que nos habíamos propuesto abarcar, donde encontramos otra obra que ya sin modestias, sino con orgullo declarado, formula la posibilidad de una retórica española: la *Elocuencia española en arte*, de Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640), publicada en Toledo en 1604³⁰. El manual de Jiménez Patón es ya una retórica predominantemente dedicada

25 Miguel de Salinas, *Retórica...*, cit., ff. 65r-65v (ed. cit., 125-126).

26 San José Lera, J., «De estética y retórica luisianas. Algunas consideraciones sobre el número en la prosa de fray Luis de León», en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, ed. de V. García de la Concha y J. San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, 497-513.

27 Russell, P. E., «Un libro...», cit., 136.

28 Russell, P. E., «Un libro...», cit., 141.

29 Rodrigo Espinosa de Santayana, *Arte de Retorica*, Madrid, G. Drouy, 1578. Sobre este autor, cf. A. Martí, *La preceptiva retórica...*, cit., 224-225.

30 Edición moderna de G. Marras en Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia Española en Arte*, Madrid, Anejo de El Crotalón, 1987. Sobre este autor, véase M. Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas...*, cit., 668-670; Martí, A., *La preceptiva retórica...*, cit., 263-270; Rico Verdú, J., *La retórica*

a la *elocutio*, y su mayor parte está ocupada por el estudio de los tropos y figuras, que son ejemplificados una y otra vez con textos de la literatura española. En su prólogo, Jiménez Patón defiende la dignidad de la lengua española, que considera comparable a la griega, la latina y la hebrea, y justifica no ya existencia de su obra, sino su necesidad: es un desdoro para la lengua española el que no haya una retórica que dé cuenta de su elocuencia. Jiménez Patón repasa entonces los pocos precedentes de retóricas castellanas y a todos encuentra defectos que le impulsan a escribir la suya. Como puede verse, no hay ya en la *Elocuencia española* de este autor los sentimientos de disculpa que había en Salinas, y al lado del orgullo –retóricamente moderado– por la labor acometida, encontramos un grado considerable de independencia con respecto a modelos latinos o clásicos en general. Esto se hace todavía más evidente si comparamos esta obra con las otras dos, dedicadas a la elocuencia sacra y a la elocuencia latina que compuso el mismo autor y que integran lo que él tituló *Mercurius Trimegistus*. A partir de aquí, el siglo XVII verá una considerable eclosión de retóricas españolas, tanto sagradas como «literarias», que, aunque dirigidas a públicos distintos, se colocan en el mercado cultural prácticamente en pie de igualdad con las retóricas latinas que se seguirán imprimiendo.

En el siglo XVI, sin embargo, las relaciones entre la retórica latina y la retórica romance se encuentra en una encrucijada de tensiones. La retórica en latín, que predomina claramente, implica por un lado cierta aspiración de universalismo, de paneuropeísmo, e incluso de un humanismo entendido en el mejor de sus posibles sentidos. Pero también supone la resistencia a soltar cierto lastre, el de una lengua, el latín, nunca muy difundida y de conocimiento cada vez más restringido; y lleva aparejado, por ello mismo, un considerable afán de artificiosidad y la constitución de una elite cultural. Por otro lado, la retórica en español implica la renuncia a esa dimensión universal y el aislamiento derivado de ello, pero también contribuye a la construcción de unas nuevas coordenadas culturales, a esa empresa de dignificación y de «invención» de una lengua, «compañera del imperio», a la que ningún contenido le sea ajeno.

española..., cit., 147-152; Garau Amengual, J., «'El virtuoso discreto' un libro inédito de Bartolomé Jiménez Patón», *Criticón*, 59, 1993, 67-81; Higuera Maldonado, J., «El humanista Ximénez Patón (1569-1640): su presencia en la antigua Universidad de Baeza (Jaén)», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, ed. de J.M. Maestre Maestre et al., Cádiz, Alcañiz, Ayuntamiento de Alcañiz, Universidad de Cádiz, 1997, II.3, 1189-1196; Madroñal Durán, A., «Aportaciones al estudio del maestro Jiménez Patón (dos obras inéditas y casi desconocidas)», *Criticón*, 59, 1993, 83-97; Marras, G. C., «Elocuencia española en arte de Jiménez Patón y arte de ingenio de Baltasar Gracián», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de AISO*, ed. de I. Arellano et al., Toulouse, Pamplona, Griso, 1996, III, 323-326; Moreno Uclés, J., «Bartolomé Ximénez Patón», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, coord. de J.M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea, Cádiz, Instituto de Estudios Turoleses, Universidad de Cádiz, I.2, 667-676.

La teoría literaria del Siglo XVI enfrentada al problema de la Lírica. Retos y soluciones

M^a Amelia Fernández Rodríguez

A Josefa Rueda

Quizá uno de los problemas más fascinantes a los que se haya enfrentado la teoría literaria occidental, haya sido la determinación de la Lírica como género durante el siglo XVI, así como la forma de interpretarla y de estudiarla. No en vano este siglo fue llamado por Baxter Hathaway la «Edad de la Crítica»¹, o el momento en el que las cuestiones literarias cobraron especial relieve y suscitaron inquietudes en toda Europa. La Lírica se situó pronto en el centro de la atención. Esto se debió, como se sabe, a varios motivos históricos de distinta naturaleza.

En primer lugar la Lírica durante el siglo XVI cobró un relieve especial debido al influjo del *Canzoniere* de Petrarca. Se ligó pronto a otro fenómeno floreciente, la necesidad de legitimar y de defender las lenguas romances. La pregunta latente, y explícita, es si estas lenguas habían alcanzado la altura suficiente para convertirse en transmisoras de creación y de cultura. La práctica entusiasta de la poesía así parecía avalarlo. Junto a estos dos factores hubo un tercero que actuó en todo momento. La invención de la imprenta aseguró la propagación de textos y de ideas. A todo este panorama ilusionado hemos de sumar, también, la recuperación íntima de los clásicos, y la conciencia renacentista de revivir, de su mano, una Edad de Oro largamente interrumpida. La Lírica se convirtió, desde el principio mismo del siglo XVI, en el género literario por excelencia.

Ahora bien los problemas comenzaron por la desatención significativa hacia la Lírica en los dos tratados monográficos sobre literatura que habían llegado de la Edad Antigua. Me refiero a la entonces recién descubierta *Poética* de Aristóteles y a la *Epístola ad Pisones* de Horacio. La atención de Aristóteles y de Horacio se dirigía casi exclusivamente al teatro. Los dos puntos de vista son por fuerza distintos. Aristóteles en su *Poética* acomete una investigación antropológica sobre las razones por las que la tragedia conmueve y place al ser humano. Horacio legisla, primordialmente, en la *Epístola ad Pisones* la altura que debe alcanzar el teatro latino si desea emparejarse con el esplendor político del momento de Augusto.

1 Hathaway, B., *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1972 [ed. or., Ithaca-New York, Cornell University Press, 1962].

A partir de esta lectura del siglo XX y teniendo en cuenta los propios hábitos de interpretación y crítica del siglo XVI puede entenderse, o se pueden suponer, los problemas que estas dos obras trajeron para el estudio de la Lírica, y, sobre todo para su determinación como género literario diferente y autorizado por la antigüedad clásica.

Un buen ejemplo de la sensación provocada por este silencio es la queja que Bernardino Partenio formula en 1560 y en su *Diálogo de la imitación poética*. Para Partenio no hay duda de que Aristóteles y Horacio han cumplido lo que respecta a la tragedia y a la epopeya. Sin embargo, en sus palabras, aquél que desee representar el estilo de un poeta que le plazca no hallará nada en estos dos tratados². La solución aportada por Partenio es semejante a la que otros teóricos y críticos hallaron. Para entenderla, y, sobre todo, para comprender el alcance de su propuesta, es preciso revisar aquello con lo que contaban los hombres del siglo XVI.

En un primer momento la Lírica se entendió como una cuestión de palabras, palabras expresadas, además, en lengua romance. De ahí que un primer acercamiento estuviera marcado por un estudio de la Lírica según el uso estilístico del poeta. La cuestión iba más allá de demostrar sólo su pericia. Se intentaba comprobar, además, la riqueza alcanzada por el propio idioma en que el poeta lírico se expresaba. Sin embargo, lo que el teorizador y el crítico tenían a mano no satisfacía las exigencias que el propio texto lírico imponía. En especial la teoría retórica de los tres estilos se reveló pronto inoperante para juzgar y explicar el deleite ante un texto.

La primera dificultad planteada procedía además de la fugaz aparición de la Lírica en la *Epístola ad Pisones*. Horacio mencionaba la lírica en un pasaje fundamental en el que se habla de la necesidad del decoro entre los versos y los géneros correspondientes³. Cada género, según Horacio, debe mantener el lugar que le ha correspondido por sorteo del destino⁴. A esta mención debemos sumar la descripción de los tres estilos y sus correspondientes vicios, en lo que a la elocución se refiere⁵. Horacio parecía sugerir, a siglos de distancia, un principio de clasificación y de estudio y, además, la exigencia del decoro. Así durante la Edad Media, se leyó en estos versos la división en tres estilos, alto, medio y bajo. Esta división clásica cristalizó en la llamada «rueda virgiliana» hasta tal punto que la magia del tres llevó a inventar unos versos para la propia *Eneida* de Virgilio; Virgilio,

2 «Non si nega ch' Aristotele non abbia sodisfatto quanto alla tragedia et alla epopeia s'appartiene, et Orazio altresì, il quale pare aver tenuti i piedi fissi negli istessi vestigi d'esso Aristotele. Ma ad altro fine risguardarono, concio sia che si proposero solamente di mostrare come costituire si deve la favola et ordinare il corpo di essa e come s'ha da imitare i costumi. In questo affare più oltre desiderare non si può in quelli. Ma perché oltra questa cura altre cose si ricercano a compire l'arte della poesia, avendosi da isprimere e da representare leggiadramente lo stilo d'un poeta ch' a noi piaccia, il che con quei precetti soli niuno conseguirebbe già mai ...», Bernardino Partenio, *Dell'imitazione poetica. Lib. I* [1560], en B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-1973, 4 vols., t. II, 521-558, 525.

3 Guerrero, G., *Teorías de la lírica*, Méjico D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998, 49.

4 Horacio, *Epístola ad Pisones*, ed. bil. de A. González, Madrid, Taurus, 1987, vv. 83-93.

5 Horacio, *op. cit.*, vv. 25-28.

el modelo latino, había creado tres obras a la medida de los tres estilos. Esta división material y retórica de la lengua poética llevó pronto a críticos y a teorizadores a un verdadero callejón sin salida.

La primera característica de la triada clásica es su naturaleza material y retórica. Para entender el fondo del problema y su solución es preciso entender la génesis de los tres estilos. Para ello debemos remontarnos a la *Retórica* de Aristóteles. Allí se habla en realidad de dos estilos, el alto y el bajo. Desde el compromiso ético de la *Retórica*, el estilo alto implica un uso elevado, alto, de las técnicas retóricas, posible siempre en el género deliberativo y en el demostrativo. El estilo bajo debe entenderse como el uso limitado, bajo, de la fuerza retórica en beneficio de la verdad y las pruebas. El estilo bajo corresponde al género forense⁶. A esta división en modo alto y en modo bajo se la llamó «división dual peripatética»⁷. Respondía a una concepción activa de la retórica, como ciencia encargada de elaborar discursos. Una concepción material, pareja a ésta, es la de considerar a la retórica como un poderoso instrumento para analizar los discursos ya pronunciados⁸. De esta concepción estática de la retórica procede la tripartición genérica en alto, medio y bajo. Todo hay que decirlo, la división dual permaneció siempre en la tradición latina pero aparejada a la división tripartita.

Así quedaron planteados dos problemas. El primero está inscrito en la propia naturaleza e historia de la retórica. Los principios activos retóricos habían quedado fosilizados, desde muy pronto y por muchas razones, en un uso estático dispuesto a clasificar técnicas y discursos. Por otra parte la retórica y sus divisiones apenas si daban cuenta de las ricas sugerencias que el estudioso experimentaba ante las composiciones líricas.

La respuesta también llegó desde la retórica. La imprenta trajo la sucesiva edición y traducción masiva de textos griegos. La caída del antiguo imperio bizantino, a manos de los turcos, había propiciado la aparición, en especial en las imprentas venecianas, de manuales retóricos que rezumaban la antigua tradición helenística, atenta al estudio minucioso de la elocución retórica. Son ejemplo de este afán las obras de autores como Dionisio de Halicarnaso, el Pseudo Longino o Hermógenes. Hablamos de tres tratados retóricos redactados en diferentes épocas pero con rasgos que explican el resultado final y la atracción que ejercieron releídos en los nuevos tiempos.

En estos tratados la finalidad retórica de persuadir quedaba desdibujada a favor de un análisis minucioso de las palabras empleadas. Además, el gusto común de los tres autores se decidía por los ejemplos literarios y no retóricos. De hecho, ilustraban los más variados recursos y técnicas para despertar los caminos recónditos de la persuasión enlazada con el gusto estético. En las manos de los hombres del siglo XVI cayeron así guías fun-

6 Aristóteles, *Retórica*, ed., intr., trad. y notas de A. Bernabé, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 1354a especialmente.

7 Hendrickson, G. L., *The peripatetic mean of style and the three stylistics characters*, American Journal of Philology, XXV, 2, 1904, 98, 125-146.

8 Kennedy, G. A., *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987 [ed. or., 1980].

damentales para analizar y valorar los textos, entendidos como una cuestión de palabras. Fue especialmente importante la labor de un profesor bizantino huído del acoso turco. Nos referimos a Trapezuntius cuyas obras, escritas en el final del siglo XV, gozaron de gran fortuna en las primeras décadas del siglo siguiente. En sus cinco libros de Retórica se mostró como el principal divulgador de las teorías retóricas helenísticas⁹.

Trapezuntius no dudó en relacionar dos momentos distantes de la tradición antigua. Su querencia neoplatónica le llevo a conectar el prefacio del *Orator* de Cicerón relativo a la idea interior artística con el libro de Hermógenes *Sobre las ideas*. Desde el comienzo mismo del *Orator* Cicerón expresa su adhesión a la filosofía platónica observando que la belleza, la idea mental de la suprema belleza, no se encuentra en la apariencia sensible sino que es percibida por la mente. El artista, el orador, se vale de una idea interior de la belleza a la que ordenar su mente y su mano¹⁰.

Sin relación alguna con Cicerón, salvo la común inspiración neoplatónica, Hermógenes proponía en su tratado siete ideas, siete estilos posibles. Algunas de las ideas se dividían, a su vez, en subformas. Hermógenes iba más allá al tratar bajo cada una el pensamiento, los temas, la dicción, las figuras, la composición, etc. El resultado final es el de un poliedro donde el afán por clasificarlo todo, al mínimo detalle, desemboca en una fecunda complejidad donde perderse sin temor. Hermógenes dejaba para la última de sus Ideas, la Habilidad, la propuesta de que el orador perfecto sería aquel capaz de usar todas las formas del estilo¹¹. Trapezuntius, guiado por su afán de conjuntar la tradición latina y la griega, determinó que en el libro de Hermógenes estaban contenidas las instrucciones precisas para traer al suelo lo que en el *Orator* ciceroniano pertenecía al cielo de las ideas¹². Esa sugerencia de Trapezuntius fue acogida, como demostré en mi tesis, por críticos como Delminio, Trissino, Barbaro, Antonio Lulio, Partenio, Escalígero, Minturno, Tasso o Fernando de Herrera, entre otros¹³.

Lo que todo esto permitía en el fondo era liberarse definitivamente de la dictadura impuesta por la tríada clásica. Permitía recrear la idea interior artística de cada poeta y hacerlo siguiendo los recursos descritos por Hermógenes, perdiéndose en la complejidad de ideas y subformas y siempre desde el apoyo de la autoridad. La calidad del poeta, y de la lengua que utilizaba, venía definida por el uso de los estilos. La nueva consideración

9 Trapezvntij, G., *Rhetoricorum libri quinque, nunc denuo diligenti cura excusi*, Parisiis, In Officina Christiani Wecheli, MDXXXVIII.

10 Marcus Tullius Cicero, *Orator*, en *Cicero in twenty eight volumes*, with an english translation by H. M. Hubbell, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – William Heinemann Ltd., 1971, The Loeb Classical Library, t. 5, 8-9, reimpr. rev. [ed. or., 1939].

11 Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, ed. trad. y notas de C. Ruiz Montero, Madrid, Gredos, 1993, 271-272.

12 Fernández Rodríguez, M. A., *El análisis del estilo de la poesía de Garcilaso en las 'Anotaciones' de Fernando de Herrera. La idea interior artística. El encuentro entre el 'Orator' de Cicerón y el 'Peri ideón' de Hermógenes en el Siglo XVI*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997, 369-382.

13 Fernández Rodríguez, M. A., *op cit.*, capítulo VI.

de los estilos, embocados a la idea interior artística, permitía considerarlos como principios de creación, como principios activos, y no como meros índices con los que clasificar un texto.

Los críticos y teorizadores del Renacimiento contaban por añadidura con un código común, con un vocabulario crítico con el que juzgar en la obra de un poeta, la *hermosura* o *venustidad*, la *aspereza*, el *vigor*, el *resplandor*, la *dulzura*, la *magnificencia*¹⁴. Bernardino Partenio, por ejemplo, halló en las siete ideas de Hermógenes los modelos sobre los que escribir y valorar, también, la obra de los poetas. Si, como decíamos antes, se quejó del silencio de Aristóteles y de Horacio sobre la Lírica, contempló en Hermógenes, y en la labor divulgadora de Trapezuntius, el material preciso para juzgar los estimados textos poéticos¹⁵.

Otra solución fecunda, llegada desde Bembo, temprano lector de la obra de Hermógenes, fue la de crear dos categorías, «gravità y piacevolezza», como formas de juzgar la obra de un poeta. «Gravedad y dulzura» son traducciones, en realidad, de la división dual peripatética de la que Hermógenes, como otros autores antiguos, siguió haciéndose eco. La división en dos dejaba para la gravedad la expresión de las más altas pasiones. La «piacevolezza», convertida en juego amable para el corazón y para los oídos, se centraba, ante todo, en el placer estético. Hablamos de una aplicación activa, de expresión y de creación. Bembo despliega gravedad y dulzura, esta vez, en clave ya poética y no retórica y las desliga de la adecuación entre «res» o asunto y «verba» o palabras. En la poesía, esta vez, de Petrarca se halla la suma ideal, lograda por la combinación de los dos principios.

Reunían, *gravidad* y *dulzura*, una constelación de sugerencias para el creador y para el crítico, sugerencias, que dicho sea de paso, sintetizaban los estilos y sus formas desde la lectura sobre todo del tratado de Hermógenes. Bajo la gravedad reunía Bembo la honestidad, la dignidad, la grandeza, la majestad y sus semejantes. Bajo la *piacevolezza*, la dulzura, la gracia, la suavidad, los juegos¹⁶. La Lírica se despojaba, bajo la autoridad de Bembo, además, de la necesidad de adecuar palabra y asunto. Y sobre todo Bembo confería a la Lírica la cualidad de la *gravidad*, el estilo alto. Es más, a medida que avanza el siglo cobrará especial importancia el tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo Longino. La Lírica considerada ya como expresión de lo sublime conseguirá despojarse, definitivamente, de su consideración como juego dulce del afecto del amor.

La tradición neoaristotélica ofreció menos posibilidades a un estudio ceñido de la Lírica aunque fue determinante para integrarla como género. La lectura literal, y bajo el peso de la autoridad aristotélica, trajo como fruto un intento de ajustar a toda costa la práctica en la horma de la teoría. Aristóteles planteaba la literatura como la imitación de acciones humanas, en la medida en que el placer inherente a la literatura, a la imaginación,

14 Patterson, A. M., *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1970.

15 Partenio, Bernardino, *op. cit.*, 175.

16 Bembo, Pietro, *Prose delle volgar lingua. Prose e rime*, ed. de C. Dionissoti, Turín, UTET [1960], *Classici Italiani*, 2ª ed. aumentada, 1966, IX, II, 146-147.

es que reproduce el mundo humano y ofrece una segunda posibilidad de vivir interiormente lo que los personajes imitados viven, es preciso decir que en un escenario, no en una poesía.

Esta propuesta fundamental de Aristóteles llevó a algunos tratadistas a negar un estatuto teórico a la Lírica porque no imitaba acciones humanas, al menos a la manera del teatro. Ahora bien, de la fábula como trama, como acción que mueve los hilos del argumento, se llegó a la fábula como concepto, *concetto*, ofreciendo así posibilidades más fecundas para el estudio y la valoración de las composiciones líricas¹⁷. El concepto se convierte así en la idea interior que anima la composición y que organiza, desde su centro poderoso, el lenguaje, las figuras retóricas elegidas, las metáforas. Para Giovan Pietro Capriano, por ejemplo, el concepto del *Canzoniere* es la alabanza, o laus, de Laura y de su belleza como idea divina¹⁸. En realidad, nos hallamos ante un intento más de superar, por otro camino, el ímpetu clasificador y cercenador de la triada clásica aplicada a la Lírica. El *concetto*, el concepto interior, es en último término el que anima la elección de las palabras y de las figuras retóricas.

La lectura forzada de la teoría aristotélica se quedó, no obstante, en propuestas aisladas pero permitió a la vez una evaluación mucho más amplia de la poesía. La referencia de Aristóteles a la tragedia como imitación de acciones abría también el campo a la caracterización psicológica, anímica, de los personajes. Lo que Petrarca había dejado escrito en el *Canzoniere* era, al fin y al cabo, sus sentimientos *in vita e in morte* de Laura. En la *Retórica* Aristóteles dejó elaborado un amplio tratado sobre el *pathos* de la audiencia. La *Retórica*, mucho más clara que la *Poética*, permitía disponer de una exposición ordenada de sentimientos humanos como el amor, la felicidad, la envidia, los celos o el odio. En los mejores casos, como en el de Fernando de Herrera en sus *Anotaciones*, y hablamos ya de 1580, las dos tradiciones quedaban aunadas. La poesía era cuestión de palabras y de «res», o cosas, de palabras y pasiones. La lectura de la poesía de Garcilaso incorporaba así la tradición latina y helenística para el estudio de las palabras, y fundamentalmente la tradición neoaristotélica para el estudio de las pasiones.

La aportación definitiva de la *Poética* de Aristóteles se centró en la teoría platónica de los modos de imitar. Según figura al principio mismo del tratado hay tres formas de imitación. En la primera sólo se escucha la voz del poeta, en la segunda la voz del poeta y de los personajes, y en el tercer modo de imitación la voz de los personajes solamente¹⁹. Aristóteles en ningún momento identifica el primer modo, exegemático para la retórica,

17 Véase, por ejemplo, Agnolo Segni, *Lezioni intorno alla poesia* [1573] en B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. III, 5-100, 35.

18 Pietro Capriano, Giovan, *Della vera poetica* [1555] en B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, op. cit., t. II., 295-334, 331.

19 Aristóteles, *Poética*, ed. bil. de A. González, Madrid, Taurus, 1987, 1448^a.

la voz del poeta, con la Lírica. Pero a partir de esta tripartición Minturno en su *Ars poetica* llega sin dificultad a la triada clásica: Lírica, Épica y Género dramático²⁰.

La Lírica queda así como aquella composición literaria en la que sólo se escucha la voz del poeta, o se escucha principalmente. Es el género de la expresión interna. Esa expresión interna, reflejo de una idea interior artística, estaba legislada de antemano. La perfección consistía en el acercamiento al ideal dibujado en los tratados sin llegar a la liberación romántica. El siglo XVI ofreció su propia respuesta que ya, desde sus vacilaciones, puede considerarse moderna y propia de una edad de oro donde es también dorada la expresión propia, la individualidad y la dignidad del ser humano.

Los retos que la Lírica planteó a la nueva teoría literaria fueron en sí, como decía al principio, fascinantes. La teoría sobre la Lírica se enfrentó a la urgencia de la práctica, de la creación. No bastaban los tratados de versificación, ni la guía segura de las fuentes y los modelos. Era necesario ir más allá y puede decirse que la teorización sobre la Lírica fue un ejercicio en el vacío, sin red. Faltaba la legitimación teórica en los dos tratados más importantes e influyentes. El camino debía ser recorrido en solitario. Tuvo sus titubeos, sus callejones sin salida, su lectura forzada y equivocada de la autoridad clásica, sus proclamaciones y sus silencios. Sin embargo, a diferencia de la épica, considerada ya narrativa, y del género dramático, la reflexión sobre la Lírica trajo, sin duda, las conclusiones más originales y profundas.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles, *Poética*, ed. bil. de A. González, Madrid, Taurus, 1987.
- Aristóteles, *Retórica*, ed. intr. trad. y notas de A. Bernabé, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- Bembo, Pietro, *Prose delle volgar lingua. Prose e rime*, ed. de C. Dionissoti, Turín, UTET [1960], *Classici Italiani*, 2ª ed. aumentada, 1966.
- Capriano, Giovan Pietro, *Della vera poetica* [1555] en B. Weinberg (ed.), *op. cit.*, t. II., 295-334.
- Cicero, Marcus Tullius, *Orator*, en *Cicero in twenty eight volumes*, with an english translation by H. M. Hubbell, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – William Heinemann Ltd., 1971, The Loeb classical Library, t. 5, reimpr. rev. [ed. or., 1939].
- Fernández Rodríguez, M.A., *El análisis del estilo de la poesía de Garcilaso en las 'Anotaciones' de Fernando de Herrera. La idea interior artística. El encuentro entre el 'Orator' de Cicerón y el 'Peri ideôn' de Hermógenes en el Siglo XVI* [1996], Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

20 García Berrio, A., «Génesis clásica de la teoría sobre los géneros: tipología de las modalidades expresivas», en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992, 19-30.

- García Berrio, A. Huerta Calvo, J., *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Guerrero, G., *Teorías de la lírica*, Méjico D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Hathaway, B., *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, ed. or., Ithaca-New York, Cornell University Press, 1962, Westport Connecticut, Greenwood Press, 1972.
- Horacio, *Epístola ad Pisones*, ed. bil. de A. González, Madrid, Taurus, 1987.
- Hendrickson, G. L., "The peripatetic mean of style and the three stylistic characters", *American Journal of Philology*, XXV, 2, 1904, 98, 125-146.
- Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, ed., trad. y notas de C. Ruiz Montero, Madrid, Gredos, 1993.
- Kennedy, G. A., *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987, 6^a ed., ed. or., 1980.
- Partenio, Bernardino, "Dell'imitazione poetica. Lib. I" [1560] en B. Weinberg (ed.), *op. cit.*, t. II, 521-558.
- Patterson, A. M., *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1970.
- Segni, Agnolo, *Lezioni intorno alla poesia* [1573] en B. Weinberg (ed.), *op. cit.*, t. III, 5-100.
- Trapezvtij, G., *Rhetoricorum libri quinque, nunc denuo diligenti cura excusi*, Parisiis, In Officina Christiani Wecheli, MDXXXVIII.
- Weinberg, B. (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-1973, 4 vols.

El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega

Jaime Fernández S.J.

*¿A quién se debe, Claudio? Y ¿a quién tantas
de celos y de amor difiniciones?*

Así preguntaba Lope alrededor de 1631 en su «Égloga a Claudio»¹. Pregunta retórica que entraña un lógico orgullo. Porque es de sobra conocido el amplio tratamiento que el amor tiene en su obra. Los términos que hacen referencia al amor y a las formas que adopta, los nombres que reciben los amantes y sus intermediarios eróticos, el trato amoroso, el proceso anímico del amante desde que siente el amor hasta la consecución del deseo amoroso o su rechazo, constituyen un mundo de sorprendente riqueza. Y, al mismo tiempo, suponen un desafío para su estudio, ya que tales términos se resisten a una clasificación definitiva en un único apartado; sencillamente porque, según sea la actitud de determinado personaje, varía considerablemente la carga semántica del concepto y porque, en ocasiones, la ironía dramática produce una verdadera antífrasis, alterándose substancialmente el significado. Complejidad que se torna aún más enojosa si se tiene en cuenta el considerable número de definiciones del amor de que está salpicada su obra en general y su teatro en particular.

Renuncio a tratar aquí el vocabulario del amor, ya que desbordaría los límites de este trabajo, y me ciño a las definiciones del amor, de las que ofrezco una muestra, tras haberlas espigado en varios pasajes de su obra dramática: «Amor es deseo de hermosura». «Amor es armonía y es concierto». «Amor es igualdad de voluntades». «Amor es el más alto poder». «Amor es una pasión incapaz de resistencia». «Amor no es fuerza. Amor es guerra y cuanto piensa ardidés». «Amor es una grave enfermedad, atrevimiento, locura». «Amor es Muerte y Marte. Amor es demonio en parte. Amor es un veneno». «Amor es una fuerza del sentido, que priva a la razón y el miedo vence». «Amor es un accidente que no puede definirse»².

1 Biblioteca de Autores Españoles (BAE), 38, Madrid, Atlas, 1950, 43.

2 *Fuente Ovejuna*, ed. de López Estrada, Madrid, Castalia, 1973, 409-410. *Fuente Ovejuna*, ed. de López Estrada, 381-382. *Pobreza no es vileza*, ed. de Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963-1972, BAE, 225, 101a. *La moza de cántaro*, ed. de G. Echegaray, Salamanca, Anaya, 1968, 2614. *La moza de cántaro*, ed. de G. Echegaray, 2628-2629. *El hijo venturoso*, Madrid, RABM, 1916-1930, Academia Nueva, I, 186a. *Peribáñez*, ed. de Zamora Vicente, Clás. Castellanos, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 1811. *Pobreza no es vileza*, BAE, 225, 92b. *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, BAE, 233, 217a. *Ibid.*, *El desprecio agradedido*, Academia Nueva, XII, 14b.

Todas estas definiciones del amor están compendiadas en la *Canción* de Cardenio, *el Rústico*, en el Libro Cuarto de *La Arcadia*: 1) amor es deseo de hermosura en el amante; 2) amor es locura en que da la voluntad; 3) amor es tema y porfía; 4) amor es guerra; 5) amor es un fingimiento para el presente apetito; 6) amor es unión de voluntades conformes; 7) amor natural es la fuente del bien y aumento del hombre; 8) amor justo es amar la virtud divina del objeto³.

A primera vista, todas estas definiciones descriptivas del amor parecen contradecirse: amor es armonía y amor es guerra; amor no es fuerza y amor es una fuerza del sentido... No obstante, todas ellas son verdaderas en cuanto que, o bien representan un momento determinado del proceso amoroso, o bien responden a la situación anímica o a la actitud moral del personaje que las enuncia. Así, es obvio que en *El hijo venturoso* Horacio comprenda la actitud airada de Mauricio para con Serafina y reconozca ante él que «amor no es fuerza», es decir, que el amante no está obligado a amar. Y es lógico que Don Fadrique, el Comendador de «Peribáñez», defina el amor como «guerra y ardidés», ya que el objeto de sus deseos, Casilda, es un dechado de honestidad que resiste una y otra vez con firmeza sus ataques veladamente lascivos.

Estos personajes, y otros muchos, son consecuentes en el sentido de que sólo aprecian subjetivamente un aspecto del fenómeno del amor, cuya polisemia es tan amplia como la vida misma. El amor se presenta así como una realidad caleidoscópica, cuyo girar vertiginoso sabe detener el arte de Lope en un solo punto, en un solo color. Es lo que nuestro dramaturgo expresa con la imagen del camaleón: «¡Oh, Amor, camaleón de mil colores, alegre, carmesí; pajizo, loco; con esperanza, verde; azul, con celos!»⁴.

Por otra parte, creo que tal variedad de definiciones sobre el amor y, consiguientemente, de actitudes morales o inmorales frente al mismo, no es sólo algo de los personajes de la comedia, sino también del propio dramaturgo, quien habiendo tenido a lo largo de su azarosa vida experiencia personal de todas ellas⁵, pudo reflejarlas en sus entes de ficción dotándolos de un volumen innegable de realidad y de verdad⁶.

3 Ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Clásicos Castalia, 1975, 346-350.

4 Es el último terceto de un soneto de Chaves, galán de *El blasón de los Chaves de Villalba*, Madrid, Atlas, 1963-1972, BAE, 215, 251b.

5 Para un estudio completo de las mujeres reales en la vida de Lope es preciso consultar al menos estos tres estudios: Francisco de Icaza, *Lope de Vega. Sus amores y sus odios y otros escritos*, México, Porrúa, 1962, 3-144; A. G. de Amezúa, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Espistolario de Lope de Vega* (4 vols.), Madrid, RAE, 1935-1940, III, Cap. VII («Las amantes»); Luis Astrana Marín, *Lope de Vega*, Barcelona, Edit, Juventud, 1963.

6 En este punto coincidimos con Agustín G. de Amezúa (*op. cit.*, II, 580), quien dice de las afirmaciones que sobre el amor hacen los personajes de la comedia: «mas en la mayoría de ellas late escondido su temperamento y su personal doctrina en la materia amorosa, y es Lope mismo quien habla». Puede añadirse que incluso los mismos parlamentos de los héroes de sus comedias de santos rezuman de los sentimientos amorosos demasiado humanos del dramaturgo, como aparece, por ejemplo, a propósito de San Ginés en *Lo fingido verdadero*, y de San Francisco de Asís en *El serafín humano* (Federico C. Sainz de Robles, «Estudio preliminar» a *Lope de Vega. Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1969-1973, I, 252a-b). Así en esta su peculiar manera de aplicar los términos del amor humano al divino, Lope se

No obstante, puede afirmarse que la aludida polisemia del amor es hasta cierto punto subjetiva y, en último término, más aparente que real. Todos los especialistas de la comedia lopesca, al tratar el tema del amor, han reducido considerablemente el abigarrado número de términos y definiciones. En Lope el deseo amoroso sigue fundamentalmente dos direcciones: «la *platónica*, intelectual, amor de la belleza espiritual, de la Idea, que lleva en sí la inmortalidad, y la *aristotélica*, sensitiva, irracional...»⁷. A éstas se puede añadir una tercera, el *amor cortés*, que vendrá a constituir un término medio entre el amor sensitivo o apetito sexual (aristotélico) y el amor de entendimiento o deseo de hermosura (platónico)⁸.

¿Platonismo (razón) o aristotelismo (apetito)?

Si acerca de la existencia de esas dos direcciones fundamentales no hay duda, sí la hay respecto a cuál de ellas es más frecuente. Duda a la que, en mi opinión, no se puede dar una solución general, en primer lugar porque depende en gran manera del momento de la vida de Lope en que tal obra suya se haya escrito y del género literario de que se trate; y, en segundo lugar, por que el tratamiento de estos dos tipos de amor ofrece diferencias considerables según sea el objeto de estudio el teatro, por una parte, y las obras no dramáticas por otra.

Un rápido repaso a las obras no dramáticas del Fénix muestra la abundancia de neoplatonismo. Neoplatonismo mezclado a veces de convencionalismo e intención didáctica en *La Arcadia*⁹, o marcado otras por cierta impronta religiosa en *El peregrino*

muestra lleno de naturalidad, si sobre todo se compara con los poetas castellanos del XV, quienes por su «religión del amor» aplicaban los términos del ágape religioso a su erotismo humano para realzarlo. Ver Michael Gerli, «*Eros, agape*: El sincretismo del amor cortés en la literatura de la Baja Edad Media Castellana», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, 316-319.

7 Amezúa, Agustín G. de, *op. cit.*, II, 580.

8 Así en Antonio González, *Análisis e interpretación de «Don Juan de Castro» de Lope de Vega*. Tesis doctoral de 1976, Ann Arbor, Univ. Microfilms Intern., 1979, 248. El autor se basa en el estudio de Bruce W. Wardropper, «The Criticism of the Spanish Comedia: El caballero de Olmedo as Object Lesson», *Philological Quarterly*, 51, 1972, 177-196. El amor cortés también ha sido estudiado matizadamente por Alan S. Trueblood, «The Art of Endurance: Lope's "Porfiar hasta morir o Macías el enamorado"».

9 Ver Prólogo de las «*Rimas*» dirigido a Don Juan de Arguijo, en J. M. Blecua, *Lope de Vega, Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1979, I, 278. También S. Morby en la «Introducción» a su edición de *La Arcadia*, Clás. Castalia, 63, 18.

en su patria¹⁰, o bien profundamente espiritualizado en «Rimas sacras»¹¹, o también como una justificación en *La Filomena* para dignificar, con delicados tonos moralizantes, los escandalosos amores del autor con Marta de Nevares¹², etc.

Sin embargo, toda esta espiritualización platónica, toda esta elevación, parece tambalearse y dar en tierra, ante esa conmoción del amor carnal y sus bajezas que se siente al leer el Epistolario del Fénix. Amezúa, el mejor conocedor de Lope por lo que a sus cartas se refiere, afirma:

Este concepto concupiscible del amor (...) ya nunca abandonará la pluma de Lope Y así, cuando en la intimidad de su correspondencia con el Duque de Sessa, discurre sobre la materia, estampa estas frases, suma y compendio de toda su doctrina filosófica en definición suya: Amor, definido de filósofos, es doctrina de hermosura, y de los que no lo somos es deleite añadido a la común naturaleza de los hombres, que bien vemos que sin amor apeteze un hombre el ayuntamiento y brazos de una mujer.¹³

Estas palabras de Amezúa no son justas. Ha de matizarse esa afirmación suya tan radical de «suma y compendio de toda su doctrina filosófica». Tan inexacta es, que el mismo Amezúa se vio obligado a rectificar más de una vez: «Increíble parece, conociendo el alma de Lope, achacarle tales ideas; pero si nos atenemos tan sólo a lo que en sus cartas nos dice, tendríamos que reconocerlo así»¹⁴.

Por mi parte, debo añadir que Lope en su correspondencia con el Duque no podía ser de otra manera. Si él estaba ya predispuesto por su natural ardoroso y sensual a las mayores bajezas en lo tocante a lo carnal, era lógico que con un señor y compañero epistolar como el Duque de Sessa, mujeriego e inculto, Lope tuviese que ser doblemente carnal, para bailararle el agua y tenerle contento, y así poder recibir sus favores y solucionar sus tantas veces pretendidas necesidades económicas. A todo ello colaboró, en curiosa mezcolanza, la famosa vanidad de Lope, su servilismo y su sentido de la gratitud, virtud

10 Juan Bautista Avalué-Arce en la «Introducción» a su edición de la novela, Madrid, Clásicos Castalia, 1973, indica que probablemente Lope compuso *El peregrino* en 1600, con retoques hacia 1603. Por los dramas que cierran cada uno de los cuatro primeros libros, Avalué indica la impronta religiosa y didáctica de toda la novela, encuadrada así en la literatura católica postridentina, 16 y 24-25. Esto, creemos, influye a su vez en la orientación platónica que del amor se nos ofrece en la novela.

11 Blecua, J. M., «Lope de Vega. Obras poéticas», I, 295. Cae fuera de este estudio el análisis de la religiosidad de Lope, innegablemente profunda por otra parte, como han demostrado suficientemente: P. Félix García, «La sinceridad religiosa de Lope de Vega», *Religión y Cultura*, 32, 1936, 41-55, 161-173; M. Audrey Aaron, *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega*, Madrid, Edic. de Cultura Hispánica, 1967, en que la autora indica los elementos místicos en la poesía de Lope, llenos de sincera humanidad; y, sobre todo, el sobrio y excelente estudio de Antonio Carreño, «El romancero espiritual», largo cap. IV de su obra *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979.

12 Blecua, *op. cit.*, 561.

13 Amezúa, A. G. de, *Lope de Vega en sus cartas*, II, 582.

14 Amezúa, A. G. de, *op. cit.*, 677-678 (subrayados míos).

suprema para nuestro dramaturgo. Lope, nos atrevemos a afirmar, careció de una auténtica libertad en las relaciones con el Duque. De ahí que en el Epistolario despusen, tímidas, una serie de veladas protestas por la presión moral que en su vida íntima ejercía la personalidad morbosa de su mecenas¹⁵. Así varias veces se queja Lope de que sus confesores se niegan a darle la absolución mientras no deje la infame costumbre de redactar para el Duque billetes amorosos¹⁶ aunque, en realidad, esas protestas tuvieron muy poco efecto.

También, en otra ocasión en que Lope se siente con la suficiente libertad para escribir al Duque bellos pensamientos sobre el dominio de sí mismo y sobre la naturaleza lasciva y el temor de Dios, se ve obligado a acabar disculpándose en estos términos: «Cansado debe de ser esto a Vex.^a; pero no me persuado que le cansen mis palabras a quien con tantas obras desea mi bien»¹⁷.

Finalmente, en uno de los pasajes en que Lope se siente liberado de tendencias carnales y formula sus propósitos de apartarse de Amarilis, indicando que «es justo que la razón predomine al apetito», se atreve a decirle a su mecenas: «Vex.^a, Señor, en sana paz debe de andar a los preceptos de don Fernando (...); puede mui bien hazer esso Vex.^a, que nunca tubo amor, porque el que tiene no lo es, sino unos çelos rebozados (...)»¹⁸. Y es revelador que tal atrevimiento durase sólo dos días. Porque en la carta siguiente, fechada el 20-21 de Agosto, Lope, servil y lisonjero, falto de libertad, corrige radicalmente su juicio anterior: «Aora, Señor, respondo a Vex.^a dándole gracias por todo, y particularmente por el desengaño en que me ha puesto, tan a costa mía, de que no son çelos los de Jacinta, sino amor puro, pues, por tenerle, le da tan estrecha cuenta de todo (...)»¹⁹.

Queda, por último, considerar *La Dorotea* (1632) a propósito de dos o tres pasajes significativos. En esta obra que constituye la cumbre de la producción literaria de Lope, tanto en sentido artístico como en el de ser una reflexión reposada y profunda de toda su vida²⁰, las dos direcciones del deseo amoroso, platonismo y aristotelismo, están presentes. No obstante, y sin que se niegue en absoluto lo aristotélico, el elemento neoplatónico (ya que se trata de Platón filtrado por M. Ficino, Pico della Mirándola, León Hebreo, etc.) está más subrayado y va ganando en tonos de intensidad conforme avanza la acción.

Un ejemplo claro de ello lo constituye el tantas veces citado pasaje en que Don Bela dialoga con Dorotea (Acto II, Escena V). Si en él parece prevalecer lo aristotélico: «El

15 A este respecto son interesantes los capítulos (IV-VI) que Rico-Avello dedica en su libro *Lope de Vega. Flaquezas y dolencias*, Madrid, Aguilar, 1973, a la psicobiografía y psicopatología del Duque de Sessa. Igualmente el párrafo con que cierra su obra: «La psicobiografía y patología psicosexual, con el acicate de la morbosa influencia del Duque de Sessa, explican el enigma de su existencia [de Lope] turbulenta, llena de caídas, pero también de grandezas» (354, subrayados míos).

16 Amezcúa, «Epistolario», III, 160-162 (Cartas 156-159); y 104 (Cartas 89 y 90).

17 Amezcúa, «Epistolario», III, 194 (Carta 198).

18 Amezcúa, «Epistolario», III, 330 (Carta 337, 19 de Agosto de 1619).

19 Amezcúa, «Epistolario», III, 331 (Carta 338).

20 Alan S. Trueblood, «Experience and Artistic Expression in Lope de Vega» (Cambridge, Harvard Univ. Press, 1974), 271.

amor platónico siempre lo tuve por quimera en agravio de la naturaleza, porque se hubiera acabado el mundo»; inmediatamente esta compensado por una reflexión platónica: «Mal amante llama Platón al que ama el cuerpo más que el alma, haziendo argumento de que ama cosa instable. Porque la hermosura falta y se desflora por la edad o enfermedad, y es fuerza que falte el amor o se disminuya, lo que no haría amando el alma»²¹.

Otro caso interesante, en este sentido, es el del romancillo que recita Dorotea (Acto II, Escena IV), cuyo contenido es el amor de Fabio (Lope) por Amarilis (Marta de Nevares):

Del amor me dizen
Que es difinición
Desear lo hermoso:
Pónenme en temor;

Que si tú lo eres
Es contradición;
Que amor y deseo
Vno son los dos.

Si de la belleza
Los efectos son,

Parece imposible
Pero al alma no.

Negar tu hermosura
Es notable error,
Y no desealla
Parece mayor.

Pero dize el alma
Que ella se obligó
A vencer deseos
Y amar tu valor.²²

«Amor es amor y deseo»

En estos sencillos versos que acabamos de citar, nos ofrece Lope un resumen de lo que, creo, fue siempre para él el amor: «Que amor y deseo uno son los dos». Es decir, en todo amor humano el deseo, el apetito, está presente. Lope es extraordinariamente sincero y realista: «que yo no soy piedra, sino hombre»²³. Lope es humano cien por cien, «dual y tan legítimo en su existencia moral como en su desfallecimiento erótico»²⁴. Lope conoce de sobra y reconoce siempre la complejidad de su ser de hombre, el «pequeño mundo» que es, fusión de elementos terrenos y angélicos, que tan desiguales efectos pueden

21 Ed. de E. S. Morby, 173-174.

22 Ed. de E. S. Morby, 166-167. En las notas 87 y 88 (p. 164 y 166 respectivamente) se ofrece una selección de textos sobre esta fusión o coexistencia de formas aristotélicas.

23 Amezáa, *Epistolario*, III, 281, Carta 289.

24 Sainz de Robles, Federico C., «Estudio preliminar» a *Lope Félix de Vega Carpio. Obras escogidas*, I, 240a. Lo humano de Lope en su espiritualidad y en las expresiones de cierto misticismo ha sido subrayado por M. Audrey Aaron en su ya citado estudio *Cristo en la poesía lírica de Lope de Vega (op. cit)*. Es significativo que casi toda la espiritualidad del Fénix esté centrada en la Humanidad de Cristo.

generar: la ignorancia o la sabiduría; efectos lógicos y naturales que para nadie deben ser motivo de escándalo hipócrita o admiración infantil:

Este vínculo noble de las cosas
terrena parte con los brutos tiene,
aunque por la suprema inteligencia
conviene con la angélica sustancia.
Pues si con tal desigualdad conviene,
ni te admires, don Félix, de su ciencia,
ni tampoco te espante su ignorancia.²⁵

Lope conoce igualmente que esos dos componentes esenciales constituyen en el hombre una angustiada desgarradura, que se describe fielmente en los tercetos de un bello soneto (el LXXII de «Rimas Sacras») a lo efímero de la vida humana:

Dos partes tu mortal sujeto encierra:
una que te derriba al bajo suelo
y otra que te destierra de la tierra.
Tú juzga de las dos el mejor celo:
si el cuerpo quiere ser tierra en la tierra,
el alma quiere ser cielo en el cielo.²⁶

Lope sabe por amarga experiencia y reconoce que en esa suya, naturaleza centáurica el olvido de la parte más noble, su ser racional, el descuido de la templanza y honestidad, tiene consecuencias fatales. Así lo expresa en un soneto de *La Circe* que poetiza la historia del centauro Neso, a quien Hércules hirió de muerte con una flecha envenenada por haber violado a su esposa Deyanira:

No fuera tan cruel mi airada suerte,
si amara tu hermosura con modestia,
y del ser racional me aprovechara.
Ser hombre y bestia me causó la muerte,
que no te codiciara como bestia,
si con la parte superior te amara.²⁷

25 Blecua, J. M., *Lope de Vega. Obras poéticas*, I, («La Circe»), 1290.

26 Blecua, J. M., *op. cit.*, 354. Pedro Rocamora en su estudio «Lope de Vega o la estética del optimismo», *Arbor*, 52, 1962, 276, comenta así estos tercetos: «La angustia de Lope se cifra en su incapacidad para adoptar una actitud unilateral frente a estas dos inclinaciones. Porque ambas le conquistan y le sojuzgan. Es un cristiano que sabe arrepentirse de sus caídas. Y es un ser locamente enamorado del mundo, para quien lo demoníaco y lo carnal alcanza resonancias incitadoras».

27 Blecua, J. M., *Lope de Vega, Obras poéticas*, I, 1294-1295. «Modestia», en el doble sentido de «templanza» y «honestidad», según el *Dic. de Autoridades*.

Por todo lo hasta aquí apuntado, concluyo que, para Lope, el hombre está formado por los componentes esenciales del cuerpo (lo terreno, lo animal) y del alma (lo racional, lo angélico) y que, por ello, el amor puede tomar el color del cuerpo (deseo, apetito) o el del alma (razón, entendimiento), produciendo o, al menos, revelando la ignorancia o la sabiduría del sujeto amante. Ambos componentes, lejos de ser elementos estáticos, se experimentan como dinamismos que ejercen sobre el hombre una continua tensión: «Si el cuerpo «quiere ser» tierra en la tierra, el alma «quiere ser» cielo en el cielo». De ahí que el amor en estado químicamente puro (sea sensitivo o racional) no pueda darse: siempre en el amor racional habrá un inevitable y natural aroma sexual; y el amor carnal no podrá durar impunemente, porque la razón en forma de conciencia será su inseparable compañera: «Traen consigo los deleites por sombra la conciencia»²⁸.

Lope, como decía, tiene experiencia en todo esto y lo ha sentido y lo siente a la vez a flor de piel y en el hondón del alma. Lope es inteligente y, subrayamos, enormemente sincero. Si se repasan todas las citas sobre el amor recogidas en las páginas anteriores, citas de obras que abarcan toda la vida de Lope, puede observarse la acumulación de adjetivos que usa nuestro poeta para calificar el amor fundado en razón: «justo», «noble», «honesto», «puro», «limpio», «verdadero», como en un esfuerzo para reconocer que el otro, por más placentero que sea y aunque le llame amor, en realidad no lo es, sino apetito, deseo y mero deleite que debe ser superado²⁹.

Que para su expresión literaria se sirva del neoplatonismo tiene su razón³⁰, ya que Lope pertenece a unas coordenadas culturales y artísticas determinadas: ocaso del Renacimiento y amanecer del Barroco; pero las raíces últimas de esa expresión literaria son más hondas: su conciencia, de la que él podrá olvidarse o tratar de dejar a un lado con toda la frecuencia que se quiera, pero a la que nunca podrá rechazar definitivamente.

Puede que, sólo al final de la vida, dejara la conciencia de Lope oír su voz plena de registros haciendo triunfar absolutamente al amor racional, en noble expresión platónica y espiritualizada. Esto puede observarse en el «Prólogo» (Al teatro) de *La Dorotea*, donde hallamos esa reflexión o advertencia tan significativa en sí misma y por lo que se refiere a la estrecha relación entre amor, razón y honor: «porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón, qué fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilísima ocupación de sus engaños»³¹.

Sin embargo, no sólo al final de su vida. Porque creo que la conciencia y el amor fundado en razón triunfaron en complejo proceso catártico siempre que Lope escribía una de sus numerosas piezas dramáticas, ya que no obstante describirse en ellas con rasgos

28 *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Acto V, Escena I, 389.

29 Recuérdense los últimos versos del romancillo citado más arriba: «Pero dice el alma/Que ella se obligó/A vencer deseos/Y amar tu "valor"».

30 Como podrá apreciarse, coincidimos sólo parcialmente con la siguiente afirmación de Otis H. Green: «Lope parece utilizar el mundo neoplatónico como una especie de mundo mejor sublinar donde encontrar una especie de consuelo profano-espiritual y olvidar su naturaleza humana», en *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, I, 270.

31 Ed. de E. S. Morby, 52.

atrevidos y, a veces, crudos, el amor carnal³², nadie que haya realizado una lectura profunda de las mismas podrá jamás demostrar que dicho amor grosero esté, ni siquiera en una sola pieza, aprobado.

32 Sobre los dos tipos de amor fundamentales que aparecen en el teatro de Lope, puede verse el ya clásico estudio de Ernest H. Templin, «The exculpation of *yerros por amores* in the Spanish Comedia» («University of California Publications on Language and Literature», 1 [1933], 1-49, especialmente el epílogo, 37-39).

Constantes y desvíos del paradigma genérico: la literatura caballeresca castellana a mediados del siglo XVI

Lilia E. Ferrario de Orduna

En dos oportunidades, me he referido ya al paradigma del género en cuanto a los elementos constitutivos de los libros de caballerías¹.

Quisiera hoy detenerme especialmente en algunos aspectos de dicho esquema amadisiano, que las obras siguientes han de modificar, lo que ejemplifica el surgimiento de los primeros desvíos del esquema genérico. Más tarde, obras de mediados del Quinientos junto a algunas constantes que perviven por décadas como *conditio sine qua non* del género, muestran también ciertas transgresiones del modelo.

Son muy conocidas esas constantes que prácticamente se advierten como estereotipos de la literatura caballeresca:

1. En primer lugar, como bien se sabe, por esencia, una de las fundamentales constantes es la *aventura*, con el modo de apertura típico: la imagen auditiva que lleva al héroe la pedida de ayuda de alguien en peligro o la irrupción de un personaje nuevo, doncella de duelo, o enano, o mensajero ... Y a partir de allí comienza la demanda: de las armas, imprescindibles porque serán las del héroe; muchas veces se incluye la de la espada que sobresale en el lago, como la que será de Cristalián en el libro de caballerías de 1545²: «que en el aire se sostiene marauillosamente buena y de rica guarnición» (*Cristalián*, fol. xlra). También puede ser la de un personaje importante raptado, en *Cristalián* son dos: Cristalina, la madre, y Lucescanio, hermano de Cristalián.

2. Justamente, en cuanto a los personajes, los extraordinarios también configuran una constante: enanos, jayanes y jayanas. Así: «vna muger a manera de saluaje, tan alta que al parescer de quien la miraua no auía jayán que mayor que ella fuesse. Tenía los cabellos tan largos que casi llegauan al suelo, la color del rostro era como de raýzes», (*Cristalián*, fol. xixra). También son constantes, desde *Amadís*, los personajes verdaderamente mágicos, como la sabia Belonia, del *Belianís*, o el sabio Doroteo o Membrina «doncella muy gran sabidora en las artes» de *Cristalián*. Hay otros magos circuns-

1 V. Lilia E. F. de Orduna: "El paradigma de *Amadís de Gaula*", en *Studia Hispanica Medievalia II. Actas de III Jornadas de Literatura Española Medieval*. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1990, 77-83 y Lilia E. F. de Orduna: "Paradigma y variación en la literatura caballeresca castellana", en Lilia E. F. de Orduna (ed.), *Amadís de Gaula. Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*. Kassel, Reichenberger, 1992, 189-212.

2 Todas las citas del *Cristalián de España* corresponden a la *princeps*: Valladolid, Juan de Villalquirán, 9 de enero de 1545 (British Library, G.10290).

tanciales que, a veces, no se nombran o se mencionan muy vagamente («un sabio que en el reino de Romanía estaba»).

3. El amor, la cuita de amor, «¡Ven, ven ya, Muerte y consume mis tristes días pues le falló ventura para que la vida me sustente!» (*Cristalián*, fol. xii^{jr}b); el servicio de amor, el matrimonio secreto son constantes de todos conocidas pero en cuanto a este último, hay que recordar la variación con respecto a la procedencia de los héroes. Es decir, que si *Amadís y Palmerín*, por ejemplo, nacen de un matrimonio clandestino, los hermanos que se suceden ya empezarán generalmente sus vidas después del reconocimiento legal y religioso de la unión de sus padres. En muy raras ocasiones, el mismo protagonista nacerá de una unión sabida públicamente, este último caso es el de Belianís de Grecia, que nace del emperador don Belanio y la emperatriz Clariana. En todo caso, la unión de los enamorados y verdaderos protagonistas, sí, será siempre secreta. La presentación de la «amada del héroe» es siempre una constante en su idealización hiperbólica aunque carente de detallismo.

4. Constantes son también los ámbitos: el deleitoso jardín, la floresta, el hermoso prado, la fuente, la huerta con las consabidas escaleras y corredores. La cueva es ámbito muy especial, analizado magníficamente por Cacho Bleuca³, a la que se agregan la ermita, la tienda, los palacios cuyos interiores se describen y califican estereotípicamente, las cámaras, la «sala ricamente labrada», la «hermosa cuadra», etc.

5. El motivo de los sueños présagos es una de las constantes, desde los que inquietaron a Perión de Gaula en *Amadís* hasta los de los libros de caballerías siguientes: el de Cristalián, por citar un ejemplo de mediados de siglo, en que ve acercarse a un caballero desarmado que por su costado izquierdo le muestra el corazón, corta la cabeza a una doncella y, a su vez, abre el lado del corazón al mismo Cristalián (*Cristalián*, fol. lxxii^{ja}), etc. Sobre los sueños, en relación con el de Escipión, puede verse últimamente un trabajo de Javier González⁴.

6. El don en blanco es otra constante que, por cierto, muchas veces trae consecuencias funestas, como pedir la muerte de un ser querido. De este motivo en el *Amadís* se ocupó Fernando Carmona y más tarde también yo hice algunas observaciones⁵.

7. La ceremonia de la investidura caballeresca es una constante. En las primeras obras del género, se la presenta escuetamente. Nelly Porro Girardi estudió con profundi-

3 Juan Manuel Cacho Bleuca, «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en: *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1995, 99-127.

4 V. Javier Roberto González: «Los sueños proféticos del *Palmerín de Olivia* a la luz de los *Comentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio», Stylos, Buenos Aires, UCA. 7, 1998, 205-264.

5 V. Fernando Carmona, «Largueza y *Don en blanco* en el *Amadís de Gaula*», en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval [Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993]*, Granada, Universidad de Granada, 1995, I, 507-521 y Lilia E. F. de Orduna, «Algo más sobre el *don en blanco*», en *Anclajes I*, 1, Universidad de La Pampa, 1997, 149-157.

dad el aspecto histórico en su reciente libro sobre la investidura⁶ con un capítulo sobre la ceremonia en la ficción caballerescas, pero que por los límites cronológicos y espaciales fijados no abarca la mayoría de los libros de caballerías castellanos que se publican a lo largo del XVI. Con el tiempo, la descripción es más extensa y ya a mediados de siglo, en *Cristalián*, se menciona la capilla, la vela de armas, la Confesión y Comunión, el beso del caballero que lo arma y le dice: «Don Cristalián, caballero sois», y le pide un don. Alrededor de cincuenta años después, en *Flor de caballerías*, de 1599, la investidura aparece cuidadosamente pormenorizada.

8. Constantinopla, es tópico permanente, y que viene de lejos, como bien demostró décadas atrás Luciana Stegagno Picchio⁷, pero ofrece cierta peculiaridad ya que si consideramos *Amadis de Gaula*, Rodríguez de Montalvo afirma que había corregido «estos tres libros de *Amadis*» y enmendado el libro cuarto que «con las Sergas de Esplandián su hijo»⁸ había aparecido «en una tumba de piedra... debaxo de la tierra en una hermita cerca de Constantinopla» (Prólogo, 9), y luego Constantinopla es mencionada poco más de una docena de veces: Florestán, el hijo de Perión y la hija del conde de Selandia, después de ser armado caballero «leuando dos escuderos consigo, se fue la vía de Constantinopla», donde era gran fama que vna cruel guerra en el imperio era mouida», I, 332; de la madre de Apolidón se nos dice que era hermana del emperador de Constantinopla, II, 354; ya en el Libro III, el caballero de la Verde Spada «alçando las velas y dando a los remos, tomaron su viaje, no drechamente a Constantinopla, donde el emperador estaua», III, 789; «acordóse que...boluiesen la nao la vía de Constantinopla...tomaron el viaje de Constantinopla», III, 790; «por la mar nauegando el cauallero de la Verde Spada con su compañía la vía de Constantinopla», III, 792; cuando el maestro Elisabad cuenta quién es el endriago, dice que lo dirá «según se falla en vn libro que el emperador de Constantinopla tiene», III, 795. Se reitera la mención del «emperador de Constantinopla», en el mismo Libro III, 799; luego, «boluimos la vía de Constantinopla», III, 807; una carta del maestro Elisabad contando al emperador todo lo que el caballero de la Verde Espada había hecho con el endriago se envía en una fusta hacia Constantinopla, III, 809. Más tarde «fueron aportados en Constantinopla, debaxo de los palacios del emperador», III, 811; «partido el cauallero de la Verde Spada del puerto de Constantinopla», III, 827; «el cauallero Griego mandó a Gandalín que le traxesse las seys espadas que la reyna Menoresa en Constantinopla le diera», III, 868.

Pero la Corte de Constantinopla no tiene en *Amadis de Gaula* la importancia que adquiriría en *Palmerín de Olivia*, donde, como señalaba Stegagno Picchio, es punto de partida y de llegada en el ir y venir de los personajes. Con el tiempo, creo que ya se

6 V. Nelly Porro Girardi, *La investidura de armas en Castilla del Rey Sabio a los Católicos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.

7 V. Luciana Stegagno Picchio, «Fortuna iberica di un topos letterario: la corte di Costantinopoli dal *Cligès* al *Palmerín de Olivia*», *Studi sul Palmerín de Olivia*, Università di Pisa, 1966, 99-136.

8 Todas las citas corresponden a *Amadis de Gaula*, edición y anotación por Edwin B. Place, Madrid, CSIC, Instituto «Miguel de Cervantes», 1959-1969, 4 vols.

transforma en un referente novelesco obligado, aunque a veces sólo sirva como mera puntualización lejana y extraña. Así leemos en *Belianís de Grecia*⁹ la indicación de un personaje: «si en Persia no nos hallardes, que vays a Babilonia o a Constantinopla que allí nos hallaréys», aunque en la materia narrativa de esta obra el tópico tiene función destacada. Aparece además en *Cirongilio de Tracia*, en *Cristalián de España*, en *El caballero del Febo*, entre otros, así como también en el curioso libro de caballerías manuscrito ya nombrado, *Flor de caballerías*.

9. Quizá debiéramos enumerar como constante la inclusión de la magia, pero entendemos que los distintos elementos maravillosos, seres, animales, curaciones, aparecen con un tratamiento tan lejano del que aparece en *Amadís de Gaula* que hemos preferido ubicarlos como verdaderos desvíos del paradigma genérico.

10. Hay ciertas «constantes lingüísticas» como algunos giros. Es el caso de «don cavallero», del que nos hemos ocupado en otra oportunidad, al hablar de la desviación semántica de un tratamiento¹⁰: «Don cavallero» aparece como una permanente expresión vituperante formada por dos elementos de marca positiva -ya que individualmente «don» y «caballero» lo son- pero que al entrar en contacto, en una secuencia narrativa determinada, adquieren otra connotación, negativa esta vez, que anula la jerarquía tradicional que cada vocablo, en particular, poseía. «Don cavallero», con esta connotación semántica particular se registra como giro estereotipado en los libros de caballerías castellanos.

Dentro del nivel lingüístico, son conocidas las constantes en cuanto a epítetos, fórmulas, giros introductorios, de transición y de cierre: «Dize el cuento», «e dexallo hemos agora fasta su tiempo», «e contaros hemos», «como vos auemos contado»; «tomaron su camino para Constantinopla y en todo él no les avino cosa que de contar sea», «puestas las tablas, todos se sentaron a cenar, cada uno como a su estado convenía», «acabada que fue la cena y alzadas las tablas». También son constantes las fórmulas de apelación al lector: «e sabed que», «viérades», etc.

La permanente enfatización se logra con ciertos giros estereotipados, por ejemplo, de la valentía, cuando se alude al protagonista u otro héroe a quien le está destinado el triunfo de una aventura, se dice que sólo él puede acometerla «tanta es la su gran bondad en armas» o también «la vuestra merced sea de los ir a favorecer y ayudar pues nacistes para quitar los tuertos que en el mundo se hacen»; o del gozo, «fue tanta su alegría que estuvo algún tanto fuera de su acuerdo».

Consideremos ahora los desvíos del paradigma amadisiano:

9 Todas las citas del *Belianís* corresponden a Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cavallero don Belianís de Grecia [Burgos, 1547]*, I y II, texto crítico, edición y notas de Lilia E. F. de Orduna. Kassel, Reichenberger, 1997.

10 Analizamos el tema en el II Congreso de la Lengua Española en Valencia, en noviembre pasado, v. Lilia E. F. de Orduna: «Desviación semántica de un tratamiento: el caso de DON», en *Estudios de Historia y de la lengua española en América y España. Actas del II Congreso de la Lengua Española en América y España*, Universitat de València 3-6 noviembre 1998, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universitat de València, 1999, 27-36.

I. Roma

En primer lugar, tengamos en cuenta aquellos aspectos de *Amadís* vinculados con Roma. Estudiaron esto especialmente Suárez Pallasá y sus discípulos: Silvia Lastra Paz al analizar «La visión de Roma en el *Amadís de Gaula*»¹¹ señalaba que dicha «visión de Roma» se vincula con dos conceptos fundamentales: el Imperio y la Romanidad, pero «el Imperio, entendido no sólo como forma de gobierno sino primordialmente como voluntad de mando, se desarrolla en la obra a través de tres etapas bien marcadas: la Roma antigua, la Roma del emperador Patín, contemporáneo del héroe Amadís, y la Roma de Arquisil, sucesor del Patín y elegido por acción de Amadís» (100). Aquel primer tiempo ofrecía el ejemplo de virtudes caballerescas que Amadís y los suyos debían seguir; el segundo, en cambio, muestra a Patín y sus hombres desmesurados que con «su soberbia, fanfarronería y en algunos casos escaso valor militar [...]» se convierten «en el paradigma del falso caballero que Amadís y sus compañeros pretenden eliminar» (101). En el Libro Cuarto se ubicará la tercera etapa, «la *restauratio imperii* realizada por Amadís en la persona del romano Arquisil» quien ostenta todas las «virtudes que a lo largo de la obra se le adjudican al antiguo romano» (102). Digamos que la finalidad de la caballería queda destacada por Amadís en el Libro III:

como los griegos, los romanos en los tiempos antiguos lo fizieron, passando las mares, destruyendo las tierras, venciendo batallas, matando reyes y de sus reynos los echando, solamente por satisfazer las fuerças y injurias a ellas fechas [doncellas y dueñas]; por donde tanta fama y gloria dellos en sus ystorias, ha quedado y quedará en quanto el mundo durare.¹²

De allí que establezca la semejanza entre aquellos antiguos dignos de ser emulados y los contemporáneos. «En consecuencia -afirma Lastra Paz- Amadís también es romano, no por sangre sino por ordenar su actuar a ser un agente de civilidad y por ende un agente de romanización. Así al imponer sus principios al final de cada aventura logra expandir espiritualmente los valores que rectificarán los comportamientos humanos y lograrán aunarlos en grandes metas. Él también romaniza porque dignifica, vincula y centraliza en la unidad» (104).

11 V. Silvia Cristina Lastra Paz, «La visión de Roma en el *Amadís de Gaula*», en *Studia Hispanica Medievalia. III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, agosto 19-20, 1993. Buenos Aires, UCA, 1995, 100-105.

12 *Amadís de Gaula*, ed. cit., Libro Tercero, cap. IXXX, 907.

Por su parte, y taxativamente, Javier González asegura¹³ que «*Amadís de Gaula* no es, ni fue en su origen, una saga artúrica, sino una historia romana» y delimita conceptos precisando que «Roma no es tanto un concepto geográfico, cuanto una *misión*, sustentada a su vez por una *ideología*», que ya aparecía en los tres versos (851-853) del Libro VI de la *Eneida*, que comienzan «Tu regere imperio populos [...]» y que manifestaban el programa de Augusto en cuanto a la imposición de la *pax romana*, «resultado de una relación entre dominadores y dominados»: aquéllos toman «de los dominados bienes y tierras, pero les ofrecen a su vez protección, leyes y civilización». Según el enfoque de González, «el tema del *Amadís* es, precisamente, la instauración de una *pax romana* de la mano y por la acción del héroe central, figura decididamente cesárea en su función y misión». «La *pax amadisiana* es el equivalente ficcional y medieval de aquella *pax romana*. Y es así como se resalta el «triunfo de la *romanidad esencial*, encarnada por Amadís, por sobre otra *romanidad nominal*, la del decadente y vanaglorioso Patín, aliado de Lisuarte, fuertemente censurada en la obra». Por otra parte, afirma González que a la paz integradora que propende y logra el héroe ya aludían las palabras proféticas de Urganda: en el capítulo II del Libro I, la maga las dice a Gandales y se refieren al Doncel del Mar:

Dígame de aquel que hallaste en la mar que será flor de los caudillos de su tiempo; éste hará estremecer los fuertes; éste comenzará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallecieron; éste hará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiesen ser comenzadas ni acabadas por cuerpo de hombre. Éste hará los soberbios ser de buen talante; éste aura cruceza de corazón contra aquellos que se lo merecieron.¹⁴

En el conjunto de la obra, encuentra González numerosas oposiciones armónicamente compensadas que llegan todas a una solución romana, «final que no puede ser otro que el de la reconciliación, en que ambas fuerzas enfrentadas se avienen a ceder en parte para lograr el equilibrio: Lisuarte porque admite su error y pide perdón, Amadís porque acepta el pedido y acoge generosamente al vencido». González subraya la importancia que tiene la lengua latina para explicar la onomástica personal y geográfica de *Amadís de Gaula* que llevó a Suárez Pallasá a conjeturar¹⁵ la posibilidad de una

13 V. Javier Roberto González, «*Amadís de Gaula*: una historia romana», en *Studia Hispanica Medievalia. IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, agosto 21-23, 1996. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1999, 285-294.

14 *Amadís de Gaula*, ed. cit., Libro Primero, cap. II, 30.

15 V. Aquilino Suárez Pallasá, «Estratificación de la onomástica de *Amadís de Gaula*», en *Studia Hispanica Medievalia III. IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, 1993, 189-198. «C. Asinius Pollio en el *Amadís de Gaula*», *Stylos*, 3, 1994, 173-178. «Del Mandubracius del *De Bello Gallico* de C. Julio César al Endriago del *Amadís de Gaula*», *Stylos*, 4, 1995, 91-134.

redacción primitiva en latín: todo ello ratifica «la romanidad inicial y esencial del *Amadís*». Los cambios previos a la refundición de Montalvo, seguramente reemplazaron la ideología romana primitiva de la obra por otra artúrica con el nefasto desenlace colmado de muertes: de este modo desnaturalizó, según González, el tema romano del *Amadís*. Cuando el regidor de Medina del Campo incluyó nuevamente el final feliz, afirma González que devolvió «a la novela su romanidad y con ella su verdadera identidad: frente al *excidium arturicum*, la *paz amadisiana*; frente al fatalismo celta, el optimismo latino; frente a la guerra aniquilante, las bodas integradoras: frente a una saga céltica, una historia romana». Y aclara el investigador argentino que da al vocablo «historia el sentido medieval de relato o narración de hechos tanto reales cuanto ficticios», así se advierte el «paralelo establecido entre la ficcional fábula amadisiana y la real misión histórica de Roma».

En fecha reciente, Aquilino Suárez Pallasá analiza el significado que tienen en la obra los lindes romanos de Britannia -verdadero «símbolo de la defensa de la Britannia romana»- y afirma que

el caballero Amadís asume la defensa de la romanidad británica y en esencia de la genuina Roma contra los embates de los bárbaros de fuera y de dentro en un juego que figura el perpetuo, no eterno, conflicto entre el bien y el mal, figuración por la cual el concepto de romanidad no es político ni cultural ni geográfico, sino espiritual, ético y universal por naturaleza. [...] La misión de Roma es como la de la caballería el gobierno y pacificación de las gentes y la redención de los humildes, que al cabo no es sino la misión de Dios entre nosotros (Mt. I, 23). De tal manera, la caballería es Roma, Amadís es Roma, simbólica representación de Dios que interviene poderoso en el mundo que ha creado y Britannia, en congruencia, significa las gentes que han de ser gobernadas y acostumbradas a la paz y los humildes que han de ser redimidos.¹⁶

En este estudio Suárez Pallasá demuestra «la extraordinaria originalidad y valentía de un anónimo autor que en dominio mismo de la tradición artúrica antepuso a la trágica saga arturiana de los celtas la utopía del ideal feliz romano» (10).

Pues bien, si se considera que este aspecto básico de *Amadís de Gaula* desaparece, por lo general, en los libros de caballerías inmediatamente siguientes -lógicamente fuera del ciclo amadisiano-, pensamos en *Palmerín de Olivia* de 1511, y en *Primaleón*, su continuación, de 1512, y también falta en las obras posteriores en varias décadas, podemos establecer que un elemento constitutivo de importancia ha dejado de interesar, con lo que se operaría el primer gran desvío del paradigma que diseña la creación

16 V. Aquilino Suárez Pallasá, «Sobre un lugar del *Vallum Antonini* en el *Amadís de Gaula*. El Ms. CCC 139 de la *Historia Britonum* como fuente del *Amadís de Gaula* primitivo», *Stylos*, 7, 1998, 9-61. V. especialmente 56, 59-60.

fundacional: la ausencia del referente romano. Pero si Roma, reitero, importaba fuertemente en *Amadís de Gaula*, y más tarde, deja de ser referente decisivo, tampoco lo es Londres, y quizá por ello mientras en *Amadís* hay topónimos identificables¹⁷, pareciera que en las obras que se publican a mediados del Quinientos, los nombres de lugares corresponden exclusivamente al mundo ficcional¹⁸. Es así como los personajes van encontrando, pero sobre todo más que encontrando, van haciendo sus caminos, por tierra y por mar. *Amadís de Gaula*, quizá desde sus primeras redacciones, mostró una puntualización geográfica, que ha de modificarse en las obras posteriores. Con respecto a esa puntualización geográfica amadisiana, hay un «después de», en el cual se produce un desvío y se acude entonces no a un topónimo exacto, por ejemplo, sino a una simple pincelada, a un referente esfumado que procede de ámbitos lejanos y poco conocidos -Babilonia, Persia, Grecia, Turquía...-, con el especial y reiterativo énfasis radicado en Constantinopla, que se ha señalado. Desde luego, ciertos nombres -Francia, España, Alemania, Inglaterra- evocan una realidad tangible, pero siempre esbozada en forma vaga o meramente indicada. En el caso de *Amadís*, la puntualización geográfica que mencioné fue estudiada con gran minucia por Aquilino Suárez Pallasá quien, al desenrañar los enigmas que suscita la Ínsula Firme del *Amadís*¹⁹ analizó con detalle los itinerarios con que ese lugar está vinculado para demostrar su teoría: la geografía del *Amadís* no es imaginaria, «toda ella es poética y procede de un substrato geográfico real»²⁰. El seguimiento de los viajes en el Libro I lo llevó a una certeza: la Ínsula Firme existió y correspondía a la que lleva el nombre de Wight,

la *Vectis* romana y medieval [fue elegida por el autor del *Amadís*] por dos causas históricas y literarias principales entre otras: 1) es la isla conquistada por el noble Vespasiano, famoso por la historia, la leyenda y el *Libro de José de Arimatea*; 2) es la antítesis y la síntesis de la inhóspita y movable ínsula Tornante.²¹

Si *Amadís de Gaula* abunda en la mención de lugares y rutas que, en ocasiones, hasta es posible identificar, esto puede deberse a un afán, del primitivo autor, de aproximarse al género cronístico, allá por el siglo XIV. Dicha tesitura fue mantenida por Rodríguez de Montalvo, el refundidor que, a fines del XV, probablemente también quiso hacer verosímil su obra y no escatimó datos para hacer sobresalir de su «historia fingida» el carácter de real o posible.

17 V. n. 15.

18 V. Lilia E. F. de Orduna, «Itinerarios en la literatura caballeresca castellana», en *Caminería Hispánica. Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, III, Madrid, Patronato Arcipreste de Hita - Asociación Técnica de Carreteras, 1996, 179-186.

19 V. Aquilino Suárez Pallasá: «La Ínsula Firme del *Amadís de Gaula*», en *Studia Hispanica Medievalia*, II, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, 1990, 89-97.

20 *Ibid.*, 89.

21 *Ibid.*, 95-96.

II. Itinerarios

Más tarde, desde *Palmerín de Olivia*, acaso ya no importó que los itinerarios fueran documentables o, al menos creíbles, sólo se necesitaba que hubiera escenarios en los que se plasmaran situaciones y conflictos.

Las menciones a lugares son siempre escuetas, una rápida indicación que permite -casi a modo de signo escenográfico estereotipado- visualizar el ámbito o paraje: el emperador fue «a correr monte a un bosque muy bueno, que cerca de la ciudad a tres millas se hazía», «se metió en la boca de una cueua», «viéndose en una fragosa selua», «en los espesos xarales», «yua solo por tan áspero bosque», etc., esa falta de detalles con frecuencia parece pertenecer más a un sistema escenográfico que a auténticas secuencias narrativas; así una pequeña marca casi didascálica parece funcionar sólo para enmarcar la acción:

fue hasta cerca de los palacios del duque [...] se passó adelante por la calle hasta que llegó a una puerta de la ciudad, que cerca estaua. Y saliéndose por ella, después de auer caminado buena pieça, se fue debaxo de vna hermosa arboleda que allí estaua desuiada algo del camino, esperando que más entrasse la noche, se sentó debaxo de vn [...] frondoso álamo, y començando a salir la luna.

Es decir, se dan los datos imprescindibles para que el narratario visualice la escena como si se usaran distintos telones, «montaña», «árbol», etc.

Y en cuanto a los itinerarios, aquéllos que en *Amadís* parecían meras rutas geográficas, con el crecer del género pierden nitidez y se instauran cada vez más en el ámbito de la fantasía. Así, cada nuevo libro de caballerías habría de desplegar un mundo más intrincado, laberíntico e inaudito (recordemos que en *Cristalián de España* los caminos atraviesan el Paraíso Terrenal). Quizá este verdadero desvío del paradigma amadisiano haya sido exigencia de la recepción de entonces, en función de lo novelesco que se imponía más acendradamente en la literatura caballeresca castellana.

III. Troya

Dijimos que, con el correr del tiempo y el desenvolvimiento del género, van adquiriendo mayor importancia las situaciones y los conflictos. Tal vez debido a esto, las obras de mediados del Quinientos, manifestaron predilección por un tema que les permitía desarrollar peripecias infinitas: era Troya con su historia dolorosa, casi mítica entonces y su inclusión suscita otro desvío en el paradigma inicial. De la materia troyana, los autores de algunos libros de caballerías, Beatriz Bernal y Jerónimo Fernández (de

Cristalián y Belianis) quisieron relevar personajes cuyas vidas reinventaron, logrando verdaderos prodigios de intertextualidad al unirlos a los acontecimientos de sus propias criaturas de ficción. En el primer caso, el príncipe de España, Lindedel (que será padre del protagonista, Cristalián de España) deberá sacar las armas de Troilo que Casandra, su hermana, había escondido al saber la destrucción que padecería Troya: será la aventura del Castillo Velador. Además, hay otro personaje de la materia troyana, Antíoco, ayo de Troilo. En *Belianis de Grecia*, obra dos años posterior, los caballeros yendo hacia el reino de Chipre, atraviesan «la mar alta» hasta Troya, y ven la ciudad de la que quedan admirados por su gran hermosura «que aunque en el pasado tiempo del desdichado rey Príamo había sido destruida, estaua la mayor parte reedificada»²². Con peripecias complicadas, Policena, Aquiles, Héctor, Troilo, resurgen y entrelazan sus vidas con las de los seres ficcionales, creados en Burgos muchos siglos después²³. Todavía en 1599, año en que se fecha el manuscrito de *Flor de cavallerias*, se retoman las luchas de griegos y troyanos y también es Casandra quien ha determinado la unión de Pentesilea, la reina de las amazonas, con Héctor, que serán padres de Frostendo, personaje que sucesivamente sufre los encantamientos de su tía Casandra y cuyo hijo Miraphevo y su descendiente desempeñarán papel importante en la historia. Es decir, que se trata de un desvío fundamental, no por la simple introducción de personajes míticos o, en todo caso, lejanísimos en tiempo y espacio, sino que su importancia radica, a mi entender, en que la *materia troyana* es cuidadosamente engarzada con la *materia de Bretaña* y fusionada a la nueva materia novelesca particular.

IV. Magia

En *Amadis de Gaula*, en *Palmerín de Olivia*, por ejemplo, los personajes provistos de virtudes mágicas tienen importancia, ayudan o atacan al héroe, llámense Urganda o Arcalaus; Muça Belín o Malfada. Más tarde, promediando el siglo, en *Belianis de Grecia*, el encantamiento de Belonia será algo así como el disparador de la acción. Ya no son los artilugios, encantamientos que, como dije, ayudan o atacan a los personajes, sino que la misma sabia ha sucumbido al poder de un mago con «mayores artes» que ella y toda la acción tendrá ese propósito: lograr el desencantamiento de Belonia. Digamos de pasada que el mismo año de la publicación de *Belianis de Grecia*, habría de nacer Cervantes y recordemos que en la Segunda Parte del *Quijote* también hay un personaje encantado al que habrá que desencantar. Justamente, volver a la normalidad a Dulcinea será también lo que mueva la acción aunque, como bien sabemos, se trata

22 *Belianis de Grecia*, ed. cit., Libro I, 312.

23 V. Lilia E. F. de Orduna, «La historia de Policena en textos españoles medievales y renacentistas», en *Studia in honorem M. de Riquer, I*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1986, 383-408 y Lilia E. F. de Orduna, «Héroes troyanos y griegos en la *Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cauallero don Belianis de Grecia* (Burgos, 1547)», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Berlín (1986)*, I, Frankfurt/Main, Vervuert, 1989, 559-568.

de una ficción sanchesca que tiene cabida, aunque quizá parcial, en la fantasía quijotesca. De modo que el tratamiento de los elementos mágicos cambia con el paso del tiempo y a tal punto se multiplican esos recursos que el editor de *Flor de caballerías*, libro de caballerías ms., fechado en 1599²⁴, su editor, digo, Lucía Megías, afirma que en esta obra «únicamente hay espacio para las aventuras, para la fantasía desbordante en las aventuras, que nacen a partir de dos núcleos narrativos» (XXIII). Y uno de ellos se refiere a los encantamientos: vencerlos será «la verdadera finalidad» de su existencia. Se hace evidente que el paradigma amadisiano y aun, en este aspecto, el ciclo de los «Palmerines» ha sufrido un desvío importante. En este libro de caballerías manuscrito observaba también Lucía Megías que los «espacios más habituales: las islas fantásticas» [son] numerosísimas; también aparecen con frecuencia «los valles como espacios en donde habitan los encantadores enemigos»; son «habituales las armaduras y espadas encantadas, así como las medicinas mágicas» (XXXIII).

V.

Por último, nos referiremos a otro desvío del paradigma amadisiano. Nuevamente, *Belianis de Grecia*, resulta ser claro exponente del alejamiento de aquella narración arquetípica por la existencia de dos personajes que exceden las posibilidades creativas de Montalvo. Ellos son, en la obra de Jerónimo Fernández de 1547, la princesa Imperia y don Contumeliano de Fenicia. De la primera, una heroína casi romántica, nos hemos ocupado en otro momento²⁵, sólo quiero ahora insistir en la significación del segundo personaje. El episodio que protagoniza este príncipe Contumeliano es insólito: don Belianís para salir de una situación de riesgo usa la vestimenta de una de sus doncellas; Contumeliano lo (o la) encuentra y se enamora creyéndola mujer. Ya en sí es anómala la situación: muchos personajes femeninos en la historia de la literatura se hacen pasar por hombre, pero lo contrario es menos frecuente. Sea como fuere, es un aspecto de menor importancia: quizá pudiera comprobarse un intertexto en *Cristalián*, publicado dos años antes que *Belianis*, allí la infanta Minerva disfrazada de «caballero de las coronas» suscita el amor de la hermana de un duque y del mismo duque que intuye que es una mujer. Pero, la novedad que encierra el episodio de don Contumeliano es que el protagonista, el sin par don Belianís, no sólo ha sido capaz de engañar para conseguir sus fines sino que llega a la burla, a la risa sin piedad y exacerba la pasión del engañado para someterlo aún más²⁶. El destinatario de los libros de caballerías no hubiera podido

24 Francisco Barahona, *Flor de caballerías*, ed. de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

25 V. n. 1.

26 *Belianis de Grecia*, ed. cit., Libro I, 130-157. Este caso de *Belianis de Grecia* no es único, por cierto en la literatura caballeresca. Al estudiar el motivo de «la doncella guerrera», María Carmen Marín Pina (v. «Aproximación al tema de la *Virgo Bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45, 1989), que no incluye el ejemplo de Belianís, sintetiza así su uso: «el disfraz salva situaciones difíciles, como ocurre con Lisuarte cuando, en el séptimo libro amadisano, toma las ropas de la doncella

adjudicar nunca ese comportamiento a Amadís o Palmerín, de modo que se hace muy evidente que el público lector, u oyente, de mediados del XVI con gustos diferentes, quizá aprobara la «humanización» de los héroes en función de la complejidad novelesca.

Considero que estos desvíos señalados en obras castellanas posteriores a *Amadís de Gaula*, y hasta fines de aquel siglo, indican que aquel paradigma genérico ya había quedado muy atrás.

Gradafilea para salir a su salvo de la prisión. Lo imitan en posteriores continuaciones Amadís de Grecia (transformado en la doncella Nereyda) y los caballeros Agesilao y Arlanges (convertidos en las doncellas Darayda y Garaya). Suma y compendio de este gusto por el travestismo masculino será el Caballero Metabólico (por Metamórfico) del *Cirongilio de Tracia* (Sevilla, 1545), así llamado por los muchos disfraces que utiliza para sus trucos, incluido el de doncella » (93). Por esto, no nos parece excepcional el recurso sino, insisto, la increíble degradación del héroe.

Cervantes, Avellaneda y la *Aprobación* de Márquez Torres

Manuel Ferrer-Chivite

A estas alturas de los estudios cervantinos, y dentro de la copiosísima bibliografía general, comienza a ser muy abundante la que existe sobre la relación Cervantes-Avellaneda, pero aun con todo, lo cierto es que en estas cuestiones siempre queda algún otro rabo que desollar.

Y como para esa relación, entre segundas partes anda el juego, a fin de mejor entenderla empezaré por un intento de reconstrucción de cómo fue redactando Cervantes su correspondiente *Segunda*.

Respecto a cuándo pudo empezar tal redacción, hay opiniones dispares. Una extrema es, por ejemplo, la de Eisenberg para quien ese momento podría incluso ser anterior a la segunda edición de Juan de la Cuesta en 1605¹. Por su parte, para Meregalli la misma comenzaría tardíamente, pues la supone «nella maggior parte posteriore a quella delle *Esemplari*», juicio de 1971 que complementó veinte años más tarde postulando que para septiembre de 1614 –cuando según él aparecería el Avellaneda– «el segundo *Quijote* de Cervantes estaba ya muy avanzado»², y por ser ejercicio inútil citar más opiniones, baste, finalmente, la de un buen conocedor de la cuestión, Romero Muñoz, para el cual, «cuando tomó conocimiento efectivo de 1614 [entiéndase, el apócrifo], Cervantes debía de llevar bastante adelantada su propia continuación.»³ Sea como esto fuere, e independientemente de las hipótesis que se puedan y quieran formular, cuanto más o menos específicamente podemos saber sobre la cuestión hay que deducirlo de lo que el mismo Cervantes nos ha dejado en sus escritos, sea ya por omisión, sea por comisión.

En el primer caso entra el del *Viaje del Parnaso*, obra publicada a finales de 1614 –sus licencias son del 16 y el 20 de septiembre, siendo su tasa de 7 de noviembre y su fe de erratas del 10 del mismo– pero que, no obstante, estaba ya redactada con bastante anterioridad, en cualquier caso, antes de las *Novelas ejemplares* de 1613, ya que, como sabemos, en el prólogo a éstas, y haciendo su tanto de autobiografía, Cervantes nos dice: «Este, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote* [...] y del que hizo (*sub. mío*) el *Viaje del Parnaso*». Pues bien, en ese *Viaje*, y hablando una vez

-
- 1 Eisenberg, D., *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, 1991, 143-52, en 148 y 150-51. El trabajo ahí recogido ya había aparecido antes en NRFH, XXV, 1976, 94-102.
 - 2 Meregalli, F., *Introducción a Cervantes*, Barcelona, Ariel, 1992, 171, trad. del original de 1991. La cita la tomo de C. Romero Muñoz, «Nueva lectura de *El retablo de Maese Pedro*», en *ACTAS del Primer Coloquio Intern. de la Asoc. de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, 97.
 - 3 En el trabajo citado en la anterior nota, 97.

más de sí mismo, al principio del capítulo IV va enumerando, terceto tras terceto, toda su anterior producción, la *Galatea*, las *Comedias*, el *Don Quijote*, las *Novelas*, etc., etc., para acabar, además, citando una futura obra, una, en la que, por esos días, se encuentra trabajando: «Yo estoy, cual suelen decir, puesto a pique/para dar a la estampa al gran *Persiles*/con que mi nombre y obras multiplique.» Y siendo que de multiplicar su nombre y sus obras se trataba, lo que resulta bastante extraño para el caso es que así como menciona ese *Persiles* en ciernes, en absoluto aluda, no obstante, a la *Segunda parte* de su *Quijote*, como, por el contrario, vemos que va a hacer no mucho después en ese mismo prólogo a las *Novelas ejemplares*, donde leemos: «Tras ellas [...] te ofrezco los *Trabajos de Persiles* [...] y primero verás, y con brevedad, dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza». Omisión ésa en el *Viaje* que, así, abre el portillo a dos posibles interpretaciones; por una parte, la un tanto extremada de que, cuando componía ese capítulo IV del *Viaje*, Cervantes —e independientemente de que tuviera o no en mientes hacerlo— ni siquiera había empezado a redactar tal *Segunda parte*, y por otra, y en su defecto, la más aceptable —dado lo que después dice en ese prólogo— de que aun habiéndola comenzado, la tenía olvidada y abandonada debido, habrá que suponer, a hallarse muy en ciernes, en una etapa poco avanzada de su redacción. El problema reside, claro está, en que si conocemos con más o menos exactitud cuando escribió el citado prólogo —aunque el mismo no lleva fecha vemos que va acompañado de una dedicatoria al Conde de Lemos de catorce de julio de mil seiscientos trece y aun tenemos que la aprobación última para la obra es del tres de julio de ese año siendo la tasa del doce de agosto siguiente— poco sabemos, en cambio, de los específicos momentos en que redactaba el capítulo IV de su *Viaje*. En cualquier caso, habida cuenta de la información que sobre esa *Segunda parte* nos proporciona en dicho prólogo, podemos estar suficientemente seguros de que, para mediados de 1613, la misma debía encontrarse ya bastante avanzada si hemos de atender a ese «y con brevedad» que su autor hace notar.

Habrán de transcurrir, no obstante, alrededor de dos años —y, por supuesto, ya editada la secuela apócrifa de Avellaneda— hasta que Cervantes se digne darnos información un tanto más precisa. Y así lo hace con motivo de publicar sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, en cuya dedicatoria al mismo Conde de Lemos le dice:

Don Quijote de la Mancha queda calzadas las espuelas en su segunda parte para ir a besar los pies a V. E. Creo que llegará quejoso, porque en Tarragona le han asendereado y malparado; aunque por sí o por no lleva información hecha de que no es él el contenido en aquella historia, sino otro supuesto, que quiso ser él y no acertó a serlo.

Ahora bien, aunque en tal dedicatoria tampoco su autor registra fecha alguna, la aprobación para esas obras lleva fecha de 3 de julio de 1615, siendo la de la fe de

erratas del 13 de septiembre y la tasa de nueve días más tarde. Y puesto que en esa dedicatoria ya nos asegura el autor que el texto incluye cierta información recriminatoria respecto al apócrifo, las fechas citadas permiten afirmar que ya para agosto de 1615, como muy tarde, Cervantes había insertado en su *Segunda parte* sus menciones contra Avellaneda, aunque, por supuesto, en tal información nada se nos dice, desgraciadamente, de cuáles y cuántas fueron éstas, si todas o algunas de ellas, ni tampoco en qué forma ni dónde fueron insertas.

De cualquier manera hay que recordar que en dicha dedicatoria sí se nos dice lo de que «Don Quijote de la Mancha queda calzadas las espuelas», con lo que el autor está dejando claro que para esos mediados de año sugeridos, la redacción total y definitiva de su obra no estaba todavía acabada, aunque sí llevara ya, como digo, sus menciones de Avellaneda. Y que no estaba todavía terminada nos lo ratifica cuanto le comunica al mismo y ubicuo Conde de Lemos en una posterior dedicatoria, precisamente la de esa *Segunda parte*, y en la que, con fecha de último de octubre y refiriéndose a la publicación de las anteriores comedias, le informa: «dije que don Quijote quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos a Vuestra Excelencia, y ahora digo que se las ha calzado y se ha puesto en camino». Y, efectivamente, bien podía decirle a su protector ese último de octubre que ya se había puesto en camino, dado que para mediados de ese mes la obra ya estaba impresa según consta tanto por la tasa como por la fe de erratas ambas fechadas el 21 de octubre de 1615, aunque, por supuesto, esa puesta en camino no viera la luz pública hasta un tanto después cuando, por fin, y como último paso para rematar definitivamente la impresión, Juan de la Cuesta adjuntó el pliego inicial con los últimos preliminares: la susodicha dedicatoria de 31 de octubre, el «Prólogo al lector» y la tercera y última aprobación firmada por Gutierre de Cetina con fecha de 5 de noviembre. Datos de los que hay que concluir, cerrando la cronología, que Cervantes habría finalizado su texto definitivo más o menos para la primera quincena de ese octubre.

Ahora bien, que sepamos que para mediados de 1615 Cervantes ya había incluido sus referencias a Avellaneda, no quiere decir, en absoluto, que fuera concretamente por esas fechas cuando Cervantes descubrió y leyó el texto de su usurpador. La tan asendereada hipótesis de que éste sólo supo del apócrifo en el momento en que redactaba su capítulo LIX que ha venido sosteniendo gran parte de la crítica, y no de la menor, queriendo dar a entender con ello que sólo tuvo conocimiento de la obra avellanedesca un poco antes de dar término a la suya, debe ser ya arrumbada de una vez por todas⁴, pues de que ya se lo había leído incluso bastante antes, testimonio

4 Tal supuesto ha venido siendo postulado, como se sabe, ya desde F. Rodríguez Marín en su edición, Madrid, RABM, 1916-7, en VI, 196, n. 7, hasta F. Meregalli en 1991, *op. cit.*, *loc. cit.*, pasando por S. Gilman en su apéndice a *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*, México, Col. de México, 1951, F. Maldonado de Guevara, «El incidente Avellaneda», *Anales Cervantinos*, V, 1955-56, 41, F. García Salinero en su ed. del Avellaneda, Madrid, Castalia, 1972, introd., 23, y J. B. Avalle-Arce en su *Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976, 39. Nunca he acabado de entender claramente el porqué de esa obcecación en ubicarlo ahí o, en su defecto, en cualquier otro

vienen a ser ciertas opiniones que el erudito Mayans y Siscar dio y que atinadamente comentó Elías Rivers hace algunos años⁵.

De las tres aprobaciones que encabezan la *Segunda parte* cervantina, la primera, cronológicamente, es una firmada por el licenciado Márquez Torres fechada «a veynete y siete de Febrero de mil y seyscientos y quinze». Como Rivers ya recuerda (214-5), a Mayans y Siscar no le cupo demasiada duda de que, a pesar de la firma oficial, fue Cervantes quien realmente escribió dicha aprobación aprovechándose de la amistad y favor que con en ese licenciado tenía. Pero tan importante o más que esto —y lo importante de lo primero lo comentaré luego— es el hecho de que frente a la escueta y formalista función expositiva —como debe corresponder a todo documento oficial— que exhiben las otras dos aprobaciones de Valdivielso y Gutierre de Cetina, ésta de Márquez Torres en lo que realmente consiste es en un extensísimo parlamento en el que, además de alabar a ultranza a Cervantes, se critica a ciertos autores que, a diferencia de lo que «han sentido de los escritos de Miguel de Cervantes así nuestra nación como las estrañas», con los suyos no han sabido «templar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce», «inventando casos que no pasaron», y haciéndose con ello «odiosos a los bien entendidos». Si Mayans y Siscar dudó poco en atribuir tal aprobación a Cervantes, todo lo gratuito de ese parlamento —de «gratuitous aprobación» tilda ya Rivers a todo el documento (216)—, todas esas sibilinas acusaciones y todas las referencias al patronazgo del Conde de Lemos y don Bernardo Sandoval de Rojas contra las invectivas de Avellaneda —especialmente contra lo que en su prólogo afirma de encontrarse Cervantes «falto de amigos»—, menos le hicieron dudar a Rivers que toda esa aprobación no era sino un pretexto para que don Miguel, so capa de su amigo Márquez Torres, atacara a ese supuesto Avellaneda, con todo lo cual nos viene a decir no sólo que esa aprobación es el primer ejemplo fehaciente —eso sí, indirecto y solapado— de sus arremetidas críticas contra su usurpador sino que asimismo nos asegura de que para ese febrero de 1615 hacía ya algún tiempo que Cervantes había tenido conocimiento del apócrifo y aun lo había leído al menos con las mínimas minuciosidad e indignación que son de suponerle.

Así las cosas, hay que atender ahora a ciertos específicos datos editoriales que, a mi juicio, no han sido suficientemente tenidos en cuenta por ninguno de los críticos

capítulo como algún otro crítico ha propuesto. Dedicarse a ello, lo considero un ejercicio laboriosamente inútil siquiera por el poco favor que hace no sólo al ingenio e imaginación de don Miguel sino también y fundamentalmente a su libertad creadora. A efectos reales, lo verdadero y únicamente importante no es tanto cuándo supo Cervantes de Avellaneda, sino que lo supo y que por ello y tras ello rectificó y reelaboró su texto. Y si se insiste en preguntar por qué, precisamente, insertó esa mención en un tardío LIX, puedo sugerir que Cervantes, astutamente, no lo hizo antes porque, de haberlo hecho así, se hubiera notado demasiado que para sus reconstrucciones —muchas de ellas anteriores a ese LIX— partía del apócrifo, lo que hubiera sido demasiado halagador para Avellaneda.

5 Rivers, Elías L., «On the Prefatory Pages of *Don Quixote*, Part II», *Modern Languages Notes*, 75, 1960, 214-21.

que de este asunto se han preocupado, y que cuando se contrastan con los anteriores pueden resultar un tanto chocantes y significativos.

Como sabemos, frente a la total ausencia de aprobaciones para la primera parte de 1605, en la segunda se dan nada menos que tres. De las dos primeras, una es la ya comentada de 27 de febrero de 1615 y la otra la del maestro Josef de Valdivielso con fecha de 17 de marzo, incluyéndose junto a ambas, además, el correspondiente privilegio datado trece días después de esta última aprobación, el 30 de ese mismo mes. Ateniéndonos, pues, a las fechas de esas iniciales aprobaciones y de ese privilegio, y estrictamente considerados dichos datos en lo que valen, hay que dar por sentado que para finales de febrero Cervantes tenía ya dispuesta su *Segunda parte* para una inmediata entrega a la imprenta.

Supuesto éste que, con alguna ligera diferencia temporal, fue el que, por su parte y ya hace años, dió también por válido Astrana Marín cuando, comentando ese privilegio de fin de marzo, escribió: «Con estas seguridades [las del privilegio] [...] Francisco de Robles enviaría inmediatamente el manuscrito a la imprenta de Juan de la Cuesta, quizá sin terminar el entrante mes de Abril.» pero, para mi caso, tan interesante o más es lo que acto seguido añadió: «Al original faltábanle aun el prólogo y la dedicatoria [...] escrita [...] el 31 de octubre [...] que era lo último que había de tirarse, entrado ya el mes de Noviembre.»⁶ soslayando sin más el serio problema que le debiera haber planteado ese largo intervalo de meses entre la entrega del manuscrito y su final impresión; o dicho de otro modo, sin tener en cuenta que algo debió ocurrir para que esa entrega no se llevara a cabo, como, en efecto, sabemos que no sucedió, pues ciertamente —y según antes he recordado— también sabemos que aún allá por mediados de año don Quijote se encontraba solamente «calzadas las espuelas» y que únicamente será en octubre cuando ya «se las ha calzado y se ha puesto en camino».

Intrigante desfase temporal de más o menos siete meses entre una posible publicación que se frustró y otra real que finalmente se llevó a cabo, para el que se podría suponer ya la inmediata y comodísima solución de un retraso debido a engorrosos trámites burocráticos o ya los problemas económicos de Cervantes con Francisco de Robles, como da a entender Astrana Marín (217-8), pero andando de por medio, como sabemos que anduvo, el texto de Avellaneda, me parece mucho más plausible admitir que más bien fuera éste el que realmente tuvo que ver con dicha anomalía.

En efecto, recordando ahora, primero, que para dicha *Segunda parte* no consta ninguna tasa ni fe de erratas anterior al 21 de octubre; segundo, que para la misma se tuvo que dar una posterior tercera aprobación de cinco de noviembre del doctor Gutierre de Cetina a pesar de que ya antes presentaba dos, y, por fin, que es más o menos por agosto cuando Cervantes nos anuncia haber insertado las alusiones a

6 Cfr. F. Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*, Madrid, Reus, 1948-58, 7 vols., VII, 211.

Avellaneda, la explicación que se impone es que, a fin de acomodar a sus propósitos cuanto le sugirió el apócrifo, don Miguel procedió a una sustancial modificación del primitivo texto que ya tenía dispuesto allá por febrero para su publicación; modificación que fue, precisamente, la que exigió de él tanto ese mayor plazo temporal como, y sobre todo, la nueva y última aprobación de Cetina, o, en otras palabras, que se decidió por suspender la inminente publicación de su *Segunda parte*, retrasándola y proporcionándose, así, el suficiente tiempo para cumplir con sus intenciones tanto de aprovecharse de las novedades con que acreció ese usurpador su primera parte como de manipularlas adecuadamente para, con ello, tomarse su consiguiente desquite. Maniobra que, de algún modo, fue la que hace años intuyó ya D. Ramón Menéndez Pidal al asegurar que «La obra de [Avellaneda] sirvió de fuente de inspiración a Cervantes cuando escribió la segunda parte» añadiendo poco después que «La superioridad de la segunda parte del *Quijote*, [...] se puede achacar en mucho a Avellaneda», porque «Hay fuentes inspiradoras por repulsión, que tienen tanta importancia, o más, que las que operan por atracción.»⁷

Con todo esto por delante se puede ya reconsiderar esa un tanto enigmática aprobación de Márquez Torres de 27 de febrero.

Resumiré para ellos los siguientes previos datos:

a) Como arriba he recordado, para un erudito tan documentado y serio como don Gregorio Mayans y Siscar, poco dudoso es que tal aprobación fue redactada por Cervantes; hablando de la misma ya comenta en su *Vida de Miguel Cervantes Saavedra*:

Pensaré el Letor que quien dijo ésto fue el Licenciado Francisco Márquez Torres [...] no fue sino el mismo Miguel de Cervantes Saavedra porque el estilo del Licenciado [...] es metafórico, afectadillo, pedantesco, como lo manifiestan los *Discursos consolatorios* que escribió a Don Christoval de Sandoval y Rojas [...], al contrario el estilo de la Aprobacion, es puro, natural, i cortesano, i tan parecido en todo/al de Cervantes, que no ai cosa en el que se distinga [...] Supuesta la amistad, no era mucho que usasse Cervantes de semejante libertad. Conténtese pues el Licenciado [...] con que Cervantes le hizo partícipe de la gloria de su estilo.⁸

7 Cfr. «Un aspecto de la elaboración del *Quijote*» en *De Cervantes a Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, 42-3.

8 Cito por la cuarta impresión de 1750, Madrid, imprenta de Juan de San Martín, 20b- 21a. De esos *Discursos consolatorios*, Madrid, Luis Sánchez, 1616, obran dos ejemplares en la BNM, signs. 3/53467 y V, C^o 25821. Llevan aprobaciones del Dr. Gutierre de Cetina y Fray Hortensio Félix Paravicino y curiosamente la primera con fecha de 14/12/1615, y leerlos ratifica los juicios emitidos por Mayans respecto a su estilo.

Conste, no obstante, que Rivers se muestra un tanto renuente a aceptar tales juicios por considerar que los mismos equivalen a una acusación de falsificación (215) y aunque, por su parte, Avelle-Arce tampoco consiente con Mayans del todo no duda en conceder, en cambio, «el más alto índice de probabilidad al hecho de que Cervantes haya solicitado e insinuado el texto de Márquez Torres.»⁹

b) Para Rivers —como antes he recordado— esa aprobación resulta «gratuitous» y aún en la correspondiente nota la tacha, además y con suficientes razones, de «legally superfluous» (216, n. 8). Y en la misma línea observamos que se halla otra vez Avelle-Arce pues también para él, «esta *aprobación* es completamente redundante, al menos en cuanto *aprobación* ya que va precedida por otra [...] de Cetina y aún otra de [...] Valdivielso» (*loc. cit.*), afirmaciones las dos a las que, leída esa aprobación dentro del contexto general de todos los preliminares, hay que concederles plena razón.

Y si de aceptar es con estos críticos que, en cuanto tal aprobación, la misma se nos aparece como «completamente redundante», «gratuitous» y aún «legally superfluous», se impone preguntarse si, en realidad, no se deberá todo ello a que dicho texto fue inicialmente concebido y redactado por Cervantes, como quiere y asegura Mayans, no como aprobación sino como algo distinto, algo distinto a lo que ni esa redundancia ni esa superfluidad le podían ser aplicables.

La cuestión reside en que cuando leemos tal texto a todos nos arrastran, por no decir, engañan —y totalmente comprensible es que así sea— la inicial rúbrica «Aprouacion», las doce primeras líneas dispuestas y redactadas en el más puro estilo formal de estos específicos paratextos, su normativo cierre con cita de ciudad y data, y, por fin, la correspondiente firma del oficial que ha llevado a cabo tales diligencias. Ahora bien, quitémosle toda esa parafernalia burocrática y leamos sin ella todo lo restante; si así lo hacemos, con lo que nos encontramos, simplemente, es con un material que por su contenido y desarrollo es lo más parecido a otro de los característicos paratextos que siempre venían incluidos en cualesquiera de esos preliminares, es decir, un prólogo.

Y, efectivamente, si bien se considera algo de todo eso tuvo que darse.

Como antes he concluído, Cervantes tenía ya dispuesta su *Segunda parte* para entregarla a la imprenta a finales de febrero. A fin de cumplir con los requisitos formales que le autorizaran a llevar a cabo la consiguiente impresión obtuvo, por lo menos, una correspondiente aprobación —esa que conocemos de 17 de marzo del maestro Joseph de Valdivielso— y asimismo consiguió el posterior privilegio de finales del mismo mes del que también sabemos. Y si para marzo ya había cumplido con esos trámites administrativos, si, así, ya tenía allanado el camino para la impresión de la obra, muy, pero que muy cuesta arriba, se hace imaginar que no tuviera ya escrito un prólogo para esa inicial tentativa de impresión, y no sólo por cumplir con la habitual norma a la que ningún autor que se preciara dejaba de ajustarse, sino, y más

9 En p. 43, n. 9 de su obra que cito en n. 4.

fundamentalmente, por tratarse de una ocasión tan crucial como ésta en la que se veía obligado a justificarse contra Avellaneda.

Pero como esa impresión nunca llegó a materializarse, de resultas de ello y con ello vino a cambiarse el destino de ése que iba camino de ser prólogo. Porque ocurrió –como ya arriba he señalado– que allá por esas fechas, Cervantes, bien considerada y rumiada la obra de Avellaneda, decidió posponer tal impresión y aprovecharse de los hallazgos y novedades que ese apócrifo presentaba para, tras manipularlos y reelaborarlos¹⁰, insertarlos en su definitiva *Segunda parte*.

Ahora bien, acabada ésta, y resultando ser la misma una obra ciertamente distinta de la que inicialmente tenía compuesta hacia febrero, se entiende que tuviera que buscar para ella una nueva aprobación en sustitución de la ya supuestamente prescrita de Valdivielso, y así lo hizo obteniendo la última, la de 5 de noviembre firmada por Gutierre de Cetina; pero cuando de reencabzarla y presentarla fue la cuestión ¿iba a bastar el anterior prólogo que también para ese febrero tenía redactado? El más concienzudo estudio de ese apócrifo, el más detallado conocimiento que de él había adquirido a lo largo de los varios meses que lo fue manipulando, convencieron a Cervantes de que ese indigno usurpador merecía una repulsa más extensa, una crítica más contundente que las recogidas en las más bien comedidas e impersonales líneas de ese inicial. Otro prólogo, por tanto, debía escribir, lo que no quiere decir en ningún caso que ello le llevara a arrumbar y olvidar el primero; simplemente lo que hizo fue repetirlo, pero, eso sí, expandiéndolo.

Volviendo ahora a los dos modernos críticos que vengo citando, se observa, además, que ambos también vienen a coincidir en otro particular detalle, el de la obvia semejanza que se descubre entre la susodicha supuesta *aprobación* y el correspondiente «Prólogo al lector» de esa *Segunda parte*. Para Avallé-Arce, «la *aprobación* del licenciado Márquez Torres, la dedicatoria [...] al conde de Lemós y el prólogo adquieren un tono radicalmente solidario.» (43) y análogamente dice Rivers que:

10 Respecto a esas manipulaciones y reelaboraciones, véanse, p. ej., José Terreros, «Las rutas de las tres salidas de don Quijote», *AC*, VIII, 1959-60, 1-49, en especial 28, 30, 33, 34 y 36; Martín de Riquer, ed. de A. Fernández de Avellaneda, *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 3 vols., introd., xxxv a xxxix; A. Sicroff, «La segunda muerte de don Quijote como respuesta de Cervantes a Avellaneda», *NRFH*, XXIV, 1975, 267-91; N. Marín López, *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada, Univ. de Granada, 1988, 199-278; J. Manuel Martín Morán, «Cervantes y Avellaneda. Apuntes para una relectura del *Quijote*», en Juan Villegas, (ed.), *ACTAS del XI Congreso de la AIH*, Irvine, Univ. de California, 1994, vol V., 137-48, y muy especialmente, C. Romero Muñoz, aparte del trabajo citado en n. 2, «La invención de Sansón Carrasco», *ACTAS del Segundo Coloquio Intern. de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1991, 27-69 y «Dos libros en el libro. A propósito de un *tardío* hallazgo cervantino» en Bulzoni Ed., *Rassegna Iberistica*, n. 46, 99-119. Por mi parte, algún material más tengo preparado en esta línea, a publicar en próximas ocasiones.

if we read the Márquez Torres *aprobación* together with Cervantes' "Prólogo al lector" and "Dedicatoria al Conde de Lemos," we [...] understand why Mayans y Siscar felt so sure of himself, for each of the three documents deals [...] with the same two themes [...] the spurious *Don Quixote de Avellaneda* and the question of patronage for Cervantes. (215)

Y, en efecto, cuanto prácticamente hace Cervantes en el definitivo prólogo que como tal ha quedado, es servirse de una línea y un procedimiento expositivos análogos a los de esa supuesta *aprobación*, sólo que en ese definitivo se permitirá denigrar y capitidismuir a su usurpador de modo bastante más extenso, directo e incisivo que como lo había hecho con los iniciales y solapados dicitarios firmados oficialmente por Márquez Torres. Ahora bien, como, por otra parte, en ningún momento estaba don Miguel dispuesto a desperdiciar este último texto –cuantas más piedras encima más sepulto el cádaver– fácil le resultó a su irónico ingenio hallar una solución; obviamente, tomar su antiguo prólogo, exornarlo con unas primeras doce líneas de índole totalmente oficial, añadirle la consiguiente fecha de últimos de febrero asimismo muy de carácter legal y, por fin, hacerlo firmar por su querido amigo Márquez, con cuya connivencia, claro está, hubo de hacerse todo. Y hete aquí que así nos encontramos con una *aprobación* más, práctica ésta –la de la pluralidad de aprobaciones– que nada nuevo representaba para este autor y bien poco desusada le era, que ya había presentado tres de ellas en las *Novelas ejemplares* y dos en *El viaje del Parnaso*.

Una *aprobación* más, por tanto, que si atendiéramos a las sospechas de Rivers podría ser reputada de falsificación, pero que bien mirado no fue mucho más que otra de las usuales artimañas a que Cervantes bien acostumbrados tenía a sus lectores. Si, como por ejemplo hizo en la primera parte, ahí se decidió a zurcir su dedicatoria al Duque de Béjar con trozos, línea a línea, de la de Fernando de Herrera a las *Obras de Garcilaso de la Vega*, aquí, para su segunda, en vez de al plagio se dedicó al montaje de una más bien jocosa e intrascendente superchería con aires legales, con la diferencia de que, si en el primer caso, todo lo hizo por su propia cuenta y riesgo, en este segundo, alguien tuvo que participar en el juego, su dilecto amigo Márquez y aún muy probable es que también entrara en el mismo Gutierre de Cetina, que no en vano, aparte de ser el firmante de su definitiva *aprobación*, fue, y según se lee, el que comisionó al primero esa otra *aprobación* que, *ex hypothesi*, por esas últimas fechas hubo de ser amañada.

Y hablando de fechas, aún un último detalle puede aducirse respecto a esos juguetones escarceos cervantinos. La *aprobación* en cuestión se cierra, como ya sabemos, con «En Madrid, a veynte y siete de Febrero de mil y seyscientos y quinze.» y en la misma se nos informa también que el veinticinco del mismo mes el arzobispo don Bernardo de Sandoval fue a devolver la visita que el embajador francés, duque de Mayenne, le había hecho, amén de que en tal reunión mucho se comentaron los méritos de Cervantes. Ahora bien, el prólogo, que supongo era el texto original, como tal no

tenía por qué llevar fecha alguna, pero sí la necesitaba si había de transformarse en la correspondiente *aprobación* posterior. Obligado, pues, Cervantes a dar una fecha y encontrándose en una situación de indiferencia para elegir la misma, optó por ese «veynte y siete de febrero» que si, por un lado, hacía concreta referencia temporal a esa visita, por el otro, simultáneamente, le servía como picaresco guiño que dejaba entrever el momento o momentos en que ya estaba redactado el tal inicial prólogo, que todo es de esperar de la ironía de don Miguel.

Lenguaje y contexto socioideológico: la visión arquitectónica del cuerpo y los referentes de una metáfora en la España del siglo XVI

(Vives, Garcilaso, Montaña de Monserrate)

Jacqueline Ferreras Savoye

Introducción: planteamiento teórico

La temática del cuerpo se ha estudiado ampliamente en lo que concierne a los siglos XVI y XVII desde una perspectiva histórica y contenidista hace unos años¹ y mi propósito es, hoy, distinto, ya que el objeto de mi estudio es el lenguaje mismo en la perspectiva del análisis de discurso, que restituye al texto su dimensión de comunicación en sincronía. Intentaré mostrar cómo por su riqueza polisémica una metáfora tópica del siglo XVI resume algunas de las vivencias esenciales de la época, al ofrecer connotaciones ideológicas que remiten en diacronía a elementos de la Tradición filosófica, al mismo tiempo que denota sociológicamente elementos característicos de la evolución intelectual y material del momento. En efecto, a través de un entramado de metáforas, el lenguaje expresa el modo que tiene una sociedad de interpretar la realidad, es decir, su manera de comprender el mundo, a la vez que define la relación del sujeto a su vida. La eficacia de una metáfora se verifica a través de su aceptación por la colectividad que la convierte, con el tiempo, en tópico, que, en adelante, va a configurar el modo de pensar de esa misma colectividad².

La representación arquitectónica del cuerpo constituye un motivo metafórico tópico en los textos del siglo XVI, ya se trate de literatura «pura», de obras ensayísticas o de carácter científico, y de ahí el interés de dicha metáfora ya que permite ver en esta convergencia a-genérica la configuración lingüística de una comprensión/interpretación de la realidad característica del sentir de la sociedad española del siglo XVI. Es de subrayar ya, que esta configuración lingüística modela, tanto como la refleja, la comprensión/interpretación que se tenía entonces de la realidad entendida en su sentido más amplio: la modela en tanto que impone una forma de pensar a través de una forma

-
- 1 Ferreras, J., *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Paris, Didier Erudition, 1985; *Le corps dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles*, études réunies par Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990; *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Études réunies par Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.
 - 2 Lakoff, G. y M. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, University of Chicago, 1980, trad. francesa de M. Defornel, Paris, Ed. de Minuit, 1985.

de decir, recogidas, ambas formas de pensar y de decir, en la tradición greco-latina, y la refleja por cuanto su éxito prueba la adhesión intelectual que encuentra entre los contemporáneos, que reconocen referentes inmediatos. Dicho de otra manera, esta metáfora ejemplifica el papel de la Tradición según la concepción historicista de H.G. Gadamer³ a la par que coincide con el papel directivo que se reconoce hoy al lenguaje en el modo que se tiene de percibir la realidad.

Me apoyaré para mi estudio en textos tan distintos como el tratado de retórica de J. L. Vives *De ratione dicendi* (1532), el diálogo de anatomía de Montaña de Monserrate intitulado *El sueño del Marqués de Mondéjar* (1551) y algunos poemas de Garcilaso (1543). Justificaré primero esta selección y el orden de exposición. El interés particular para mí del *De ratione dicendi* radica en que ilustra magníficamente el papel que desempeña la Tradición reactivada con vistas al presente. Es un texto conceptual didáctico de valor retórico-referencial destinado a servir a su vez de modelo para escribir⁴. El texto de Montaña de Monserrate, *El sueño del Marqués de Mondéjar*, es también de naturaleza conceptual didáctica, de vulgarización de conocimientos, su valor es denotativo-científico, propio del avance médico del siglo XVI. De muy otra índole son, claro está, los poemas de Garcilaso, cuyo valor es ficcional-poético, es decir autoreferencial y autosuficiente como toda creación artística, y como obra maestra a la par que innovadora, expresa el alma de la época que el poeta revelaría a sus contemporáneos, marcando así un paso decisivo en la conciencia de la vida psíquica. Por ser estos poemas la voz lírica por excelencia de la sociedad carolina, he dejado su estudio para el final.

1 - El *De ratione dicendi*

Este tratado «fruto maduro de largos años de reflexión y de una larga experiencia docente (...) en Lovaina y en Oxford»⁵, dedicado al entonces obispo de Coria y Rector de Salamanca, Don Francisco Bovadilla, se publicó en 1532 en Brujas. Va dividido en tres Libros y, como se sabe, Vives lo presenta como una recolección de las opiniones de los grandes escritores de la Antigüedad sobre el tema, a los que cita diversa y abundantemente (si bien predomina Cicerón), para describir las características del discurso, formulando así mismo consejos a través de los juicios contenidos en su adjetivación y reivindicando el papel de transmisor-adaptador de la Tradición escrita de más o menos quince siglos atrás: «Repetiré cosas que ya fueron dichas por los

3 Gadamer, H.G., *Langage et vérité*, (Aufsätze laut Anhang), trad. française de Jean Claude Gens, Paris, Gallimard, 1995.

4 Vives escribió en latín, es decir en la lengua de la mayor parte de sus fuentes que incorporó así fácilmente, y en latín lo leyeron sus contemporáneos que escribían en castellano. En la medida en que se trata de una metáfora de ideas que estructura el pensamiento y no sólo de dicción, el cambio de lengua no tiene incidencia semántica (cuanto más que el latín era una lengua muerta), sino que, al revés, resulta ser una prueba más de la fuerza estructurante de esta metáfora.

5 Juan Luis Vives, *Epistolario*, ed. de J. Jiménez Delgado, Madrid, Ed. Nacional, 1978, 57.

antiguos (...). Toda mi intención tenderá a ayudar al uso, y hacia él sólo orientaré mi preceptiva.» y luego otra vez: «Yo me limitaré a recoger como de una ruina gigantesca aquellas enseñanzas que sean congruentes al arte de hablar y a la sesuda crítica e inteligencia de los autores»⁶. Y de la admiración que suscitó rápidamente el *De ratione dicendi* ha dejado un testimonio muy lúcido Rodrigo Manrique en una extensa carta dirigida a su preceptor desde París a 9 de diciembre de 1533⁷. Si la actitud de respeto y libertad de Vives frente a la Tradición es evidente, no lo es menos la eficacia de su transmisión.

1.1 - Vives y la doble analogía entre el discurso y el hombre en el *De ratione dicendi*.

En la introducción del libro primero, después de recalcar la superioridad del imperio de las palabras sobre el de la ley en las sociedades humanas, y la relación entre elocuencia y libertad, Vives define su planteamiento lingüístico mediante una metáfora sobre la que va a estructurar todo su tratado: «En todo discurso hay las palabras y hay las ideas que vienen a ser su cuerpo y su alma. La idea es el alma y como la vida de las palabras.(...) Mas las palabras son la morada de la idea y como las lumbres que tachonan el velo tan espeso de nuestros espíritus.»⁸

El antropocentrismo que se transparenta en la analogía que establece Vives del discurso con el ser humano es característico de la asimilación renacentista cristiana de la filosofía antigua como lo es la concepción dicotómica neoplatónica cuyo origen se encuentra claramente en el Fedón⁹, y conocida es la difusión de las ideas de Platón desde fines del siglo XV gracias especialmente a Marsilio Ficino¹⁰. Pero llama la atención la segunda imagen de doble plano, en la que Vives superpone el discurso al espíritu humano, integrando, con esta concepción dicotómica, una imagen arquitectónica en la que sugiere una asimilación de las palabras a las paredes de la caverna platónica a la par que las ve como estrellas que brillan en la caverna del cerebro humano. La metáfora de Vives cobra su eficacia gracias a un procedimiento de condensación que da por evidente el trasfondo filosófico al que remite implícitamente. Y sobre ella funda su demostración a la par que le sirve de hilo conductor del discurso.

6 Juan Luis Vives, *Obras completas*, II, ed. de L. Riber, Primera traslación castellana íntegra y directa, Madrid, Aguilar, 1948, II, 693, 720.

7 «(...) hemos visto tus libros Sobre el modo de hablar publicados recientemente. Todos los han recibido con gran aplauso. Yo, por mi parte, como es mi obligación hacerlo, fui observando cuidadosamente qué juzgaban de ellos los sabios y todo resultó tan a gusto de mis deseos, que ciertamente quería hablar contigo, para poder evacuar o exponer libremente cuan grande es la gloria y la alabanza que has conseguido a juicio de los sabios; por cuanto casi has instaurado del todo esta faceta del pensamiento que estaba perdida, sin contar con el vulgo.»

8 *Op. cit.*, 693

9 En este diálogo, la muerte se convierte en tema filosófico, logrando así Platón separar radicalmente el pensamiento del cuerpo. Véase Platón, *Phédon*, trad., introd. y notas de M. Dixsaut, Paris, Flammarion, 1991, 11-22.

10 Reyes Cano, J.M. (ed.), *Ed. de los Diálogos de amor de León Hebreo*, Barcelona, P.P.U., 1993, 29.

Después de hacer en este Libro I una especie de descripción externa de las palabras, interesándose por el sonido y las sílabas, las formas de ordenar las palabras, retoma en el Libro II la metáfora inicial desarrollándola. En la introducción afirma otra vez la identidad entre la oración y el ser humano: «la oración mana de la más recatada intimidad de nuestro pecho, que es la morada del hombre puro y es la imagen del alma y del hombre entero (...)». Es de notar de paso la sugerencia intimista de esta bella imagen, que remite al desarrollo coetáneo del individualismo. Y prosigue Vives a propósito del discurso: «Por eso le aplicaron (los autores antiguos) las mismas denominaciones que en el hombre solemos tomar del alma, del cuerpo y de todas sus particularidades externas.»¹¹ Y continúa: «(...) así como los hombres translativamente reciben las mismas denominaciones del alma y del cuerpo, verbigracia: duro, desabrido, apacible, así también la recibe la oración, de las palabras y del sentido»¹².

El presupuesto filosófico de la concepción dicotómica del ser humano le permite exponer en dos partes sus ideas sobre el discurso: en la primera parte, habla así de «las propiedades corpóreas, las que controlan los sentidos» de la oración, y en la segunda, de sus vicios y virtudes que son los mismos del alma. La primera parte es la que nos interesa. La metáfora corporal le permite comentar la «estatura» de la oración¹³, su «figura» con sus «miembros»¹⁴, su «cutis» que «consiste en el agrupamiento y coordinación de las palabras, de donde resulta el conceso o la musicalidad»¹⁵, luego sigue con «la carne, la sangre, los huesos» «cuya frecuente mención, añade, ocurre en los retóricos primitivos»¹⁶. Desarrolla la metáfora corporal con la consiguiente adjetivación y distinguiendo entre la oración «opulenta», «obesa», «enjundiosa», «con exceso de sangre», o de sangre «viciosa», la oración «ayuna, flaca, macilenta, pegada a los huesos, que asoman por el cuero», y también la oración «pringosa de cosméticos y de exagerado acicalamiento» o «apretada y ceñida» o «con atavíos». Y encabeza luego cada capítulo con un elemento corporal metafórico. Así trata del «color de la oración que consiste principalmente en las figuras de dición y de sentencia» y este color puede ser «quebrado, feo, herrumbroso, sórdido»¹⁷. A continuación expone su concepto de la expresión estilísticamente lograda, recurriendo al símil de la disposición natural de los colores en la cara¹⁸ y prosigue con el examen de todo el cuerpo, recalcando que en ciertos casos «unas cosas parecen nacer de otras y se muestran unidas como por un cordón umbilical». La imagen del cuerpo/morada es tan implícitamente presente que la metáfora corporal

11 *Op. cit.*, 720.

12 *Id.*, 721.

13 *Id.*, *id.*

14 *Id.*, 722.

15 *Id.*, 723.

16 *Id.*, *id.*, así como la adjetivación que sigue.

17 *Id.*, 726.

18 «Los muchos colores halagan los ojos si cada color está en su lugar, como en los labios el carmín y el blanco en la frente y el negro en la niña del ojo. Resultan ingratos si están en lugares no suyos, como los labios pálidos, las mejillas bermejas y roja la punta de la nariz.» *Id.*, 727.

se ve sustituida de pronto por el símil arquitectónico al observar Vives en el capítulo dedicado a la «unión y proporción de las partes» de la oración, que «Hay casos en que sin soldadura existe sólida coherencia, como las piedras, que en un edificio, con sólo el corte, se encuadran perfectamente sin argamasa»¹⁹ y, líneas después, reaparece el símil corporal: «Existe también la obra de igualada proporción, como dice Suetonio que Tiberio César fue en todo su cuerpo igual y proporcionado, de manera que en todas sus partes la oración convenga con su argumento y con las otras circunstancias que deben considerarse»²⁰.

Unión y proporción de las partes de la cual nace «como en los cuerpos humanos, la forma» según recuerda al principio del capítulo siguiente²¹. Con una cita de Cicerón ilustra Vives la salud de la oración. Luego de la descripción externa de su cuerpo, pasa a la evocación de los elementos funcionales, como son «nervios, brazos, costados, músculos» que «así como sirven a las fuerzas y a la acción, este mismo oficio se piensa que ejercen en la oración y se enderezan a la fuerza y a la eficacia para mover los afectos del ánimo»²² y así escribe también que «La oración sin nervios y sin lomos es la que se expresa con aquella nimia abundancia verbal, característica de la elocuencia asiática, con amplificaciones ociosas (...)»²³. Ahí se acaba la primera parte del Libro II basada en la comparación anatómica.

Si la metáfora desarrollada por Vives es claramente neoplatónica y si él recoge de los autores antiguos los elementos que la constituyen, cabe recalcar la coincidencia de la reactivación lingüística de estos elementos metafóricos con la renovación notable de la medicina desde fines del siglo anterior y el correlativo rechazo de la medicina árabe y judía a favor de la medicina galénica. (El nombre de Galeno figura junto con el de Vitruvio en el Libro I, al hablar Vives de las «voces técnicas»). Sabido es que los médicos de entonces impulsaron buen número de estudios en torno a las ciencias naturales²⁴ -que constituían, como se sabe, lo que se llamaba la «philosophía natural».

La coherencia del texto de Vives radica en que recoge para su explicación a la vez la concepción del hombre de la filosofía griega y las metáforas lingüísticas de los autores de la Antigüedad, metáforas que, por otra parte y como es lógico, corresponden a la medicina galénica que triunfa en la España del siglo XVI. Por fin, y no es lo menos importante ni de menor interés para nosotros, y quiero recalcarlo, parece como si la expresión metafórica fuese la única forma de explicitar una intuición -la de la radical

19 *Id.*, 729.

20 *Id.*, *id.*

21 *Id.*, 730.

22 *Id.*, 731.

23 *Id.*, 732.

24 López Piñero, J.M., *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor, 1979, 308-370.

heterogeneidad del soporte lingüístico y del significado- cuya validez se verá confirmada siglos después con el planteamiento científico de Saussure²⁵.

2 - *El Sueño del Marqués de Mondéjar* y el cuerpo/fábrica

Bernardino Montaña de Monserrate, médico de Carlos V, publica, ya mayor, con una voluntad de vulgarización declarada, un tratado de anatomía en castellano al que añade, a modo de recapitulación del tratado, un coloquio de corte humanístico, dedicado al Marqués de Mondéjar, que era entonces uno de los cuatro nobles miembros del Consejo de Estado²⁶.

La ficción dialogal se compone de dos partes: el relato de un sueño que tuvo el Marqués y la declaración del sueño en la que el médico responde a las preguntas que se le van ocurriendo al Marqués. Nos interesaremos únicamente por la ficción onírica cuyos principales elementos resumiremos y en la que Montaña de Monserrate desarrolla toda una metáfora arquitectónica, para explicitar el proceso dinámico de la gestación del feto. Cuenta el Marqués que, habiéndose quedado desvelado por la conversación de la noche anterior sobre la generación de los animales, cuando por fin se durmió tuvo un sueño muy dulce pero muy misterioso en el que vio una casa real en el interior de la cual se estaba edificando una fortaleza²⁷. Y al margen del texto, según un procedimiento didáctico, característico de este tipo de textos, leemos a modo de explicación «La casa real es figura del cuerpo de la mujer, el qual es aposento del alma racional».

Esta metáfora arquitectónica estructura todo el texto. Le permite al médico evocar primero a la madre de la mujer, o sea el útero «pieza por la cual salían cada mes fuera de la casa todas las sobras del mantenimiento de los que vivían en ella»²⁸ en el que se afana «un arquitector», figura, se nos dice, del «espíritu genitivo» que trae de la casa real los materiales para la obra y, primero, hace una bóveda -el «panículo» que envuelve la criatura o sea la placenta. El edificio consta de tres cuartos que son figura de la cabeza, del pecho y del vientre. En el cuarto de enmedio una estufa, de la que sale un caño grande que luego se ramifica, figura el corazón con la arteria por la cual se comunica el calor a los miembros. Acabada la obra el «arquitector» se convertirá en «repostero mayor de lumbre» es decir en espíritu vital. Pero antes cerca de la estufa el maestro hace «un ventalle» (un abanico) de cuatro piezas -«los livianos» o sea los pulmones- con el cual unos pajes -los músculos- hacen aire. Una flauta «asida al ventalle» que figura el

25 A. García Berrio subrayó ya hace unos años a propósito del *De ratione dicendi* «la modernidad abrumadora de sus juicios», *Introducción a la poesía classicista. Comentario de las Tablas poéticas de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988, 33.

26 Fernández Alvarez, M., 1998, 53.

27 «(...) me pareció que veyá una casa tan polida, tan graciosa, tan bien labrada que dava a entender claramente ser casa real o de persona de muy grande cuenta (...) no quiero detenerme en contaros el edificio de esta casa, porque todo mi juycio estuvo puesto en contemplar una fortaleza que vi hazer en esta casa desde la primera piedra hasta la postrera.» (fol.XXV).

28 *Id.*, *id.*

garguero, da al zaguán o sea la boca, de cuyo lado la flauta termina con una cabeza de tres piezas, movida por doce mozos, con una lengüeta: la nuez, las cuerdas vocales y los músculos que mueven la nuez, mientras soplan la flauta los pajes que tienen a cargo el ventalle.

Sigue la metáfora: dos fontecillas figuran las tetas -el marqués las vió siempre secas, señal de que el futuro niño sería un varón. La cocina representa el estómago, donde se hace «una manera de manjar blanco»; esta cocina tiene dos puertas, una arriba que por un caño llega al zaguán, por donde se meten las viandas, y otra abajo; al cabo del caño una antepuerta con dos esponjas figura la campanilla y las agallas; en el zaguán hay treinta y dos mozos de cocina -que son las muelas- y ahí se aposenta «un caballero de mucha cuenta» encargado de probar las viandas y a quien sirven nueve mozos -la lengua y sus músculos; la puerta del zaguán se cierra y abre con dos portecillas con sus cuatro porteros: los labios y correspondientes músculos. De la parte baja de la cocina salen seis caños asidos el uno del otro terminándose el último por un postigo con cuatro porteros: las tripas y el fundamento, explica el doctor. Hacia el lado derecho de la cocina el maestro ha construido un aparador de cobre en el que el manjar blanco se vuelve a cocer para hacer cuatro potajes: es el hígado donde se engendran los cuatro humores...

En el cuarto de arriba podemos notar entre otros elementos diferentes libros que semejan «las tres potencias sensitivas interiores» y en él se aposenta un alcayde que a veces se va por una «columna buena hecha de cantería»: el espíritu animal que reside principalmente en el cerebro y el espinazo. Salen «de la librería y de la columna muchas vergas a todos los aposentos de la fortaleza con las cuales el alcayde despertava la gente de ella»²⁹. Una cubierta remata la obra: es el cráneo. Dos esclavos guardan la fortaleza y hacen de despenseros: son los brazos. Por fin, el maestro dio orden de que cuando envejeciese esta fortaleza se hiciese otra semejante y así «puso dos hermanos de sangre real atados también a la fortaleza» que figuran los testículos y finalmente puso debajo de la fortaleza «dos esclavos muy valientes y poderosos, los cuales trayan la fortaleza a cuestras»³⁰ que son las piernas. Y «Acabada la fortaleza vino luego a aposentarse en ella una princesa muy illustre y de muy gran valor»³¹ que es el «alma intelectual» hasta que, creciendo la fortaleza con el tiempo, «se ofreció sazón en que pudo salir fuera», señalándose así el parto. La fortaleza siguió creciendo, se hizo poderosa, luego decreció y llegó el momento en que a la princesa «fuele forzado desampararla» con lo que la fortaleza «dió consigo en el suelo» y con el ruido despertó el Marqués.

Podemos observar que la misma metáfora del cuerpo/casa, de origen neoplatónico, le sirve a Montaña de Monserrate para exponer de manera dinámica con el fenómeno de la gestación una serie de conocimientos anatómicos. Le permite tratar del cuerpo como si fuera un objeto natural, es decir perteneciente al universo natural como los animales y las plantas. Paralelamente no podemos menos que recordar el notable

29 *Id.*, fol. LXXVIII

30 *Id.*, *id.*

31 *Id.*, fol. LXXVIIIr.

desarrollo de la arquitectura en la época y de cuyo prestigio en España da testimonio el que el primer tratado de arquitectura escrito en lengua romance sea la obra de un castellano, Diego de Sagredo, autor de *Medidas del Romano*, obra que sale en 1526, se traduce rápidamente al Francés y uno de cuyos méritos, y no el menor, fue el de oficializar, gracias a la imprenta, un vocabulario técnico usado por los profesionales³². Si bien la ficción de la fortaleza se encuentra ya en el *Libro de Anathomía* (1542) de Lobera de Ávila, y antes, en el siglo XIV, en la obra de Henri de Mondeville³³, Montaña de Monserrate le da un desarrollo nuevo, al escribir en castellano -el libro de Lobera de Ávila está en latín- y usando palabras recientes como ésta de «architector», procurando desarrollar nociones anatómicas en lengua vernácula y darlas a entender mediante la notable precisión de elementos lexicales propios de una casa noble.

La metáfora subsidiaria de una numerosa servidumbre cuidadosamente jerarquizada y en la que desempeña cada cual una tarea específica, evoca indirectamente el suntuoso tren de vida palaciego de entonces, obediendo la ficción al concepto vitalista de la enseñanza de Galeno³⁴. Es de señalar también que en su tratado (escrito en castellano) emplea la voz de «fábrica», palabra que recuerda el título de la obra de Vesalio *De humani corporis fábrica*, publicado en Basilea en 1543. Pero el particular interés para nosotros del texto de Montaña de Monserrate radica en que éste por una parte se movía en el círculo del Emperador, lo que le pondría en contacto con las novedades culturales, y, por otra, escribió con un claro propósito didáctico de vulgarización de conocimientos, y no parece arriesgado suponer que su prestigio profesional serviría a la difusión de su obra. Estos factores permiten apreciar mejor el valor de la metáfora que estudiamos como imagen a la vez representativa y estructurante de la visión del mundo de la sociedad carolina.

3 - Garcilaso y el tratamiento poético de los referentes

El modo de operar de la creación poética a nivel de fuentes y de referentes no se puede comparar con el de la exposición didáctica, claro está. La relación que mantiene el arte con la realidad en torno es indirecta al mismo tiempo que es la obra de arte la que mejor revela las vivencias de una sociedad en su momento, y es privilegio de la obra maestra expresar a través de estas vivencias emociones que trascienden el tiempo. Ni las fuentes, rastreadas con ahínco, de la poesía de Garcilaso como tampoco los datos de su contexto

32 Ferreras, J., «Le premier traité d'architecture en langue vulgaire : le Dialogue de Diego de Sagredo: Medidas del Romano», en *Transmission du savoir dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles : acteurs, moyens, destinataires*, Actes du Colloque de l'Université de Nancy II, 20-22/11/1997, Paris, Champion, sous presse.

33 Gélis, J., «L'évolution de la conscience de la vie et du corps», en *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, ed. de A. Redondo, 1990. Para las características del texto de Montaña de Monserrate véase J. Ferreras, «Didactismo y arte literario», *Criticón*, 58, 1993, 95-102.

34 Corroboran este modelo galénico las láminas que vienen al final del libro y que representan el cuerpo en movimiento -mientras más tarde se representará el cuerpo inmóvil, como un puro cadáver.

social y personal explican la magia de sus versos. Pero la presencia de la misma metáfora, por la coincidencia de su reactivación en textos de otra índole, es reveladora de una dimensión vital de comunicación social y del acierto creador del poeta que logra dar voz al imaginario castellano renacentista en sus aspectos más esenciales.

3.1 - Los efectos poéticos de la concepción dicotómica del cuerpo

La concepción dicotómica del cuerpo aparece con nitidez en diversos pasajes. Así en la *Égloga II* constituye el substrato que permite teatralizar la violencia de la locura de amor³⁵. La oposición abstracta amor/libertad del siglo anterior se encarna en el personaje del pastor para expresar la sensación de desposesión de sí mismo que engendra la frustración del deseo³⁶. Hasta podríamos decir que esta concepción dicotómica es la que da espacio discursivo a la expresión de la frustración del deseo amoroso pudiendo así distanciarse la mente de las emociones y del dolor de los sentidos: recordemos el soneto XII dedicado al deseo³⁷.

El recuerdo de la imagen platónica colorea estos versos de la *Elegía I*³⁸ en los que, mediante la contaminación semántica que nace de la yuxtaposición de términos de signo opuesto, desarrolla Garcilaso la oposición zona superior/zona inferior, cuerpo/espíritu en una antítesis en la que el cuerpo se convierte en símbolo carceral de la vida humana. Esta dicotomía es también la que permite al poeta afirmar con altivez su indiferencia al destierro en la *Canción III*. (V. 27-32)³⁹

Consecuencia de esta concepción, el enfoque del cuerpo como un objeto natural acredita las metamorfosis en que vemos la transmutación de un personaje mitológico

35 Espirtu soy, de carne ya desnudo,
que busco el cuerpo mío, que m'ha hurtado
algún ladrón malvado, injusto y crudo. (v. 919-921)

36 ¡Oh cuerpo, hete hallado y no lo creo!
¡Tanto sin tí me hallo descontento,
pon fin ya a tu destierro y mi deseo! (v.925-927)

37 Si para refrenar este deseo
loco, imposible, vano, temeroso (...)

38 Desta manera aquél (...)
subió por la difícil y alta vía,
de la carne mortal purgado y puro,
en la dulce región del alegría,
do con discurso libre ya y seguro
mira la vanidad de los mortales,
ciegos, errados en el aire 'scuro (v. 256 ; 260-264).

39 El cuerpo está en poder
y en mano de quien puede
hacer a su placer lo que quisiere;
mas no podrá hacer
que mal librado quede
mientras de mí otra prenda no tuviere; (v. 27-32).

en otro elemento de la naturaleza: así el caso de Anajérete convertido en mármol en la Canción V⁴⁰ y la metamorfosis de Dafne en laurel, en la Égloga III⁴¹ y en los cuartetos del soneto XIII⁴².

En el soneto XXIII la belleza corporal evocada en el segundo terceto se va fundiendo en un elemento de la naturaleza, hasta la completa asimilación de la mujer a la rosa en los tercetos ⁴³, mediante el valor polisémico que cobran por contaminación con el referente de los versos anteriores, los elementos nombrados en el verso onceavo («nieve», «cumbre») después del segundo hemistiquio antitético del verso décimo «antes que'l tiempo airado», que constituye el eje del soneto.

-
- 40 Sentió allí convertirse
en la piedad amorosa el aspereza.
(...)
Los ojos s'enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron;
los huesos se tomaron
más duros y crecieron,
y en sí toda la carne convirtieron;
las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba desconociendo y su natura, (v. 81-82 ; 86-95).
- 41 Mas a la fin los brazos le crecían
y en sendos ramos vueltos se mostraban;
y los cabellos, que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raíces s'estendían
los blancos pies y en tierra se hincaban; (v. 161-166).
- 42 A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían:
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
- 43 (...), antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado (v. 10-12).

3.2 - La visión arquitectónica del cuerpo

Aparece esbozada en el soneto XXII⁴⁴, que desarrolla visualmente la concepción dicotómica del ser humano, al jugar el poeta con el doble valor literal y figurado de la palabra pecho, antítesis que desarrolla luego: «fuera/dentro», y «él (el pecho)/alma» y esa enigmática «puerta» (que ha dado lugar a fantasías anecdóticas por parte de los comentaristas desde el Brocense), que no cede ante el «golpe que (...) hizo amor», marca, infranqueable, la separación entre el cuerpo y el alma.

Esta misma visión arquitectónica del cuerpo se encuentra también en la Égloga I cuando Nemoroso evoca a Elisa⁴⁵ y, versos después, el pastor expresa su desasimiento de su propio vivir mediante una condensación discursiva que refuerza y renueva la imagen platónica del cuerpo/cárcel con una alusión al mito de Sísifo -«atado» «pesada»⁴⁶.

44 Con ansia extrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser igual conviene,
en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos; y no pasan tan adentro,
que miren lo qu'el alma en sí contiene.
Y así se quedan tristes en la puerta,
hecha, por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona:
donde vi claro mi esperanza muerta
y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
non esservi passato oltra la gona.

45 ¿Dó la columna que'l dorado techo
con proporción graciosa sostenía? (v. 277-278)

46 y lo que siento más es verme atado
a la pesada vida (...)
ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa. (v. 292-293 ; 295)

3.3 - La utilización poética de ideas médicas

Por fin es notable cómo en el soneto VIII⁴⁷ la utilización que hace Garcilaso de las teorías médicas relativas a la percepción⁴⁸, le permiten expresar de forma dinámica y unívoca el enamoramiento con la luego engañosa excitación sensual que la memoria suscita en el enamorado.

Conclusión

El estudio de la metáfora del cuerpo/edificio revela las similitudes profundas de pensamiento sobre que se fundan textos de ámbitos distintos y de distinta índole del renacimiento español. La corriente neo-platónica encuentra un eco en el contexto técnico y científico de la época, con el desarrollo de la arquitectura y de la medicina que se alimentan en las mismas fuentes antiguas, y confiere su coherencia metafórica a las obras conceptuales. Esta coherencia estriba en que recoge esta metáfora los valores más fundamentales de la cultura renacentista⁴⁹ que encuentra su expresión artística más alta en la poesía de Garcilaso.

Bibliografía

Dixsaut, M. (ed.), Platon, *Phédon*, Paris, Flammarion, 1991.

J. Ferreras, *Les dialogues espagnols du XVIe siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Paris, Didier Erudition, 1985.

— «Didactismo y arte literario», *Criticón*, 58, 1993, 95-102.

47 De aquella vista pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mí recebidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;
éntranse en el camino fácilmente,
por do los míos, que de tal calor movidos
salen fuera de mí como perdidos,
llamados de aquel bien que está presente.
Ausente, en la memoria la imagino;
mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;
mas no hallando fácil el camino,
que los suyos entrando derretían,
revientan por salir do no hay salida.

48 Véase la correspondiente nota en la citada ed. de B. Morros.

49 Según Lakoff, G. y Johnson, M., «les valeurs les plus fondamentales d'une culture sont cohérentes avec la structure métaphorique de ses concepts les plus fondamentaux» *op. cit.*, 32.

- «Le premier traité d'architecture en langue vulgaire: le Dialogue de Diego de Sagredo: Medidas del Romano», *Transmission du savoir dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles: acteurs, moyens, destinataires*, Actes du Colloque de l'Université de Nancy II, 20-22/11/1997, Paris, Champion, sous presse.
- Fernandez Álvarez, M., *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- Gadamer, H.G., *Langage et vérité, (Aufsätze laut Anhang)*, trad. francesa de Jean Claude Gens, Paris, Gallimard, 1995.
- García Berrio, A., *Introducción a la poesía clasicista. Comentario de las Tablas poéticas de Cascales*, Madrid, Taurus, 1988.
- Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Lakoff, G. y Johnson, M., *Les métaphores dans la vie quotidienne*, University of Chicago, 1980, trad. francesa, Paris, Ed. de Minuit, 1985.
- López Piñero, J.M., *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Labor, 1979.
- Marías, F. y Bustamante, A., *Introducción a Medidas del Romano*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Colección de tratados, 1986.
- Montaña de Monserrate, B., *Coloquio del Illustrissimo señor Don Luys Hurtado de Mendoza Marqués de Mondéjar, etc. con el doctor Bernaldino Montaña de Monserrate médico de su Majestad, ... Libro de la anatomía del hombre*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1551, ed. facsimile, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1973, fols. LXXIV-CXXIX.
- Redondo, A., *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, études réunies par, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990;
- *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, études réunies par, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.
- Reyes Cano, J.M., *Ed. de los Diálogos de amor de León Hebreo*, Barcelona, P.P.U., 1993.
- Rico Verdú, J., *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973.
- Juan Luis Vives, , *Obras completas*, II, ed. de L. Riber, Primera translación castellana íntegra y directa, Madrid, Aguilar, 1948. Las citas remiten a esta edición.

El juego festivo en *Santiago el Verde* de Lope de Vega

Elsa Graciela Fiadino

Las fiestas y diversiones fueron tan numerosas en el Madrid de los Austrias que fue necesario que un Breve Pontificio las reordenara en 1643, eliminando un crecido número de ellas¹. El poblado calendario de días festivos ejerció un efecto altamente beneficioso sobre las actividades artísticas, puesto que originaba numerosos pedidos de nuevas comedias para los corrales, de vestimentas, carros y esculturas para las procesiones y cuadros de conmemoración. Estas demandas constituían variadas ocasiones de trabajo para escritores, pintores, arquitectos y escultores, quienes brindaban su arte aun cuando no fuera más que para adornar los edificios y puertas principales de la ciudad. En este calendario tenían particular relevancia las fiestas de primavera, que se extendían entre abril y junio, cuando culminaban con la que se celebraba en honor de San Juan, en coincidencia con el solsticio de verano.

En la mentalidad popular española, mayo es concebido como el mes del esplendor de la vegetación, de las fiestas y del amor, que en su transcurso se unen, se confunden y se complementan intercambiando sus atribuciones, así los vegetales se transmutan en símbolos amorosos y los amores pasan a ser símbolos de esplendor vegetal. En las distintas regiones de España se celebran fiestas que representan este mes a través de distintas figuras, ligadas sin embargo entre sí por la denominación común de «mayo»: un árbol, un pelele, un chico vestido de flores, y una muchacha también llamada la «maya», rodeada de otras muchas jóvenes. El carácter doble de las fiestas de mayo lo manifiesta la costumbre de que los novios adornen las casas de sus novias con ramos y flores y en las bodas simbólicas que tienen lugar entre los denominados «mayos» y «mayas»².

El carácter amoroso del mes se refleja en multitud de canciones populares y también en obras de reconocidos autores: desde las *Cantigas* «mayas» de Alfonso X, el *Libro de Alexandre*, los romances (entre los que se destaca el bellissimo del prisionero) hasta

-
- 1 Corral, José del, *El Madrid de los Austrias*, Madrid. El Avapiés, 1992, 103-104. Contabiliza veintinueve fiestas religiosas repartidas en los doce meses del año, a las que debían sumarse las patronales, Pascuas de Resurrección y del Espíritu Santo, la Ascensión, el Corpus más los domingos y las fiestas de la Corte.
 - 2 Caro Baroja, Julio, *La estación de amor (Fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1979. El autor describe y analiza las fiestas primaverales españolas, a las que inscribe en el marco europeo, negando su tipicidad nacional. Rastreado testimonios de autores del Renacimiento sobre el origen de tales fiestas, sostiene que las fiestas cristianas de mayo contienen elementos de origen pagano, que a su vez remiten a cultos primitivos, representaciones de las divinidades o númenes de la vegetación.

llegar a las numerosas comedias compuestas por Lope, Calderón y Tirso, quienes encuentran en las celebraciones del mes de mayo fondo propicio para tejer argumentos o desarrollar una intriga amorosa.

El aspecto festivo del período es testimoniado, a nivel popular, por la existencia de diversas variantes del refrán «Mayo mangorrero, pon la rueca en el humero», que recoge Gonzalo Correas³. El mismo carácter es puesto de relieve, pero acentuando las implicaciones económicas de los festejos para los bolsillos de los habitantes de Madrid, por el filoso ingenio de Quevedo, quien en el *Calendario nuevo del año, y fiestas que se guardan en Madrid*, afirma que:

Mayo, que es el mes bonito
 Mayo y aruñá las fiestas;
 Y el eche mano a la bolsa
 Hace el dinero pendencia

A ti te lo digo moza,
 Oyelo tu faltriquera.
 Lo verde de Santiago,
 Dulces, y coches me cuesta:
 Para mí verde es el Santo
 Pero la salida negra.⁴

Góngora, por su parte, aconseja socarronamente:

No vayas, Gil, al Sotillo
 que yo sé
 quien novio al Sotillo fue
 y volvió hecho novillo.⁵

Entre las fiestas de primavera, reviste peculiar interés la que se celebraba en la Villa el primero de mayo, día de Santiago el Verde, así llamado en contraposición con Santiago el Mayor, que se festejaba el 25 de julio, cuando los campos ya están secos a causa del calor.

Esta celebración tenía lugar en la ribera del Manzanares, en la zona situada entre el gran puente de piedra llamado de Segovia, construido por Herrera y el viejo puente de Toledo, donde se alzaban algunas paredes derruidas de la ermita dedicada a los Santos Felipe y Santiago y al otro lado del río, en el cual existía un prado que recibía el nombre de Soto o Sotillo. Era tal la afluencia de público, que se ocupaban también

3 Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Tip. de la «Rev. de archivos, bibliotecas y museos», 1925, 305. Recoge tres variantes y aclara que el guardar la rueca es «por las fiestas».

4 Francisco de Quevedo, *Obra poética completa*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Castalia, 1981.

5 Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1984.

los jardines reales del Campo del Moro y de la Casa de Campo, así como los prados que circundaban dos ermitas cercanas al Soto: la de San Isidro, próxima al puente de Toledo, y la del Ángel, en los alrededores del de Segovia. Según consigna José del Corral,

aunque la fiesta era ocasión de encuentros amorosos y todas clases de licencias, los peligros que ofrecía eran muchos. Los unos, riñas y pendencias en la misma romería, los otros, en Madrid mismo, que amigos de lo ajeno tenían por costumbre asaltar las casas abandonadas mientras sus ocupantes se divertían en el Sotillo. Pero nadie faltaba a la cita y aún era frecuente que la carroza real diera una vuelta por el lugar entre el saludo de los romeros. (111)

De los tres grandes dramaturgos del Siglo de Oro, Lope de Vega es el que mejor y más extensamente ha testimoniado los diversos aspectos de la vida madrileña, razón por la cual su obra se ha convertido en una fuente de información insoslayable sobre la cultura urbana del siglo XVII. Tienen su lugar en ella tanto los amores como las peleas, los oficios y la vida ociosa, las devociones religiosas y las diversiones, las voces populares y el refinado encanto de los cortesanos... Las comedias urbanas de Lope componen un abigarrado tapiz de la vida cotidiana que tenía como referente y escenario a la recién nacida Villa y Corte de los Austrias. Señala al respecto Maximiliano Cabañas Pérez:

El sugerente marco festivo del Madrid barroco fue recreado por Lope en un gran número de sus obras mayores, dramáticas y no dramáticas, pero también constituyó tema exclusivo de algunas de sus obras menores, casi siempre de encargo, dedicadas a describir fiestas y celebraciones.⁶

Según el manuscrito incompleto conservado, Lope de Vega habría escrito *Santiago el Verde*⁷ en 1613, pero recién la publicó en 1620⁸, incluyéndola en la Parte XIII de las

6 Cabañas Pérez, Macimiliano, «Lope de Vega y Madrid: fiestas y celebraciones», en *Edad de Oro*, XIV, Madrid, Ediciones Univ. Autónoma de Madrid, 1995. El crítico describe en el artículo tres clases de fiestas de las que dan cuenta varias obras de Lope: popular, cortesana y religiosa.

7 Lope de Vega, *Tres comedias madrileñas*, prólogo de Juan Ignacio Ferreras, Madrid, Clásicos madrileños, Comunidad de Madrid, 1992. *Santiago el Verde* tiene notas de Felipe B. Pedraza Jiménez.

8 Hernández Valcárcel, Carmen, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Reichenberger, 1992. En el Apéndice II fecha la obra en 1615 y menciona que en el Acto III está incluido un cuento. Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antigo español*, London, Tamesis Books Ltd., 1968. Precisa que la obra está incluida en la Trezena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio. 9ª. Comedia, dedicada a B.E. de Medinilla. Aprobación de Madrid, setiembre de 1619, por el doctor Juan de Gomara y Mejía. Aprobación de Barcelona, mayo de 1620, por fray Tomás Roca.

Comedias, como testimonio el propio autor en la dedicatoria dirigida al poeta y discípulo Baltasar Elisio de Medinilla: «De las que lleva esta décimatercia parte cabe a V.m. la que se llama *Santiago el Verde*, imitando la estación que hace Madrid el primero día de mayo al Soto, donde el padre Manzanares, adornado de tantos coches, no envidia las altas ruedas del Tajo, las naves del Guadalquivir ni los naranjos de Guadalaviar»⁹. La expresión «imitando la estación» que, según el editor, significa realizar visitas piadosas a las iglesias y ermitas, alude aquí paródicamente a la romería que hacían los madrileños al Soto del río Manzanares, el cual aparece elevado hiperbólicamente a la categoría de deidad fecunda, figura bajo la cual se venían celebrando poéticamente los más reputados ríos de España. En el texto mismo de la comedia, sin negar que el río tiene escaso caudal, Lope se las ingenia para cantarle:

Manzanares claro,
río pequeño,
por faltarle el agua
corre con fuego.

Comienza el Acto Primero con una escena recurrente en las comedias de costumbres contemporáneas de Lope: la dama Teodora confiesa a su amiga Celia que ha visto a un caballero forastero que la ha perturbado. Rápidamente Celia imagina una estratagema para que él note la existencia de Teodora: escribir una carta en la cual le recrimina haber hablado mal de su amiga. Don García, el galán granadino llegado a Madrid para arreglar cuestiones de un mayorazgo, acude rápidamente a la casa para aclarar el equívoco; ni bien lo ve, Celia se siente atraída por él y le pide que vuelva por la noche, momento en que ella acostumbra salir a la puerta de la calle para tomar el fresco. Lisardo, hermano de Celia y enamorado no correspondido por Teodora, anuncia que ha concertado un matrimonio muy conveniente para aquélla con don Rodrigo, un caballero de Toledo de sólida posición económica. Hasta aquí, la comedia expone los personajes y situaciones típicas de este género de obras: guardianes del honor que deben procurar casamientos adecuados para las jóvenes que están bajo su protección, caballeros de provincia que acuden a la capital para solucionar situaciones litigiosas en la Corte, damas ingeniosas que no dudan en mentir y engañar a sus familiares y amigos para obedecer a llamada de la pasión.

Aparecen en este acto estrategias textuales que Lope utiliza con singular maestría, como la inclusión de diversos géneros narrativos tanto de procedencia culta como popular, que el dramaturgo pone en boca de don García, su amigo Lucindo y el criado Pedro. Lucindo cuenta la historia de Pirro para homologarla con las onerosas victorias de amor que obtiene don García, quien a su vez le responde con la fábula de la zorra que, habiendo entrado flaca en despensa ajena, comió tanto que engordó y quedó

⁹ La Parte XIII contiene entre otras piezas, *La Arcadia*, *El halcón de Federico*, *El remedio en la desdicha*, *El cardenal de Belén* y *Los locos de Valencia*.

atrapada. Hacia el final del acto, el recurso vuelve a ser empleado: esta vez Lucindo, a propósito del tema del casamiento, relata el caso del espartano Leonida, quien se casó con una mujer muy pequeña para escoger el mal menor, mientras que el criado Pedro narra un breve cuento, el del sabio que dio su hija en casamiento a su peor enemigo para vengarse de él. Estas intercalaciones exponen cierto grado de misoginia que, si bien es infrecuente en la producción de Lope, impregna muchos textos de su contemporáneo Quevedo y seguramente debía de ser compartida por gran parte del público del corral. Don García contrapone un relato ilustrativo de la capacidad femenina de amar a sus maridos más que a los bienes materiales, que Pedro subvierte rápidamente con una anécdota picaresca de tono muy subido protagonizada por prostitutas, de segura eficacia para provocar la hilaridad de los espectadores. La funcionalidad de estas inclusiones es doble: por un lado, enriquecen el diálogo mediante el aporte de formas narrativas breves que recogen tradiciones populares y citas de textos clásicos; por otra parte, se despliegan como ilustraciones analógicas de sucesos presentes, viejo artificio del *ars narrandi* medieval, del cual Lope toma la forma pero no la finalidad, puramente lúdica en su caso. Lo festivo se ve reforzado también por el hecho de que es el criado quien posee mayor cultura: no sólo lee, sino que también sabe latín, mientras que el galán se jacta de no apreciar ni el latín ni el griego, lenguas que homologa con el francés, que según su estimación, cualquier lego puede aprender.

Pese a que apenas se ha esbozado el conflicto que dará origen al enredo, ya se ha mencionado en repetidas oportunidades el tema del dinero: don García debe solucionar los problemas relacionados con unas rentas provenientes de un mayorazgo en disputa y la astuta Celia, para acrecentar el interés despertado por su belleza en su reciente admirador, se ocupa de hacerle conocer —con exactitud de notario, como bien apunta Lucindo— que es poseedora de una dote de treinta mil ducados y que tiene coche, uno de los más preciados símbolos de lujo de la sociedad madrileña, tanto por el elevado costo como por las restricciones de uso impuestas por las autoridades debido a la estrechez de las calles y a la conducta desaprensiva de cocheros y propietarios. Celia, lanzada de lleno a la conquista del galán, se encarga además de neutralizar el manifiesto interés de su amiga Teodora por don García, diciéndole que es feo, de escaso entendimiento, que está casado y tiene hijos, razón por la cual debe regresar pronto a Granada. Despeja así el terreno para celebrar la primera cita con su galán.

En boca de Pedro surge la primera alusión al mes y al carácter del mismo, cuando le dice a su amo, con quien va camino de la cita: «Alto, pues; sirve tu Maya;/¡Plegue a Dios que pare en bien!».

La Maya, a la que se mencionó como una de las figuras representativas del mes y la estación, era una niña o una adolescente a quien se vestía de novia y se le armaba un trono en la calle, donde ella y sus compañeras pedían dinero a los transeúntes. Concretado el encuentro de los enamorados, Celia le va a proponer a don García una nueva cita, esta vez en el soto donde se celebra la romería de Santiago el Verde. En su descripción del lugar, la dama destaca la vegetación: zarzas entretreídas por mil parras y espinos florecidos, cuya exuberancia permite a los amantes esconderse tras ellos. La

vegetación se transmuta así en espacio del encuentro amoroso, y el soto será, como dice el galán: «adonde enseñado quede/el arte nuevo de amar/que vuestro amor me prome-te.»

A lo largo de esta escena, Lope comienza a entretrejer la trama del enredo: la historia de amor de Celia y García, a partir de este momento, se inscribirá en el espacio de la fiesta primaveral que se celebra en el campo, ámbito propicio para el encuentro de los amantes pero que también les permitirá ocultarse de los ojos de familiares y amigos.

Se abre el Acto Segundo con la llegada de don Rodrigo, el prometido toledano de Celia, a Madrid el día primero de mayo. El criado Liseo alude a la fecha como «buen día de amores», lo que motiva que Rodrigo recuerde que proviene de: «los antiguos romances/con que nos criamos todos».

En su parlamento, va a destacar el efecto regenerativo de la primavera sobre la naturaleza agostada por el frío invierno, y la trama descriptiva de su discurso contiene los topoi propios de la ocasión. Hace aquí su aparición la referencia al Mayo galán, originariamente un pelele o monigote, representación del espíritu de la época, que pasó luego a encarnarse en la figura de un muchacho a quien se recubría de ramas con hojas. Los viajeros conversan sobre el casamiento y la importancia del dinero por encima de la belleza como motivación del mismo. Tras la llegada a la Villa, ambos son conducidos al Soto por Fabio, criado de Celia, quien realiza una animada descripción de la fiesta a los forasteros, poniendo el acento en las corridas de toros y cañas que se llevarán a cabo por la tarde. Lope da cuenta así de las dos actividades festivas de mayor despliegue físico, propias de la nobleza, que despertaban el entusiasmo más grande entre los madrileños del siglo XVII.

En las escenas siguientes va a tener lugar la representación de las otras actividades propias de la estación: bailes, músicas y galanteos que se van alternando ante los ojos del espectador, frente al cual se despliegan los distintos momentos de la fiesta. Los músicos tocan y cantan variadas composiciones de la lírica popular alusivas a la fecha, como la copla:

Quien dice que esto no es
Santiago el Verde y sus flores,
no tenga dicha en amores,
cuéstele mucho interés,
corónese de ciprés
y no de arrayán alegre.

y la seguidilla:

En Santiago el Verde me dieron celos.
Noche tiene el día; vengarme pienso.
Álamos del Soto, ¿dónde está mi amor?
Si se fue con otro, moriréme yo.

A continuación, Lisardo, Don Rodrigo, Teodora y Celia danzan el baile denominado el desafío, cuya letra cuenta la historia de la niña que desafía al dios Amor.

Entre estos momentos líricos, Lope intercala episodios de tinte costumbrista, como la detallada descripción del aspecto del Soto de fiesta que hace Lucindo, las menciones a la merienda y la bebida fría propias de la estación y del festejo, las alusiones a la visita del carruaje real y también a las cuchilladas que a veces se desencadenan, al calor de las borracheras y/o las disputas de amores. Esta fuerte referencia es apenas atenuada por la transposición de la fiesta popular al ámbito mitológico que hace Rodrigo, cuando Lisardo le presenta a Celia.

Lope vuelve a utilizar en esta obra el recurso del disfraz: Pedro finge vender suplicaciones en el Prado para poder llevar y traer mensajes de los enamorados y al final del Acto, luego de rescatar a Celia de las procelosas aguas del Manzanares, donde se había atascado el preciado carruaje al intentar pasar de una orilla a la otra, García inventa el papel de sastre, máscara que le posibilitará primero obtener el visto bueno del hermano y del prometido y luego entrar con facilidad a la casa de su amada.

El Acto Tercero, en virtud de la casi ausencia de enredos que presenta el segundo, ofrece una acumulación de los mismos: Don García actuará sucesivamente como sastre, oficial y caballero, Celia se apartará de él en virtud de la confusión que le provocan los alternados roles de su galán, por lo cual éste se ve obligado a armar una traza para apartar definitivamente a Don Rodrigo de la dama y así abrir el paso a la feliz culminación de sus amores. La comedia concluye con la consabida celebración de bodas, esta vez triples: Celia y García, Lisardo y Teodora y los criados Inés y Pedro.

Si bien, como afirma J. Díez-Borque¹⁰, el teatro y la fiesta se especifican como tales en el Barroco y esto posibilita separar el espacio lúdico de la fiesta del espacio lúdico de la representación, el crítico admite que el concepto mismo de representación y los elementos que la integran determinan que a veces teatro y fiesta confluyan en un lugar de encuentro. Las fiestas populares, vinculadas al ritmo de las estaciones, al santoral, a la naturaleza y a las labores del campo desbordaron «hacia una riqueza de festejos compartidos, que convierten la fiesta no en objeto de contemplación, sino en espacio de participación.» (18)

En tal sentido, se puede considerar que la comedia *Santiago el Verde* constituye un caso de convergencia entre los espacios de la fiesta y del teatro, que devuelve la representación a sus orígenes rituales. Por ello, el recurso del metateatro ocupa el lugar central en la estructura de la acción dramática. El juego festivo se despliega no sólo en los momentos de representación de la romería popular, sino también en los disfraces, los bailes y canciones, y sobre todo en el lenguaje, el cual, según se expuso, también se convierte en espacio donde conviven lo culto y lo popular, a través de las variadas formas con que Lope de Vega reescribe los discursos culturales de su época.

10 Díez-Borque, J.M., «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español», en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, comp. por José María Díez-Borque, Madrid, Ediciones del Serbal, 1986.

La magnificencia del lenguaje propia de los grandes escritores del Barroco se corresponde con la de las fiestas y la capital imperial que las cobija durante las primeras décadas del siglo XVII. Cuarenta años después, la fiesta de Santiago el Verde dará ocasión para que se explaye el humorismo despiadado y mordaz que destila el talento satírico –moralista de Juan de Zabaleta¹¹. A través de la lectura de este texto podemos comprobar que, en la declinante parábola del Siglo de Oro español, la mueca censoria del predicador ha reemplazado la risa graciosa y levemente carnalesca que, para el placer de espectadores y lectores, impregna y mantiene viva esta comedia de Lope.

11 Zabaleta, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Madrid, Castalia, 1983.

Hacia una nueva lectura semiótica de *El Quijote*: el caso de las voces narrativas

Ruth Fine

*El Quijote*¹ ya ha sido objeto de no pocos estudios de carácter semiótico². El presente trabajo constituye un intento de diálogo con algunos de estos estudios, en un afán de enriquecer, sistematizar y, quizás, mejorar ciertas aproximaciones con las que disiento parcial o totalmente. Ello no es el resultado de un mero impulso de clasificación tipológica, sino del deseo de dar mayor rigor a aspectos polémicos y aún no dilucidados del texto cervantino, entre los cuales, la problemática de las voces narrativas resulta paradigmática. Estimo que la narratología constituye un enfoque válido y útil para el análisis textual de *El Quijote*, enfoque que, en mi carácter de teórica de la literatura, asumo como un desafío, tanto en relación con la captación de la obra, como en lo que atañe a la legitimidad de la narratología misma.

Al estudiar el aspecto correspondiente a la voz narrativa —considerada como el agente ficticio productor del discurso narrativo— me remitiré a cinco parámetros centrales que ayudan a caracterizarla: los niveles narrativos (establecimiento de relaciones de jerarquía y subordinación de los diferentes narradores y de sus respectivas narraciones); la participación en la narración (ausencia o presencia del narrador como personaje de la diégesis narrada); el grado de manifestación (posibilidad de captación de la presencia del narrador); la confiabilidad del narrador (grado en que su palabra puede ser asumida como fidedigna en relación con la intencionalidad del texto) y el tiempo de la narración (ubicación temporal del narrador respecto de lo narrado). Desde ya, será necesario tener en cuenta la fundamental interdependencia entre estos cinco aspectos, que deben ser analizados en su juego de interrelaciones.

El aspecto que, sin duda, ha suscitado un mayor interés y, a la vez, una ardua polémica en el horizonte crítico, es el relativo a los niveles narrativos presentes en la obra cervantina. En tanto que la determinación del nivel intradieгético del texto no ofrece dificultad alguna —me refiero a los narradores-personajes, que emergen de la primera diégesis para contar historias propias, o bien el texto dentro del texto como unidad metadieгética independiente, caso constituido por *La novela del Curioso Impertinente*— la identificación y ordenamiento del primer nivel narrativo o extradieгético

1 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1975. En adelante será la edición citada y sólo indicaré el libro y las páginas correspondientes.

2 Entre los más abarcadores y relativamente más recientes, ver el estudio de José María Paz Gago, *Semiótica del Quijote. Teoría y práctica de la ficción narrativa*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1995.

sis sigue resultando una tarea inacabada y sujeta a controversias. Tal falta de acuerdo atañe, en primer término, a las funciones de enunciación de dichas voces. Las posturas oscilan entre quienes otorgan el rol de narradores a todos o a parte de los autores de *El Quijote*³ y quienes los ven como autores ficticios, cuyo rol es tan sólo actancial, pero no funcionan como voces narrativas y, entonces, tales críticos determinan una voz narrativa superior e innominada⁴. El segundo gran desacuerdo es el relativo al número de narradores y/o autores. En este sentido, las opiniones se dividen, principalmente, en dos posiciones básicas: los críticos que se inclinan por la presencia de tres narradores o autores—Cide Hamete, el traductor morisco y el editor o transcriptor⁵—y aquéllos que sostienen que se trata de más voces narrativas, entre cuatro y cinco, al incorporar, por ejemplo, un autor final, autor definitivo o «ultimate»⁶.

La noción central que defenderé en relación con los niveles narrativos de *El Quijote* es la de metalepsis o transgresión de niveles diegéticos. Este concepto resulta esencial, desde mi perspectiva, para lograr una sistematización de las aproximaciones críticas a la voz narrativa del texto cervantino y, también, para otorgar mayor claridad a este aspecto. Genette señala que la metalepsis posee un amplio espectro de posibilidades en lo que respecta a su acción transgresora⁷. Ella podría ser pronunciadamente contraventora de los límites entre niveles narrativos, como lo es la aparición de Don Alvaro de Tarfe como personaje de la diégesis (DQ II, 72) y aun el operativo mental de Don Quijote, el cual resulta esencialmente metaléptico en su pasaje y confusión entre el texto de caballería y el «extratexto» ficticio de la diégesis que protagoniza. Asimismo, la metalepsis puede operar de un modo menos extremo, y en este polo se encuentra el llamado substituto auctorial—narrador que se asume como autor o de algún modo productor del relato que narra—noción que estimo posee una centralidad máxima en el texto cervantino, ya que amalgama sin contradicción alguna la acción de narrar, de poseer voz enunciativa dentro del texto y, a la vez, la de ser un narrador que se propone

- 3 Cfr. Ruth El Saffar, «The Function of the Fictional Narrator in *Don Quijote*», *Modern Language Notes*, 83, 2, 164-177; Santiago Fernández Mosquera, «Los autores ficticios del «Quijote»», *Anales Cervantinos*, XXIV, 1986, 1-19; R. M. Flores, «The role of Cide Hamete in Don Quixote», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 1982, 3-14; Santiago González Noriega, «Los «autores» del *Quijote*», *Ibero-romania*, 43, 1996, 34-51; J. M. Martín Morán, *El Quijote en ciernes*, Torino, ed. dell' Orso, 1990; Oscar Tacca, «La complejidad narrativa del Quijote», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LV, 217-218, julio-diciembre 1990, 187-209.
- 4 Paz Gago (*op. cit.*); Edward Riley, *Cervantes' Theory of the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- 5 Ver, entre otros, Javier Blasco, «La compartida responsabilidad de la "escritura desatada" del *Quijote*», *Críticón*, 46, 1989, 41-62; Flores (*op. cit.*); Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, 84-123.
- 6 Haley, George, «The Narrator in *Don Quixote*: A Discarded Voice», en *Estudios en Honor a Ricardo Guillón*, 1984, 173-183. Haley habla de un autor final, como último responsable y editor ulterior, en tanto que Fernández Mosquera (*op. cit.*) se refiere al autor definitivo y El Saffar (*op. cit.*) al «ultimate author».
- 7 Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; véase, especialmente, 243-245.

como el autor de la obra en cuestión⁸. Estas acciones han sido, a mi juicio, inexplicablemente consideradas como incompatibles por algunos críticos. El substituto auctorial constituye un dispositivo metaléptico (si bien, como he señalado, no pronunciado) en tanto propone un pasaje entre los niveles extratextuales a los diegéticos: el narrador ficticio que se enmascara como el autor real de la historia narrada (trampa textual en la que no pocos críticos han caído al considerar que la voz del «segundo autor» o editor/transcriptor es la voz de Cervantes «real»). De este modo, la obra contaría en su nivel narrativo extradiegético o primer nivel con varios substitutos autoriales –por lo menos tres: Cide Hamete, designado por el texto como primer autor, el traductor y el segundo autor (y ello dejando de lado otras posibles voces autoriales menos diferenciadas, que aparentan estar ubicadas «por encima» de las anteriores). Si observamos tan sólo el caso del historiador arábigo, no es difícil distinguir, en numerosos sintagmas, la intencionalidad de separar su voz con claridad. Así, a modo de ejemplos:

I, 9: 103: «En fin, su segunda parte, siguiendo la traducción, comenzaba desta manera:»

II, 8: 630: «¡Bendito sea el poderoso Alá!», con una continuación en estilo indirecto: «y dice que da estas bendiciones» [...] «y así prosigue diciendo:»

II, 74: 1138: «y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma:
–Aquí quedarás colgada desta espetera».

A pesar del intencional juego entre estilo directo e indirecto, en todos estos pasajes es posible discernir la voz de Cide Hamete, narrador-autor.

No sólo Cide Hamete, sino muchas de las instancias de *El Quijote* que se atribuyen algún rol productor en relación con la obra –su autoría, traducción o transcripción– tendrán en diversos momentos del texto una voz diferenciada y serán, por ende, substitutos autoriales⁹. Dällenbach conecta el concepto de substituto auctorial con el de la construcción especular (*mise en abyme*) de la enunciación, entendiéndolo a esta última como la reflexión que se centra en el agente y en el proceso de producción en sí mismo¹⁰.

El hecho de que las máscaras autoriales puedan funcionar como parodias del complejo sistema de substitutos autoriales de los libros de caballerías, como ya ha sido

8 Para la noción de substituto auctorial, *cfr.* Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

9 Si bien Dällenbach (*op. cit.*) ocupa canónicamente la noción de substituto auctorial sólo para aquel narrador que se presenta como autor del relato que narra, postulo que las voces narrativas que realizan diversas actividades relativas a la producción de la historia –recopilación, organización, copia, reconstrucción, traducción, etc.– son asimilables a la instancia auctorial y deben también ser consideradas substitutos autoriales.

10 De los tres subtipos señalados por el crítico, correspondientes a la construcción especular de la enunciación, el segundo es el pertinente en relación con los narradores y, asimismo, en relación con sus narratarios, ya que en *El Quijote* se desarrolla también, de modo más o menos explícito según el momento del texto de que se trate, la función enunciativa especular del narratario, extensión reflexiva del rol auctorial del narrador (*op. cit.*, 100-105).

señalado acertadamente por Romo Feito¹¹, no contradice su estatus de narradores, como tampoco lo contradice la multiplicación y confusión de sus voces. Es precisamente esta falta de delimitación entre las voces la que potencia el recurso metaléptico del narrador-actor y le otorga un grado mayor de acción desestabilizadora. Recurriré, nuevamente, a un concepto del análisis narrativo que Genette designa como pseudodiégesis o metadiégesis reducida¹², el cual parece desentrañar en gran medida las irresoluciones en torno a la problemática de la voz narrativa de *El Quijote*. La pseudodiégesis consiste en la presentación de un nivel intradiegético como diegético, es decir, se trata de voces que se contienen pero sin diferenciarse: estructura de cajas chinas que no posibilita la separación de las cajas contenedoras de las contenidas. Es este recurso –el de la pseudodiégesis– el que impide, en múltiples casos, discernir claramente quién habla en la obra. Baste, a modo de ejemplo, el complejo pasaje: «Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito» (DQ II, 44:906), en el que se interpenetran al menos cuatro voces, las cuales, a priori, corresponderían a cuatro niveles diegéticos diferentes. En mi opinión, el dispositivo pseudodiegético es la clave estructural sobre la que se apoyan las voces narrativas de la obra.

Una problemática similar, estrechamente relacionada con la anterior, es la que afecta al grado de participación de los substitutos auctoriales. Hasta el capítulo I, 9, es posible afirmar que el narrador –quien inmediatamente se transformará en editor o transcriptor– asume un rol heterodiegético, no siendo personaje de la diégesis que narra. En el presente capítulo, sin embargo, lo veremos paseando por Toledo y dialogando con tenderos y moriscos aljamiados. Este desarrollo textual nos enfrenta, desde mi perspectiva, a dos posibilidades: o bien ha ocurrido aquí un cambio en los niveles narrativos y la diégesis que creíamos primera –la de Don Quijote y sus aventuras– se ha transformado en diégesis segunda o metadiégesis y la primera diégesis sería la que narra la búsqueda de este personaje-narrador homodiegético de nuevas fuentes para la continuación de la historia del héroe manchego¹³, o bien nos hallamos aún en el nivel extradiegético, si bien complejo y diseminado en múltiples voces que se superponen y entrecruzan, pero manteniendo su situación heterodiegética respecto de la primera diégesis. Si bien admito la problematicidad del caso (que estimo buscada por la intencionalidad textual), tiendo a considerar esta segunda opción como la más pertinente. A pesar de que la historia de la reconstrucción, escritura, búsqueda de fuentes y manuscritos adquiere una centralidad considerable en el texto, no llega a desplazar la primera historia (la de Don Quijote) en tanto diégesis primera, sino que integra un complejo entramado extradiegético de substitutos auctoriales pseudodiegéticos.

11 Romo Feito, Fernando, «Hermenéutica de Cide Hamete Benengeli: Perspectivas», *Anales Cervantinos*, XIII, 1995-1997, 117-131.

12 Genette (*op. cit.*, 246).

13 En relación con cuya historia él es heterodiegético –como ya he señalado– no poseyendo un rol actancial, al igual que el traductor morisco y Cide Hamete, y en ello disiento respecto de estudiosos que le otorgan el rol de personaje, tales como Fernández Mosquera (*op. cit.*) y El Saffar, (*op. cit.*).

La noción de confiabilidad del narrador, de máxima importancia en lo que respecta a la captación del mundo representado, distingue diferentes grados de credibilidad¹⁴. ¿Cuál sería el grado atribuible a los narradores de *El Quijote*? La problematicidad de la respuesta es aquí evidente. Me ceñiré a los narradores de la primera diégesis —las aventuras de los protagonistas, Don Quijote y Sancho— ya que el grado de confiabilidad de las voces intradieгéticas puede ser caracterizado como relativamente alto; así, por ejemplo, la voz de Marcela, del cautivo, de Ana Félix (con significativas excepciones, como la voz de Don Quijote, narrador intradieгético del episodio de la cueva de Montesinos). Sin embargo, importa recordar que, según las jerarquías dieгéticas, estas voces se encuentran supeditadas al dominio de otras considerablemente menos fidedignas, por lo cual también su palabra, introducida por un narrador o narradores de credibilidad dudosa, podría, a su vez, ser cuestionada.

La confiabilidad de las voces narrativas se encuentra abiertamente desafiada por los propios narradores auctoriales. Así la permanente e irónica referencia al puntual y verdadero historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, «siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos» (DQ I, 9: 102), con lo cual, el texto no sólo explota la ambigüedad del estereotipo, sino que nos coloca en la paradoja del mentiroso, de la que inexorablemente no podremos salir¹⁵. Más aun, el segundo narrador reduce máximamente su propia confiabilidad al adoptar el registro irónico, en especial al referirse a la fuente primera de esta verdadera historia, el verdadero, y mentiroso, Cide Hamete. Por otra parte, ya ha sido abundantemente puntualizado el despliegue del lenguaje conjetural en la obra: un discurso que enfatiza lo dudoso e hipotético de aquello que se está enunciando¹⁶. Este discurso de la incertidumbre, patrimonio de todos los autores del texto, incluyendo las voces pseudodieгéticas no diferenciadas, contribuye en gran medida, también, a otorgar el bajo grado de confiabilidad atribuido a las voces del texto.

Finalmente, la disolución de la credibilidad de las voces narrativas debe ser entendida como consecuencia de su multiplicidad y, fundamentalmente, de la ya subrayada falta de límites claros entre ellas, es decir, de la superposición y pérdida del origen, todo ello vehiculizado a través de los distintos procedimientos metalépticos y pseudodieгéticos señalados. Esto atenta contra la confiabilidad de dichas voces no menos que los comentarios estereotíficadores y de otra índole, que los narradores emiten para desacreditarse recíprocamente.

El aspecto referido al grado de manifestación del narrador («perceptibility») es uno de los parámetros básicos para la determinación del comportamiento de la voz narrativa

14 Para el concepto de confiabilidad del narrador, ver Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London and New York, Methuen, 1986.

15 Cfr. González Noriega (*op. cit.*).

16 Hatzfeld, Helmut, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid, CSIC, 1966; Angel Rosemblat, *La lengua del Quijote*, Madrid, Gredos, 1978.

y puede resultar más útil y operativo que el de omnisciencia¹⁷. Considero que dicha categoría acusa puntos de coincidencia con el denominado por Kayser narrador - personal¹⁸, como también con el verosímil artificial de Genette¹⁹. Estas dos últimas instancias corresponden al grado máximo de manifestación del narrador, grado patentizado en las voces narrativas de *El Quijote*, que además de hacer explícito el propósito del acto narrativo, al constituirse en instancias autoriales, irrumpen insistentemente en la narración de los acontecimientos para manifestar con ello el dominio sobre el mundo configurado en el texto. Entre las marcas textuales de una alta manifestación se encuentran la libertad en el manejo temporal y espacial, el conocimiento de la interioridad de los personajes y, muy especialmente, la emisión de comentarios, opiniones, juicios y hasta dudas, por parte del narrador (hecho que aleja esta categoría de la de omnisciencia). En este sentido, veo el grado de manifestación de los narradores de *El Quijote* como pronunciado, aun cuando nos oculten su identidad, como observa El Saffar respecto de aquél que designa «ultimate author»²⁰. Asimismo, este operativo es portador de un marcado sentido irónico, al crearse una falsa complicidad entre el narrador y su narratario; el primero aparenta contar con la perspicacia del segundo y este último, el narratario, percibe satisfecho el lazo que lo une con el narrador. En el texto cervantino este registro irónico se ve reforzado por el hecho de que el conocimiento respecto de los protagonistas se halla, en muchos casos, tácitamente compartido por el narrador y su receptor, quienes mantienen así, conjuntamente, una distancia irónica respecto del objeto narrado. Este mundo compartido es el que irrumpe masivamente en *El Quijote* a través de sus narradores substitutos autoriales personales. Sin embargo, en Cervantes (así como en escritores contemporáneos, entre los que sobresale el nombre de Borges), la presente estrategia es enmascaradora de la subversión del rol que convencionalmente se le atribuye a dicho narrador. El retorno insistente al acto de la enunciación converge en un movimiento excesivo de autorreferencialidad, el cual subvierte la aparente intencionalidad textual de mimesis, desplazándola hacia significados narcisistas.

Por último, el tiempo de la narración presenta él también relaciones paradójicas, fundadas, asimismo, en el entramado metaléptico de la obra. Los diversos substitutos autoriales se encontrarían cronológicamente situados después de acaecidos los hechos que narran, en un tiempo subsiguiente, pero a una distancia temporal diferente en cada caso; así, Cide Hamete, quien funciona como cronista, aparenta estar más cerca de los hechos que el transcriptor, quien actuaría como un historiador²¹. Sin embargo, la correlación temporal revela dificultades: uno de los ejemplos más patentes de dicha problemática cronológica sería el final de la primera parte del libro (I, 52: 558), en

17 En relación con el grado de manifestación del narrador, véase Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1978.

18 Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954.

19 Genette, Gérard, «Vraisemblance et motivation», *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 95-99.

20 El Saffar (*op. cit.*), 175.

21 Cfr. Blasco (*op. cit.*), 55-59.

donde el narrador, aún en tiempo subsiguiente, manifiesta el conocimiento que ha tenido, gracias a las memorias de la Mancha, de que en su tercera salida, Don Quijote se había dirigido a las justas de Zaragoza, hecho que al quedar desmentido en la segunda parte, cuestiona la situación cronológica en la que se encuentra el «verdadero autor desta historia» (además de comprometer, una vez más, su credibilidad). La aptitud del protagonista de cambiar los acontecimientos pasados ya anunciados por el narrador podría estar indicando que esos hechos aún no se habían realizado, y entonces el narrador se hallaba situado en un tiempo anterior a tales hechos, o bien, a partir de una sugerente metalepsis, revelaría que el personaje puede influir en la narración de su acontecer, modificándolo. Considero que la estrategia del texto es jugar con la posibilidad de ambas transgresiones: la temporal y la de la jerarquía de niveles, manteniendo así la perplejidad dominante en la obra.

Aún dentro de la categoría del tiempo, estimo que es en el nivel de la enunciación donde se registra la alternancia más extrema en lo que respecta a la ubicación cronológica de los substitutos auctoriales: allí oscila marcadamente el tiempo subsiguiente con el anterior e, incluso, con el simultáneo: el narrador situado en el presente de la escritura («de cuyo nombre no quiero acordarme» I, 1: 31), reconstruye o reproduce acontecimientos pasados a partir de manuscritos o escritos diversos que muchas veces ya ha encontrado, pero que, otras, espera encontrar en un futuro incierto («no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia», I, 8: 97; «y se animará a sacar y buscar otras [historias]», I, 52: 558). Más significativo aun resulta el caso de pasajes como éstos: «Pero dejémosle aquí, que no faltará quien le socorra [...] y volvámonos atrás cincuenta pasos, a ver qué fue lo que Don Luis respondió al oidor» (I, 44: 489); «Y con esto, cerró de golpe la ventana [...] donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno» (II, 44: 916). Se trata de metalepsis ingenuas, características de los narradores personales ya señalados, quienes al manifestar su control absoluto sobre el mundo representado, hacen alarde del dominio cronológico que ejercen a su arbitrio, incurriendo en metalepsis temporales como las arriba citadas.

La presente lectura de *El Quijote* ha intentado poner de manifiesto la búsqueda de la disolución del narrador como instancia mediadora clara y unívoca, a partir del estallido de dicha voz y de su interpolación en voces narrativas que se entrecruzan y confunden. Podríamos hablar, tal vez, de una voz narrativa omnisubjetiva que abarca muchas voces y converge, así, en la desatomización del yo-narrador. La masiva utilización del procedimiento pseudodiegético parece indicarnos, desde la intencionalidad textual, que las palabras no son nunca nuestras sino siempre están habitadas por las voces de los otros²². Este es el «ethos» lúdico imperante en *El Quijote*²³.

22 Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 16-17.

23 «Ethos» entendido como la reacción subjetiva motivada por un texto, concepto utilizado por el grupo μ francés. Cfr. Linda Hutcheon «Ironie, satire, parodie: Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, 1981, 140-155.

Asimismo, el despliegue y la reabsorción discursiva de este conjunto de voces, cuestiona seriamente las jerarquías diegéticas, al punto que podríamos admitir la metalepsis como metáfora operativa y funcional de la obra.

Finalmente, la sobrecarga auctorial y personal de los narradores a la que he aludido cumple una función múltiple. En lo que respecta a las relaciones texto-extratexto, aparenta subrayar la pertenencia del relato al discurso histórico, en el cual irónicamente se insertan las voces de los narradores, muy especialmente la del historiador arábigo. Sin embargo, es precisamente esta sobrecarga auctorial de la voz narrativa la que vehiculiza un efecto antagónico al de la transitividad referencial. El retorno insistente al acto de la enunciación—discurso no mimético—constituye en gran medida a las voces narrativas en el objeto focalizado, lo cual subvierte la aparente intencionalidad textual configuradora de mimesis. Esta tendencia antimimética pone de manifiesto la naturaleza ficticia del texto, al tematizar su propio proceso de escritura e invalida, entonces, funciones inherentes al substituto auctorial personal. De este modo, la intencionalidad textual se patentiza a partir de las estrategias discursivas puestas de manifiesto en el juego de voces narrativas y de las estrategias correspondientes a las mismas. La imbricación y el entrecruzamiento, expresados de modo magistral en el «baciyelmo», como emblema respecto de la pluralidad en la que se funda el mundo de *El Quijote*, hallan un eco significativo, también, en el complejo juego plural de la enunciación.

Algunos apuntes sobre la presencia de Lambongo, personaje negro, en *La Atalanta* de Ovando

María Jesús Franco Durán

El tráfico de esclavos de piel oscura, sobre todo del África occidental, que se inició en la Península Ibérica a partir del siglo XV, fue un hecho histórico muy concreto que determinó la presencia de los negros en la literatura. La aparición de estos nuevos personajes está sobradamente justificada si pensamos que su existencia está ligada a la vida social de aquel tiempo.

La situación de esclavitud se entendía en la época como el único destino natural de los negros, y a pesar de algunas defensas teológicas como las de Bartolomé de las Casas (*Historia de las Indias*, prohibida por la Inquisición en 1660), que condenaba la esclavitud en sí misma, Bartolomé de Albornoz (*Arte de los contratos*) y Tomás de Mercado (*Suma de tratos y contratos*, 1571), que criticaban las circunstancias en las que se producía la captura de esclavos y el trato a los mismos, en general se justificaba el tráfico y la posesión de esclavos negros¹. Estos acontecimientos e ideología determinan la aparición de estos personajes en la literatura, con alguna variedad de planteamientos y consideraciones.

Las referencias al negro en la literatura de los siglos XVI y XVII son muy abundantes, pero parece que es en el teatro, por el tipo de género utilizado, donde los personajes adquieren matices más fecundos.

Debido a que el color negro estaba relacionado con la condición de esclavitud, este rasgo implicaba automáticamente un trato social de inferioridad. Las características fisionómicas que se relacionaban con el color de la piel, el pelo, la nariz y la boca, pasaron a convertirse en un distintivo de la situación de esclavitud, cuyo tratamiento literario viene señalado a partir de la diferencia con el resto de los personajes de la comedia.

A pesar del binomio negro/esclavo, debemos distinguir, literariamente hablando, entre el negro que procedía de Guinea y el negro de Etiopía. Según la ideología de la época, Guinea era una tierra considerada de animales feroces y seres humanos monstruosos, salvajes y paganos; es la tierra perteneciente al tráfico de esclavos, al África nuevamente descubierta². La opinión sobre los negros de Etiopía estaba respaldada por los autores antiguos y sus relatos. Los etíopes eran considerados de un mayor linaje, son un pueblo piadoso entre todos los pueblos y a Etiopía se la

1 Fra Molinero, B., *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI, 1995, 15.
Muchas de las ideas generales sobre el negro, presentes en este trabajo, se las debo a Fra Molinero.

2 *Ibid.*, 17.

denominaba el país del Sol. Etiópes son algunos de los personajes míticos que incluye Ovidio en las *Metamorfosis*: Andrómeda es hija de Cefeo, rey de Etiopía y de Casiopea, también etíope; Nictímene es hija de Nicteo, rey de Etiopía; Clímene, que concibió a Faetón con el dios Sol, es esposa de Mérope, rey de los Etiópes. En *La Iliada* los etíopes son un «pueblo especialmente amado por los dioses a causa de su piedad y de su sentido de justicia y en las *Etiópicas* de Heliodoro, son presentados como modelos de virtud»³. Este pueblo gozaba de gran respeto en el mundo grecolatino. Dependiendo entonces de la procedencia del negro, será contemplado literariamente con una visión diferente.

Pero la situación del negro y sólo por el hecho de serlo, con total independencia de su origen, le da un carácter de inferioridad en relación con los blancos, que en la escala social se presentan como seres de inteligencia superior. Existe, por lo tanto, una estructuración social desigual, que viene dada por el exclusivo aspecto físico de los personajes. Y es el teatro áureo el que presenta una mayor producción de imágenes de los negros. Habitualmente se trata de negros que aceptan su destino de esclavos, aunque, con toda seguridad, la realidad era otra muy diferente, creados por escritores que gozan de libertad y que, además, ofrecen una imagen literaria que tiene el objetivo de provocar la risa, presentando incluso una visión infantilizadora del negro.

Los antecedentes del personaje del negro en el teatro podemos encontrarlos en Gil Vicente, autor portugués que creó el habla del negro y encasilló a sus personajes en papeles cómicos⁴, la anónima *Farsa de Lucrecia*, los comediógrafos Jaime de Güete, Feliciano de Silva, Gaspar Gómez, Diego Sánchez de Badajoz y Lope de Rueda, que «irán fijando, con rasgos bastante independientes en las dos tradiciones teatrales, una fisonomía del negro en el teatro, amalgama de materiales muy netos: observación de la realidad y elaboración artística»⁵, aunque Lope de Vega, con su enriquecimiento y variedad de posibilidades, y la utilización, en algunas ocasiones, del negro como protagonista absoluto, desarrollará el grado más complejo del estereotipo del negro en la época. *Los comendadores de Córdoba*, de 1596, fue la primera obra lopesca con intervención de un personaje negro; con posterioridad escribió *El amante agradecido* y *El arenal de Sevilla* (1603), de carácter despectivo, *La octava maravilla*, *El santo negro Rosambuco* y *El negro de mejor amo*, en estas dos últimas comedias aparecen negros religiosos, por lo que comienza, en este autor, la dignificación literaria del negro como personaje teatral. Otras comedias de negros son *El valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte y *Juan Latino* de Ximénez de Enciso, en las que también se presenta el personaje negro ennoblecido, caracterizado por hablar

3 Baranda Letuario, C., «Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario», RFE, LXIX, 1989, 311.

4 *Ibid.*, 24.

5 Weber de Kurlat, F., «El tipo de negro en el teatro de Lope: tradición y creación», Nueva Revista de Filología Hispánica, XIX, 1970, 337-338.

castellano correcto y no la típica «lengua de negro»⁶, que data desde finales del siglo XV⁷. Vemos entonces cómo, con contadas excepciones, los negros del teatro del Siglo de Oro son, o protagonistas de comedia con personalidad de santos, intelectuales o soldados, para poner de manifiesto que la excepción confirma la regla, o son tipos secundarios cuya función principal es la de hacer reír.

Cuando Gaspar de Ovando escribió *La Atalanta*, cuyo manuscrito se haya en la Biblioteca Nacional de Madrid⁸ y cuya fecha de composición es 1615, no se había presentado el negro en la comedia como protagonista absoluto, sino que sólo aparecía con carácter muy ocasional. En esta comedia, cuyo título podría hacernos pensar que se trata de una única fábula mitológica, se presentan tres mitos diferentes: la cacería del jabalí de Calidón, que se contempla toda la primera jornada, la fábula de Hércules y Deyanira, y el mito de Atalanta con la celebración del certamen pedestre en contra de Hipomenes, leyendas todas, relacionadas entre sí y desarrolladas a lo largo de las jornadas segunda y tercera.

Para la presencia del negro en esta comedia, que es el tema que ahora nos interesa, pasaremos directamente al inicio de la jornada segunda, con decorado real, que se inicia con la conversación entre un paje y Licas, de origen humilde y futuro criado de Hércules, dos personajes desconocidos por el espectador hasta estos momentos. El diálogo de los personajes indica que Deyanira está a punto de elegir esposo entre algunos pretendientes que han acudido al palacio con el propósito de pedir su mano. Este hecho está atestiguado por la Mitografía (Ovidio, *Metamorfosis* IX, 1-97; Apolodoro, *Biblioteca*, 1, 3, 4; 7, 10 y otros autores) que se refiere al episodio e informa del numeroso grupo de aspirantes que deseaba casarse con la princesa. Entre ellos estaban Aqueloo, el dios-río de Etolia, y Hércules, cuya presencia obliga a retirarse al resto de los pretendientes, concienciados, como están, de sus pocas posibilidades. Aqueloo, por su naturaleza fluvial, tenía la virtud de ejercer la metamorfosis y adoptar diversas formas de animales, según su deseo, don que Deyanira encontraba bastante incómodo y por el que fue rechazado como esposo. Hércules, sin embargo, luchó encarnizadamente con el semi-dió y a pesar de su poder de transformación, fue vencido por el Alcida, que obtuvo el privilegio de casarse con la hija del Rey Eneo.

Gaspar de Ovando recupera la tradición antigua del episodio sobre la elección de marido en Deyanira, para adaptar y reactualizar la fábula en el teatro Barroco, utilizando un discurso diferente, con la intención de transmitir una ideología

6 Consolación Baranda Letuario se ha ocupado de este tema en el trabajo anteriormente citado.

7 A Gil Vicente se le atribuye el primer uso de la lengua de negro en sus comedias. En la literatura castellana es Rodrigo de Reinoso el primero en utilizar la figura de negro bailarín y su habla particular (Fra Molinero, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, op. cit., 23).

8 *La Atalanta* corresponde al manuscrito nº 15509 de la Biblioteca Nacional de Madrid y su edición crítica se encuentra en prensa.

determinada, de acuerdo con las coordenadas ideológico-sociales de aquel tiempo⁹. Ésta es la causa por la que el autor introduce elementos novedosos que en nada se parecían a las fuentes clásicas originales.

Regresando a la jornada segunda de *La Atalanta*, el paje es el encargado de ir informando a Licas, que también manifiesta, de manera ridícula, sus deseos de casarse con la princesa, sobre los pretendientes que se han presentado en el palacio para pedir la mano de Deyanira. Sus palabras indican que Hércules y Aqueloo (Aquelao en la comedia), como testifican los autores clásicos, han acudido a la presencia del monarca y su hija. Pero, como detalle novedoso, también se halla en el palacio el centauro Niso¹⁰ (Neso para Gaspar de Ovando), relacionado con Deyanira en otro episodio mitológico, pero no como pretendiente en las fuentes originales, y un «etíope gallardo».

Como vemos, este pretendiente no es presentado por su nombre, sino a través de una única referencia, que pretende caracterizar la totalidad de la persona, es etíope, lo que implica automáticamente el color negro de su piel. Sin embargo, el autor no relaciona a este personaje negro con la realidad histórica del tiempo en el que se desarrolla la comedia, el mundo de los esclavos, sino que al tratarse de una comedia mitológica, está vinculado con los etíopes del mundo clásico. De cualquier manera, el teatro del Siglo de Oro saca habitualmente al personaje negro del contexto original donde vive, en este caso Etiopía, para situarlo en escena por medio de unos actores que no son negros. Hay testimonios suficientes que indican la ausencia de auténticos actores negros en escena y que los encargados de realizar estos papeles eran personas de piel blanca que simulaban la negritud pintándose la cara y las manos, subrayando, con los valores visuales de la palabra, el color de la piel que era constantemente aludido con metáforas y metonimias de todo tipo. Por lo tanto, no hay nada africano en los negros del Siglo de Oro, si exceptuamos la imagen que previamente el autor o el público habían concebido de antemano.

Nótese, en cualquier caso, cómo el personaje negro de *La Atalanta*, con excepción de Hércules, es situado al mismo nivel que unos pretendientes, caracterizados por su deformidad y por su monstruosidad: el centauro, considerado un animal fantástico, mitad hombre y mitad caballo y el semidiós Aqueloo, que en algún momento de la

9 Si se desea profundizar sobre las diversas construcciones que operan en los discursos de la comedia barroca, en relación con la mitología clásica, véase el trabajo de Rina Walthaus: «Mundo antiguo y contexto barroco: la polifonía de intertextos en la comedia mitológica del siglo XVII (Hero y Leandro de Mira de Amescua)», en *Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, (Granada, 27-30 octubre de 1994), ed. de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, 1996, 629-643.

10 No confundir este nombre con el original Niso, perteneciente a tres personajes mitológicos diferentes, esto es, uno de los cuatro hijos de Pandión II, rey de Atenas, un compañero de Eneas, y el padre putativo de Dionisio. (Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989, 382). Gaspar de Ovando equivoca los nombres, debido a la confusión habitual de la época en lo que se refiere a la traducción de nombres antiguos, pero no al personaje, el centauro que intentó violar a Deyanira a orillas del río Éveno.

comedia se metamorfoseará, primero en toro, y más tarde en serpiente. Lo monstruoso se asociaba a las personas de color y este carácter antinatural constituía una evidencia en la mentalidad blanca de la época.

Licas, que ha estado escuchando al paje muy atento, aprovecha la oportunidad para criticar, con alusiones de carácter erótico y sexual, los defectos de cada uno de los pretendientes. El centauro es sólo un «medio hombre», nada deseable para cualquier dama que se precie, el río requebrará a Deyanira en la cama, enroscado como una culebra, y la descendencia con el etíope será mulata, es decir, también monstruosa y deforme, según las ideas de la época:

Licas.-

Harán hijos con librea,

vestidos de blanco y pardo. (vv. 1057-1058)

Esta referencia al uniforme de los sirvientes implica que el ser mulato, con toda seguridad, significa estar destinado a trabajar para las personas de clase alta y en una categoría subalterna. El único destino de los mulatos, por tanto, es el de servir a sus amos.

De la misma manera que resulta anormal que un ser monstruoso, como es el centauro, pretenda a una princesa, la aspiración de Lambongo, precisamente por ser negro, supone también otro desorden de la naturaleza, debido al carácter salvaje que se le asignaba a las personas de color. Desear a Deyanira es lógico para cualquier pretendiente, porque ella representa el prototipo de belleza universal, pero para un negro lo lógico está prohibido, ser negro era símbolo de animalidad. Hércules es el único personaje que se libra de las reprobaciones de Licas, antes al contrario, sus palabras manifiestan en todo momento su nobleza, gallardía y valor.

Tras la conversación de Licas y el paje, se presentan Deyanira y el rey, innominado en la comedia, quien desea que su hija elija a un esposo, ya que la ciudad espera impaciente una decisión. El rey propone a Deyanira que Hércules sea el aspirante elegido, como ya era posible imaginar al espectador de la comedia, indicación que es aceptada por la princesa sin réplica, a pesar de que, por orden del rey, todos los pretendientes deben medir sus fuerzas en un combate, seguro como está el monarca, de que Hércules será el vencedor y de que sus deseos se verán cumplidos.

En este momento aparecen en el tablado unos pretendientes que, por las referencias del paje y Licas, ya no son desconocidos al espectador del corral. La acotación indica: Salgan Niso, centauro, Aquelao, galán, Hércules y Lambongo, negro bizarro, por lo que no hay alusiones sobre la vestimenta de los personajes, es de suponer que irían ataviados como correspondía a su clase social. En lo que se refiere a Lambongo, el lector sabe, a través de esta acotación, que está caracterizado por su bizarria, es decir, que es un hombre valeroso y perteneciente a la nobleza. Con toda seguridad llevaría un traje «al uso español», como un auténtico caballero de la época,

pero es negro, lo que significaba para el siglo XVII la auténtica negación de la belleza.

Lambongo irrumpe en escena con mucho decoro y gravedad, atreviéndose a atentar contra lo prohibido, el deseo de amar a una princesa blanca, y esta circunstancia lo dejará aislado en escena.

Comienzan a hablar los pretendientes dirigiéndose a Deyanira para manifestarle su amor y alabar su infinita belleza. Primero interviene Hércules, que utilizando el tópico del amante herido por las flechas, pone de manifiesto su enamoramiento, seguidamente es el turno del río Aquelao, que sólo se refiere a la hermosura de la dama, igual que el centauro Niso. En último lugar, interviene Lambongo:

Lambongo [A Deyanira].-
 Tan diestramente tiró
 amor a mi pecho franco,
 que dio en negro y en el blanco,
 y acertando me erró.
 Tu esclavo soy de derecho
 y mi fuego se declara
 teniendo el humo en la cara
 y las brasas en el pecho. (vv. 1143-1150)

En este discurso amoroso de Lambongo se dan cita varios elementos diferentes. La primera alusión se refiere a las flechas del amor que se dirigen al corazón de los amantes, estableciendo un juego lingüístico entre «dar en el blanco», esto es, acertar la diana, y dar en el negro, es decir, en Lambongo, que con estas palabras hace menciones directas a su color ya desde el principio; el amor ha acertado en el blanco, pero lo ha errado a él, este amor es inoportuno, un desacierto, porque sabe, tal vez, que no tiene posibilidades reales de conseguir a la princesa. Otro concepto amoroso utilizado por este personaje es el de esclavo de amor, que no sólo es empleado por Lambongo, ya que en la pieza hay varias alusiones al amor que encadena, pero que en este caso, por tratarse de un personaje negro, la expresión adquiere dimensiones serviles, es decir, Lambongo se ofrece a Deyanira como esclavo. La tercera idea se refiere a su aspecto físico en contraposición con su espíritu: la negritud, comenta Lambongo, se manifiesta solamente en la cara, no es una cuestión del alma. Las brasas, el fuego, y no la oscuridad, llegan hasta el pecho, su interior, su corazón. La opinión social no es importante, no es una razón del alma, que a fin de cuentas es lo más valioso.

Y Deyanira, que hasta ahora ha permanecido callada mientras Hércules, Aquelao y Niso le declaraban su amor, no duda en responder rápidamente y con ironía a los requerimientos amorosos de Lambongo:

Deyanira [A Lambongo].-
 Si el que vence vale más,

valdrás más que el sol dorado,
pues con tu oscuro nublado
al claro sol vencerás. (vv. 1151-1154)

La mujer se compara con el sol, tópico muy utilizado en la época, y la negritud de Lambongo no servirá para ganarla. El sol es lo bello, la razón, el nublado es la oscuridad, lo irracional. Deyanira se sobrevalora, no hay nada que valga más que el sol, siguiendo con la idea de la filosofía griega, de que este planeta servía para dar vida a la tierra, y un hombre negro no la merece. Lambongo, sin embargo, se defiende, no se conforma con los comentarios de Deyanira y adopta una actitud reivindicativa:

Lambongo.-
No por mi negro color
me trates con menosprecio. (vv. 1155-1156)

Estas palabras no se quedan sin respuesta por parte de la dama, que en todo momento impreca al pretendiente negro, recordándole su carácter de servidor y expresando la hostilidad que siente debido a su raza:

Deyanira.-
¿Piensas que trato de precio
porque trato de valor?
Esa color enlutada
como a escuderos me alegra,-
que afición de capanegra
promete mucho de honrada. (vv. 1157-1162)

En presencia de los otros personajes, que desde que ha empezado el diálogo con Deyanira han adoptado la actitud de espectadores, permaneciendo callados, Lambongo se autodefende manifestando ahora su condición de soberano. Es un monarca y, por lo tanto, merece ser amado por Deyanira:

Lambongo.-
Rey soy de brunes¹¹ y congos
que aqueste brazo sujeta. (vv. 1163-1164)

Aunque Lambongo sea de sangre real y objetivamente reúna todas las condiciones para ser un buen pretendiente para conseguir casarse con una princesa porque los dos pertenecen a la misma escala social, su piel lo degrada y este elemento fisionómico comportará una descalificación desde el principio.

11 Brunes. «En lengua italiana vale obscuro» Cov.

En este momento interviene Licas, que después será el criado de Hércules asumiendo las funciones del gracioso de la comedia, para hacer alusiones negativas, a modo de burla cruel, sobre el rostro del personaje, la nariz y la boca:

Licas.-
Gentes con labios de zeta
y con narices de hongos. (vv. 1165-1166)

Pero Lambongo no se resigna a ser rechazado por Deyanira sólo por ser negro, sino que continúa defendiéndose, pues no es únicamente un rey etíope, también posee, como cualquier monarca, las riquezas necesarias que toda mujer noble se preciaría de poseer:

Lambongo.-
Oro en polvo y ámbar fina
me rinden en abundancia. (vv. 1167-1168)

Aquí Licas, interviene de nuevo, utilizando la palabra «grajina», derivado burlesco de la palabra grajo, para referirse al color de Lambongo y recordar que la riqueza no sirve de nada si el personaje es negro:

Licas.-
Y aun con toda esa fragancia
no vencerán su grajina. (vv. 1169-1170)

Es el momento, en que el pretendiente negro hace uso de toda la retórica y la poética de que es capaz, recurriendo a argumentos de la filosofía griega. El conceptismo barroco es aplicado en estos versos con toda su intensidad:

Lambongo.-
De mil contrarios y opuestos
hacen la naturaleza
y el arte, con gran belleza,
hermosísimos compuestos.
¿Naturaleza no ata-
para criar su tesoro
con la negra escoria, el oro,
con el estaño, la plata?-
Y el arte, en todo sutil,-
¿La ataujía¹² no ha inventado-

12 «Ataujía». Atauxia. «Cierta género de obra que los Moros hacen de oro, plata, u otros metales embutidos unos en otros con suma delicadeza y primor, y con esmaltes de varios colores, que de ordinariamente usan en los estribos de ginetá, adorno de las cabezadas de los frenos y en la guarnición

casando ébano tiznado
con el bruñido marfil?-
Hasta la divina mano
tomó esta hermosa armonía
de opuestos, de noche y día,
de pesado y de liviano,
de lo frío y lo caliente,
de húmedo y seco, y también
aquestas ligas se ven
cada día entre la gente.
Tambien es mi color fea
parte de cuerpo perfeto. (vv. 1171-1192)

Parménides explicó el origen de las cosas mediante la separación de los contrarios y Platón defendió la existencia de una realidad imperceptible, que era la verdadera realidad, es decir, el mundo de las ideas oculto por el mundo sensible de las apariencias. Los cuatro elementos, tierra, aire, agua, fuego, se caracterizaban por una serie de cualidades contrarias que debido a sus atributos estaban en estado de conflicto permanente. Lambongo, utilizando las teorías filosóficas griegas sobre la armonía de los contrarios, defiende que las cosas sólo pueden ser creadas por la existencia simultánea de dos elementos, caracterizados por su mutua oposición. La armonía de la naturaleza sólo es posible a través de la reconciliación de elementos opuestos, por lo que este personaje negro proclama que todo en la naturaleza es producto de los contrarios y que la armonía invisible es más valiosa que las apariencias. Lambongo, que agrupa los elementos de la naturaleza en pares de contrarios, siguiendo la lista de Parménides: *día/noche, caliente/frío, seco/húmedo, ligero/pesado*, recupera estas teorías filosóficas griegas para aplicarlas en defensa propia. El mundo, como ya antes había defendido Empédocles, no podría existir sin la convivencia de los contrarios y por esa misma razón, la presencia de Lambongo en el universo no sólo está justificada, sino que viene respaldada por todas las teorías griegas que explican el origen de las cosas mediante la existencia de los contrarios.

Pero estos argumentos filosóficos tampoco sirven para hacer cambiar de opinión a Deyanira, que contrarresta el efecto de las palabras de Lambongo, recurriendo al tema de la descendencia, como antes lo había hecho el criado delante del paje, es decir, que en el discurso de esta dama se utilizan los mismos argumentos que Licas, un personaje que después sí será el que se ofrezca como sirviente:

Deyanira.-
No quiero hijos, en efeto,

de sus alfanges: cuya obra aún oy se ve en muchas de estas cosas, que se conservan en los guadarneses. Es voz Árábica, que viene del nombre Tauxia, que significa esto mismo. Lat. «*Opus vermiculatum.*» D. A.

de ataujía o taracea.¹³ (vv. 1193-1194)

En este momento interviene el padre de Deyanira, seguramente con la intención de tranquilizar al pretendiente negro y para que su presencia no comporte desavenencias:

Padre [A Lambongo].-
Yo holgara ser vuestro suegro. (v. 1195)

El espectador del corral sabe, muy probablemente, que es una justificación, no muy hipócrita, porque el casamiento con Hércules ya estaba pactado de antemano. Lambongo, sin embargo, ajeno a las intenciones del monarca, le agradece al rey su «interés»:

Lambongo.-
¡Oh, riguroso juez! (v. 1196)

La interrupción del monarca en la conversación entre Deyanira y Lambongo no impide que Licas se siga burlando. Ya se había referido el personaje al paralelismo entre mestizo/criado, y ahora sigue persistiendo en el tema de la descendencia, tan inconveniente entre un hombre negro y una mujer blanca:

Licas.-
Fueran piezas de ajedrez
la dama blanca, el rey negro.¹⁴ (vv. 1197-1198)

Después de las palabras de Licas, el centauro Niso interrumpe la conversación, cansado seguramente de tanta retórica, y se dirige a Deyanira para que se case con ella. Ésta le rechaza diciendo que es una dama demasiado exquisita para tener amores con un centauro, refiriéndose, en un tono de burla más suave que el empleado para con el personaje negro, a su apariencia de caballo, pero de igual manera la dama agradece al pretendiente su requerimiento.

13 «Taracea». Ataracea. «Adorno u disposición de una cosa de dos colores echados como a manchas con proporción y hermosura. Más comúnmente se dice Taracea.» D. A.

14 Las piezas de ajedrez para señalar las diferencias entre los colores blanco y negro habían sido utilizadas por Lope de Vega en *Servir a señor discreto*. Girón, el criado de don Pedro, antes de casarse con Elvira, mulata llegada de las Indias y criada de doña Leonor, dice: «El astrólogo me dijo/verdad pura; que si tengo/Hijos, ajedrez serán,/Pues serán blancos y negros» (Lope de Vega Carpio: *Servir a señor discreto*, en *Comedias escogidas de Fray Lope de Vega y Carpio*, juntas, recogidas y ordenadas por don Juan Eugenio de Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, tomo IV, Madrid, Atlas, 1952, 91).

Lambongo, en unos versos descartados posteriormente por el autor o la censura, ya que están tachados, se refiere también a la negrura de su alma, palabras que se escapan del tono empleado por el personaje hasta estos momentos:

Lambongo.-
De Cristo el alma tiznada
tengo más que el cuerpo adusto. (vv. 1217-1218)

En estos versos no existe oposición entre el alma y el cuerpo, el cuerpo es negro pero el alma lo es más todavía, por obra de Dios mismo. El blanco y el negro eran signos respectivos de pureza espiritual y pecado, la limpieza del alma no está al alcance de los negros, las ideas negativas en torno a las personas de color también tenían que ver con el aspecto espiritual, ser negro es ser feo, pero no sólo en lo que se refiere al aspecto físico, también espiritualmente. La identidad cristiano/raza blanca excluye a los moros y a los negros, que para los católicos eran la imagen misma del diablo¹⁵.

Tras estos diálogos interviene Aquelao, que ha intentado, sin éxito, convencer a Deyanira con argumentos bellísimos. Esta actitud enfurece a Hércules que, como atestiguan las fuentes mitográficas, lo reta a luchar. Los pretendientes demuestran la admiración que sienten por Hércules, tan valiente. Lambongo también reconoce el valor del héroe, aunque demuestra su ironía:

Lambongo [A Hércules].-
Aunque te envidio, a tu valor notorio
consagraré una estatua de abalorio. (vv. 1320-1321)

El semidiós, en la lucha cuerpo a cuerpo, recurre a su poder de transformación en dos ocasiones diferentes, pero todo es en vano porque Hércules resulta finalmente vencedor de esta lucha. Sólo a él le corresponde casarse con la princesa. Niso, que ha sido desestimado como marido, manifiesta en un aparte que va a intentar violar a Deyanira por el camino, episodio que aparecerá en otro momento de la comedia. Aquelao y Lambongo aceptan sin conflicto la decisión de la dama y colman de buenos deseos a la pareja. Lambongo interviene de nuevo para establecer, por segunda vez, un paralelismo entre ser pagano, es decir, no aceptar los preceptos de la religión católica, y el color negro que caracteriza al personaje:

Lambongo.-
De vuestro contento estoy
tan gozoso y satisfecho,
que bendiciones os echo

15 Fra Molinero, Baltasar, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, op. cit., 86 y 90.

y higas¹⁶ de azabache os doy. (vv. 1381-1384)

Tras el desenlace de la elección de marido por Deyanira, queda establecida la relación criado/amo entre Licas y Hércules. Éste expresa el deseo de marcharse con su esposa al reino de Calidonia y, cuando anuncian el banquete nupcial, Niso brinda a Hércules su amistad, pero Lambongo, que ha cambiado de actitud, se sujeta a la dependencia del héroe, aceptando su inferioridad y servilismo:

Lambongo.-
Digo que soy tu vasallo. (v. 1453)

Antes de que los pretendientes se retiren del tablado, sin conflicto, todavía interviene Lambongo aceptando la superioridad de Hércules, demostrada con el empleo de la fuerza en la lucha contra Aquelao, primero en forma de serpiente y más tarde de toro:

Lambongo.-
Dos veces nos ha vencido
fortaleza y cortesía. (vv. 1459-1460)

A pesar de la breve intervención de Lambongo, personaje negro, en *La Atalanta* de Gaspar de Ovando y en la imagen que le concede el autor, se ponen claramente de manifiesto todos los prejuicios existentes en el Siglo de Oro en relación con los negros. Una mujer aristocrática, de sangre real, como es Deyanira, rechaza a Lambongo en un tono insultante, sólo por la circunstancia de que es un hombre de color. De nada sirve su origen etíope, su realeza y gallardía, o la fortuna que pueda poseer, pues el sólo hecho de ser negro, estará irremediabilmente asociado a una serie de características negativas, que provocarán el insulto y los ataques del resto de los personajes. Lambongo, también por ser negro, es un ídólatra, por lo que se presenta como un ser anómalo al lado de otros monstruos mitológicos. A pesar del empeño de este personaje en repetir que el ingenio y el alma pueden suplir los defectos de su cuerpo y la supuesta fealdad de los africanos, a pesar de sus intentos de demostrar que los impedimentos sociales no son razones del alma, que a fin de cuentas es lo que importa siempre, a pesar de la defensa hasta el final de su condición de negro, sus

16 «Higa». «Amuleto con el que vanamente se persuadían los Gentiles que se libraban del fascino y del mal de ojo, y apartaban así los males que creían podían hacer los envidiosos, cuando miraban a las personas o a las cosas. La figura era una mano, cerrado el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el de enmedio. La significación y representación de la figura es de cosa torpísimas y estaba dedicada a Priapo. Suelen, no obstante, ponerla entre otros dices a los niños de España: y los Moros que la usan aún, se persuaden de que tiene la virtud que le fingieron los Idólatras. La etimología parece es del verbo griego Goitevo, que vale Fascinar o encantar, de que se compuso con la partícula privativa A el nombre Agosteutos, que significa el que no puede ser fascinado. Lat. *Amuletum contra fascinum.*» D. A.

argumentos no le sirven de nada, pues en la comedia quedará condenado a la oscuridad de sus semejantes, sin remedio posible. La religión católica que castigaba toda relación o sentimiento amoroso entre mujeres blancas y hombres negros, se hace portadora de una ideología muy concreta en *La Atalanta* y no habrá una relación posible entre Lambongo y Deyanira.

Lambongo ha expresado su amor a Deyanira y se ha comportado con mucha dignidad, en el papel de amante serio. Este carácter ennoblecido de un personaje negro aparece muy raras veces en el teatro del Siglo de Oro, si atendemos solamente a los ocasionales papeles de comedia en los que había aparecido hasta estos momentos. El parlamento de Lambongo también tiene un carácter ocasional, cincuenta versos exactamente, pero en contraposición con la visión infantil y cómica de los negros de comedia en estas breves intervenciones, el personaje de *La Atalanta* es serio y solemne, y en su discurso se sirve además del castellano correcto, lanza poemas y metáforas de unión amorosa y recurre a la filosofía griega, frente a la «lengua de negro» con la que se caracterizaba a estos personajes de comedia. Lambongo, por lo tanto, no pertenece ni a la categoría de personaje burlesco, ni a la de protagonista de comedia, es un hombre delicado y tal vez inocente, que se considera, por su categoría social, merecedor del amor de Deyanira. El personaje negro se queda al final solo, aislado en escena y sin posibilidad de unión amorosa. La apariencia física prevalece por encima de todas las cosas, para establecer diferencias sociales y mecanismos de poder.

Menosprecio de la literatura y alabanza de filosofía: Huarte de San Juan y la imaginación vigilada

Felice Gambin

1. En los siglos de Oro era tópico hablar de la fuerza de la imaginación. El tema tiene una especial relevancia en las reflexiones religiosas, filosóficas, artísticas y literarias de la época. Desde la antigüedad, la imaginación, enmarcada en la teoría humana del conocimiento, se presenta de manera muy equívoca. Aristóteles, al exponer sus reflexiones sobre este tema, adoptando una postura crítica con respecto a Platón, define la imaginación como una potencia del alma a medio camino entre el sentir y el pensar, facultad mediadora entre los sentidos y el intelecto. Aunque en Aristóteles la imaginación ocupa un lugar privilegiado con respecto a Platón, aquél no evita mencionar los peligros que ésta representa a nivel cognitivo.

En el *Examen de ingenios para las ciencias*, Huarte de San Juan lleva a cabo una amplia revisión de las diferentes doctrinas y teorías desplegadas acerca de la imaginación y sus relaciones con las demás facultades humanas, criticando, defendiendo y apoyando aquellas que permitían clasificar a los hombres de acuerdo con su grado y tipo de ingenio.

El volumen, editado por primera vez en Baeza en 1575, con la multitud de distinciones, que a partir de la autoridad de los clásicos y de su propia experiencia personal Huarte hace de las funciones de la imaginativa, constituye un punto de referencia imprescindible para el debate sobre la imaginación. Se trata de una facultad tan difícil de conceptualizar con precisión, a medio camino entre las vías del conocimiento y del error, que en la época, con más fuerza que antes, se vincula también con el temor de una *vis imaginativa* capaz de alimentar la creencia en encantamientos, magias, brujerías. Basándose en los principios de las ciencias naturales, el médico navarro clasifica las «muchas diferencias» de la imaginativa¹. A esto se debe, entre otras cosas, el éxito del *Examen*, sus numerosas ediciones españolas y extranjeras, las influencias que ejerció y los plagios de que fue objeto².

-
- 1 En esta perspectiva no extraña la atenta lectura que Ludovico Antonio Muratori, en su vejez, hizo del libro de Huarte al momento de escribir en 1745 sobre los poderes de la imaginativa (cfr. *Id.*, *Della forza della fantasia umana*, introduzione e cura di C. Pogliano, Firenze, Giunti, 1995).
 - 2 Cfr. M. Iriarte, *El doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios. Contribución a la historia de la psicología diferencial*, Madrid, C.S.I.C., 1948, 102-134; G. A. Pérouse, *L'Examen des Esprits du Docteur Juan Huarte de San Juan. Sa diffusion et son influence en France aux XVI et XVII siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 1970; M. Franzbach, *La traducción de Huarte por Lessing (1572). Recepción e historia de la influencia del "Examen de Ingenios para las Ciencias" (1575) en Alemania*, trad. del alemán por L. Ruiz Hernández, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1987; E. Arquiola, «Consecuencias de la obra de Huarte de San Juan en la Europa moderna», Huarte de San

Desde el comienzo del libro queda claro que la imaginación está encajada en el clásico esquema de las tres potencias mentales residentes en el cerebro: memoria, entendimiento, e imaginativa, relacionadas respectivamente con la humedad, la sequedad, y el calor³.

Puesto que dichas potencias son opuestas y contrarias, resultan antagonicas también los tres diferentes tipos de ingenio derivantes de ellas. Debajo de estas tres diferencias, por la variable intensidad que las cualidades pueden adquirir, hay muchas otras diferencias de ingenios⁴. Hasta aquí, Huarte aplica decididamente la doctrina de los grados de Galeno. Pero además el excesivo aumento del calor, la humedad o la sequedad va acompañado de una pérdida de la imaginación, la memoria o el entendimiento, respectivamente⁵. En este sentido, según Huarte, si es verdad que las obras de la imaginativa se hacen con el calor, superando el tercer grado, comienzan a desbaratar.

Que el hombre, naturalmente, sea un ser en continua tensión, inestable, parece la convicción íntima de Huarte sobre la que funda sus consideraciones acerca de las manifestaciones extremas de la imaginación. Cuando la imaginativa sube de punto engendra cosas tan delicadas, tan verdaderas y prodigiosas que pueden ser consideradas divinas o demoníacas por todos aquellos que no sepan filosofía natural. Frente a estas situaciones, ya sea por impaciencia, ya sea por arrogancia, los legos de la filosofía natural implican a Dios en el curso de los sucesos e inventan milagros donde no los hay, creyendo así de honrarlo y engrandecerlo⁶. Casos tan prodigiosos como los de hombres caídos en alguna enfermedad melancólica y de rústicos que echan a hablar con mucha elocuencia y sabiduría o que se ponen a escribir versos, cuando estando sanos jamás lo supieron hacer. De los vínculos entre imaginación, melancolía y poesía, y del grande e interesantísimo debate que encontramos en los tratados españoles de los Siglos de

Juan, 1, 1989, 15-28. Sobre las traducciones italianas, aunque mucho queda por investigar, permítaseme remitir a mis trabajos «La traduzione e la trasmissione del testo: Juan Huarte de San Juan, *Esame degli ingegni* a cura di Raffaele Riccio», en *Del Tradurre: 2*, Roma, Bulzoni, 1995, 97-100 y «La recepción y difusión en Italia del *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan», en *Filosofía y literatura en el mundo hispánico*, ed. de A. Heredia Soriano y R. Albares Albares, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, 409-425.

3 Recuerdo que «el temperamento de las cuatro calidades primeras (calor, frialdad, humedad y sequedad) se ha de llamar naturaleza, porque de ésta nacen todas las habilidades del hombre, todas las virtudes y vicios, y esta tan gran variedad que vemos de ingenios». Está en Huarte de San Juan, J., *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989, 244. Nótese que, de acuerdo con Galeno, el navarro considera la frialdad inútil para todas las obras del alma racional.

4 Cfr. *Ibidem*, 341.

5 *Ibidem*, 342: «aunque el entendimiento se aprovecha de la sequedad, pero tanta puede ser que le consuma sus obras; lo cual no admite Galeno ni los filósofos antiguos, antes afirman que si el cerebro de los viejos no se enfría, jamás vernían a caducar aunque se hiciesen en cuarto grado secos. Pero no tienen razón por lo que probaremos en la imaginativa; que, aunque sus obras se hacen con calor, en pasando el tercer grado luego comienza a desbaratar. Y lo mismo hace la memoria con la mucha humedad».

6 En esta perspectiva, en el *Examen* encontramos también la fábula didáctica de un gramático y de un filósofo natural dialogando con un labriego sobre la falta de productos en un campo, el primero acude a la voluntad de Dios y el segundo la explica por la falta de cultivo (cfr. *Ibidem*, 236).

Oro, no diré nada, ya que lo he analizado, hace poco, en mi tesis doctoral⁷.

Hoy tampoco me interesa matizar si efectivamente existen en la literatura española de la época ejemplos que confirmen las hipótesis de Huarte. Conocido es de todos el caso de la obra cervantina, saturada de la presencia del *Examen*, si damos crédito a los trabajos de Salillas, el padre Iriarte y Weinrich⁸; a este respecto, cabría plantear si a Cervantes le es familiar la doctrina de los temperamentos y las habilidades y el mundo de la ilusión, claves de la enfermedad melancólica, simplemente por ser parte de la visión del hombre y del mundo de la época o si le llega a través de su formulación en Huarte. Esta doctrina y estas teorías impregnan, aun antes que la obra cervantina, los análisis de muchos médicos de la época que de manera obsesiva debaten el tema de la melancolía, a veces incluso utilizadas con implicaciones burlescas y paródicas. Todo esto, por supuesto, abre nuevos rumbos a las relaciones entre Cervantes y Huarte, a las huellas del libro del médico navarro en las posteriores poéticas de Pinciano, Carballo y Cascales, entre otros⁹. De hecho, a mi modo de ver, llama la atención que se siga hablando de las huellas del libro de Huarte en la literatura, sin haber abordado previamente los elementos de novedad que introduce respecto a los muchos tratados que se escribieron sobre los mismos temas en la España de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; sin ese examen previo sigue siendo difícil establecer hasta dónde se extiende la huella del *Examen* y cuánto deben las diferentes obras a las formulaciones de la «enciclopedia» del periodo.

2. Mi propósito hoy es muy elemental: propongo aquí el simple y modesto ejercicio de releer algunos pasajes de la intrincada obra de Huarte sobre la literatura, mejor dicho: las partes de la misma que señalan la imaginativa como aspecto fundamental de la ficción artística, y no sólo de ésta.

De las tres potencias del alma racional, la memoria queda reducida, más allá de sus variedades y distinciones, a una facultad pasiva incapaz de toda creación cuya tarea es guardar las figuras de las cosas. El entendimiento es una facultad activa, tiene fuerza y virtud de engendrar ideas y conceptos; es la potencia más noble y de mayor digni-

7 Gambin, F., *Momenti del dibattito sulla malinconia nella Spagna fra Cinque e Seicento*, Pisa, Università degli Studi di Pisa, Anno Accademico 1996-1997.

8 Salillas, R., *Un gran inspirador de Cervantes. El Doctor Juan Huarte y su Examen de los Ingenios*, Madrid, Librería general de Victoriano Suarez, 1905; Iriarte, M., *El doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios*, cit., sobre todo 311-332; Weinrich, H., *Das Ingenium don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Münster, Aschenendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1956. Pero la bibliografía es tan abundante que prácticamente es imposible encontrar a un estudioso que no apunte de alguna manera a las relaciones entre Huarte y Cervantes.

9 La bibliografía también es ingente, me limito a destacar, entre muchos otros, a Shepard, S., *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970 (2ª ed.); Torre, E., *Ideas lingüísticas y literaria del doctor Huarte de San Juan*, prólogo de V. Lamiquiz, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977; *Id.*, *Sobre lengua y literatura en el pensamiento científico español de la segunda mitad del siglo XVI. Las aportaciones de G. Pereira, J. Huarte de San Juan y F. Sánchez el Escéptico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1984, sobre todo 117-166; Porqueras Mayo, A., *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1989.

dad¹⁰. La imaginativa es facultad «puente» que, merced a los espíritus vitales, permite a las «cogitaciones» (en su sentido genérico las respuestas a los impulsos exteriores que nos trae el sentido común) ser conceptualizadas en el intelecto o guardadas en la memoria. La imaginación es pues —como ya se leía en el *De Anima* (432 a 17)— la condición necesaria de la inteligencia: «nihil potest homo intelligere sine phantasmata».

Hasta aquí Huarte recurre al sistema de la medicina hipocrática y galénica y a las doctrinas de Platón, Aristóteles y Avicena. Da un paso adelante cuando intenta relacionar las potencias y facultades con las artes y profesiones, proporcionando así al lector, como avisa en el título de la obra, un método riguroso para distinguir y conocer las diferencias naturales del ingenio humano, con vistas a que toda persona ejercite sólo aquella ciencia en que más ha de aprovechar, para que, al fin y al cabo, la «república» utilice racionalmente todos los talentos¹¹. La originalidad está en la combinación, ya que —conviene recordarlo— la idea de la variedad de aptitudes en los hombres y la necesidad de su conocimiento es un tópico renacentista, que podemos rastrear en Vives y en Nebrija, pero también en el beato Juan de Ávila, que fue fundador de la universidad de Baeza, ciudad «matriz de alumbrados, de saberes y de libros»¹² donde Huarte pasó casi toda su vida. La selección es importantísima ya que a cada ingenio le puede corresponder solamente una ciencia determinada. Para Huarte,

si el hombre tiene grande entendimiento (por la mucha sequedad), no puede aprender las ciencias que pertenecen a la imaginativa y memoria; y si grande imaginativa (por el mucho calor), queda inhabilitado para las ciencias del entendimiento y memoria; y si grande memoria (por la mucha humedad) [...] para todas las ciencias.¹³

En este principio de selección fundado en la naturaleza, en el ingenio y no en la limpieza de sangre, se sitúan las artes y ciencias que el hombre puede estudiar y debe ejercitar. Según la disposición natural, porque de ésta nace toda la variedad de ingenios y no de las almas racionales que son todas de igual perfección, Huarte distingue entre:

Las artes y ciencias que se alcanzan con la memoria son las siguientes: gramática, latín y cualquier otra lengua; la teórica de la jurispericia; teología positiva; cosmografía y aritmética. Las que pertenecen al entendimiento son: teología escolástica; la teórica de

10 Pero aunque el entendimiento sea la potencia más noble del hombre, «ninguna hay que con tanta facilidad se engañe acerca de la verdad como él» (*Ibidem*, 478).

11 Todo en el libro responde a tales objetivos. Acerca de este tema y de sus implicaciones, véase, por lo menos, G. Serés, «Huarte de San Juan: de la "naturaleza" a la "política"», *Criticón*, 49, 1990, 77-90.

12 A este propósito *cfr.* Hucrga, A., «El "Examen de ingenios" y los fenómenos místicos», en *Historia de los alumbrados. II. Los alumbrados de la Alta Andalucía (1575-1590)*, Madrid, F.U.E., 1978, 341-369.

13 Huarte, *Examen de ingenios*, cit., 574.

la medicina; la dialéctica; la filosofía natural y moral; la práctica de la jurispericia que llaman abogacía. *De la buena imaginativa nacen todas las artes y ciencias que consisten en figura, correspondencia, armonía y proporción. Estas son:* poesía, elocuencia, música, saber predicar, la práctica de la medicina, matemáticas, astrología, gobernar una república, el arte militar; pintar, trazar, escribir, leer, ser un hombre gracioso, apodador, pulido, agudo *in agilibus*, y todos los ingenios y maquinamientos que fingen los artífices; y también una gracia de la cual se admira el vulgo, que es dictar a cuatro escribientes juntos materias diversas, y salir todas muy ordenadas.¹⁴

El vínculo entre imaginación, poesía y calor que ésta última necesita, vínculo antiquísimo como la relación entre poesía, inspiración, raptó, entusiasmo es un topos. Huarte no niega que sea menester poseer una buena imaginativa para ser poeta y que éste es «ingenium excellens cum mania»¹⁵; no pretende tampoco alegar razones contra el parecer de quien afirma que «Marco siracusano era más delicado poeta cuando estaba, por el calor demasiado del cerebro, fuera de sí»¹⁶.

Para el médico navarro el poeta sigue adivinando y sigue profetizando. Pero hay algo más. Lo que se declara en el *Examen* es, en primer lugar, que si el poeta sale fuera de sí no es por revelación divina, sino por causa natural, como lo confirman también los casos de personas que, por calentamiento cerebral, muestran inimaginables capacidades. Es por su particular naturaleza, por su temperamento, por lo que él adivina y profetiza. En segundo lugar, Huarte afirma que la diferencia de imaginativa que pide la poesía (los tres grados de calor) «echa a perder totalmente el entendimiento»¹⁷. El adivinar y el profetizar del poeta no están ligados al entendimiento.

Los muchos pasajes sobre la poesía sirven por lo tanto para documentar la incompatibilidad entre las cualidades de los poetas y las de los hombres de juicio. No es casual, entonces, como notó el mismo Aristóteles, que «Marco siracusano era mejor poeta cuando salía fuera de juicio»¹⁸. Desde luego «el hombre cuerdo y que está en su libre juicio no puede ser poeta»¹⁹. Y pruébalo Huarte recordando que Sócrates, juzgado por el hombre más sabio del mundo, nunca supo hacer un verso. Tampoco es fortuita la posición de la poesía, como él mismo confiesa en el capítulo VIII: «En el catálogo de las ciencias que pertenecen a la imaginativa pusimos al principio la poesía, y no

14 *Ibidem*, 395-396 (énfasis mío). Nótese que lo propio de las artes y ciencias que se alcanzan con la imaginativa (figura, correspondencia, armonía y proporción) recuerdan la codificación gracianesca del «lenguaje literario», la reflexión del jesuita sobre algunos artificios del ingenio y la agudeza. A este propósito cfr. Gracián, B., *Agudeza y Arte de Ingenio*, edición de E. Correa Calderón, 2 vol., Madrid, Castalia, 1980 (2ª ed.).

15 Huarte, *Examen de ingenios*, cit., 202.

16 *Ibidem*, 312.

17 *Ibidem*, 405.

18 *Ibidem*, 404.

19 *Ibidem*, 405.

acaso ni con falta de consideración, sino para dar a entender cuán lejos están del entendimiento los que tienen mucha vena para metrificar»²⁰.

No entro en el tema, interesantísimo, del por qué, cuando predomina el entendimiento, se inclinan los hombres a la virtud, y por qué éstos por ser faltos de imaginativa de todos se fían, «no valen nada para dar y tomar las trapazas del mundo»²¹. Merece la pena recordar que si en la figura del rey Felipe II van prodigiosamente unidos grande entendimiento, mucha imaginativa y memoria, la búsqueda de los raros ingenios, que juntan imaginativa y entendimiento, se detiene frente al melancólico adusto, figura en la cual —echando mano de un lugar bíblico de Mateo (X, 16)— la rectitud y simplicidad del entendimiento cohabita con los embustes y mañas de la imaginativa.

3. Dejando de un lado estas apasionantes cuestiones del *Examen*, apuntamos a los vicios principales de la imaginativa: soberbia, gula y lujuria²². Huarte lo marca insistentemente: «los que tienen mucha imaginativa son coléricos, astutos, malinos y cavilosos, los cuales están siempre inclinados a mal y sábenlo hacer con mucha maña y prudencia»²³; «los hombres de grande imaginativa, ordinariamente son malos y viciosos»²⁴; «los que tienen mucho calor son hombres de grande imaginativa, y la misma calidad que los hace ingeniosos, esa misma les convida a ser malos y viciosos»²⁵. Una vez apurado esto, es decir la relación entre ingenioso, malo y vicioso, y pensando en las relaciones resaltadas por mucha crítica cervantina entre *El ingenioso hidalgo don Quijote* y el *Examen de ingenios*, ¿dónde colocamos al ingenioso hidalgo si pretendemos explicarlo con Huarte? ¿Y cómo interpretamos la calificación «ingenioso» que Cervantes pone de relieve hasta en el título de su novela?

El intento de comprender los pasajes de Huarte que indican la imaginativa como aspecto fundamental de la ficción artística, no me deja atreverme a caminar (como la cabra y los ingenios caprichosos²⁶) por los riscos y alturas del tema. Volvamos por lo tanto a nuestro asunto, señalando que las ciencias y artes que se alcanzan con la

20 *Ibidem*, 403.

21 *Ibidem*, 373.

22 *Cfr. Ibidem*, 454. Sobre esto, aunque de paso, se detuvo también Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1974 (4ª ed.), I, 619-620.

23 Huarte, *op. cit.*, 452-453

24 *Ibidem*, 455.

25 *Ibidem*.

26 Sobre el andar de la cabra y los ingenios inventivos remito a un pasaje del mismo Huarte, *Examen de ingenios*, cit., 344-345: «A los ingenios inventivos en lengua toscana llaman *caprichosos*, por semejanza que tienen con la cabra en el andar y pacer. Esta jamás huelga por lo llano; siempre es amiga de andar a sus solas por los riscos y alturas, y asomarse a grandes profundidades; por donde no sigue vereda ninguna ni quiere caminar con compañía. Tal propiedad como ésta se halla en el ánima racional cuando tiene un cerebro bien organizado y templado: jamás huelga en ninguna contemplación, todo es andar inquieta buscando cosas nuevas que saber y entender».

imaginativa muestran un carácter lúdico²⁷. Un buen testimonio de que en éstas se hallan ausentes los ecos de la utilidad deleitosa es el de los hombres de gran entendimiento, los filósofos naturales y los teólogos escolásticos, que no son capaces de componer frases elegantes, que no utilizan dulces palabras, que no hablan con graciosas maneras, como bien saben hacer los que poseen la virtud de la poesía.

Esto tiene su explicación en la definición de la imaginativa. Si, como había mostrado el mismo Huarte, el calor de la imaginativa «levanta las figuras y las hace bullir, por donde se descubre todo lo que hay que ver en ella»²⁸, o sea que el alma racional nada entiende «sine phantasmate», su capacidad fantástica le permite no solamente componer «una figura posible con otra, pero aun las que son imposibles [...] y de ellas vienen a hacer montes de oro y bueyes volando»²⁹. La imaginativa se parece a un perro ventor que husmea, busca y trae la caza a la mano, pero que sabe también inventarse caza inexistente: «la imaginativa —afirma— escribe en la memoria las figuras de las cosas que conocieron los cinco sentidos y el entendimiento y otras que ella misma fabrica»³⁰.

Es propio de la imaginativa crear «montes de oro y bueyes volando»³¹. A partir de estas consideraciones Huarte sostiene que los hombres de imaginativa «se pierden por leer en libros de caballerías, en Orlando, en Boscán, en ‘Diana’ de Montemayor y otros así»³². Por una parte leemos que a las obras de ficción les conviene la imaginativa y por otra el autor nos confiesa su animadversión hacia este tipo de obras. Desde luego, Huarte podría aparecérsenos aquí como uno de los muchos intelectuales de la época que criticaron los libros de caballerías. Fue —como es sabido— un topos censurar y señalar los graves daños ocasionados por la lectura de los libros de caballerías, como lo fue condenar a los Orlandos, a los Boscanes y a las Dianas³³. En la larga lista de condenas y censuras, muchas veces nada originales, encontramos autores que atacan estos libros de mentiras recurriendo a innumerables motivaciones, pero se va insistiendo sobre todo en dos aspectos: ético y estético. No faltan críticas que a partir de aquí plantean la cuestión de la legitimidad de toda literatura, que teorizan sobre sus fun-

27 Matiz lúdico que en los únicos versos recordados en el *Examen* vislumbran, no casualmente por lo tanto, un tono más que malicioso: «Acuérdome que su mujer de este frenético, y una hermana suya que se llamaba Marigarcía, le reprehendían porque decía mal de los santos. De lo cual enojado el paciente, dijo a su mujer de esta manera: “Pues reniego de Dios por amor de vos, y de Santa María por amor de Marigarcía, y de San Pedro por amor de Juan de Olmedo“. Y así fue discurriendo por muchos santos que hacían consonancia con los demás circunstantes que allí estaban» (*Ibidem*, 306-308).

28 *Ibidem*, 439.

29 *Ibidem*, 439 y 688.

30 *Ibidem*, 363 (énfasis mío).

31 *Ibidem*, 439.

32 *Ibidem*, 406.

33 Para un detallado análisis del tema, véase el reciente trabajo de E. Sarmati, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996, que añade importantes testimonios a los anteriores trabajos de Menéndez y Pelayo, Bataillon, Krauss, Glaser, Riquer, Forcione, Eisenberg..., recogiendo hasta 93 testimonios, sin olvidar a Huarte.

damentos, que despliegan un amplio y floreciente debate sobre los conceptos de «imitación», «arte», «verisímil», «fábula» y muchos más. En esta óptica, resulta bastante atrevido afirmar que preceptistas como Pinciano o Carballo siguen el *Examen* o aplican simplemente las ideas del médico navarro sobre el temperamento y fisiología del hombre creador³⁴. Contrariamente a lo que, entre otros, anota Porqueras Mayo, pasa algo muy distinto sobre todo en el *Cisne de Apolo*, donde el clérigo asturiano Carballo defiende, dignifica y valora por motivos religiosos la poesía, enlazándola con el entendimiento, considerándola, con Platón, «un hábito del entendimiento»³⁵. Y aquí, a pesar de las coincidencias manifiestas del *Cisne de Apolo* con el *Examen*, sobresalen más bien las deslumbrantes y no matizadas diferencias.

De la misma manera, no se trata sólo de añadir un testimonio más, aunque tan importante como puede serlo el del médico navarro, a los que se lanzaron, partiendo de consideraciones éticas y estéticas, contra los libros de caballerías, los Orlandos y las Dianas. El interés, el rasgo de novedad del *Examen* con respecto a las censuras de «la caterva de los libro vanos de caballerías», es que no encontramos los argumentos éticos y estéticos sobre los cuales insisten sus contemporáneos: ya que el hilo conductor de la crítica y censura de Huarte es la filosofía natural. Y ésta es una novedad tanto más significativa cuanto que aparece en un volumen que marca un hito en su época, leído y traducido en toda Europa.

Al contrario de muchos escritores, que basándose en argumentos éticos y estéticos pretendían desterrar a los literatos de las repúblicas bien concertadas, Huarte, a través de la filosofía natural, sólo nos advierte de las características de éstos. Cabe aquí recordar que si en la cúspide de las artes, según el navarro, encontramos la teología escolástica, de todos los ingenios y de todas las ciencias necesita la «república». Todos los talentos inciden en la sociedad y brindan sus obras para su perfeccionamiento: «hay —escribe Huarte— ingenios determinados para una ciencia, los cuales para otra son disparatados»³⁶, pero «no hay hombre en el mundo, por rudo que sea, a quien no le diese Naturaleza alguna habilidad para algo»³⁷.

Pese a todo eso, y no obstante la imaginativa permita a las «cogitaciones» ser conceptualizadas en el intelecto o guardadas en la memoria y sea facultad del alma racional que más que la memoria y el entendimiento nos ayuda a sobrevivir en el mundo

34. Téngase en cuenta que Carvallo cita de manera directa a Huarte en tres ocasiones, *cf.* L. A., *Cisne de Apolo*, introducción, edición y notas de A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.

35. A este respecto véanse, por lo menos, A. Porqueras Mayo, «Una defensa manierista de la poesía por motivos religiosos: el Cisne de Apolo (1602) de L. A. de Carvallo», en *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, ed. de G. Calabrò, Napoli, guida, 1987, 95-111 y, del mismo autor, la introducción y las notas a L. A. Carvallo, *Cisne de Apolo*, *cit.* Pero prácticamente no hay trabajo que no acepte la idea que Carballo sigue las teorías de Huarte. La encontramos, por ejemplo, en las páginas ya citadas de don Marcelino y del padre Iriarte y más recientemente también en el estudio de J. M. González, J. M., «Manierismo y contrareforma en Cisne de Apolo, de Luis Alfonso de Carvallo (1602)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXI, 1985, 97-148.

36. Huarte, *op. cit.*, 224.

37. *Ibidem*, 214.

después de la caída, ella sigue alimentando también tentaciones y situaciones equívocas. Por ejemplo no debemos olvidar nunca que el grado de calor necesario para la poesía, ya suficiente para echar a perder totalmente el entendimiento, si excede «convida al hombre a ser hechicero, supersticioso, mago, embaidor, quiromántico, judiciario y adivinador»³⁸.

Al afirmar eso el *Examen* plantea la cuestión, de importancia considerable en la época de la contrarreforma, de los efectos que la literatura produce en las mentes de los lectores, efectos que ella engendra por ser «arte» que pertenece a la imaginativa, por ser «ciencia» que consiste en figura, correspondencia, armonía, proporción. Dicho de otra manera, Huarte al hablar de la realidad de las imaginaciones pone de relieve la influencia que éstas engendran en los hombres de intensa imaginativa, *creibles* como aquéllas de muchos maníacos y melancólicos.

Mucho antes de la invención de los pergaminos del encantador Cide Hamete Benengeli, de la creación de personajes que no saben distinguir entre vida y ficción, de la múltiples perspectivas que van a revelarse con la conciencia de los efectos que la literatura ejerce en la fantasía de Alonso Quijano, pero también en las mentes del ventero, del duque y la duquesa, y de toda la gente, Huarte en su *Examen* invita pues a sus lectores:

- 1) a tener en cuenta la conexión de la ficción artística con los hábitos y tentaciones de la imaginación;
- 2) a recordar que las obras de la imaginativa nacen después del pecado de Adán;
- 3) a no olvidar que las construcciones de los hombres de gran imaginativa, aunque legitimadas por la filosofía natural, se revelan ambiguas y difícilmente diferenciables de la realidad.

En consecuencia los libros de caballerías, los Orlandos, los Boscanes, las Dianas y otros así —nos enseña el libro de filosofía natural que, según Quevedo, nadie supo igualar ni exceder en toda Europa³⁹— pertenecen a un paradigma en el que la imaginación goza, naturalmente, de una libertad desmesurada hasta el arbitrio, desmadrada, más o menos la misma que caracteriza a muchos maníacos y melancólicos, y sobre todo a «magos, hechiceros, quirománticos, astrólogos y adivinadores»⁴⁰. Bajo esta perspectiva el libro de Huarte se ofrecía a los hombres de gran imaginativa y a todos los lectores

38 *Ibidem*, 503.

39 Quevedo, F., *La España defendida y los tiempos de ahora*, en *Obras Completas. Obras en prosa. I*, Madrid, Aguilar, 1952, 295: «¿Cuál filósofo excedió ni igualó el *Examen de ingenios* nuestro?».

40 *Supra* nota 38. Existe, no cabe duda, diferencia de imaginativa entre el «poeta» y los magos, hechiceros, quirománticos, astrólogos y adivinadores, pero no es tanta, y nada si consideramos la inestabilidad y la continua tensión que naturalmente caracteriza al hombre. En esta perspectiva, sobre la fantasía de las brujas ha escrito con acierto, o quizá más bien ha adivinado, G. Poggi al afirmar que en Cervantes, por ejemplo, la imaginación, por una parte, sale legitimada a través de algunos personajes femeninos, y por otra parte que en sus ambiguas manifestaciones el narrador encuentra «l'inquieto confine con la finzione che percorre il suo universo», *cf.* G. Poggi, *Le streghe di Cervantes (o del desiderio femminile narrato)*, Rivista di psicologia analitica. L'arte dell'immaginazione. L'immaginazione dell'arte, 1999, 119-130.

como abanico de sus atractivas posibilidades, como caliente y tortuoso alambique de la *vis imaginativa*.

Soledades de la vida y desengaños del mundo de Cristóbal Lozano: Novela barroca de desengaño y «best-seller» dieciochesco

Joanna Gidrewicz

El nombre de Cristóbal Lozano es relativamente conocido entre los hispanistas ya que este escritor barroco se menciona con regularidad en las historias de la literatura, sobre todo a causa de su influencia en autores románticos como Zorrilla o Espronceda¹. Otro tanto no puede decirse, sin embargo, de su obra. Pocos lectores hoy en día, aun entre los especialistas, poseen un conocimiento de primera mano de la obra narrativa de Lozano y cuando lo posean se limitará sin duda a las selecciones del material procedente de los volúmenes de narrativa histórica: *Los Reyes Nuevos de Toledo* y el ciclo de *David perseguido*, que Joaquín de Entrambasaguas publicó hace más de medio siglo bajo el título *Historias y leyendas*².

Por otro lado, la prosa de ficción de este autor, reunida en la colección de novelas cortesanas titulada *Soledades de la vida y desengaños del mundo* apenas es conocida a los lectores debido a la carencia de ediciones modernas de este libro³. Hasta hace muy poco, la última edición de *Soledades* databa de principios del siglo XIX⁴. Afortunadamente, la reciente edición facsímil de *Soledades*, publicada en 1998 por el Instituto

-
- 1 Véanse los siguientes trabajos sobre el tema: Cotrait, René, «Pour une bibliographie de Fernán González. III: Un passage oublié du *David perseguido* y *alivio de lastimados* du Docteur Cristóbal Lozano, suivi de remarques sur le livre de Samuel, source possible d'un episode de la legende de Fernán González», *Bulletin Hispanique*, 75, 1973, 359-82; Liverani, Elena, «Zorrilla y Cristóbal Lozano: Fuentes barrocas del teatro histórico de Zorrilla», en *Actas del Congreso sobre José Zorrilla: Una nueva lectura. Valladolid. 18-21 de octubre de 1993*, ed. de Javier Blasco Pascual, Valladolid, Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1995, 375-83.
 - 2 Lozano, Cristóbal, *Historias y leyendas*, edición y prólogo de Joaquín Entrambasaguas, Clásicos Castalia, vol. 120-121, Madrid, Espasa-Calpe, 1943. (1955 2da ed., 1969 3ra ed.)
 - 3 Hace más de medio siglo, Barbara Macmillan García preparaba una edición crítica de la novela titular del volumen, pero el libro nunca llegó a publicarse. Su trabajo se conserva en forma de tesis doctoral inédita: Macmillan García, Barbara, *An annotated edition of Cristóbal Lozano's Soledades de la vida y desengaños del mundo, 1658*, University of Chicago, 1949.
 - 4 Se trata de la edición de Madrid de 1812, por Viuda de Barreo. Esta edición, como casi todas las anteriores reproduce el volumen novelístico de Lozano en su forma completa, tal como se publicó por primera vez 1672 y se reimprimiría a lo largo del siglo XVIII, es decir incluyendo tres obras novelísticas: dos novelas largas (la titular, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, y otra con el nombre de *Persecuciones de Lucinda*) y cinco novelas cortas, las así llamadas *Serafinas*. Antes de la primera edición completa de 1672, hubo por lo menos una edición suelta de *Soledades*, que en 1663 se publicaron junto con 6 comedias, así como dos ediciones individuales de *Persecuciones* (1641 y 1664).

de Estudios Albacetenses a cargo de Francisco Mendoza Díaz-Maroto, ofrece un modesto remedio a la situación⁵. Sólo es de lamentar que se haya escogido para la reproducción facsímil una primera edición que no contiene todas las novelas que llegarían a formar parte del libro en su forma definitiva.

A la hora de plantearnos la recuperación crítica de un texto como *Soledades*, surge, sin duda, una pregunta inevitable: ¿Por qué volver a examinar, e intentar recuperar, un texto sobre el cual los lectores en los últimos dos siglos han pasado una tácita sentencia de olvido? En el caso de las *Soledades* de Cristóbal Lozano la respuesta puede resumirse en una frase: es una obra representativa del carácter de la narrativa barroca de la segunda mitad del siglo, y, en cierta época, fue uno de los libros favoritos de los lectores españoles. Es decir, fue un «best-seller».

No hace falta subrayar el valor del conocimiento de los gustos literarios de épocas anteriores para la comprensión de sus procesos culturales, pero quizás sí justificar la aplicación de la palabra «best-seller» a este libro. Se trata, al fin y al cabo, de una obra apenas conocida de nombre a los lectores modernos, y como afirmarían los que la hayan leído, un texto que en cuanto a su valor literario no puede colocarse cómodamente a la par de la narrativa de Cervantes, Quevedo o Alemán. Conviene subrayar, por tanto, que con el título de esta comunicación no pretendo decir que *Soledades* sea un bestseller en términos absolutos, ni reivindicar este libro como una obra clásica de la literatura española, sino llamar la atención a la gran popularidad de tal libro en una época determinada.

Su autor, Cristóbal Lozano, sacerdote y escritor cuyo período de actividad literaria se sitúa en la segunda mitad del siglo XVII, tuvo un destacado éxito editorial. Joaquín de Entrambasaguas, autor del único estudio comprensivo sobre Lozano, explica que las obras de éste «alcanzaron al publicarse un éxito no igualado por ningunas otras de aquella época con que concluye el Siglo de Oro, éxito que duró no sólo en el último tercio del siglo XVII, sino durante todo el XVIII» (269)⁶. Más recientemente, en su excelente catálogo bio-bibliográfico de la novela barroca, Begoña Ripoll señala también el «éxito espectacular» de la narrativa de este autor⁷.

Un examen de la bibliografía de Lozano en el catálogo de Simón Díaz confirma plenamente las entusiastas palabras de Entrambasaguas y Ripoll acerca de nuestro autor.

5 Cristóbal Lozano, *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, reproducción facsímil de la edición de Madrid, Mateo Fernández Impresor, 1663, con una introducción de Francisco Mendoza Díaz-Maroto, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel», 1998. La edición facsímil no es la del volumen completo (1672), sino la parcial (de 1663), que contiene *Soledades* y 6 comedias, pero no incluye ni *Persecuciones* ni *Serafinas*.

6 Entrambasaguas, Joaquín de, «El doctor don Cristóbal Lozano», en *Estudios y ensayos de investigación y crítica*, Madrid, C.S.I.C., 1973, 269-419, trabajo publicado originalmente en 1927-28. Además del estudio de Entrambasaguas, la reciente edición facsímil de *Soledades* viene precedida de un estudio crítico de Francisco Mendoza Díaz-Maroto, y es de próxima aparición el libro de Elena Liverani dedicado a Cristóbal Lozano.

7 Ripoll, Begoña, *La novela barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991, 96-104.

No cabe duda que las obras histórico-novelescas de Lozano fueron un gran éxito de librería: tanto la trilogía de carácter histórico-ascético compuesta de *David perseguido* (1652-1664), *El Rey penitente David arrepentido* (1656), y *El hijo de David* (1663-65), como el volumen histórico titulado *Los Reyes Nuevos de Toledo* (1667) se editaron frecuentemente en el siglo XVII y su popularidad perduró en la época ilustrada⁸.

Frente al éxito inmediato y sostenido de las obras histórico-ascéticas de Lozano, su prosa de ficción representada por la colección de novelas titulada *Soledades de la vida y desengaños del mundo: Novelas ejemplares*, tuvo una trayectoria editorial algo distinta. Este volumen, que pertenece claramente a la categoría de la literatura de entretenimiento, aparece en las listas de «best-sellers» con cierto retraso. A pesar de ello, como indican los estudios comparativos de la narrativa áurea realizados por Antonio Fernández Insuela y Arsenio Pacheco-Ransanz, llegó a ser una de las obras novelísticas áureas de más amplia circulación⁹.

Un «best-seller» dieciochesco

Examinemos brevemente la historia editorial del libro y repasemos las cifras en que se apoya la clasificación de esta obra como un «best-seller»: El volumen que lleva el título *Soledades de la vida* es una colección de novelas que en su forma final reúne tres obras distintas, es decir: dos novela largas, tituladas respectivamente *Soledades de la vida* y *Persecuciones de Lucinda*, así como cinco novelas cortas comúnmente llamadas *Serafinas*. El volumen completo se publicó solo dos veces en el siglo XVII (1672, 1692) y se registran además tres ediciones anteriores de las novelas individuales. Se trata, por tanto, de una cifra moderada que no distingue *Soledades* de otras colecciones de novelas de la época y que es marcadamente inferior al éxito de novelas de los autores más populares como Cervantes, Zayas o Pérez de Montalbán. Sus dos ediciones completas (o cinco si se incluyen las tres ediciones sueltas) contrastan con más de una docena de reimpressiones de *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán o las veinte ediciones de las *Novelas ejemplares* cervantinas a lo largo del siglo XVII¹⁰. Por tanto,

8 Simón Díaz cataloga 19 ediciones de *David perseguido* en el siglo XVII (10 ediciones de la parte primera, 5 de la segunda y 3 de la tercera, 1 de las tres partes juntas), y 14 de la obra completa en 3 volúmenes en el XVIII. *El Rey penitente David arrepentido* alcanzó 5 ediciones en el siglo XVII, y 8 en el XVIII; *El hijo de David* por lo menos 10 en el siglo XVII (sumando las ediciones individuales de sus 3 partes) y 10 de la obra completa en el XVIII; *Los Reyes Nuevos de Toledo*, 5 ediciones en el siglo XVII, y 9 en el XVIII. (Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*)

9 Fernández Insuela, Antonio, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, 55, 109, 1993, 55-84. Pacheco-Ransanz, Arsenio, «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 3, 1986, 407-21.

10 Compárense los siguientes datos de las ediciones en el siglo XVII: *Novelas ejemplares* (1615) de Cervantes se editaron 20 veces (Simón Díaz, J., *Bibliografía de la literatura hispánica*), los dos volúmenes de María de Zayas tuvieron un total de 10 ediciones (Yllera, Alicia, «Introducción», en *Desengaños amorosos* de María de Zayas, Madrid, Cátedra, 1981, 9-99); los *Sucesos y prodigios de amor* (1625) de Pérez de Montalbán se imprimieron por lo menos 15 veces (Guiliani, Luigi,

en el XVII, como autor de novela cortesana, Lozano pertenece más bien al orden de Castillo Solórzano, cuyas colecciones, aunque numerosas, raras veces alcanzan más de una edición.

Sin embargo, a diferencia de las novelas de Castillo Solórzano, en la primera mitad del XVIII las *Soledades* lozanas se convierten en una de las obras favoritas del público lector. A lo largo del siglo, se comprueba un total de por lo menos catorce ediciones, diez de ellas en el período de cincuenta años entre 1712-1761. Para interpretar debidamente estos datos, interesa compararlos con el número de ediciones de otras especies de narrativa áurea¹¹. La siguiente tabla, preparada a base del estudio de Fernández Insuela sobre las reediciones de la narrativa del Siglo de Oro ilustra el éxito que *Soledades* tuvieron entre los lectores dieciochescos en comparación con otras obras de la época áurea. Los datos sobre la novela cortesana se han actualizado a base de otras fuentes bibliográficas:

«Introducción», en *Sucesos y prodigios de amor*, Juan Pérez de Montalbán, Barcelona, Montesinos, 1992, IX-LV).

11 Es muy interesante la observación de Beardsley sobre el valor de los datos en las reediciones: «The reprint figures are especially valuable for they tend to reveal more accurately the activities and predilections of the reading public than do the first edition figures. A first edition is almost always a commercial risk for the publisher. The reprint, conversely, is almost always a guaranteed success for it is generally prompted by previously demonstrated enthusiasm on the part of the book-purchasing public» (14-15). Beardsley, Theodore S. Jr., «The Classics in Spain: The Sixteenth versus the Seventeenth Century», en *Studies in Honor of Gustavo Correa*, ed. de Charles B. Faulhaber et al., Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1986, 11-27.

Reediciones de narrativa áurea en el siglo XVIII -- volúmenes más populares de cada género novelesco*

Categoría novelesca (Fernández Insuela)	Libro ^{***}	Número de ediciones entre 1700 y 1799	
		Fernández Insuela ^a	Datos actualizados
<i>El Quijote</i>	Cervantes <i>El Quijote</i>	38 (36)	33 ^b
cortesana y costumbrista	Lozano <i>Soledades de la vida...</i>	12	16 (14**) ^d
	Cervantes <i>Novelas ejemplares</i>	11	11 ^b
	Zayas <i>Novelas</i> (2 partes)	12 (11)	11 (10**) ^c
picaresca	Quevedo <i>El Buscón</i>	14	
	Alemán <i>Guzmán de Alfarache</i>	9	
caballeresca	<i>Carlomagno y los Doce Pares...</i>	13	
bizantina y morisca	Cervantes <i>Persiles</i>	8	
	Pérez de Hita <i>Guerras civiles de Granada</i>	15	
pastoril	Cervantes <i>La Galatea</i>	3	
	Gil Polo <i>Diana enamorada</i>	3	

Notas:

* Selección de volúmenes más populares de cada género novelesco basada en el estudio de Fernández Insuela, el cual agrupa la narrativa en siguientes categorías: novela picaresca, novela pastoril, novela caballeresca, novela bizantina e histórico-morisca, novela cortesana y costumbrista, y *El Quijote* como categoría separada. (Fernández Insuela, Antonio, «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, 55, 109, 1993, 55-84.)

** Número de ediciones con ejemplares preservados

*** Los libros que más reediciones tuvieron en el XVIII en cada categoría

Fuentes bibliográficas:

^a Ediciones consideradas por Fernández Insuela: datos basados mayormente en el catálogo de Palau y Dulcet.

^b Simón Díaz, J., *Bibliografía de la literatura hispánica*.

^c Yllera, Alicia, «Introducción» a la edición de *Desengaños amorosos* de María de Zayas, Madrid, Cátedra, 1981, 9-99.

^d Ediciones comprobadas por Entrambasaguas, Simón Díaz, Ripoll o Díaz-Maroto.

Como se observa en esta comparación de obras más frecuentemente editadas de cada género narrativo, la popularidad de las *Soledades* de Lozano no iguala al éxito editorial del *Quijote*, pero tampoco lo logra ninguna otra obra narrativa de ese tiempo. El *Quijote* es el indiscutible favorito de los lectores dieciochescos, categoría que había alcanzado prácticamente desde el año de su aparición. Sus reediciones en el siglo XVIII al menos doblan las de los «best-sellers» de otros géneros novelescos. Exceptuando el *Quijote*, sin embargo, las *Soledades* de Lozano emergen como una de las obras novelesísticas áureas más populares entre los lectores dieciochescos: sus reediciones igualan, cuando no superan, las reimpressiones de novelas de Cervantes, Zayas o el *Buscón* quevediano.

Nos encontramos, así pues, con un marcado desfase temporal en en la divulgación y (por consiguiente) el impacto cultural de este libro, ya que en contraste con otras novelas cortesanas, las novelas de Lozano alcanzan el mayor éxito editorial medio siglo después de la primera edición completa. Es bien conocido el auge de las reediciones de la narrativa medieval y del Siglo de Oro en la primera mitad del dieciocho, labor de editores tales como el librero madrileño Pedro Joseph Alonso y Padilla, cuyos famosos *Catálogos* añadidos a los libros que vendía en su librería, nos proporcionan hoy día un valioso documento tanto de las actividades editoriales de la época de Felipe V, como de los gustos literarios de los españoles de aquella época¹². El retraso en la popularidad de las novelas lozanas nos proporciona un interesante caso para la investigación de los gustos del público lector español en el siglo XVIII.

Dejando, sin embargo, para otra ocasión un análisis completo del éxito retardado de *Soledades* en la época ilustrada y lo que éste podría revelarnos acerca de la cultura de la España de los primeros Borbones, pasemos ahora al examen del carácter literario de la obra y su lugar en el panorama de la prosa barroca.

Una novela barroca de desengaño

Este volumen que tanto atraía a los lectores ilustrados contiene, como se mencionó anteriormente, varias obras: *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (una novela larga dividida en cuatro partes), otra novela extensa en ocho partes que lleva el largo y florido título tan típico de la época, *Persecuciones de Lucinda, dama valenciana, y trágicos sucesos de don Carlos*, y un conjunto de cinco novelas cortas, denominadas por sus lectores y críticos *Serafinas*. Aunque cada una de las tres obras novelesísticas posee un carácter algo distinto, todas pueden subsumirse dentro del extenso corpus de

12 Uno de estos catálogos se reproduce y estudia en el artículo de Begoña Ripoll y Fernando R. de la Flor, «Los cien *Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos* de Pedro Joseph Alonso y Padilla», *Criticón*, 51, 1991, 75-97.

la novela cortesana y todas presentan rasgos característicos de la prosa barroca tardía tales como el didactismo y la hibridización genérica¹³.

Las *Serafinas*, de tono más ligero, imitan las colecciones de novelas cortas tan en boga en la primera parte del siglo. Es notable en ellas su parecido con las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega, el cual consiste en la inclusión de comentarios metaliterarios en forma de palabras dirigidas a la destinataria de las novelitas: una dama llamada Serafina. Otro texto, *Persecuciones de Lucinda*, reúne rasgos cortesanos y bizantinos con elementos hagiográficos, combinando, como señala Entrambasaguas, material novelístico original con leyendas de San Amador y San Julián¹⁴.

La más interesante de las tres, sin embargo, es la obra que da título al volumen: *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, novela en cuatro partes, en prosa y verso. Es en esta novela donde se narra la historia de los amores de Lisardo y Teodora con el conocido motivo de un joven que, a manera de aviso divino, contempla su propio entierro. Esta historia se divulgó posteriormente en forma de romance y fascinó a los escritores románticos, dejando su más famosa huella en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda¹⁵. La trama principal sirve de marco a otras historias narradas por personajes secundarios: la del penitente Egido, una novela en verso con el tema de la pasión amorosa del protagonista por su madrastra, que ocupa la Soledad Segunda, o la historia de amores desgraciados del ermitaño Enrico, intercalada en la Soledad Tercera¹⁶.

Aunque las *Soledades* se recuerdan hoy día principalmente por su importancia para los románticos, creo que el interés de esta obra no se limita a haber suministrado material narrativo al poema de Espronceda o al drama de Zorilla ni tampoco a lo que el estudio de su popularidad retrasada podría revelarnos acerca de la cultura del XVIII. Para un estudioso de la narrativa áurea, el interés de las *Soledades* de Lozano radica en su valor representativo del carácter de la novela en la segunda mitad del siglo XVII: variedad estructural, tono moralizador e híbridez genérica.

Con su estructura de cuatro partes unidas por una trama común (la historia de Lisardo y Teodora), *Soledades* son ejemplo de una subcategoría de la novela cortesana

13 El nombre y la definición de las características fundamentales del género se articulan en el trabajo de Agustín González de Amezcúa y Mayo, «Formación y elementos de la novela cortesana», en *Opúsculos histórico-literarios*, vol. I, Madrid, C.S.I.C., 1951, 194-279.

14 Entrambasaguas, *idem*, 325-27.

15 Para una explicación de la circulación de la historia de Lisardo en España, véase el estudio de Edward M. Wilson, *Some Aspects of Spanish Literary History. The Taylorian Lecture, delivered 18 May 1967*, Oxford, Clarendon Press, 1967; o los ya mencionados estudios de Entrambasaguas, Liverani y Cotrait.

16 Como es común en todas las obras de Lozano, en la historia de Egido (Soledad Segunda) se trata de una historia basada en material narrativo tradicional. Entre las versiones más conocidas de la historia figura la novela treinta del *Heptamerón* de Margarita de Navarra. En España, la recogió anteriormente Pérez de Montalbán, cuya presentación algo atrevida de esta historia de relación incestuosa de madre e hijo en la novela «La mayor confusión» le valió al autor una censura inquisitorial de sus *Sucesos y prodigios de amor* (Giuliani, *idem.*, 168-172).

todavía muy poco estudiada: la novela larga¹⁷. La novela cortesana larga, compuesta de una serie de episodios ligeramente vinculados por medio de un marco, incluye libros tan populares como *El español Gerardo* de Céspedes y Meneses, así como otros de difusión más limitada, por ejemplo, *Los escarmientos de Jacinto* de Funes de Villalpando o *Los amantes andaluces* de Castillo Solórzano. Por no adaptarse al patrón estructural más comúnmente asociado con el género (la colección de novelas cortas), estas narraciones suelen estar ausentes de los estudios dedicados a la novela cortesana, dejando, como resultado, prácticamente desconocida una interesante modalidad narrativa de la prosa barroca de tema amoroso.

En cuanto a su carácter, resalta en las *Soledades* lozanas su marcado didactismo, la prominencia del mensaje moralizador acerca de la inútil busca de felicidad en el amor humano. Este rasgo, como queda indicado, es típico de la novela barroca de la segunda mitad del siglo, pero su cumplimiento en la novela en cuestión ofrece una modalidad interesante. En *Soledades*, el objetivo moralizador no se realiza sólo por el común medio de las digresiones moralizantes, sino también al nivel intradieгético. Tanto la conclusión del argumento como las narraciones intercaladas desempeñan aquí un papel destacado: en vez del convencional final feliz en boda (o boda múltiple, al estilo de la comedia), la novela termina con la entrada de los amantes en el convento, uniéndose además a ellos la mayoría de los personajes de la novela. Las narraciones de los ermitaños intercaladas en la historia de Lisardo y Teodora cumplen una función importante al respecto, sirviendo de aviso y ejemplo a la pareja y moviéndolos a abandonar definitivamente sus planes de matrimonio y a dedicarse a la penitencia.

El libro termina, repetimos, con una escena de entrada colectiva en la vida religiosa. Esta alteración del acostumbrado final feliz en boda resulta particularmente significativa en el contexto del animado debate acerca de la licitud de la literatura de ficción en la España moderna. Además de reforzar el mensaje moralizador del texto, la conclusión de la novela responde, de manera original, a las críticas a la literatura de entretenimiento, disipando las posibles objeciones acerca de su ejemplaridad y resolviendo, de hecho, la muy debatida cuestión de los peligros morales de ese tipo de literatura. Con la toma de hábito de los protagonistas queda probado el valor de las novelas amorosas contadas por Enrico y Egido como ejemplos o avisos morales y, además, en un gesto que se extiende ahora hacia el lector, se proporciona un modelo de la deseada recepción de tales novelas.

Aunque no típicas de la novela cortesana, esta conclusión y la orientación del texto hacia la diseminación del mensaje de desengaño tampoco suponen un fenómeno aislado en el género. En mi tesis doctoral sobre la novela barroca, analizo un grupo de textos de características similares, a los que he denominado «novelas de desengaño». Pertenecen a este sector obras de diversa estructura narrativa: novelas largas (por ejemplo, las

17 Sobre el tema de la estructura de la novela barroca, véase el ya mencionado libro de Begonia Ripoll y, sobre todo, el estudio de María del Pilar Palomo, *La novela cortesana: forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976.

Soledades de Lozano, el ya mencionado *El español Gerardo* de Céspedes y Meneses, o los *Trabajos del vicio* de Castelblanco) así como volúmenes de misceláneas (como el *Para algunos* de Matías de los Reyes), e incluso alguna que otra colección de novelas cortas (como los *Desengaños amorosos* de María de Zayas).

Dentro del panorama de la narrativa cortesana del siglo XVII estas obras resaltan por su intento de ajustarse al principio horaciano «prodesse et delectare». Con las transformaciones de las convenciones narrativas, sus autores se proponen comunicar a los lectores un mensaje moralizador, precisamente, un mensaje de desengaño, además de brindarles un pasatiempo agradable. A este propósito se intercalan varias historias amorosas narradas desde el punto de vista del amante desengañado. Como hemos observado en las *Soledades* de Lozano y como ocurre en los famosos *Desengaños amorosos* de María de Zayas, tales historias se cuentan en la obra a manera de aviso contra los peligros del amor profano, y se ensartan en un marco narrativo que termina con la elección de la vida religiosa por parte del protagonista, al que frecuentemente se unen otros personajes de la novela.

Lo que estos textos revelan acerca de la historia literaria del siglo XVII es por un lado la transformación del género cortesano, quizás bajo la presión de la crisis que experimenta la sociedad española en aquella época, y por otro lado el alcance del tema del desengaño en la novela amorosa del barroco español. El tema del desengaño, estudiado con tanto detalle en sus manifestaciones poéticas y en la novela picaresca, es en la novela de tema amoroso un aspecto poco explorado. El estudio de *Soledades de la vida y desengaños del mundo* de Cristóbal Lozano, una obra que cautivó el interés de lectores ilustrados y románticos, debería ser piedra angular de esta línea de investigación.

Una mejor comprensión del carácter de estas modalidades narrativas nos ayudaría quizás a responder a la pregunta propuesta al iniciar esta presentación: ¿A qué se debió la enorme popularidad de las *Soledades* en la España dieciochesca? Es tema al que espero poder aportar alguna luz, con detenimiento, en próxima ocasión.

La ficción «telamoniana» de Pellicer en torno a Lastanosa

Fermín Gil Encabo

En 1994, con ocasión de la Exposición «Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII», se pudo contemplar en el interior de un gabinete simulado un manuscrito de singular relevancia para arrojar luz sobre Vincencio Juan de Lastanosa por ser la más completa fuente de información sobre el mecenas de Gracián y haber permanecido fuera del alcance de cuantos han estudiado su vida y obra. Se trata del conocido como *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*¹. El volumen, de 34'5 x 24'5 centímetros, y con folios numerados hasta el 272 –si bien cuenta con saltos, lagunas y añadidos, además de una ubicación de los materiales que puede desdibujar su estructura– es, para lo que ahora importa, obra de tres plumas: Lastanosa, el cronista José Pellicer de Ossau y Tovar y el abuelo del heredero de Lastanosa en 1788, Francisco Antonio Ladrón de Zegama Ezcurra y Santestevan.

El manuscrito está fundamentalmente dedicado a la obra de Vincencio anunciada en su título, concebida en varias partes, generalmente compuestas de texto e ilustraciones y separadas por folios en blanco de reserva. A este tronco básico se suma la documentación en que se basa el autor y siguen dibujos de la casa y jardines y de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Los huecos han sido aprovechados con posterioridad para copiar otros documentos por Juan López, que se identifica como secretario de Vincencio. Entre los añadidos, y usualmente ocupando pequeños espacios en los reversos de folios, aparecen textos con firma de Pellicer. Todo ello se completa con la intervención de Ezcurra, que en 1788 ordena materiales lastanosinos y en este manuscrito añade datos genealógicos de los descendientes de Vincencio, anota al margen cuanto tiene que ver con la herencia, escribe rótulos, folia el volumen y elabora un índice en el que no discrimina la fiabilidad de los componentes. Lo de «fiable» tiene que ver con la doble naturaleza de los documentos pues, una vez mencionado el nombre

1 El manuscrito (Ms. 22.609) pudo exponerse gracias a que Nicolás García Tapia me comunicó su reciente adquisición por la Biblioteca Nacional de España. Él lo ha usado (*vid. infra*, nota 9) para documentarse sobre un antepasado de Vincencio y ha percibido el fenómeno que voy a analizar. *Vid.* el catálogo de la exposición, de la que fui Asesor de Literatura: *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, 1994. En él participo con el estudio «Vincencio Juan de Lastanosa y sus prodigios» (111-123) y la ficha catalográfica de *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639* (362).

de Pellicer, tal cautela es obligada. Pero es precisamente la parte vinculada a Pellicer la que va a centrar nuestra atención².

Ya en el reverso del grabado de Lastanosa, que ocupa el segundo folio, aparece Pellicer firmando la aprobación el 30 de agosto de 1676 en Madrid de una obra mencionada como «este segundo Libro de la *Genealogía*» cuyos documentos originales afirma tener³. A pesar de tal fecha, el bloque básico del presente manuscrito se da por acabado antes: su portada y redacción fechable remiten a 1651 (f. 270v, cuya última oración se corta bruscamente por haberse arrancado hojas); al 2 de febrero de 1652 en el caso del *Índice* –referido al *Tratado de la Nobleza de la Casa de Lastanosa*– realizado por Vincencio (f. 7r ss), al 9 de agosto de 1652, fecha de la Aprobación –que alude a «estos discursos genealógicos»– del cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz (fol. 3r) e incluso a 1655, como se lee, añadido, en la portada (f. 1r).

En la vuelta del folio 3 comienza una carta de Pellicer a Lastanosa, también del 30 de agosto de 1676, en la que dice que ha compartido ocho días –lo justo para «empezar una verdadera amistad»– con Vincencio antes de que éste saliese para Sevilla por mandato de Carlos II. A partir de aquí se inicia el fascinante despliegue de una patraña genealógica. Pellicer escribe que ha enseñado el libro aprobado a algunos de los

- 2 Acerca de lo «fiable» que esta obra encierra de nuevo y discrepante respecto a lo consignado por quienes se han ocupado del asunto versó mi ponencia «Lastanosa y sus descendientes a la luz de la *Genealogía* (Ms. 22.609 de la BNE)» en el Simposio Filosófico-Literario sobre la obra de Baltasar Gracián celebrado en Calatayud los días 16 y 17 de abril de 1999.
- 3 Pellicer escribe: «merece así mismo, como el otro, mi aprobación». No aclara cuál sea este otro, que también puede ser el aludido en la carta de los ff. 3v-4v («después que aprobé el libro compañero de este»). A lo intrigante de no mencionar los títulos de las obras pero sí vincularlos cronológica y temáticamente, se suma la razón que tendría para efectuar una rectificación que convierte esa conexión en algo significativo: la parte superior del f. 3v contenía otra Aprobación de Pellicer, de la misma fecha, que fue tapada pegando dos grabados del escudo de Lastanosa realizado por Agüesca justo encima del comienzo de la carta (transcrita después ya que su primera letra monta sobre ellos). Gracias a la ayuda de Arsenio Sánchez Hernampérez, del Laboratorio de Restauración de la Biblioteca Nacional, pude leer el texto y observar que, además de decir de Lastanosa que sólo lo conocía «por su nobleza, escritos y erudición en lo político, militar y en antigüedades», al libro que aprueba lo denomina simplemente «este volumen», sin aludir a ningún otro. Según la carta del 15 de septiembre de 1676, Lastanosa remite a Pellicer «los dos libros para lo que puedan aprovechar para el que gustosísimo consiento (...) y que estos solo fuesen borrador del otro libro» (f. 5v). Pero el 15 de noviembre dice Pellicer: «buelvo a remitir el libro porque quedo con el otro» (f. 271v). El interés de estas precisiones radica en la eventual correspondencia que pudiera haber entre esos dos libros y los tres que entran en juego en el Ms. 22.609. En primer lugar, la presente *Genealogía* de 1651. En segundo, una redacción anterior –o una parte– compuesta en 1631 a juzgar por la fuente utilizada por Latassa y transcrita por Del Arco (cf. *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, 7, 9 y 291-292), cuyos preliminares –referidos a un libro, donde se incluye el *Árbol de la noble descendencia de la antigua casa de Lastanosa* de 1631, identificado por Del Arco con los *Discursos genealógicos* a que alude Uztarroz en su Aprobación de 1652– tienen semejanzas pero no concuerdan con los del Ms. 22.609. Y, en tercero, un nuevo libro fruto de la intervención de Pellicer al que, según se verá, se alude sucesivamente como de realización conveniente, decidida y en curso y que pocos días antes de la muerte de Lastanosa es mencionado como «el libro de su Genealogía» (f. 251r).

Consejeros, quienes le han ofrecido entregarle privilegios y epitafios con noticias de los Lastanosa que se remontan a ocho siglos atrás y le han proporcionado copia de un epitafio de Oviedo del sepulcro del rey Bermudo de León en el que se comprueba el cambio del apellido Telamón por el de Lastanosa, trueque ocurrido en 1018.

Las circunstancias en que Pellicer dice haber dado con el foco informativo revisten tintes novelescos: un amigo del que le ha suministrado la copia del epitafio tiene un árbol genealógico que empieza en el conde Recisundo Telamón. También posee el privilegio de Caballería dado en Bruselas en 1556 por Carlos V a Juan, bisabuelo de Vincencio. Tal privilegio lo halló un consejero entre la ropa de un criado suyo, a cuyo padre, que lo había encontrado una noche en una calle de Madrid, un platero le dio 30 pesos por la caja en que iba. Esta contenía otra más pequeña, de oro y valorada en 50 pesos, colgada de un cordón. De ella sacaron «aquella cosa» que el platero envolvió en el pergamino y le dijo que guardase.

Preparado el anzuelo de manera tan artera y con los orígenes del negocio tan astutamente desvaídos y remitidos a terceros, Pellicer perfila un panorama tan prometedor que plantea a Lastanosa la necesidad de escribir otro libro distinto al de 1651 para abordar la fase previa a la documentación proporcionada por Baltasar Lastanosa en que se ha basado Vincencio. En esta tarea —era de esperar— Pellicer se ofrece como colaborador y, para hacerse imprescindible, adelanta: «Son tantas las cosas que voy sabiendo (...). Con los materiales que tengo y los que me han ofrecido (...) tendremos para una obra a todas luces grande...». Sobre los documentos de que ha dispuesto Vincencio hasta entonces sentencia Pellicer: «son nada para las memorias que tengo en mi poder». El horizonte que le dibuja es realmente halagüeño: «...llevando el tronco seguido de sucesor en sucesor necesitaremos de mayor volumen, porque nos habemos de pasear por España en tiempo de los romanos hasta que encontremos un escudo de armas de la casa de Vuestra Señoría con unas letras que dicen 'Roma a me victa'». Se trataría, pues, de un árbol genealógico que los Lastanosa habrían empezado «del ramito más alto». La propuesta de colaboración es, evidentemente, pura fórmula de cortesía pues, además de que Lastanosa habría de contar con todo el material que Pellicer dice tener, poco más adelante a éste se le escapa acerca del proyectado libro: «lo tengo ya empezado y lo proseguiremos los dos logrando yo con gusto aprender de Vuestra Señoría y que vea sé recoger antigüedades».

El epitafio mencionado (f. 4v) viene precedido de una nota que anuncia que en la caja había una carterá con cartas. Identifica algunas, que aparecerán copiadas en los folios 91r y siguientes, pero la coletilla «y otras» extiende la sospecha de inautenticidad a un número indeterminado de ellas. Estrictamente hablando, el «Epitafio de Oviedo» transcrito es el primer documento en que se basaría el fraude, por eso conviene tener presentes sus términos:

Aquí finca en reposo Quindasvindo la Astanosa que de luengos tiempos se llamaba Telamón, fijo de Quindasvindo Telamón, nuso matador de la gente morisca e prez de los Ricos homes, nuso primo y hermano de la señora reina doña Elvira, nuesa mujer, que

finca con los santos en el cielo. E siendo home que fincaba en parejas con los señores reyes de España de luengos tiempos, catorceno nieto del conde don Recisundo Telamón, que fincó la corona como la cabeza del rey don Pelaio. E porque sepades por qué un home asaz de tan alto prez mudó el nome de Telamón en el de Lastanosa, e yo haciendo prez de lo que por mí fizó, coído faceros sabidores que, estando en batalla farto de espachurrar moros, lo firieron con la asta de una lanza e lo fize curar en mi tienda, e yo que finaba de que se muriera un home en quien tenía fincada la fuerza de mi reino, sabiendo que tenía un pedazo del asta, pregunté: «¿el astanosa...?» y sin decir más me fizó caer como la tierra lo furibundo de mi afincamiento, e plugo a Dios no muriese, e todos lo llamaron Lastanosa, e así se escribe en sus mandaderías, e apenas fincó sano non fizó sino dar batallas e espachurrar moros, por lo que yo, el rey don Bermudo, fize poner esta remenbranza y el escudo con que peleaba. Era MLVI.

Por encima de lo jocoso de la fabla medievalizante, con ese entrañable «espachurrar» de 1018 (de Cristo = 1056 era de César) que Corominas data a principios del siglo XVII, y por encima de la caprichosa etimología que, escamoteando el topónimo oscense, apocopa el asta que no sale mediante un procedimiento tan canónico como es el regio desmayo, por encima de todo ello hay una nota clara: desde tiempos remotos los Lastanosa se han codeado con reyes y éstos les deben favores.

El 15 de septiembre Lastanosa le contesta desde Sevilla con una carta (f. 5v) que plantea la mayor disyuntiva intepretativa de todo el asunto en lo que se refiere a la responsabilidad de Vincencio: o éste se deja engatusar por Pellicer porque ha perdido la sindéresis o Pellicer se atreve a usurpar la firma de Lastanosa para hacerle cómplice oficialmente y cubrirse las espaldas. Lo primero entra en contradicción con datos de la misma carta pues a Vincencio, aunque de más de 69 años, hay que suponerle con facultades suficientes como para estar cumpliendo una misión regia tan lejos de su casa. Ante la posibilidad, sin otro fundamento que la presente carta, de que Lastanosa fuese realmente partícipe en el fraude a sabiendas de todo lo que implicaba, tal documento habría de darse por falso. Mucho tendría que haber cambiado Lastanosa desde que en 1652 confiara la aprobación de la obra a Uztarroz. Sin embargo, en todo el asunto opera una lógica tan peculiar que la solución no se ajusta fácilmente a los axiomas ni al usual mercadeo positivista de pruebas y contrapruebas.

En la carta, Lastanosa acepta la propuesta de Pellicer y le faculta para actuar libremente. Al anunciarle que le envía dos libros, precisa: «para lo que le puedan aprovechar para el [libro] que gustosísimo consiento» y añade: «suplico a Vuestra Señoría que ponga mano siempre que guste. Yo repruebo todo lo escrito por mí a vista del Epitafio y Privilegio que Vuestra Señoría me remite. Del Privilegio tuve noticia pero nunca lo pude encontrar, por eso no hice mención...». Consolidando el fraude, Lastanosa comenta que se han perdido muchos documentos de sus antepasados próximos, algunos en el mar, como le sucedió a Juan Agustín, su padre, «sepultándole el Mediterráneo».

Sin embargo nos consta, porque lo dice el mismo Vincencio en textos ajenos a la filiación del presente (ff. 76v-77r), que su padre murió en la cama en Barcelona, donde fue enterrado, aunque posteriormente sus restos llegarían a la cripta de la capilla familiar de la catedral de Huesca. Algo similar se produce respecto a su madre, de la que llega a indicar que perdió «muchas copias hallándose en Palacio cuando murió el rey don Felipe III». Parece, pues, que Pellicer, por pluma de Lastanosa o con la venia de éste, prepara la previsible aparición de más documentos. Y en esa línea habla Vincencio de la necesidad del libro nuevo para que quepan las cartas que le ha enviado Felipe IV desde que escribió el primero. Incluso se anuncia un lapso temporal cuando Lastanosa comenta que la carta que ha recibido del rey la víspera dilatará el encuentro con Pellicer, «pues es arduo el asunto» que le encomienda.

La siguiente interpolación es una «Advertencia» ubicada en un hueco en medio del índice (f. 15v). En ella se insiste en la preparación de un «libro que se escribe para darlo a la prensa» debido a las muchas cartas reales que han recibido los Lastanosa desde el tiempo de Fernando el Católico hasta el de Felipe IV y que se hallan en poder de Pellicer, además de 130 que tiene Vincencio. Lo notable de la nota es que ya está fechada en Sevilla tres años después, el 2 de diciembre de 1679 y que el que la escribe se identifica como «Juan López, secretario de mi señor don Vincencio», nombre que sólo aparece esta vez y cuya letra es la de los añadidos del manuscrito que cita Pellicer o que hacen pensar en él. No hay, sin embargo, suficientes datos para creer que todo sea algo urdido por Pellicer y López o que éste sea una creación de aquél o que actúe por su cuenta.

Las cartas anunciadas en la «Advertencia» de López empiezan a aparecer en el folio 60. Se trata de seis sobre la guerra con el francés firmadas por María de Austria, reina viuda de Hungría, gobernadora de Flandes, dirigidas entre 1538 y 1539 a Juan de Lastanosa, gobernador de Dorlan. De ellas trasciende, cuando menos, la proximidad a la realeza de que goza el destinatario.

A la altura del folio 90 figura otra «Advertencia», sin fecha, en la que Vincencio —con una sospechosa redacción que mezcla la tercera y la primera personas— consigna que ha resuelto hacer ese otro libro para incorporar las nuevas noticias. A partir del folio 91 se transcriben algunas de las cartas aludidas en el epitafio. Son cinco de Carlos V a Juan de Lastanosa, otra procedente del rey de Francia, la respuesta a esta y tres del marqués de Lombay, todas ellas fechadas entre 1529 y 1544. La mención que hace Carlos V en la suya del 10 de junio de 1539 —«se conoce que arde en Vos la real sangre del conde Telamón» (f. 91v)— es más que suficiente para catalogar el lote. No obstante, en esta ocasión lo que llama la atención es que tras ellas es el otro anotador del manuscrito, Ezcurra, quien contribuye a la ficción pues transcribe dos cartas que dice haber encontrado «certificadas y legalizadas». Forman un precioso doblete ya que van dirigidas al supuesto tragado por el mar, Juan Agustín, el padre de Vincencio, y están escritas «de propia mano» por el rey y por la reina. La adjudicada a Felipe III agradece al destinatario haber legado todo a la monarquía mediante testamento en 1606. Sin embargo y como es de suponer, en el auténtico que otorgó en Barcelona el 28 de julio

de 1619 un día antes de morir (cf. f. 88v) no aparece ninguna mención ni a tal documento ni a tan magnánima donación⁴. Pero no caigamos en las redes que tiende Pellicer pues, una vez más, éste hace que sea el mismo rey quien testimonie la ascendencia «telamoniana» no sólo en términos amplificatorios de lo conocido por el epitafio sino incluso con alguna precisión en la etimología por si aquel resultaba oscuro:

...servicios como este, solo los hacen vasallos como vos, en quien se conserva la real sangre de los godos, como lo confirmó en León el noble rey don Bermudo, mi antezesor en aquel reyno, diciendo él mismo que Quindasvindo Telamón descendía de Racisundo, duque de Cantabria, padre de don Fabila y abuelo del rey don Pelayo; y viendo el rey don Bermudo, que retiraban en una batalla herido de una flecha a Quindasvindo, dixo: «¡Oh, noble primo!, si mueres, poco segura tengo la Corona»; y saviendo que el mayor riesgo era no poder sacar un pedazo del asta, que se le havia rompido, preguntó: «¿La asta-no-sa?», y sin pronunciar el «le» de la última sílaba cayó el Rey con una congoja en tierra. Mejoró Quindasvindo y, juntando los capitanes las palabras, dieron en llamarlo «Lastanosa», de tal modo que se trocó en este el noble y antiguo apellido de Telamón.

Es más: como el padre de Vincencio parece un «ahogado anunciado», el rey se muestra providencialmente previsor e indicador de pistas. Tras comunicarle que tiene copias de esas historias «telamonianas», ya que mandó «archivar los pergaminos en los Reales Consejos», le precisa que ese es el lugar en el que debe buscar una vez cumplida la profecía: «donde se hallarán, si pierdes tus papeles en tanta tierra, y mar, que has de pasar». También le recomienda hacer copias de la carta: «con solo ella no quieras más nobleza pues basta que confirme don Felipe Tercero lo que dijeron Bermudo de León y Enrique de Castilla».

La intención es clara y el mensaje paladino: Vincencio podrá acreditar su nobleza, la antigüedad de ésta y los servicios prestados a la Corona mediante documentos epistolares además de los epigráficos. Lo sorprendente en esta ocasión es que cuando el rey le pide que envíe a palacio con la reina a su mujer, Esperanza Baráiz, comenta que ha armado caballero al hijo de ambos. La carta de la reina precisa que se trata de Felipe, al que ha sustituido las basquiñas por calzones para que luzca como «alférez de alabarderos», y añade que a su hija María Teresa le ha dado un pensión de 6.000 reales sobre el Obispado de Sigüenza. Pues bien, estos supuestos hermanos de Vincencio no aparecen ni en el árbol genealógico realizado por él ni en el texto donde habla de todos sus antepasados (cf. ff. 76r-76v y 89r). Lapsus incomprensible –*aliquando bonus dormitat Homerus*– o rasgo de genialidad megalómana: Pellicer podría haber -

4 Debo la consecución del testamento, que pienso publicar, a Laureà Pagarolas i Sabaté (Arxiu Històric de Protocols. Col.legi de Notaris. Barcelona).

evitado este traspiés consultando el libro que dice haber leído al aprobarlo. ¿O es que sólo nos encontramos ante una mínima traza de lo que iba a ser una patraña descomun-al? Y, sin embargo, la intriga se complica pues hay otras huellas de esos hermanos fantasmas, aunque, a su vez, sean huellas sospechosas⁵.

En el anunciado y buscado Privilegio de Caballero de Juan de Lastanosa supuestamente otorgado por Carlos V en Bruselas el 4 de enero de 1556 (ff. 225r-226v), como era de esperar, el Emperador, basándose, además de en manuscritos, en la conocida fuente epigráfica, ratifica que Juan desciende

del alto y nobilísimo conde don Recisundo Telamón y de la noble Infanta Egilona, nieta del noble rey Witiza, cuyo apellido duró hasta el tiempo del noble rey D. Bermudo, que se mudó en el de Lastanosa. Cónstano de varios y antiguos privilegios, que tenemos en nuestro poder, y del Epitafio puesto por dicho rey D. Bermudo en el sepulcro de Quindasvindo Lastanosa, olim Telamón, en el cual se ve el motivo por que se mudó el apellido. Tiene asimismo probado (...) descender por ambos sexos de los nobles y esclarecidísimos reyes godos por más de veinte y ocho descendientes...

No sobra destacar que, entre los servicios prestados, el Emperador recuerda: «y me alegraría mucho haber tomado el consejo que me dio en la Dieta de Bormes [Worms] de que se matase a Martín Lutero (...) ofreciéndose a darle de puñaladas delante de los príncipes». Con tales antecedentes, Carlos V elige para nombrarle caballero el mismo día de la abdicación en Felipe II y como lugar la Casa del Parque de Bruselas, en presencia de todas las dignidades, ante quienes proclama sus armas:

Y de nuevo te concedo los escudos de armas gentílicos, con las coronas antiguas, águilas y medias lunas, con todos los trofeos que acostubrarón poner el noble conde Telamón tu ascendiente y usaron sus descendientes desde que empezó la Restauración de España, y en el tiempo que hicieron guerra a los romanos, y te mando los usos del mismo modo que en los Epitafios se ven...

Más adelante, aparece otro bloque de doce cartas dirigidas a Vincencio (ff. 246r-251v). Cinco son de la reina viuda Mariana de Austria, seis de Juan José de Austria, todas del 8 de septiembre al 25 de diciembre de 1679. La última es del secretario del

5 En la entrada «Esperanza Varáiz» del Índice (f. 16r), tras consignarse los hijos de ésta con Juan Agustín Lastanosa —«tubieron en hijos a Vincencio, a Juan [Orencio; cf. ff. 23r, 76r], a Engracia, a Josepha, y a Esperanza de Lastanosa»— figura este añadido, claramente posterior por su tinta nueva según ha comprobado Arsenio Sánchez: «y tres en Madrid Phelipe, Josepha y María Teresa». Es evidente que no se corresponden con los hermanos que consigna Vincencio como muertos de niños: Agustina, Galacián y María (cf. ff. 76r-76v, 89r). ¿Es esto una prueba de que Lastanosa no estaba al corriente de la fabulación de Pellicer?

bastardo y va fechada el 7 de diciembre de 1681 (f. 251r-v). Con ella se va a cerrar el periodo lógico tanto para las misivas auténticas como para las falsas de Pellicer y Lastanosa pues se da por recibida el 14 según una nota del secretario de Vincencio y éste muere el 18 de ese mismo mes⁶.

Pellicer había muerto el 16 de diciembre de 1679; sin embargo, el secretario de Lastanosa no parece haberse enterado pues en su nota cita la *Genealogía* como el libro «que se está escriuiendo» por el cronista. Además, las cartas dan testimonio de un cruce de intereses entre la reina y el bastardo, con Vincencio en medio y cumpliendo misiones reservadas al servicio de Mariana de Austria. La razón que se ofrece para que se descuelgue por fechas la última carta del bloque es que la reina había detenido a un servidor del bastardo con los documentos que llevaba. Como es de esperar, Juan José de Austria también figura entre los sustentadores de la ficción ya que la carta interceptada era una suya dirigida a Vincencio. Acompaña a los documentos y los comenta. Se trata de un libro constituido por tres pergaminos: en primer lugar, el Privilegio de Caballería de Felipe Juan Lastanosa, el supuesto hermano de Vincencio; en segundo, «unos epitafios sacados de sepulcros tan arrogantes como antiguos. En ellos verá V.S. que descende por amvos segsos de la real sangre goda, pues descende del conde Recisundo Telamón y de la Infanta Egilona, y a ello hace relación el privilegio»; y en tercero, «un árbol de toda su ascendencia, bien antigua, pues si no pasaron, conocieron en mantillas a Nuestro Señor Jesucristo.»⁷

La realidad parece mezclarse con la ficción y refrendarla. Alguien se sirve de aquella para dar verosimilitud a ésta, especialmente al final del largo periodo abarcado por la fabulación, en el momento en que los hechos aludidos son coetáneos de quien los manipula. Hasta Fabro, el secretario de Juan José de Austria parece desconocer la muerte de Pellicer pues acaba su carta a Lastanosa: «...y trauajaré con nuestro Coro-

6 El bastardo muere el 17 de septiembre de 1679. Sin embargo hay una carta suya del 21 (ff. 246v-247r), otra del 1 de octubre (f. 247r), otra del 4 (f. 248r-249v) y otra del 11 (f. 249v). La fecha de la primera ha sido modificada mediante raspadura, lo que también se ha producido en otra del 11 de septiembre (ff. 246r-v), según me confirma Arsenio Sánchez.

7 Alvar, Manuel «Una genealogía fantástica de los Lastanosa», *Homenaje al Profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, Universidad - Academia Alfonso X el Sabio, vol. I, 47-55, transcribe y comenta el nombramiento de caballero del niño de dos años Felipe Lastanosa el 21 de mayo de 1606 y siete epitafios, uno de los cuales es el ya mencionado de Oviedo. En la misma caja de los documentos que Alvar trabaja se halla una carta -Ms. 18.727-7 (137)- que no cita y que es la de Juan José de Austria a Lastanosa del 11 de septiembre de 1679 (ff. 246r-v del Ms. 22.609). En su parte superior y sobre las primeras palabras han añadido con mala letra: «esta no sirve al intento» y delante: «algo». Igualmente, en el mismo fondo hay un documento -Ms. 18.727-54 (187)-, tampoco citado por Alvar, con un «Epitafio q[ue] se halló en Obiedo» en su margen izquierda distinto al que ya conocemos y al otro que transcribe Alvar y con un Recisundo Telamón, testimoniado por el duque Favila, mucho más fantástico (a sus 105 años arroja a un embajador por la ventana). La parte principal del documento es un árbol genealógico que bien puede corresponder al tercer documento citado por Juan José de Austria. Que comience por el rey Pelayo era de esperar pero que concluya con dos descendientes de Vincencio casados, respectivamente, en 1684 y 1714 revela que la ficción «telamoniana» se daba por cierta entonces o había intereses en que lo pareciese.

nista lo que pueda: se ha quedado con copia de los tres pergaminos del Libro, pero está con muchas noticias, y ay parte del libro trauajado, cierto será gran cosa» (f. 251v).

No todo acaba aquí: da la sensación de que Pellicer actuase después de muerto cuando, pasado este conjunto de cartas, aparecen tres explícitamente suyas en las dos últimas hojas disponibles del manuscrito. Pero no ha resucitado pues son de octubre y noviembre de 1676 y en la misma línea de las copiadas en los folios iniciales. En la primera echa cuentas de los años de los Lastanosa controlados:

Bien ve V.S. con las noticias que tenemos de tantos esclarecidos y nobles ascendientes de V.S. desde el invencible conde don Recisundo Telamón, cuyo epitafio merece mayor volumen de elogios, cuya descendencia se ve bien probada desde el dicho hasta Quindasvindo el que mudó el Telamón en Lastanosa por el tiempo de 326 años, y desde este hasta Gombal Lastanosa, sexto de los Lastanosa, pasaron 219 años, con que tenemos bien probado desde el año de Christo de 729 hasta el de 1243 y desde este a Juan Agustín Lastanosa hay prueba hasta el año 1602 que casó este en Moyuela...

Además, a propósito del «libro que se está escribiendo» confirma que se ha hecho con el control total al comentar «Y pues Vuestra Señoría lo ha dejado todo a mi disposición he resuelto...». A Vincencio parece que lo quiere entretener: le encarga consultar autores que traten de los romanos, «que ellos hablan de Telamón, compañero de Marco Bruto cónsules y los que engrandecieron a Toledo que algunos dicen descender este de Telamón, rey de la isla de Salaminio compañero de Hércules y de los demás príncipes Argonautas...» La fase de la pérdida de España correrá por cuenta de Pellicer. Para redondear, dice haber sabido por un «compañero curioso» que Felipe III mandó recoger muchas losas de sepulcro de metal y piedra en Toledo, Burgos, Oviedo y otras partes y que lo hacía por Juan Agustín, que descendía de Telamón; que el compañero ha visto «copias traducidas de griego en castellano», e igualmente losas casi ilegibles, y que le buscará noticias. Lógicamente es el anuncio de la serie de epitafios que habría de enviarle.

Las dos últimas misivas de Pellicer aluden a la importancia de las cartas: hay muchas casas de España ennoblecidas sólo con ellas y él tiene cincuenta. Así se explica la advertencia de conservarlas en la supuesta carta de Felipe III a Juan Agustín. Y acaba: «solo digo se ba adelantando la hobra» (f. 272v).

La contemplación en conjunto de los textos que damos a conocer supone un salto cualitativo de un caso aislado descontextualizado, sin precisiones cronológicas, pistas sobre su autor ni sentido posible—no otra cosa podía ser el material editado por Alvar— a una categoría, la del ciclo genealógico ficticio. Trátase de un corpus extenso en número de documentos—una treintena larga— y en lapso temporal fabulado—llega hasta las fechas de escritura y extiende sus redes hasta un siglo después—, de datación, autoría y destino reconocibles y adobado con un diseño, un trasfondo y unas implicaciones—especialmente en el cruce de lo real con lo fabulado— que permiten identificarlo como

una práctica de rasgos específicos, cuya función, a su vez, establece sugerentes conexiones con otros textos relativos a Lastanosa.

Sobre el trasfondo de la opinión que nos dejaron los coetáneos y el enmarcamiento genérico realizado por Godoy Alcántara, ahora Oliver nos permite precisar que Pellicer, siempre con dificultades económicas, las tiene sobre todo en los años que afectan a esta fabulación⁸. La motivación de Pellicer es, obviamente, pecuniaria: conseguir dinero del rico Lastanosa a cambio de ofrecerle lustre para su apellido. Un Lastanosa a quien se supone que los reyes encomiendan misiones secretas da pie para el cruce de lo atestiguado por él mismo con lo elucubrado por Pellicer, sabedor éste de que Vincencio iba en busca de documentos antiguos para completar la *Genealogía* que ya tenía lista para la imprenta en 1651.

El engaño se presenta como la explicación más plausible, incluso sin dar por supuesto que el manuscrito, desde que comenzaron los añadidos de Pellicer, hubiese quedado en manos de este «Pellizar y Tomar» y su dueño no viese la manipulación. Pero la posibilidad de que Lastanosa estuviera al corriente de lo maquinado, así como el volumen, diseño, entramado y alcance de los textos, obligan a leer esta ficción «telamoniana» de manera distinta a la que sugiere la aplicación mecánica de la lógica historicista. La connivencia de Lastanosa, aunque sólo fuera en el primer paso, es innegable. Y, dado éste, la implicación en el caso, inevitable, a la vista de la «especialidad» de Pellicer y su conocida forma de proceder.

Podríamos preguntarnos por las causas del interés de Lastanosa en el asunto contando con hipótesis razonables como los posibles antecedentes judeoconvertos que apunta García Tapia. Incluso se podrían invocar ejemplos de antepasados cuya nobleza es cuestionada⁹. Y quizá todo ello sea más atendible que echar un capote al afectado diciendo que, aunque la lustrase, «la realidad no necesitaba de palabras vacías cuando tanto había hecho el linaje [de los Lastanosa] por enaltecerse en las armas y en las letras...»¹⁰.

8 Godoy Alcántara, José, *Historia de los falsos cronicones*, Madrid, Rivadeneyra, 1868, 243-245, 281-293, 303-308. Juan Manuel Oliver, «Los matrimonios de José Pellicer (Noticias de su vida familiar y descendencia)», *Criticón*, 63, 1995, 47-88; 57-58, 61-62, 86-87.

9 García Tapia, Nicolás, «*Los veintitún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo*», atribuidos a Pedro Juan de Lastanosa, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1997, 181-187. Además, en los folios del Ms. 22.609 en que se habla de la oposición de los habitantes de Monzón y Pomar a que Juan Luis de Lastanosa obtuviese la infanzonía y del pleito perdido, hay un aire de justificación y no faltan las rectificaciones. Así, cuando se alude al Privilegio que le otorgó Felipe II, se ha tachado una frase que decía: «Callose en el la calidad de infanzon por que abiendo la perdido en los procesos que arriba se refiere» (f. 72r).

10 Alvar, *op. cit.*, 48. Tan noble actitud no implica solventar el problema de la fabulación ni la inexistencia de los textos que edita. Cf. la respuesta dada por Del Arco (*La erudición aragonesa...*, 40 y nota 24), al problema de fondo de los recursos económicos: «...falsedad manifiesta, porque la posición económica de Lastanosa era más que desahogada». Vid. Fermin Gil Encabo, «'...injurias a tu mayor amigo...': Gracián y Lastanosa entre *El Criticón* y la *Crítica de Reflexión*», en I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. III, Prosa, Pamplona - Toulouse, GRISO - LEMSO, 1996, 221-227; 222.

Ahora bien, el sentido de esta genealogía ficticia podría encontrarse ateniéndonos a lo de momento comprobable y al contexto en que se produce. Los hechos no serían ciertos pero los textos sí. Y su lectura literaria permite rescatar el potencial con que fueron creados: la elaboración de la imagen del poder. Así, la ficción «telamoniana» cumple una función similar a la advertida en el tono propagandístico de obras como la *Relación de las fiestas que la ciudad de Hvesca de el Reyno de Aragón ha hecho al nacimiento del Príncipe nuestro Señor D. Felipe Próspero*, de 1658, donde un acontecimiento específico de la monarquía y de trascendencia internacional se supedita a la exaltación personal de Lastanosa. Igualmente, la invención de Pellicer conecta con uno de los rasgos más significativos de *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639*: la connotación de vinculación con lo regio y lo noble que tiñe la exhibición del poder económico de Lastanosa. A los caminos nuevos franqueados a través de los falsos cronicones o desde los linajes de burlas, se añaden lecturas como las de Bizzocchi que rescatan las genealogías «increíbles» para la Historia. La particular lógica de lo que eran obras históricas espúreas según las categorías hijas del racionalismo y el positivismo se encuentra, más allá de lo que dicen y de su historicidad, en su misma práctica como marca de nobleza que acrecienta la imagen del poder en momentos de rearme aristocratizante¹¹.

Visto así, este capítulo heterodoxo nos devuelve un Lastanosa mucho más completo y real, libre de alguno de los filtros con que intentamos ajustar los hechos a los esquemas. Igualmente, nos pone ante los ojos estas prácticas tan lábiles como sugestivas, sean creaciones 'mixtas' o creaciones propias de épocas 'mixtas'; coexistentes con la naciente historiografía moderna hasta en un mismo manuscrito; textos, en fin, que podrían denominarse literarios con no menos argumentos que los usados por Bizzocchi para darlos por históricos. Con todo, por encima de disciplinas y géneros, la función

11 Vid. Godoy, *op. cit.*; Pedro Córdoba, «Las leyendas en la historiografía del Siglo de Oro: el caso de los 'falsos cronicones'», *Criticón*, 30, 1985, 235-253; Julio Caro Baroja, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991; Aurora Egido, «Linajes de burlas en el Siglo de Oro», en *Studia Aurea...*, I, 19-50; Hayden White, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992, 12 (anulación de la dicotomía «discursos realistas / ficcionales»); Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 7-23 («écritures / historiores»); Bernard Lewis, *La historia recordada, rescatada, inventada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979 (la invención histórica dentro y fuera de la cultura occidental); Roberto Bizzocchi, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1995, 7 (planteamiento), 13 (orígenes), 13, 88, 105 y 107 (componente literario), 28 y 216 (cf. 'Thara coam', por Tarraco Nova, con Lasta-no-sa-le), 36-43 y 243 (Pellicer), 50-58 y 83-86 (España), 75-80 (implicaciones teóricas, entre ellas: las genealogías increíbles se usan aunque no haya necesidad de ennoblecimiento, son anteriores a la Edad Moderna y llegan hasta el siglo XX), 98 (la nobleza genealógica aristocratizante reacciona contra la nobleza ética renacentista), 108 (tipificación como «ghenealoghikos tropos»), 204 (es una moda relacionable con la de las inscripciones, monedas y el coleccionismo), 219 (son propias de una sociedad conservadora y autoritaria). Sobraría, pues, privar de sentido a las genealogías fantásticas recurriendo a los nombres de historiadores como Zurita, fray Jerónimo de San José y Uztarroz para «desautorizar un proceder (...) impropio de los aragoneses» según propone Alvar (*op. cit.*, 48).

es lo significativo e incluso ha de tomarse como cautela obligada. Si, como hemos visto, el ciclo «telamoniano» es incapaz de ocultar su condición ficticia y resulta, paradójicamente, histórico a su manera, lo que usualmente damos por verídico puede que haya que ponerlo en cuarentena. De hecho así ocurre, por ejemplo, con el texto informativo sobre Lastanosa que –junto a la descripción en prosa de 1647 de Uztarroz– usualmente se tiene por más fiable debido a la riqueza de datos y a los avales documentales que integra: ese texto conocido como *Las tres cosas más singulares...* puede que no sea muy digno de confianza porque sobre él también planea la sombra de la falsificación. Y, se deba o no a Pellicer, participa del estatus «mixto» de ese conjunto de textos ficticios que –como las genealogías increíbles– contribuyen a la creación de la imagen del poder, donde, junto a los «documentos», han de figurar los tradicionalmente considerados estrictamente literarios y a veces excluidos precisamente por serlo, como la descripción en verso de Uztarroz o «Los prodigios de Salastano» de Gracián¹².

12 Vid. la edición de *Las tres cosas más singulares que tiene la casa de Lastanosa en este año de 1639* (BNM, Ms. 18.727-45) en Adolphe Coster, «Une description inédite de la demeure de don Vincencio Juan de Lastanosa», *Revue Hispanique*, XXVI, 1912, 566-610. Para los pormenores de esta tesis, vid. mi trabajo «Realidad y virtualidad de un prodigio: textos y contextos de los jardines de Lastanosa» en el II Curso en torno a Lastanosa. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995 (en prensa). Vid. un modelo –aún arraigado– de la mencionada actitud hacia lo literario por no tener el formato convencional de un documento, por ejemplo, en Del Arco, *op. cit.*, 161-162 (la obra de Uztarroz es «impresión lírica solamente»), 317 (el pasaje de Salastano, siguiendo a Vidania, rutinariamente citado como alegoría y alojado en el capítulo de «Elogios a Lastanosa»).

Espacio y construcción dramática de la entretenida de Cervantes

Aurelio González

La obra de teatro, desde su génesis, se concibe como un texto destinado a la representación y ésta se proyecta de acuerdo con las convenciones escénicas de su tiempo. Por lo cual la obra teatral se construye a partir de una doble textualidad, por una parte el texto dramático que recoge los parlamentos de los personajes y por otra parte el texto que implica el montaje escénico. El dramaturgo controla la puesta en escena de su obra por medio de marcas –didascalias– incluidas en el texto de manera implícita o explícita¹.

Entonces, al estudiar el teatro, tenemos que recordar que se trata de obras concebidas y construidas para la representación, no para ser leídas, y desde luego que en este sentido tenemos que reconocer la importancia que tiene el espacio desde el momento en que, a diferencia de lo que sucede en otros géneros, tenemos que estar conscientes, como nos dice José Amezcua, de

la imposibilidad del teatro de representar el tiempo en transcurso, a la vez que el género se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo limita [...] todo el fluir del tiempo ha sido una ilusión [...] la espacialidad se ha sobrepuesto a las veleidades del tiempo [...].²

En este sentido el espacio es un elemento fundamental en la construcción dramática de la obra, y así hay que entender la afirmación de Issacharoff cuando considera que «Se puede suprimir todo en un texto dramático, la trama, los decorados, aun los parlamentos; incluso se puede abolir la idea tradicional de personajes y dejarlos en escena a manera de objetos, pero lo que no es posible es suprimir el escenario»³.

1 Sobre la doble textualidad de la obra de teatro pueden verse los trabajos de M^{ra}. del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989 y sobre el desarrollo del concepto de didascalia los trabajos de Alfredo Hermenegildo, «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en Luis T. González del Valle y Julio Baena, eds., *Critical essays on the literatures of Spain and Spanish America*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1991, 121-31.

2 Amezcua, José, *Lectura ideológica de Calderón*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 28.

3 Issacharoff, Michael, «Space and reference in Drama», *Poetics Today*, 2, 1981, 211 y ss.

Así es que «todas las relaciones entre los personajes se proyectan en el espacio»⁴ que es donde se mueven los actores, esta dimensión es la que determina la organización de la obra; así se origina lo que Zich llamó «espacio dramático» entendido como un conjunto de fuerzas inmateriales que va cambiando en el tiempo junto con las transformaciones de esas fuerzas⁵.

Teatralmente el espacio puede ser comprendido desde varias perspectivas. Por una parte existe un espacio físico (el escenario o tablado) en el cual se desenvuelven los personajes y que puede ser definido como el espacio escénico; por otra parte en ese espacio físico se crea un espacio de la ficción que es el espacio dramático. Además, hay que entender un espacio complejo que engloba el espacio de la representación y el que ocupa el espectador y que podemos llamar espacio teatral⁶.

Por otra parte el espacio puede entenderse, como lo hace Corvin, desde una doble modalidad en su funcionamiento: por un lado desde el punto de vista de su dimensión real (bajo la forma de gestos y movimientos del actor en las tres dimensiones: altura, anchura y profundidad) en el escenario, y desde una dimensión virtual por la evocación, tanto de palabra como de gestos, de espacios ausentes de varios tipos: en primer lugar, un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico (hoy ocupado por los bastidores y desahogos, y antes por el vestuario y demás cámaras ocultas a la vista del público), además, tenemos un espacio distante, incluso situado en otro tiempo, el pasado, que puede ser evocado, y finalmente un espacio afín configurado por la palabra⁷.

Esto no quiere decir que las referencias espaciales, como en cualquier tipo de texto literario, estén completamente desprovistas de un significado que rebasa el ámbito teatral y entra en el campo de lo simbólico y de lo social, tal como lo ha señalado Lotman al hablar en general del significado que tienen algunos conceptos espaciales:

Los conceptos «alto-bajo», «derecho-izquierdo», «próximo-lejano»[...] se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial [...] los modelos más generales, sociales, religiosos, políticos, morales del mundo [...] se revelan dotados invariablemente de características espaciales.⁸

El teatro español del Siglo de Oro tiende, en el caso de los corrales, a la construcción de un espacio dramático que se apoya intensamente en el poder creativo y evocador de la palabra (por la ausencia voluntaria de muchos elementos escenográficos), sin em-

4 Jí Veltruský, «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en María del Carmen Bobes, comp., *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, 40.

5 Cf. O. Zich, *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*, Praga, Melantrich, 1931, 246.

6 Véase Francesc Massip, *El teatro medieval*, Barcelona, Montesinos, 1992.

7 Cf. Michel Corvin, «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en M^a. del Carmen Bobes, comp., *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, 203-204.

8 Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, 271.

bargo, esto no limita la movilidad espacial, entendiéndolo por ésta la creación de diversos espacios dentro de la trama dramática en el espacio neutro del tablado del corral de comedias.

Para Cervantes, como ha dicho Canavaggio, el espacio teatral «n'est pas un espace réel que l'on puisse jalonner à la façon d'un enclos. C'est un espace métaphorique né d'actions fictives, puisqu'engendrées elles mêmes par un dialogue»⁹. Desde esta perspectiva hay una relación directa que se establece entre el texto dramático y su organización visual: el espacio escénico, espacio en el cual se realiza el texto dramático al representarse a través de un texto espectacular (el montaje), hace que dicho espacio adquiera una dimensión estructurante de la obra¹⁰.

Cuando el espectador asistente a un corral dirigía la vista al tablado antes de empezar la representación, en realidad no veía nada nuevo, veía un espacio que era prolongación del suyo propio y en un tiempo que era el mismo de él. No tenía como ahora un telón que limitaba el espacio circundante al que él ocupa. Sin embargo, al iniciarse la representación, sobre el tablado cambiaba el tiempo, se hacía otro, y las palabras de los actores figuraban un nuevo espacio que rompía la continuidad entre el patio, espacio de los espectadores, y el tablado, espacio de los personajes encarnados por actores que creaban un lugar físico, en la ficción, distinto.

Así, al iniciarse la representación de *La entretenida* (en caso de que la hubiera habido), al espectador, tanto el del siglo áureo como el actual, lo que viera y lo que escuchara, es lo que le permitiría, al unísono con los actores, crear un espacio distinto al suyo como espectador.

Cervantes dice en una didascalía explícita o acotación en el principio de la comedia impresa: «Salen Ocaña, lacayo, con un mandil y harnero, y Cristina, fregona». (I, 1)¹¹

O sea, los personajes que aparecen en primer lugar deben estar claramente caracterizados por el vestuario y algún utensilio propio de faenas domésticas como la criba; antes de que hablen ya se ha creado con la vestimenta que portan los actores un ámbito posible y conocido para el público; el discurso de ambos personajes comprueba y refuerza este ámbito y le da a cada uno de los personajes marcas que lo identifican, su nombre, por ejemplo. La creación de este espacio, un patio o la zona de trabajo de una casa, implícitamente lleva a la creación de otro espacio que no se ve, pero que es prolongación

9 Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977, 206-207.

10 Sobre esta relación pueden verse algunos de mis trabajos sobre diversos autores del Siglo de Oro: «Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes», en Y. Campbell, ed., *El escritor y la escena*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, 95-103; «El espacio teatral en *Los empeños de una casa*», en Sara Poot Herrera, ed., *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*, México, El Colegio de México, 1993, 269-77; «La construcción del espacio en *El anzuelo de Fenisa*», en Y. Campbell, ed., *El escritor y la escena III*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, 173-85.

11 Todas las citas son de Miguel de Cervantes, *La entretenida*, Pedro de Urdemalas, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998. En las referencias solamente indicaré jornada y número de verso. En el caso de las acotaciones la referencia será al verso inmediatamente siguiente.

del espacio de ficción recién creado: nos referimos al espacio del interior de la casa (que presuponemos que existe), el cual cobra realidad cuando la fregona Cristina entra y vuelve a salir trayendo la cebada. Acción que lleva en el texto del dramaturgo un manejo de didascalias explícitas e implícitas con las que refuerza su concepción:

Cristina A mucho te has atrevido.
Muestra; aquí está la cebada.
Dale el harnero. Éntrase Cristina.
Ocaña Toma el harnero, agraviada
deste que de ti lo ha sido.
¡Oh pajes, que sois halcones
destas duendas fregoniles,
(I, 89-94)
¡Qué presto Cristina vuelve
con la cebada y Quiñones!
Entra Cristina, con la cebada, y Quiñones, el paje.
(I, 109-110)

Obviamente se presupone que hay una serie de vestidos y trajes que permiten situar al personaje en el correspondiente ámbito social de pajes, criados y escuderos.

La condición de los personajes se caracteriza también por medio de un diálogo en términos «populares» con juegos de agudezas e ingenio en el uso de las palabras.

Por el tipo de labor que desempeñan los personajes, cerner la cebada, el espacio creado puede ser un exterior, pero siempre en el marco de la casa señorial. La exterioridad del espacio se sugiere con indicaciones como esta:

Ocaña Voyme a mi caballeriza,
por no ver este retablo
destas dos figuras juntas
que no se apartan jamás.
(I, 127-130)

Sólo será más adelante y por diversas referencias conocidas por el público de la época que este espacio particular se situará en un espacio mayor —urbano— que se identificará como el de la ciudad de Madrid. Para esta identificación del espacio urbano, Cervantes, como ya han señalado Sevilla Arroyo y Rey Hazas, utilizará como señas de identidad las referencias a diversas iglesias de la villa madrileña¹²:

Torrente La primera estación fue a Guadalupe,
y a la imagen de Illescas la segunda,
y la tercera ha sido a la de Atocha;

12 Sevilla Arroyo, Florencio, y Antonio Rey Hazas, «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, Madrid, Alianza, 1998, xiii-xv.

quiere partirse a Roma; agora queda
en San Ginés hincado de hinojos,
arrojando del pecho mil suspiros,
vertiendo de sus ojos tiernas lágrimas,
(I, 888-895)

D. Francisco Esta mañana, estando
 en misa en San Jerónimo,
 al salir de la iglesia
 me tomó por la mano.
(II, 1879-1882)

Cristina Y Julianilla,
 la del entallador, con Sabinica,
 que sirve a la beata en Cantarranas.
(III, 2254-2256)

La entrada de nuevos personajes subraya que el espacio es el de la casa y con ésta se establece un nexo de relación entre los amos y los criados ya que todos comparten el mismo ámbito:

Quiñones Aún no han echado de ver
 que estamos aquí nosotros.

D. [Antonio] Dejadnos aquí vosotros.

Cristina Entra aquí el obedecer.

Éntranse Quiñones y Cristina.

(I, 177-180)

D. [Antonio] Entraos en vuestro aposento;
 dejadnos, hermana, a solas;
 retiraos, hermana mía.

Marcela ¡Dios tus intentos mejore!

Éntrase Marcela.

(I, 195-198)

La obra va a discurrir en este espacio, por un lado ocupado por criados y señores y por otro con la presencia siempre marcada del espacio extensivo del interior o exterior de la casa.

Al nuevo espacio llegan Cardenio y Torrente. Ambos están caracterizados, por instrucciones explícitas de Cervantes como estudiantes licenciosos con capa y manteo y capa y gorra. Este espacio es exterior, una calle, posiblemente, ya que Torrente entra «comiendo un membrillo o cosa que se le parezca». Este espacio exterior se convierte en el ámbito del caos y de la confusión y funciona en realidad como un espacio entremesil. Más adelante se verá que la calle también es el lugar de los encuentros en los que se entregan los billetes amorosos.

Por el contrario el espacio de Dorotea y Marcela es un espacio interior al cual entra Antonio, en realidad sin darse cuenta:

Marcela Mira do viene suspenso;
 tanto, que no echa de ver
 que aquí estamos. De su ser
 que está trastocado pienso.
 Escuchémosle, y advierte
 cómo de Marcela trata.
 (I, 531-536)

Sin embargo, este espacio se caracteriza inmediatamente como el espacio exterior de la casa que siempre tiene implícito el espacio interior, el cual conocimos inicialmente y se caracteriza como tal con la llegada de Ocaña y sus utensilios de caballero:

Éntrase Marcela y Dorotea.
 Sale Ocaña, de lacayo, con una varilla de membrillo y unos anteojos
 de caballo en la mano, y pónese atento a escuchar a su amo.

La segunda jornada se inicia con los personajes de Marcela, Dorotea y Cristina realizando actividades femeninas, de ahí que el dramaturgo marque la presencia de una almohadilla para bordar como seña de identificación. Este espacio es el interior que presupone el caos exterior. Sin embargo, a este espacio pueden acceder tranquilamente Ocaña, Torrente y Cardenio sin necesidad de anunciarse, lo cual sugiere nuevamente ese espacio como un patio donde podían bordar las mujeres, pero que no estaba absolutamente marcado por la privacidad.

Esta alternancia espacial irá marcando el devenir de la obra y tendrá en el entremés que se representa en el tercer acto su culminación espacial, pues este espacio dramático al interior del texto, se confunde con el espacio original en la perspectiva de algunos personajes. Este espacio es el mismo de la primera secuencia:

Asómase a la puerta del teatro Cristina, y dice:
 Cristina Pónganse todos bien, que ya salimos.
 Marcela ¿Han venido los músicos?
 Cristina Ya tiemplan.
 Éntrase Cristina.
 Salen Ocaña y Torrente, como lacayos embozados.
 Torrente Paréceme que vas algo dañado,
 Ocaña.
 (III, 2232-2235)

En esta obra los personajes crean con su discurso un espacio dramático concreto: el exterior de una casa, una sala interior o la calle, sin embargo, este espacio, que no tiene el grado de especificidad absoluta que aparece en otras comedias como *El gallardo*

español o *Los baños de Argel*, sí está implicando, como una especie de resonancia, otros espacios afines y contiguos. Así aunque tengamos una escena como las que antes mencionamos en un exterior, éste sólo tiene sentido en cuanto implica al resto de la casa, y por otro lado la casa no es válida como tal sino por estar situada en un ámbito urbano más específico como lo es Madrid.

Este recurso de «espacialidad afin», lo podríamos llamar así, es el soporte de la obra, ya que no podemos dejar de tomar en cuenta que buena parte de los resortes de la intriga se apoyan en la existencia de un personaje: la otra Marcela, que nunca aparece en el espacio escénico, pero que indudablemente tiene presencia dramática y esta presencia es en un espacio diégetico, sí, pero contiguo y presente como una extensión del espacio dramático creado. Por otra parte en esta comedia las anécdotas de criados y señores están imbricadas de tal manera que sólo son verosímiles en el espacio común que comparten en la realidad, ya sea el de la casa o la calle, para lo cual el espacio debe dilatarse y esto debe ser de una manera natural, en la cual representa un papel importante la indeterminación.

Desde luego que este recurso no es una invención cervantina, todo autor dramático ha usado en algún momento esta extensión espacial, sobre todo con las marcas y efectos sonoros o musicales que suceden «dentro» (por tanto, fuera del tablado) y que dan una nueva dimensión a lo que sucede en el escenario ampliando a los oídos del espectador el espacio existente.

La particularidad del uso de este recurso en *La entretenida* radica en que al estar concebida como una comedia de ruptura del género de enredo (por ejemplo, entre otros muchos aspectos, por su final sin matrimonios¹³), con una trabada interacción de personajes de distinto nivel social y mezclando la realidad con la realidad teatral (el entremés que se representa en la tercera jornada), el espacio es el soporte de la intriga y dicho espacio dramático requiere de una construcción expansiva por la continua referencia al personaje incorpóreo —guardando las distancias e intenciones como en el *Esperando a Godot* de Beckett— que en el desarrollo de la comedia debe ampliar los límites del espacio escénico, creando de esta forma un espacio dramático que tiene un núcleo escénico concreto y bordes difusos que se extienden hasta abarcar toda la ciudad por medio de la evocación o la referencia, con lo cual la casa queda situada en un espacio fuera de los límites del escenario, pero que, sin embargo, continuamente se hace presente en didascalias implícitas.

Recordemos también que en obras de una gran movilidad espacial como *El anzuelo de Fenisa* de Lope, el espacio afin es una realidad referencial, pero no estructura la pieza. Tal vez este uso de un recurso teatral pueda ser otro aspecto experimental del proyecto dramático cervantino, contenido en las famosas ocho comedias nuevas, nunca representadas.

13 Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992, 239 y ss. Y «Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)», *Anales Cervantinos*, XV 1976, 19-119.

La Representación de los Mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas, y el teatro religioso del siglo XVI

Lola González

Si tuviéramos que elegir un calificativo para definir la obra objeto de comentario en esta comunicación, ese sería el de excepcional.

Dentro del panorama dramático del XVI, esta obra sobresale por contener en sí misma una apretada información sobre uno de los aspectos que presenta mayor dificultad en el estudio del teatro del siglo XVI: la reconstrucción de las condiciones de representación. La ausencia de documentación escrita o iconográfica ha obligado a la crítica a recurrir a los propios textos los cuales tampoco suelen presentar información suficiente sobre esta cuestión. Frente a este problema, la obra de Francisco de las Cuebas se erige como documento revelador y certero de una técnica de escenificación tradicional y totalmente ornamental.

La obra de Cuebas, que fue rescatada a principios de este siglo por Crawford¹, carece hoy en día del pertinente estudio que ponga de manifiesto su valor y el lugar que le toca ocupar en el panorama de la historia del teatro castellano del XVI. La crítica apenas se ha ocupado de ella mereciendo sólo atención por el extraordinario acopio de información que contiene sobre su puesta en escena y dejando de lado el texto, inusual en su composición y en su calidad literaria, superior al de la mayoría de piezas coetáneas².

1 Crawford, J. P. W., «Representación de los mártires Justo y Pastor de Francisco de las Cuebas», *Revue Hispanique*, T. XIX, 1908, 429-454. Citamos por esta edición.

2 De ella habló tempranamente don Manuel Cañete en su obra *Teatro español del siglo XVI. Estudios históricos literarios*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1885, avisando del interés de esta pieza en el estudio del drama español. Cronológicamente le sigue Crawford quien en la presentación a su edición resalta la importancia de esta pieza por su extraordinario acopio de signos de representación. El profesor W. T. Shoemaker la trae a colación en su estudio sobre la escena española, indicando el uso de la técnica escénica múltiple vertical para su representación *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI, Estudios escénicos*, Barcelona, Instituto del teatro, 1957, II, 1-154. También menciona la pieza Mercedes de los Reyes quien en su estudio sobre el *Códice de Autos Viejos*, Sevilla, Álfar, 1987, la cita a propósito de la pieza XXIX de dicha colección que trata el mismo tema que la obra de Cuebas. José María Díez Borque la menciona en su estudio *Los géneros dramáticos del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987. Finalmente, Francesc Massip, *Teatre religiós medieval als països catalans*, Barcelona, Institut del Teatre, 1984, y Josep Lluís Sirera, «Un teatro para una nueva religiosidad: la «Historia de Santa Orosia» y los orígenes de la comedia de santos», *Edad de Oro*, 305-317, estudiosos del teatro medieval catalán, el primero, y del teatro catalán y castellano, tanto medieval como renacentista, el segundo, hacen mención de la obra para subrayar precisamente la magnífica representación de la que fue objeto. El texto dramático en sí, su peculiar y cuidada composición y su intrínseca calidad literaria, cualidad poco frecuente en las obras que configuran el

Puesto que disponemos de un tiempo limitado pondremos de relieve solamente algunos aspectos formales de la obra y de su puesta en escena, esto último a partir de la información que ella misma proporciona.

El texto que nos ha llegado³ está conformado por el poema dramático y por unos largos párrafos en prosa que vamos a denominar con el término «rúbrica»⁴ para distinguirlos del texto escrito por el poeta, no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra, o sea, las acotaciones. Son tres las rúbricas que aparecen en el texto y las tres son depositarias de una valiosa información sobre cuándo, dónde y cómo se escenificó la obra.

En la primera rúbrica, que antecede al Acto I, en el inicio, se nombra al autor y la circunstancia que originó la obra. Ésta fue un encargo de las autoridades eclesiásticas de Alcalá de Henares para celebrar la llegada de las reliquias de sus patronos a su ciudad natal. La celebración consistió fundamentalmente en el desarrollo de una larga procesión que duró todo el día en el transcurso de la cual se realizó este drama que tenía por tema la muerte de los niños Justo y Pastor, mártires de la etapa fundacional del cristianismo⁵.

La pieza dramática que compuso Cuebas es denominada, en el inicio de la primera rúbrica, con el término «representación». Curiosamente son muy escasos los dramas religiosos de la época que incluyen este término en los títulos⁶. Como bien ha puesto

panorama dramático sacro de la segunda mitad del XVI, apenas si se ha considerado.

3 El manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, es el nº 6149, folios 65-74. La edición de Crawford sigue este manuscrito.

4 Define el *Diccionario de Autoridades* el término «rúbrica» del siguiente modo: «En el estilo eclesiástico es la ordenanza y regla que enseña la ejecución y práctica de las ceremonias y ritos de la Iglesia, en los Oficios Divinos y funciones sagradas. Llámase «rúbrica» por el colorido rubro o encarnado con que comúnmente suele estar escrita en los Misales». El término «rúbrica» está perfectamente documentado en la dramaturgia sacra del ámbito catalán. Concretamente, cabe constatar la presencia abundante de estas «rúbricas» en el códice mallorquín conocido con el nombre de Manuscrit Llabrés, depositado en la Biblioteca de Cataluña. Estas rúbricas son de una importancia excepcional porque ayudan a precisar la ubicación de los escenarios y porque describen con bastante detalle la forma de los escenarios empleados así como los trucos y tramoyas, personajes participantes, manera de vestir de éstos y de comportarse, entradas y salidas de escena, etc.

5 Otras obras que en la época trataron del mismo tema son el «Auto y Martyrio de Sant Justo y Pastor», pieza XXIX de la *Colección de Autos, Farsas y Coloquios*, de Léo Rouanet, Barcelona, 1901, 483-501; el auto del Maestro Alonso de la Torre, compuesto en la misma fecha que la obra de Cuebas y para ser representado en la misma ocasión que aquélla; por último, un Auto del Corpus que se representó en Sevilla en 1593 y del que da noticia Rafael Sánchez Arjona en *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, 297.

6 Ninguna de las piezas del *Códice de Autos Viejos* lo incluye, siendo el término más usado el de «auto» seguido del de «farsa», incluidas las piezas hagiográficas, género al que pertenece la de Cuebas y la que con el número XXIX se encuentra en esta colección, «Auto del Martyrio de Sant Justo y Pastor», Léo Rouanet, *Colección de Autos*, cit. Sin embargo, el término «representación» aparece en algunas piezas de la colección de consuetas mallorquinas conocido como Manuscrit Llabrés. En dicho manuscrito las piezas se denominan mayoritariamente «consuetas», pero ocho de ellas ostentan en su título el término «representación». Tres de esas piezas son hagiográficas: la *Representació de la vida*

de relieve la crítica, el uso de este término, frente al de «auto», por ejemplo, con el que no presenta diferencias en su delimitación genérica, pretende distinguir estas piezas de las no representables. En el caso que nos ocupa, el término «representación» podría haber sido empleado para matizar, en opinión de José María Díez Borque, «un carácter de conmemoración más estrechamente vinculado a la celebración y al espacio de la fiesta»⁷. Podría ocurrir también que, tratándose de una obra compuesta por orden del Cabildo Eclesiástico para una fiesta religiosa concreta, tras su escenificación se decidiera conservar el texto y la manera en que éste se desarrolló, con lo que el texto dramático que nos ha llegado sería una copia del original compuesto por el poeta. Esta copia podría haber sido consultada más tarde por Ambrosio de Morales al escribir su crónica. Recordemos que en dicha crónica se reproducen pasajes exactos a los que podemos leer en la obra de Cuebas⁸.

Contrariamente a lo que cabría esperar, nuestro drama se presenta dividido en tres actos, en lugar de en uno, que es lo común en las piezas sacras del XVI. El motivo viene expresado en el mismo texto: «por más acomodarse» —se dice en la primera rúbrica— «con los ánimos de los oyentes, con la demasiada gente y brevedad del tiempo, le pareció (al poeta) repartillo en tres partes» (431).

La estructura más visible del teatro sacro del XVI deja percibir una organización externa en tres partes, aunque no siempre bien delimitadas: una parte inicial, que suele consistir en una larga tira de versos recitados por un pastor, una parte intermedia que da cabida al libre desarrollo de la acción, y una parte final, constituida generalmente por un villancico. Esta simple organización tripartita⁹ cumple en el todo dramático funciones semejantes a las que la Retórica señalaba en el discurso: «Teniendo principio y fin» dice Lausberg refiriéndose a éste «su función principal es el contacto con el público, en la medida en que la parte inicial establece el contacto con el mismo y la final quiere asegurar el efecto del discurso en el auditorio»¹⁰.

de St. Francesch (29), *la Representació de la vida de Sant Pere* (46) y *la Representació de la conversió del benauenturat Sant Pau* (48). Volviendo al ámbito castellano, hacia la segunda mitad del XVI, Sebastián de Horozco emplea el término «representación» en tres de sus cuatro obras dramáticas: *Representación de la parábola de Sant Mateo*, *Representación de la historia Evangélica del capítulo novo de San Joan* y *Representación de la famosa historia de Ruth*.

7 Díez Borque, J.M., *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*. (*El teatro hasta Lope de Vega*), Madrid, Taurus, 1987, 35.

8 En este sentido el término «representación» encontraría su equivalente en el término «consueta» con el que son denominadas la mayoría de las piezas del Manuscrito Llabrés y cuyo significado era «enregistrament per escrit de funció sagrada feta per consuetud i com a ornament o ampliació de la litúrgia en una diòcesi, convent o parròquia, en ocasió d'una festivitat determinada o totes des de l'any litúrgic», Josep Romeu i Figueras, *Teatre català antic II*, Barcelona, Curial, 1995, 48.

9 Miguel Ángel Pérez Priego comenta esta construcción tripartita del drama y su función en su estudio sobre las farsas del dramaturgo extremeño Sánchez de Badajoz, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982, 134.

10 *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966, 41.

La preocupación por no perder ese contacto con el público dio lugar a que Cuebas, en lugar de componer su obra en un acto lo hiciera en tres considerando cuidadosamente cada una de las tres partes señaladas para el discurso en cada uno de ellos. De este modo tenemos que cada acto se compone de un extenso parlamento en prosa, equivalente a un introito, seguido del diálogo que desarrollan los personajes de la obra, y, por último, de una canción. Pero además de estar estructurada en esas tres clarísimas partes la obra también mantiene en global el orden compositivo tripartito mencionado ya que antes del primer parlamento en prosa del Acto I encontramos un villancico cantado por el coro de la Iglesia de San Justo, y tras el desarrollo del Acto III aparece otro villancico que pone el broche final a la obra.

En la pieza de Cuebas la larga tira de versos en boca de un pastor que constituía el introito en el teatro de la primera mitad del XVI ha sido sustituida por unos largos parlamentos en prosa puestos en boca de un ser sobrenatural, el Ángel Custodio de Alcalá, parlamentos exentos, por otra parte, de la comicidad que caracterizaba al introito castellano más temprano (Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro), y de contenido claramente didáctico y edificante.

Lejos, pues, de los prólogos del primitivo teatro castellano esos parlamentos, más en consonancia con las piezas introductorias del *Códice de Autos Viejos*, constituyen un tipo de prólogo serio cuya tradición en obras religiosas se advierte ya a partir de 1540¹¹.

Aunque la obra de Cuebas formula de manera no corriente el característico introito, los parlamentos del Ángel cumplen en buena medida con la misión de esta forma liminar. En el parlamento primero encontramos el saludo, aunque en lugar de estar dirigido al público se hace a las reliquias y a los protagonistas de la representación, los niños Justo y Pastor, a quienes da el tratamiento solemne que se dispensaba en las entradas reales. Tras el saludo enfático y laudatorio, el Ángel les hace entrega de las llaves de la ciudad y les nombra sus protectores. A continuación les pide atención y silencio («El oydo atento presteis»), y les declara lo que van a presenciar. Estos introitos, pues, cumplen la misma función dramática que la división en tres actos: no perder el contacto con el público y prepararlo para lo que se va a representar tratando de crear un clima dramático envolvente en el que se ve introducido el espectador de manera inmediata: «a vosotros, tiernos mozos», los estudiantes de la Universidad de Alcalá, dirige el Ángel su primer parlamento ofreciéndoles lo que se va a escenificar como ejemplo a seguir por éstos.

Aclarado el motivo por el que la obra se presenta dividida en tres actos, en la rúbrica se advierte que dicha partición no afecta a la estructura interna de la misma: «no

11 Este prólogo serio se caracteriza en líneas generales «por la continua repetición de este modelo: salutación laudatoria, argumento y petición de silencio. Aunque estas funciones se encontraban también dentro de la tradición anterior, heredadas de los prólogos latinos e italianos, ahora se distinguen por su repetición casi idéntica y el tono de seriedad», Reyes Peña, Mercedes de los, *Códice de Autos Viejos*, 935.

dexando» dice el cronista o el poeta «por eso de proseguir un mismo intento y hazer una sola obra como se pareció al tiempo que se representó todo junto en la dicha yglesia como qualquiera que aquí lo leyere, lo podrá veer y considerar» (431).

Esta pretendida unidad no se cumple en la obra debido a que las tres acciones que la configuran no se presentan en relación de subordinación, sino más bien yuxtapuestas.

En el Acto I se presenta a la Niñez simbolizando el triunfo del cristiano espíritu de los Mártires Justo y Pastor sobre la Gentilidad. En el Acto II tiene lugar el Martirio de los Niños. Y en el Acto III se escenifican dos episodios de la historia marco o general: el de San Eugenio y Asturio, cuyos diálogos enumeran alternativamente lo que uno y otro han hecho en servicio de la religión y de los Niños Mártires, y el episodio del castigo de Daciano. Los sucesos, pues, están compartimentados en ciertas unidades orgánicas, en actos, los cuales, a su vez, lo están en escenas. Los dos primeros Actos están estructurados en cuatro unidades orgánicas cada uno, y el último, en seis. Por falta de espacio nos es imposible detallarlas en este trabajo. La obra, pues, responde a una estructura por escenas lo cual queda claramente indicado en el texto por las acotaciones escénicas. Ahora bien, hay que tener en cuenta que, aunque se da esa estructura, en realidad lo que hay en cada acto es una única situación, un episodio. No dejan de ser tres, cuatro, mejor dicho, situaciones aisladas, independientes, que no rompen la situación creada en cada acto por la presencia del Ángel narrador.

La construcción de cada acto se realiza sobre un doble plano escénico: de un lado, el cuadro de fondo, la historia que se cuenta; de otro, la situación de inmediatez que crea la intervención del Ángel con sus comentarios y sus interpelaciones al público.

Esta forma de construcción ya aparece en Diego Sánchez de Badajoz. En la *Farsa de la salutación* los dos planos situacionales aparecen articulados de manera sucesiva e independiente: primero se reproduce en escena el cuadro historial, la salutación del Ángel a María (vv. 41-65), y a continuación el pastor comenta en un monólogo aquella escena extrayendo diversas conclusiones morales o teológicas (vv. 65-145). Pero este doble plano estructural empleado por Cuebas en su obra presenta mayor semejanza con otra de las obras del dramaturgo extremeño, la titulada *Farsa del juego de cañas*, con la diferencia de que la Sibila interrumpe la acción con sus continuas intervenciones mientras que los parlamentos del Ángel se limitan a abrir y cerrar cada acto.

Es típico del teatro religioso del XVI que, al margen de la acción principal que fundamenta el argumento y el tema de la representación, se desarrolle un segundo episodio cómico.

En la pieza de Cuebas ese episodio cómico se encuentra en el Acto III. La última escena del Acto II ha puesto delante de los ojos de los espectadores, con sorprendente realismo y crueldad, la muerte de los niños. Por el testimonio de Ambrosio de Morales conocemos que fue una escena intensa y muy sentida por el público: «El degollar de los santos» —dice el cronista cordobés— «se representó muy bien, provocando mucha

devoción y lágrimas»¹². Más que aligerar la monótona gravedad que pudiera haber tenido lugar en lo anteriormente representado, el episodio cómico de Daciano cumple un papel anticlimático, de distensión psicológica que prepara al auditorio para un final alegre. No olvidemos que la representación formaba parte de un marco festivo más amplio motivado por la llegada, después de muchos avatares, de las reliquias de los santos patronos, motivo de gran regocijo para el pueblo de Alcalá.

Siguiendo la convención del teatro sacro del XVI, una pieza cantada, un villancico, cierra la obra. En la obra de Cuebas la música vocal e instrumental vienen perfectamente indicadas en las acotaciones escénicas recogiendo también éstas su función. Además de abrir y cerrar los tres actos, y de acompañar la entrada y salida de los personajes, la música desempeña una función dramática clarísima al contribuir a crear la atmósfera apropiada para que ciertos momentos de la obra sean especialmente emotivos. Así ocurre en el Acto II. Muertos los niños, bajan ángeles del cielo a recoger sus almas. El ascenso se realizó con acompañamiento de canto y música instrumental: «A este tiempo» leemos en la correspondiente acotación «se abrió el cielo y sonó mucha música y se vieron venir ángeles y subir las animas al cielo, en el qual se cantó este villancico»¹³ (446).

Sin poder entrar en más detalles hemos de decir resumidamente que en la obra de Cuebas –al igual que ocurre, por ejemplo, en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz¹⁴– las formas líricas aparecen con una función de dependencia respecto del todo dramático, como elemento destacador de situaciones y de personajes en total consonancia con la estructura dramática global y no como valor en sí mismo.

Como decíamos al inicio, el texto dramático que comentamos nos ha llegado acompañado de unos fragmentos en prosa que hemos dado en denominar «rúbricas». En ellas se indica los lugares en los que se llevaron a cabo las dos representaciones que se hicieron, el tipo de escenario, tramoya y trucos que se emplearon, los personajes que intervinieron así como su perfecta caracterización.

La primera escenificación tuvo lugar el domingo 7 de marzo de 1568 en el prado conocido como de Esgaravita, a unos doscientos metros de la Puerta de los Mártires de Alcalá. En este prado se construyó un túmulo funerario para depositar las reliquias mientras se representó el Acto I. Los Actos II y III debían escenificarse dentro de la ciudad, cerca de San Juan de la Penitencia el II, y en la Iglesia de San Justo el III, pero por falta de tiempo ninguno de los dos actos se representó el día señalado¹⁵.

12 *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las traslaciones de los gloriosos niños Martyres San Justo y Pastor*, Alcalá, Andrés de Angulo, 1568, fol. 142 r-v.

13 El subrayado es nuestro.

14 Pérez Priego, Miguel Ángel, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, 157 y ss.

15 Situado debajo de la «gran nube», relata Ambrosio de Morales, «comencó –el carro– a mostrar su representación, más era ya tan tarde, que las andas passaron adelante», fol. 135r. Lo mismo ocurrió cuando la procesión llegó a la última parada prevista, la iglesia de San Justo: «Tan poco –prosigue Ambrosio de Morales– se detuvieron las sanctas reliquias en el altar de la lonja de Santaiuste aunque también entraron en la Yglesia ... y las pusieron con mucha música en el rico túmulo, que estaba en

La segunda escenificación tuvo lugar al domingo siguiente, 14 de marzo. Esta vez la obra se representó completa: los Actos I y II en el interior de la Iglesia de San Justo, y el III en la puerta principal de ésta.

Según la primera rúbrica, para la primera representación se construyó un «carro»¹⁶ de unos tres metros de ancho por cinco de largo que se sostenía por dos ejes. Esta plataforma tenía dos trampillas en la superficie y dos escaleras que facilitaban el acceso al interior haciendo éste las veces de vestuario. Este carro fabulosamente ornamentado es descrito con todo detalle en la primera rúbrica. Para dar mayor realismo a la escena del martirio, que originariamente parece que tuvo lugar en el prado mencionado, se cubrió toda la superficie de esta plataforma con ramajes verdes y flores (433). La decoración vegetal del carro simulando el prado conecta con las representaciones escenográficas medievales de jardines situados sobre carros en los que se representaban los misterios, y eran arrastrados por salvajes. El carro-jardín de la representación de Cuebas tiene su antecedente más inmediato en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz, concretamente en la *Farsa de Santa Susaña*, en cuya acotación inicial se indica la utilización de una carreta que «ha de ir» —dice literalmente— «hecha un verjel»¹⁷.

Para la primera escenificación de los Actos II y III se construyeron dos arcos triunfales. El primero, cerca de la Iglesia de San Juan de la Penitencia y el segundo, en el atrio de la iglesia de San Justo. Las rúbricas mencionan ambos arcos, siendo la descripción del segundo arco escueta ya que se limita a señalar que en él se encontraban, en la parte superior, dos «pequeños tabladitos», desde los que hicieron sus parlamentos San Eugenio y Asturio. Debajo de cada arco debía situarse el carro para representar los dos actos.

La morfología y construcción del primer arco, que se construyó para la primera representación del Acto II, suspendida por falta de tiempo, es contemplada en la segunda rúbrica con un detallismo inusual. Sin embargo, la explicación es un tanto frustrante por resultar confusa. Según la rúbrica, este arco tenía «treinta pies en alto y veinte en medio». Por las medidas que da para el cielo, «quatorce pies en güeco», «diez pies en ancho» y «siete en largo», parece que se trataba de una semiesfera ovalada, dividida en dos mitades adornadas ad hoc para representar la noche y el día. Este cielo era giratorio, se gobernaba «desde dentro —dice la rúbrica— y hacía su arco y daba sus

la capilla mayor». La procesión duró desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde. *La vida, el martirio, la invención*, fol. 135 r.

16 «El carro venía siendo desde el siglo XV elemento habitual en las procesiones del Corpus, especialmente en zonas levantinas, como soporte de los «cuadros al vivo», uso que ya estaría generalizado en Badajoz en la época del bachiller, puesto que en la descripción que de la fiesta se hace en la *F. del Santísimo Sacramento* se menciona como un elemento familiar y característico (vv. 57-64)», Pérez Priego, Miguel Ángel, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, 198.

17 R. B. Williams comenta acerca de esta pieza que «It is one of few early plays in which ample directions are found for its presentation», señalando a continuación que lo más interesante de toda la dirección de escena contenida en esa acotación inicial es que la carreta está descrita con todo detalle, *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*, Iowa, University, 1935, 64.

vueltas como el verdadero cielo» (440). En la construcción de este maravilloso cielo se emplearon aros de cedazo y riostras para tensar el lienzo azul que lo cubría y en la composición de los astros debió de emplearse, como parece que era habitual, papel teñido de colores, o papel de oropel¹⁸. En la parte interna superior tenía una pequeña puerta por la que los personajes accedían a su interior sin que el público pudiera apercibirse del truco. La semiesfera que representaba este complicado cielo estaba cerrada por dos puertas que ocultaban sus maravillas en el interior. Aunque en la rúbrica no se menciona de forma directa el sistema que se utilizó para el descenso de los personajes angelicales, que tiene lugar en el Acto II, parece obvio que debió de emplearse algún ingenio aéreo, un araceli, del tipo existente en la zona oriental de la Península para los diferentes dramas asuncionistas. Un procedimiento parecido debió seguirse en la representación del Acto II que tuvo lugar en el interior de la Iglesia de San Justo. Ninguna información ofrecen las rúbricas que acompañan el texto dramático de Cuebas sobre esta «gran nuue, que estaua puesta entre los dos coros»¹⁹. Sin embargo, por el comentario que Ambrosio de Morales recoge en su espléndida crónica, la máquina de la iglesia debió ser muy parecida a la que se construyó en el exterior: una «gran nube redonda que representaba el cielo, harto bien hecha y aparejada y rebolbiase toda la machina muy bien, y era para representar debajo el martirio de los santos»²⁰. Sin disponer de ningún detalle concreto que ayude a recrear la tramoya aérea utilizada, parece evidente, por el comentario que Morales hace en su relación, que impactó por ser, dentro de la tradición a la que pertenece²¹, diferente hasta las entonces vistas, y por estar construida con ingenio: «El degollar los santos»—comenta Morales—«se representó muy bien y luego se abrió la gran nube, y comenzó a cantar la capilla de los cantores y descendieron dos ángeles, que tomaron las ánimas de los santos y las subieron a la nube con arto extraño y buen artificio»²² (fol. 124 r-v).

Como hemos visto más arriba, la música jugó un papel fundamental en la ambientación. También la danza desempeña un papel de relieve en la puesta en escena. En la obra de Cuebas la danza aparece en dos ocasiones: en el Acto I y en el III. Las piezas religiosas del XVI en las que el canto aparece acompañado de la danza son muy escasas. Las obras del *Códice de Autos Viejos*, por ejemplo, no constituyen en este sentido una excepción: los versos y acotaciones aseguran la presencia del baile en algunas, muy pocas para el elevado número que forman el repertorio, y se limitan a señalar su existencia con parquísimos datos respecto al tiempo del mismo²³.

18 Cfr. González, Lola, «La Representación de los Mártires Justo y Pastor, de Francisco de las Cuebas. Contribución al estudio de la práctica escénica en el Renacimiento», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, en prensa.

19 Morales, Ambrosio de, *La vida, el martyrio, la invención*, fol. 122 r.

20 *La vida, el martyrio, la invención*, fol. 122 r.

21 Cfr. González, Lola, «La Representación de los Mártires Justo y Pastor», en prensa.

22 *La vida, el martyrio, la invención*, fol. 124 r-v. El subrayado es nuestro.

23 Reyes Peña, Mercedes de los, *Códice de Autos Viejos*, 1208.

En cuanto a los personajes, éstos son llamados «interlocutores», término que pone de relieve la función dialógica única que tienen. Las rúbricas presentan los personajes que han de intervenir en cada acto. No hay una presentación global al inicio de la obra ni una relación personajística como encontramos en las piezas dramáticas de Sánchez de Badajoz o las que configuran el *Códice de Autos Viejos*.

El número de personajes que intervienen en la obra asciende a veinte, número considerable si tenemos en cuenta que la mayoría de las farsas de Diego Sánchez de Badajoz oscilan entre los tres y los seis, y sólo excepcionalmente las farsas alegóricas más complejas llegan a los ocho o diez²⁴. Pertenecen a diferentes ámbitos: uno, al celestial, el Ángel Custodio de Alcalá; tres al mitológico, las Furias infernales, Aletto, Mixere y Tisifón; cinco al histórico, Daciano, Justo y Pastor, San Eugenio y Asturio; y once, al ámbito alegórico, la Gentilidad, la Niñez, el Temor, la Vergüenza, la Ignorancia, la Verdadera Sabiduría, el Esfuerzo, la Modestia, la Idolatría, el Furor, el Martirio y la Justicia Divina.

Excepto tres de los personajes (Esfuerzo, Modestia y Verdadera Sabiduría), la mayoría tienen un alto grado de participación en la obra no limitándose a decir el diálogo sino a crear situaciones de verdadera tensión dramática. En el Acto I, por ejemplo, aparece la Niñez hostigada por el Temor, la Vergüenza y la Ignorancia para que reniegue de la fe cristiana y adore los ídolos paganos. La Gentilidad, irritada por el firme espíritu de la Niñez, la amenaza con darle muerte con la maza que lleva en la mano, pero es la Niñez quien consigue, tras arrebatar a su adversaria el arma letal, aniquilarla. La rapidez con que el diálogo se precipita desde este momento revela en el autor un profundo conocimiento del arte dramático.

Los personajes de la obra de Cuebas, que carecen propiamente de individualidad, vienen perfectamente caracterizados. El procedimiento alegórico, que obedece primordialmente al propósito didáctico de «visualizar» una doctrina, moral o teológica, adoptando, para ser transplantados a escena, una figura convencional y emblemática constituida por una serie de rasgos caracterizadores que valgan para identificarlos y, sobre todo, para contrastar con los personajes oponentes²⁵, se cumple al pie de la letra no sólo en los personajes alegóricos, sino en todos los de la obra. Los personajes históricos, que mantienen su nombre propio, Justo, Pastor y Daciano, Eugenio y Asturio, en su caracterización remiten a una condición tipificada más allá de su propia individualidad. Daciano, por ejemplo, es la encarnación del Demonio. En su personaje no hay asomo de arrepentimiento sino envanecimiento en su papel de implacable perseguidor de los cristianos. Su caracterización corrobora este hecho plenamente. Daciano, que sale a escena ricamente ataviado con una túnica roja, con cetro en la mano y coronado (446), es despojado de todos esos signos de poder por las Furias infernales

24 Pérez Priego, Miguel Ángel, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, 163 y ss. El número de personajes de las Consuetas Mallorquinas, concretamente de las piezas hagiográficas, con las que la pieza de Cuebas estaría más en consonancia, oscilan entre diez y veinticinco.

25 Pérez Priego, Miguel Ángel, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, 173.

quienes sustituyen la túnica roja por un «lienzo hasta los pies pintado de llamas de fuego», y tras quitarle la corona le cubren la cara con «una máscara muy fea con cuernos y orejas y lengua». Por último, le truecan el cetro por un garabato. Según esta caracterización no cabe ninguna duda de que se trata de un ser demoníaco que ha de volver al lugar infernal de donde salió para perder a los hombres buenos.

La versión alegórica del personaje histórico Daciano, la Gentilidad del Acto I, también viene caracterizada de forma típica, y sale a escena, según la rúbrica, «en abito de salvaje, barba y cavellera larga y una gran maza y azerada en la mano». Daciano y la Gentilidad son el Diablo, fuerza negativa y poder del mal²⁶.

En cuanto al resto de los personajes, se presentan con sus elementos más o menos característicos y emblemáticos. El Temor, por ejemplo, entra en escena «con un bestido de raso amarillo y un tocado a la antigua. Llebaba una liebre por devisa» (433-34). La Ignorancia iba «vestida de azul y verde oscuro, y su divisa fue unas escamas de peces y un belo por los ojos» (434).

En resumen, los personajes, todos sin excepción, cumplen en la obra de Cuebas idéntica misión que los de las piezas dramáticas religiosas, son portadores de la ideología de fondo planteada. Todos los motivos de su caracterización dramática, lenguaje, gestos, actitudes, indumentaria, aquí sólo hemos podido tratar brevemente de esta última, están en estrecha dependencia del transfondo conceptual de la obra.

Mucha, y variada, es todavía la información contenida en las rúbricas, acotaciones y texto dramático, que queda por comentar. Sin embargo, lo expuesto es suficiente para reconocer en la obra de Cuebas un valioso testimonio del modo en el que debía efectuarse la puesta en escena de las piezas dramáticas religiosas en la segunda mitad del siglo XVI. Esta obra, adelantándose a los autos calderonianos, hace un gran despliegue de elementos puramente sensibles: desde la escena múltiple vertical, con su complejo cielo y máquina aérea, hasta el mínimo detalle de caracterización del personaje, sin olvidar la música instrumental y vocal. Toda la obra, pues, el texto dramático y las rúbricas que lo acompañan se nos aparece como la gran «partitura» de un magnífico espectáculo en el que nada se ha dejado al azar y en el que todo cumple la finalidad catequístico-moral originaria de todo drama sacro.

26 Su figura, como ha dicho Paul Zumthor viene a ser en el drama sacro una antítesis malograda de la divinidad, *Essai de poétique médiévale*, París, 1972, 438-39.

Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana

Agustín de la Granja

La dilatada vida del actor cómico Cosme Pérez (más conocido como Juan Rana) no ha sido trazada por completo, a pesar de los esfuerzos de Cotarelo y de Bergman, a principios y mediados de este siglo XX que se nos escapa. El primero ensartó los numerosos datos que pasaron por sus manos, dejando escrita una «biografía de Juan Rana» todavía no superada¹; la segunda publicó su retrato, que presenta la imagen de un hombre muy «gordo y excesivamente bajo». Esta misma fina estudiosa trató varios aspectos relacionados con algunas obras teatrales breves de Quiñones de Benavente que el actor puso en escena². En el año 1986 sugerí a una de mis alumnas que reuniera y editara todas las piezas breves en las que intervino el popular Juan Rana, de las que más de medio centenar permanecían inéditas. El resultado fue una buena Memoria de Licenciatura, defendida en la Universidad de Granada el 18 de febrero de 1987, que sin embargo no alcanzó todos los objetivos³. En las primeras páginas de este trabajo María Tíscar Martínez presentó una tercera «aproximación biográfica» del actor Juan Rana basada en los datos hasta entonces conocidos. La autora terminaba citando la partida de defunción de Cosme Pérez, descubierta por Cotarelo en la madrileña parroquia de San Sebastián y publicada por él mismo, casi ochenta años atrás. Dice así:

Cosme Pérez, calle de Cantarranas, casas propias. Murió en veinte de Abril de setenta y dos. Recibió los Santos Sacramentos. Testó ante Roque Quevedo, en nueve de Julio del año pasado de setenta. Deja tres mil cuatrocientas misas. Dejó testamentarios al P. Ministro que es o fuere de los Trinitarios y a Pedro Serrano, boticario en la calle de León, y Alonso Prieto, en el corral de comedias. Enterróse en dicho convento. Dio de fábrica cien reales.⁴

-
- 1 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, tomo I, «Introducción general», 157-163.
 - 2 Véase Hannah E. Bergmann, «Juan Rana se retrata», en *Homenaje a Rodríguez Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, vol. I, 65-73; para sus numerosos estudios entremesiles remito a Agustín de la Granja y María Luisa Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid-Pamplona-Frankfurt, Iberoamericana, 1999, 109-115.
 - 3 Martínez Rodríguez, María Tíscar, *Nueve entremeses anónimos escritos para el actor Juan Rana: Edición y estudio*, Granada, Universidad, 1987.
 - 4 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, tomo I, «Introducción general», 161.

Tras dar a conocer esta partida de defunción, Cotarelo añade lo siguiente: «en el archivo de protocolos no hemos podido hallar su testamento. Ni escrituras, ni siquiera el nombre Roque Quevedo existe en aquel depósito». Pocas veces el error de lectura de un apellido ha tenido tanta importancia. Con mis sospechas y mi esperanza intacta me encaminé al Archivo de Protocolos de Madrid en el verano de 1989. Entre los escribanos que allí figuraban no se encontraba, en efecto, Roque Quevedo, pero sí Roque Codeso ¿Sería este segundo Roque quien redactara el testamento de Juan Rana? Como la fecha del protocolo era conocida a través de la partida de defunción («nueve de Julio del año pasado de setenta») no era difícil averiguarlo. Poco después el corazón saltaba de alegría.

Durante diez años he guardado este importante documento con la intención de reescribir la vida de Cosme Pérez algo más enriquecida; no sólo teniendo presente todo lo aportado por sus primeros biógrafos sino los principales estudios relacionados con Juan Rana dados a conocer precisamente en este último decenio. Muy sagaces son los que llevó a cabo Frédéric Serralta, tanto el que pérfidamente tituló «Juan Rana homosexual»⁵ como el que le siguió sobre «La risa y el actor: el caso de Juan Rana»⁶. Con más bríos que él y que yo se emplean ahora a fondo otros estudiosos en el gracioso más célebre del siglo XVII⁷: desde Abraham Madroñal, que presentó una preciosa ponencia sobre «El lenguaje de Juan Rana» en las Jornadas de Teatro Clásico de Almería hasta María Luisa Lobato, autora de un documentado trabajo que muestra los estrechos vínculos (durante un cuarto de siglo) entre el bufón Pérez y la casa real española⁸; incluso tengo noticias de que Francisco José Sáez Raposo prepara una Tesis Doctoral

5 Criticón, 50, 1990, 81-92; insiste Peter Thompson, «Juan Rana, A Gay Golden Age Gracioso», en E. H. Friedmann, H. J. Manzarí y D. D. Miller (eds.), *A Society on Stage: Essays on Spanish Golden Drama*, New Orleans, University Press of the South, 1998, 239-52.

6 Véase Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa: Los géneros teatrales clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, 287-302.

7 Por más que un noble le regateara el mérito en el transcurso de una comedia: «De Rana y de Bezón fueron iguales/las gracias, en donosa competencia; en poco espacio viéronse sus sales/sin que advirtiera la envidia diferencia» (*Poema trágico de Atalanta y Hipomenes. Dedicado a la magestad de Felipe quarto el Grande*. Por don Ivan de Moncayo y de Gurrea, Marqués de San Felices, Cauallero del Áuito do Santiago, Zaragoza, Diego Dormer, 1656, 310). De Cosme Pérez puede afirmarse, sin embargo, que mantendrá el cetro de la monarquía cómica por encima de Francisca Bezón o de cualquier otro. Y lo hará hasta un par de meses antes de morir, ya que en enero de 1672, durante la representación de *Fieras afemina amor*, el popular Juan Rana fue sacado en un carro triunfal en presencia de los reyes; para este emotivo reconocimiento y homenaje público al actor (que llevaba varios años retirado de las tablas) escribió Calderón un entremés cortado a su medida, que no sin razón tituló *El triunfo de Juan Rana*. Son las conclusiones a que me lleva el importante estudio de Alicia López de José, «Oro, plata y sedas para una «comedia grande» de Calderón de la Barca en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid», en Kazimierz Sabik (ed.), *Actes du Congrès International. Théâtre, musique et arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque (Varsovie, 23-28 septembre 1996)*, Varsovie, Éditions de l'Université de Varsovie, Faculté des Lettres Modernes, 1997, 339-353.

8 «Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana», Cuadernos de Historia Moderna, 23, monográfico V, 1999, 79-111.

en la que piensa hacer realidad mi vieja añoranza, pues pretende editar todos los entremeses que se escribieron para el actor Juan Rana bajo la sabia dirección del profesor Huerta Calvo. Como es de suponer que en ella incluirá la ya del todo necesaria «nueva biografía» del famoso cómico (con todo tipo de pelos, anécdotas y señales), renuncio a hacerla yo, ya se lo dije, limitándome a publicar sus testamentos, si no me equivoco aún inéditos.

Comienzo por el más tardío, redactado a menos de dos años de su muerte, donde se descubre su firma temblorosa y su obsesión por las misas de difuntos, que encarga a diestro y siniestro, generosamente repartidas por las principales iglesias y conventos de Madrid. Es casi seguro que todos cumplieron con diligencia su última voluntad tras su fallecimiento, el 20 de abril de 1672, pues gracias a una apostilla que aparece al margen de su partida de defunción sabemos que las tres mil cuatrocientas misas encargadas por la salvación de su alma se oficiaron en el transcurso de los siete meses siguientes; así lo anotó, al menos, uno de los albaceas del actor: «visado y cumplido en 29 de noviembre de 1672». Como en el testamento cancelado se habla de pagar las «misas rezadas» unas veces «a razón de dos reales y medio cada una» y otras a «dos reales cada misa», el desembolso de Juan Rana en este terreno semiespiritual se puede estimar en una cantidad que ronda los 7.500 reales. Con misas o sin ellas, estoy convencido de que quien a lo largo de su vida se esforzó tanto por hacer felices a los demás no pudo merecer otra cosa que el descanso eterno.

Testamento de Juan Rana ante el escribano Roque Codeso García⁹

En el nombre de Dios todo poderoso, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres Personas distintas y un sólo Dios Verdadero, que vive y reina para siempre sin fin, y para mayor honra y gloria suya y de su santo servicio, sea a todos notorio cómo yo, Cosme Pérez, vecino de esta villa de Madrid, que vivo en mis casas propias, en la calle de Cantarranas, Parroquia de San Sebastián, estando en pie levantado de la cama, aunque con algunos achaques, y en mi buen juicio, memoria y entendimiento natural por la misericordia de Dios Nuestro Señor, creyendo como firmemente creo el misterio de la Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo: tres personas distintas y un sólo Dios verdadero que vive y reina sin principio ni fin) y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa la Santa Madre Iglesia Católica Apostólica Romana, en cuya fe y creencia he vivido y protesto de vivir y morir como fiel y católico cristiano, tomando como desde luego tomo por mi intercetora y abogada a la siempre Virgen María Nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original en el primer instante de su santísimo ser, y a los gloriosos apóstoles San Pedro y San Pablo, San Juan Bautista y San Francisco, y a todos los demás santos y santas de la corte celestial para que

9 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, nº 10.446, s. p., con fecha 9 de Julio de 1670.

rueguen e intercedan con nuestro Señor Jesucristo me perdone mis pecados y lleve mi alma a gozar de su santísima gloria. [fol. 1v^o] Temiéndome de la muerte, que es cosa natural a toda criatura viviente, y deseando dejar dispuestas las cosas tocantes al descargo de mi conciencia y beneficio de mi alma, hago y ordeno mi testamento e última y postrimera voluntad en la forma y manera siguiente: Primeramente encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor (que la crió y redimió con su preciosa Sangre, Pasión y Muerte) y el cuerpo a la tierra de que fue formado. Mando que, cuando la Voluntad de Dios Nuestro Señor fuere servido de llevarme desta presente vida, mi cuerpo sea vestido con el hábito de mi seráfico Padre San Francisco; y encima se me ponga el escapulario pequeño de Nuestra Señora del Carmen y el escapulario pequeño de la Santísima Trinidad, y sea sepultado sin ataúd en el convento de religiosos descalzos de la Santísima Trinidad desta corte, en la sepultura que allí tengo mía propia y donde está sepultada mi hija Francisca María Pérez; y lleven mi cuerpo los religiosos de la Orden de nuestro padre San Juan de Dios de esta corte que fueren necesarios para ello; y acompañe mi cuerpo la Cruz de la parroquia y doce sacerdotes de ella; y asimismo acompañen mi cuerpo doce religiosos de nuestro padre San Francisco y otros doce religiosos de Nuestra Señora del Carmen Calzado de esta corte; y asimismo ruego acompañe mi cuerpo la reja y cofradía de Nuestra Señora de la Novena, donde soy cofrade; y asimismo acompañen mi cuerpo trece pobres con hachas encendidas, y a cada uno se le dé un real de limosna y se les advierta me encomienden a Dios; y, por todo lo referido, se pague la limosna de mis bienes. Item mando que el día de mi entierro (si fuere hora y, si no, el día siguiente) se me diga misa de cuerpo presente, con diácono y subdiácono, vigilia y responso sobre mi [fol. 2r^o] sepultura; y se pague la limosna acostumbrada de mis bienes. Item mando se me digan por mi alma cincuenta misas rezadas de indulgencia en el altar del Santo Cristo de la capilla de los Barrionuevos, sita en la parroquial de San Ginés de esta dicha ciudad. Item mando se me digan otras cincuenta misas rezadas de indulgencia por mi alma en el altar y capilla de San Sebastián, sita en el convento real de San Jerónimo, extramuros de la villa de Madrid, y sea con toda brevedad. Item mando se me digan por mi alma treinta misas rezadas en la iglesia del Hospital de los Italianos de esta dicha ciudad, cuya limosna se dé a el señor rector que fuere de dicho hospital para que las haga decir con toda brevedad. Item mando se me digan por mi alma otras treinta misas rezadas en la iglesia que llaman de San Felipe Neri, sita en la Plazuela del Ángel desta dicha ciudad. Item mando se me digan otras treinta misas rezadas por mi alma en el altar mayor de Nuestra Señora de Loreto de esta villa. Item mando se me digan otras treinta misas rezadas por mi alma en la iglesia del convento y hospital de Antón Martín de esta corte. Item mando se me digan por mi alma cincuenta misas rezadas en la iglesia del convento de Nuestra Señora del Carmen Calzado de esta villa. Item mando se me digan otras cincuenta misas rezadas en la iglesia del convento de nuestro padre San Francisco de esta villa. Item mando se digan ciento y cincuenta misas

de alma por las de las personas a quien yo tuviere algún cargo de restitución u obligación de que no me acuerde. [fol. 2v^o] Declaro que lo tengo mandado se me digan en la iglesia de dicho convento de Trinitarios descalzos de esta dicha ciudad mil misas rezadas por mi alma en mi vida; y por cuanto el padre ministro y religiosos de dicho convento me han dicho que tienen ya dichas las dichas mil misas por mi alma en dicha iglesia, de que se encargan su conciencia; y por cuanto no les he pagado la limosna de dichas mil misas, mando se les pague después de mi fallecimiento, de mis bienes. Y mando que después de mi fallecimiento se me digan en la dicha iglesia del dicho convento de Trinitarios Descalzos otras mil misas rezadas por mi alma y la limosna de ellas se les pague asimismo de mis bienes. Asimismo se paguen de mis bienes al convento de Santa Bárbara de esta dicha villa la limosna de mil misas rezadas que se han de decir en él por mi alma; las quinientas de ellas durante los días de mi vida y las otras quinientas después de mi fallecimiento. Y, de las dichas misas que llevo mandado se digan por mi alma después de mi fallecimiento, se quite la cuarta parte de ellas que toca a la parroquia [¿de San Sebastián?]; y no se ha de quitar la cuenta de las dichas mil y quinientas misas que se han dicho y dijeren en mi vida en los conventos de Trinitarios Descalzos y Santa Bárbara de esta dicha villa, que así es mi voluntad. Declaro que tengo una sepultura mía propia en el claustro del dicho convento de Santa Bárbara de esta dicha villa; mando la dicha sepultura al dicho convento para que la puedan vender y quedarse con ella a su elección y voluntad, con cargo y calidad expresa que, si la vendieren, la mitad del precio de ella [fol. 3r^o] me lo digan de misas por mi alma el dicho convento; y, si quedaren con ella, en la misma forma mando que la mitad del precio que les pareciere vale dicha sepultura me lo digan asimismo de misas en dicho convento, que así es mi determinada voluntad. Mando a las mandas forzosas y acostumbradas a cada una veinte reales de vellón por una vez, con que las aparto del derecho y acción que podían tener a mis bienes. Item mando a la dicha cofradía de Nuestra Señora de la Novena sita en la dicha Parroquia de San Sebastián de esta dicha villa ciento y cincuenta ducados de vellón de limosna por una vez para ayuda a la fábrica de su capilla, y encargo a los cofrades de dicha cofradía me encomienden a Dios. Item mando a la dicha cofradía de Nuestra Señora de la Novena un pabellón de brocado con su capilla que es de color de caña que tengo en mi poder en el aposento del oratorio de mi casa para que de él hagan hacer un ornamento ó un paño para la tumba de honras generales. Item mando a María de Diego, mi sobrina que vive en la villa de Tudela de Duero, ciento y cincuenta ducados de vellón por una vez; y, si hubiere fallecido antes que yo, mando se dé dicha cantidad a sus hijos y se reparta entre ellos por iguales partes, y les pido me encomienden a Dios. Item mando a Francisco de Diego, mi sobrino, vecino de la villa de Olivares, treinta ducados de vellón por una vez. [fol. 3v^o] Item mando a la imagen de Nuestra Señora del Amparo, sita en la iglesia parroquial de la dicha villa de Tudela de Duero, ciento y cincuenta ducados de vellón, por una vez, de limosna para ayuda al retablo

que me han dicho se le trata de hacer; y ruego a los hermanos de la dicha cofradía me encomienden a Dios. Item declaro que una santa imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de pincel, que estaba en mi oratorio, la he mandado a las señoras madres beatas del Beaterio de San José, que está en la calle de Atocha de esta dicha ciudad, en cuya virtud coloqué dicha santa imagen en una capilla de la iglesia de dicha casa, con todas las alhajas que envié con dicha santa imagen cuando se colocó; desde luego mando a dichas madres beatas la dicha santa imagen con dichas alhajas que con ella les tengo entregadas perpetuamente para siempre jamás, para que esté en dicha iglesia con el culto venerado que se debe; y las mando asimismo trecientos reales de vellón por una vez de limosna para ayuda de las festividades de dicha santa imagen. Item mando y es mi voluntad que toda la limosna de las misas que llevo mandadas por este testamento se me digan; y asimismo, las mandas que por él llevo hechas no se les han de poder pedir a mis testamentarios, ni hayan de tener obligación a pagarlas hasta después de mis días y después de haber hecho inventario y tasación y venta de todos mis bienes, así muebles como raíces, para ver y reconocer si el valor de ello puede alcanzar a todo lo referido; y, alcanzado, se ha de cumplir y pagar todo enteramente; y lo que no alcanzare [fol. 4r^o] del valor de todos los dichos bienes y casa se ha de ratear entre las dichas misas y mandas referidas, y eso menos se ha de cumplir, que así es mi determinada voluntad. Item declaro que soy cofrade de la cofradía del señor San Nicolás de Tolentino, sita en el convento real de San Felipe de esta villa, de que tengo patente en mi poder; ruego a mis testamentarios que luego que yo fallezca lo avisen a dicha cofradía para que se hagan por mi alma los sufragios que se acostumbran hacer por los cofrades de ella. Declaro que la dicha casa que tengo mía propia en la dicha calle de Cantarranas de esta dicha ciudad, para después de los días de Justo de Lazarraga (músico de la real capilla de su majestad) queda libre perpetuamente para siempre jamás de la incómoda partición que le estaba repartida y de todo cargo por un privilegio y merced de su majestad que está en mi poder juntamente con los títulos de dicha casa; declárollo así para que en todo tiempo conste. Declaro asimismo que el censo perpetuo que tiene dicha mi casa se paga a don Gabriel Barnuevo, caballero del hábito de Santiago, y las cartas de pago de sus réditos están en mi poder con los demás papeles de importancia. Item mando que todas las alhajas que tuviere el oratorio de dicha mi casa tocantes a el tiempo de mi fallecimiento, si las quisiere comprar la persona que comprare dicha casa se las den mis testamentarios por la cantidad que otra qualquier persona diere por ellas y en la misma forma lo que estuviere en el aposento de afuera del mismo oratorio, que así es mi voluntad. Y para cumplir y pagar este mi testamento, mandas y legados en él contenidos, dejo y nombro por mis [fol. 4v^o] albaceas y testamentarios y ejecutores de él al reverendo padre ministro que al tiempo de mi fallecimiento fuere del dicho convento de Trinitarios Descalzos de esta corte (y a los padres ministros que adelante fueren de él) y a Pedro Serrano, boticario en la calle de León y a Alonso Prieto de la Fuente, que

cuida de los aposentos de los corrales de comedias desta corte, y a cada uno de ellos «in solidum», a los cuales y a cada uno de por «in solidum» doy todo mi poder cumplido para que entren en todos mis bienes muebles y raíces, derechos y acciones y los vendan y rematen en pública almoneda o fuera de ella, y de su valor cumplan y paguen este dicho mi testamento y cobren todas mis deudas y efectos, y de todo ello den y otorguen cartas de pago y finiquitos y ventas de dichos mis bienes, así muebles como raíces; y siendo necesario, en razón del cumplimiento de dicha testamentaria, parezcan en juicio ante los tribunales eclesiásticos y seglares que convenga, hagan todos los pedimentos, autos y diligencias que sobre todo lo referido se requieran; que para todo ello y dependiente les doy poder y facultad cumplida sin ninguna limitación, y les dure el cargo todo el tiempo necesario, aunque sea pasado el del derecho, y mucho más, que yo se lo prorrogo. Y después de cumplido y pagado este mi testamento, mandas y legados en él contenidos, en el remanente que quedare de todos mis bienes muebles y raíces, derechos y acciones, deudas y efectos que me toquen y pertenezcan en cual- [fol. 5r^o] quier manera, dejo, nombro e instituyo por mi heredera única y universal en todos ellos a mi alma para que, en beneficio de ella y de la dicha mi hija y demás mis difuntos, mis testamentarios lo conviertan y distribuyan en misas, sufragios, limosnas y obras pías en los conventos e iglesias del convento de Nuestra Señora de la Vitoria de San Basilio Magno de esta corte y demás que les pareciere respecto de no tener como no tengo herederos forzosos, con declaración que en el dicho convento de Trinitarios Descalzos solamente se ha de pagar la limosna de las dichas dos mil misas y no más; porque las que se hubieren de decir del dicho remanente de mis bienes han de ser en los dichos conventos de la Vitoria y San Basilio y otras iglesias que eligieren dichos mis testamentarios. Y por el presente revoco y anulo y doy por ningunos y de ningún valor ni efecto «ex penal» el testamento que tengo hecho y otorgado en esta dicha ciudad de Madrid, en trece de junio del año pasado de mil y seiscientos y sesenta y seis ante Francisco Salgado de Robleda, escribano que fue de su majestad, difunto, en todo y por todo como en él se contiene y generalmente revoco y anulo y doy por él ningunos y de ningún valer ni efecto otros cualesquier testamento o testamentos que antes de este hubiere hecho y otorgado por escrito o de palabra, los cuales quiero que no valgan ni hagan fe en juicio ni fuera de él salvo este [fol. 5v^o] testamento que al presente hago y otorgo, el cual quiero que valga por tal y por mi última disposición y voluntad en aquella via y forma que más haya lugar de derecho, en cuyo testimonio lo otorgué así ante el presente escribano público y testigos en la villa de Madrid a nueve días del mes de julio de mil y seiscientos y setenta años, siendo presentes por testigos y llamados y rogados Alonso López de la Bastida, Antonio Bernal, Feliciano Gallego, cirujano, Manuel García, Alonso Bautista López, residentes en esta corte y el otorgante, a quien doy fe conozco, lo firmó y asimismo los testigos que supieron. Y asimismo dijo el dicho otorgante que mandaba a Isabel, su ama, que al presente está en sufragio, ciento y cincuenta reales de vellón

por una vez y que se le pague todo lo que constare estar debiendo el otorgante de su salario. Y asimismo manda a Felipe Negro, su paisano y pariente residente en esta corte otros ciento y cincuenta reales de vellón por una vez; y asimismo le manda un espadín que tiene en su poder en el aposento del oratorio, que así es su voluntad. [firmado:] Cosme Pérez. Testigos dichos: Francisco Feliciano Gallego [rúbrica]; yo, testigo, Manuel García [rúbrica]; testigo, Alonso Bautista López [rúbrica]. Ante mí, Roque Codesso García [rúbrica].

Poco podía sospechar el aludido escribano Salgado que su documento extendido el 13 de junio de 1666 no serviría para nada, y menos aún que dejaría de existir antes que la persona que tenía enfrente firmando el testamento. Tampoco lo pensaba Cosme Pérez, que remitía a sus albaceas a dicho escribano «por la noticia que tiene de mis papeles y haber hecho todo lo que le encargué con cuidado». Resalto este detalle porque en el mismo Archivo de Protocolos de Madrid hay dos libros más de legajos pertenecientes a Francisco Salgado –el nº 10.785 (años 1663-64) y el nº 10.786 (año 1665)– que podrían encerrar alguna documentación complementaria sobre Juan Rana. Otro asunto pendiente es la localización de su partida de bautismo, que podría intentarse en el archivo de «la iglesia parroquial de la villa de Tudela de Duero» citada en el testamento. Allí tiene Juan Rana una sobrina, quizá de algún hermano ya difunto; allí manda también una limosna para la «imagen de Nuestra Señora del Amparo» y, en concreto, para «ayuda al retablo que me han dicho se le trata de hacer» ¿Estaría contribuyendo al engrandecimiento de la parroquia e iglesia de su pueblo natal? Queden estas pesquisas para quienes ahora están –más que yo– interesados en la vida de Cosme Pérez. A ellos compete igualmente hurgar sin demasiadas prisas en los legajos del escribano Francisco Castellanos, quien dio fe de la compra de la sepultura de Juan Rana (lo que pudo costarle unos 5.000 reales en «limosnas»). Fuera de lo que acabo de comentar, el testamento cancelado que publico a continuación descubre pocas novedades en relación con el definitivo. Se observará, no obstante, cómo en este último se mejora la redacción de ciertas cláusulas, por ejemplo la que reza «no sea metido mi cuerpo en caja sino encima de mi hija en la misma tierra» que a alguien se le antojó un tanto escabrosa o la que se refiere al altar del inexistente «Cristo de Barrionuevo», trocada en el testamento más tardío por «el altar del Santo Cristo de la capilla de los Barrionuevos, sita en la [iglesia] parroquial de San Ginés». Curiosa resulta también, en el mismo testamento, la deuda que el actor no olvida de su antiguo director de compañía Antonio de Escamilla, a quien había vendido un vestido (que seguramente ya no necesitaba) por diez ducados. Como en el testamento definitivo se pasa por alto este detalle, pienso que Escamilla negoció con su antiguo gracioso la herencia gratuita del vestido antes de tiempo; y que la operación se hizo a costa –o en perjuicio– de la cofradía del gremio de los comediantes.

*Testamento de Juan Rana ante el escribano Francisco Salgado de Robleda*¹⁰

En el nombre de Dios todo poderoso, sea notorio cómo yo, Cosme Pérez, vecino de la villa de Madrid, que vivo en mis casas propias en la calle de Cantarranas, Parroquia de San Sebastián, hallándome con algunos achaques, aunque no me obligan a estar en la cama, y en mi buen juicio y entendimiento natural por la misericordia de Dios, creyendo firmemente en el misterio de la Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo: tres personas distintas y un sólo Dios verdadero) y en todo lo demás que tiene, cree y confiesa la Santa Madre Iglesia Católica Romana, debajo de cuya fe y creencia he vivido y protesto vivir y morir, y deseando salvar mi alma, invoco por mi abogada a la Reina de los ángeles, Nuestra Señora concebida sin pecado original, para que interceda con su precioso Hijo perdone mis pecados, ordeno mi testamento en la manera siguiente: primeramente encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor, que la crió y con su preciosa Sangre la redimió, y el cuerpo sea restituído a la tierra de que fue formado. Mando que, cuando su divina Voluntad fuere de llevarme desta presente vida, mi cuerpo sea amortajado con el hábito de nuestro seráfico Padre San Francisco; y encima se me ponga el escapulario pequeño de Nuestra Señora del Carmen y sea enterrado en el convento de religiosos descalzos de la Santísima Trinidad desta corte, en la sepultura que allí tengo y donde está enterrada mi hija Francisca María Pérez (y no sea metido mi cuerpo en caja sino encima de mi hija en la misma tierra) y lleven mi cuerpo los religiosos de la Orden de San Juan de Dios que para ello fueren menester y se les pague la limosna acostumbrada. Item mando que el día de mi fallescimiento (si fuere hora y, si no, el siguiente) se me diga una misa cantada de cuerpo presente, con diácono y subdiácono, vigilia y responso sobre mi sepultura. Item mando que acompañen mi entierro doce religiosos de San Francisco y diez y seis de Nuestra Señora del Carmen. Item mando y ruego que con la Parroquia acompañen mi cuerpo la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Mando se digan [fol. 204v^o] por mi alma cincuenta misas de indulgencia en el altar del Cristo de Barrionuevo de la parroquial de San Ginés desta villa. Mando se digan otras treinta misas de alma en el Hospital de los Italianos desta villa, cuya limosna se dé al señor don Andrés para que las haga decir luego. Mando se me digan otras treinta misas de alma en el convento de San Felipe Neri de la Plazuela del Ángel desta villa. Mando se digan otras treinta misas en el altar de Nuestra Señora de Loreto por mi alma. Mando se me digan otras cincuenta misas de alma en el convento de Nuestra Señora del Carmen Calzado de la villa. Mando se me digan otras treinta misas de alma en el convento y hospital de Antón Martín desta corte. Mando se me digan otras cincuenta misas en el convento de mi Padre San Francisco Calzados desta villa y sean de alma.

10 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, nº 10.787 (años 1666-67), fols. 204r^o-205v^o.

Item mando que a dicho convento de Trinitarios [*tachado* = Calzados] Descalzos desta villa se paguen [*sic*] la limosna de dos mil misas rezadas a razón de dos reales y medio cada una, que son las mismas que estoy ajustado con el dicho convento; se digan por mi alma las mil en mi vida y las otras mil después de mi fallecimiento, según consta de la escritura que, en razón desto y de la sepultura en que ha de ser enterrado mi cuerpo, se otorgó ante Francisco Castellanos, escribano de su majestad, a que me sujeto. Item mando se paguen al convento de Santa Bárbara desta villa mil misas de alma que se han de decir en dicho convento (las quinientas dellas antes de mi fallecimiento y las otras quinientas después de mi muerte) cuya limosna ha de ser a dos reales cada misa. Mando se digan cincuenta misas de indulgencia por mi alma en el altar de San Sebastián del convento de San Jerónimo el Real desta villa y sea con toda brevedad. Mando se digan otras ciento y cincuenta misas de alma por aquellas personas a quien yo tuviere algún cargo o obligación de que no me acuerdo. De todas las cuales misas se saque la cuarta parte que toca a la parroquia, sin que se pueda crecer ni minorar el precio por ninguna causa ni razón. Mando a las mandas forzosas y acostumbradas veinte reales a cada una por una vez [*tachado* = repartidos entre todas], con que las excluyo de mis bienes. Mando que el día de mi fallecimiento acompañen mi entierro trece pobres con hachas, y a cada uno se le dé un real y se les advierta me encomienden a Dios. Mando a la dicha cofradía de Nuestra Señora de la Novena, sita en la dicha parroquia, ducientos ducados, por una vez, de limosna para ayuda a las obras de su capilla, para en cuenta de los cuales consigno diez ducados que me debe Antonio [fol. 205r^o] descamilla, de un vestido que le vendí, y los ciento y noventa restantes se saquen de mis bienes. Y encargo a los hermanos de dicha cofradía me encomienden a Dios. Item mando a mi sobrina María de Diego que vive en la villa de Tudela de Duero, ducientos ducados de vellón por una vez; y, si la susodicha fallesciere antes que yo, se repartan entre sus hijos igualmente. Item mando a mi sobrino Francisco de Diego, vecino de la villa de Olivares, cincuenta ducados por una vez. Item mando ducientos ducados a la imagen de Nuestra Señora del Amparo, sita en la villa de Tudela de Duero, en la iglesia parroquial, para ayuda al retablo que me han dicho se trata de hacer, y ruego a los hermanos de la dicha cofradía me encomienden a Dios. Item pido y ruego a mis testamentarios que, por cuanto soy cofrade de la cofradía del señor San Nicolás de Tolentino (de que hay patente en mi poder), acudan a dar cuenta de mi fallecimiento para que se hagan por mi alma los sufragios que es costumbre hacer en el convento real de San Felipe desta villa, donde está sito, por los hermanos cofrades de dicha cofradía. Declaro que después de los días de Justo de Lazarraga (músico de la real capilla de su majestad) queda mi casa libre de la incómoda partición y de toda carga por un privilegio y merced de su majestad que está en mi poder; y, en fallesciendo el dicho Justo de Lazarraga, se ha de pedir en la Junta de aposento lo que más convenga. Declaro que el censo perpetuo de dicha mi casa se paga a don Gabriel Barnuevo, caballero del hábito de Santiago, y las cartas de

pago están en mi poder con los demás papeles de importancia. Encargo a mis testamentarios que todo lo tocante a inventario, tasación y almoneda de mis bienes muebles y venta de mis casas y demás dependiente pase ante el presente escribano, por la noticia que tiene de mis papeles y haber hecho todo lo que le encargué con cuidado. Y para cumplir y pagar este mi testamento, mandas y legados en él contenidos, dejo y nombro por mis albaceas y testamentarios al reverendo padre ministro que es y adelante fuere del dicho convento de Trinitarios Descalzos desta corte, y a Pedro Serrano, boticario en la calle del León, y a Alonso Prieto, que vive más abajo del dicho Pedro Serrano, en la misma [a]lcera; a los cuales y a cada uno *in solidum* doy mi poder cumplido para que entren en mis bienes y los vendan en pública almoneda o fuera della y los rematen; y del valor dellos ejecuten lo que dejo dispuesto, aunque sea pasado el término de la ley, que yo se lo prorrogo; y para que den cartas de pago y parezcan en juicio y hagan, sobre dicha testamentaria y en razón della, los autos y diligencias necesarias. Y, cumplido y pagado [lo] que sea, en el remanente de mis bienes muebles, raíces, derechos y acciones a mí pertenecientes en cualquier manera, nombro e instituyo por heredera única y universal en todos [fol. 205r^o] ellos a mi alma, para que mis testamentarios lo conviertan y distribuyan en misas, sufragios, limosnas y obras pías por ella y el alma de la dicha mi hija y demás mis difuntos en los conventos y iglesias de Nuestra Señora de la Victoria y San Basilio Magno desta corte y demás que les pareciere, atento [a que] no tengo herederos forzosos que me lo impidan, advirtiéndole que en el dicho convento de Trinitarios Descalzos solamente se han de pagar la limosna de las dichas dos mil misas y no más; porque las que se hubieren de decir del dicho remanente han de ser en los dichos conventos de la Victoria y San Basilio y otras iglesias que eligieren dichos testamentarios. Item declaro que en poder del dicho Pedro Serrano, mi testamentario, dejo mil y quinientos reales de vellón para lo que toca a los gastos de mi entierro y funeral. Y por el presente revoco y anulo y doy por ningunos y de ningún valor y efecto otros cualesquier testamentos, cobdicios, poderes para testar, mandas y legados que antes deste haya hecho y otorgado por escrito y de palabra o en otra manera, para que ninguno valga ni haga fe en juicio ni fuera de él, salvo éste, que quiero se ejecute por mi última y final voluntad en aquella via y forma que en derecho mejor lugar haya; en cuyo testimonio lo otorgo así, en la villa de Madrid, a trece días del mes de junio de mil seiscientos y sesenta y seis años, siendo testigos llamados y rogados don Alonso Carrasco Calderón, don Antonio de la Torre, don Francisco de Ulloa, Andrés Gago y Antonio Alonso Rodríguez, vecinos y estantes en esta corte, y el otorgante; y yo, el escribano, doy fe lo conozco. Lo firmó, juntamente con los dichos testigos. [Tras la certificación de las tachaduras, firmado:] Cosme Pérez; testigo don Alonso Carrasco Calderón [rúbrica]; don Antonio de la Torre [rúbrica]; don Francisco de Ulloa [rúbrica]; testigo, Andrés Gago; testigo, Antonio Alonso Rodríguez [rúbrica]. Ante mí, Francisco Salgado [rúbrica].

Virtudes públicas y privadas en unas comedias de secretario

Giuseppe Grilli

Es indudable que la virtud femenina ha sido una de las temáticas de mayor atractivo espectacular de la comedia áurea¹. Un sin fin de tramas se refiere al motivo de las posibles caídas desde la condición virtuosa y otras tantas insisten en la inquebrantabilidad de la misma. Si como es costumbre en el teatro áureo, el gesto y atuendo de los representantes o actores son rigurosamente contemporáneos al espectador, la ambientación de la trama en las obras que presentan esta temática abarca, a la vez, épocas remotas y próximas. Por eso, para ejemplificar el asunto, les vale a los poetas tanto situarse en la antigüedad clásica y en el tiempo del mito, así como en la historia reciente. De ahí la extraordinaria amplitud y éxito que el tema adquiere.

Sin embargo, dentro del universo casi inagotable de los pequeños deslizamientos y variaciones de la comedia, se halla también un buen número de textos donde la virtud de la mujer ni se mantiene ni decae: eso ocurre cuando por los indicios exteriores y la fuerza de las pasiones bien podría darse el desmoronamiento de las reglas morales. En efecto, por lo menos en el reducido grupo de obras a las que aquí me refiero, ese desmoronamiento no se da finalmente merced a un «happy end» moralizador, tal vez sentido por parte del público como tranquilizador, aunque resulte improbable desde el punto de vista de una evidencia narrativa y dadas las premisas.

Al contrario, al peligro y a la amenaza de caída puede seguir el triunfo de la virtud puesta en entredicho, y graciosamente salvada y triunfante más por el enredo de circunstancias que por determinación moral de los sujetos, como ocurre en la comedia brillante. Viceversa tenemos otra serie de obras donde encontramos la pérdida de la mujer inocente a la que un pensamiento oculto, una sospecha, una sombra han traicionado determinando su definitiva condena, como acontece en los dramas de honor.

En un teatro donde las paradojas no han de faltar ni en la *inventio*, ni en el entramado discursivo y retórico, las evoluciones de la virtud admiten todas las posibilidades, así que ninguna de ellas puede estar fuera de un orden². Es éste, pues, otro de

1 Además vale también el criterio *ex contrario*: pienso en las censuras del teatro por sus faltas de moralidad. Cfr. el clásico estudio de Emilio Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1924. Recuerdo el panfleto ahí inventariado de fray José de Jesús María, *Exelencias de la virtud de la castidad*, Alcalá 1601.

2 Se trata de un orden degradado. La comedia áurea mantiene la erótica como motivo generador de las tramas dramáticas, como en la mitografía originaria propuesta por *La Celestina*, pero casi siempre la pasión decae en celos. Si nos referimos al subgénero de la comedia de secretario —que nos ocupa

los ejemplos de riqueza y permeabilidad de la trama teatral áurea. Otra exhibición de la enorme capacidad de «*variatio*» de los argumentos de la comedia.

En un trabajo ya en prensa he estudiado el motivo de la virtud y recato femenino como uno de los exponentes de revalidación de la *virtus*³. Me ceñía ahí sobre todo a los dramas, o por así decirlo, a la llamada tragedia española, con referencia a textos de Lope, Tirso y Calderón.

Me gustaría ahora, en el breve espacio de esta comunicación, apuntar al tema en un subgénero de la comedia, siempre con referencia a los tres mayores autores del teatro áureo. El subgénero es el de la llamada comedia de secretario. Sin embargo, no voy a insistir en la obra que más que ninguna otra reúne motivos diversos y los caracteriza mejor, es decir aquella joya de equilibrio entre lo poético y lo teatral que es *El perro del hortelano* de Lope de Vega. Inevitablemente habrá alguna referencia a esa obra maestra, pero lo que aquí me interesa es otra vertiente. Trato de ver cómo en tres comedias, que considero emparentadas entre sí, la virtud interpretada por la mujer recatada se ofrece como espejo privado de una capacidad de comportamiento virtuoso más general que abarca lo social y a veces influye en los personajes determinando una actitud, tal vez mimética, tanto en los hombres, como en las otras mujeres, sin una distinción sexual de roles. Un comportamiento virtuoso que se ampara en la exterioridad y usa de prudencia y discreción más que como faros y guías de moralidad, como expedientes para el provecho particular.

Quizás no sea casual que entre los motivos que concurren en las piezas que he seleccionado se encuentre el del espejo o autorretrato del personaje. Éste viste paños auténticos, como los de Federico, secretario de Flérida, duquesa de Parma, en *El secreto a voces* de Calderón; tan sólo un disfraz masculino en el caso de la Serafina del *Vergonzoso en palacio* de Tirso. Pero en ambos casos la referencia a Narciso es costante, una referencia que indudablemente se sitúa más en lo paródico que en lo mítico⁴. Porque

aquí—valga el ejemplo de unos de sus más logrados exponentes, *El perro del hortelano* de Lope de Vega, ed. de Mauro Armíño, Madrid, Letras Hispánicas, Cátedra, 1996, 67, donde el protagonista Teodoro se pregunta sobre el sentido de la paradoja «cómo puede ser que amor/venga a nacer de los celos». En todo caso *cfr.* Milagros Torres, W., «Paradojas de Diana», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso Aiso (Toulouse, 1993). II. Teatro*, ed. de I. Arellano, M.C. Pinillos, F. Serralta, y M. Vitse, Toulouse-Pamplona, 1996, 395-404.

3 «*Varie peripezie di virtù pubbliche e private nella commedia*», en *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea tra '500 e '600*, I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Roma, Bulzoni editore, 2000, 213-242.

4 Cito a Calderón de la ed. de *Obras completas. II. Comedias*, al cuidado de Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956, 1230, donde Flérida con despecho increpa a su rival Laura: «Dale su retrato a ese/enamorado Narciso». En *El vergonzoso en palacio*, ed. de Everett Hesse, Madrid, Letras Hispánicas, Cátedra, 1982, 100, es Juana quien a la pregunta de Serafina frente al espejo «¿Tan hermosa estoy así?» contesta «Temo que ha de ser Narciso».

En la ed. del *Vergonzoso* al cuidado de Antonio Prieto, Barcelona, Clásicos Planeta, 1982 (que incluye también *El condenado por desconfiado*) el texto de la comedia viene acompañado por el texto de las partes en prosa del *Cigarral primero*; ahí, en el epílogo se celebra una defensa de los valores de la comedia frente a los ataques de censores malignos y malintencionados. Un pasaje resulta

si en los textos dramáticos que tienden a la representación trágica las virtudes confluyen hacia la heroicidad mediante el ejercicio del valor, y el clima se obtiene en el ejercicio de la prudencia, en nuestra selección es la templanza el valor que se afirma y la discreción campea en el triunfo de una áurea, virtuosa *mediocritas* de lo cotidiano⁵. El individuo ya no mira a lo grande —Dios, la patria, la identidad del héroe— sino hacia sí mismo como pura individualidad, o en todo caso, hacia la afirmación de un grupo social.

El derecho a medrar, sin embargo, se reconoce como práctica virtuosa en estas comedias, siempre que sepa convertir el impulso a la mejora individual con una habilidad en revalidar los valores tradicionales. En primer lugar, con la interpretación heroica del amor y, seguidamente, en el respeto de las convenciones sociales representadas por el matrimonio. Así lo entiende el protagonista de *Servir a señor discreto* de Lope cuando al comienzo de la acción declara:

Si me hubiera enamorado
de una ramera cruel,
destas de plata y dosel,
cama dorada y estrado,
que me fuera consumiendo
el dinero y la salud,
malo; pero ¿no es virtud
amar, Girón, si pretendo
casarme?⁶

En efecto *Servir a señor discreto* presenta ya en el título la determinación del horizonte de espera al que la obra apunta. La esperanza de todos los criados y deudos

interesante bajo nuestro prisma: «Pedante hubo historial que afirmó merecer castigo el poeta que, contra la verdad de los anales portugueses, había hecho pastor al duque de Coimbra don Pedro (siendo así que murió en una batalla que el rey don Alonso, su sobrino, le dio, sin que le quedase hijo sucesor), en ofensa de la casa de Avero y si gran duque, cuyas hijas pintó tan desenvueltas, que, contra las leyes de su honestidad, hicieron teatro de su poco recato la inmunidad de su jardín (...). No faltaron protectores del ausente poeta, que volviendo por su honra, concluyesen los argumentos Zoilos, ni pueden entendimientos contumaces —Narcisos de sus mismos pareceres, y discretos, más por las censuras que dan en los trabajos ajenos que por lo que se desvelan en los propios—convencerse» (137-38).

- 5 Que debemos considerar esa virtud de prudencia cosa del pasado nos lo recuerda el listo bufón Tristán del *Perro* cuando la coloca entre los valores de la antigüedad: «Es la prudencia un celestial tesoro, y fue de los antiguos celebrada/por única virtud», ed. cit., 165. Es obvio que hay que entender aquí la cronología de los valores y las virtudes como determinación de géneros y subgéneros teatrales.
- 6 Cito de la ed. de Frida Webter de Kurlat, Madrid, Clásicos Castalia, 1975, 83. En *El perro* (ed. cit., 56), Marcela y Diana mantienen un diálogo acerca del matrimonio como honesto fin de los amores ocultos (M.: «...de Teodoro entiendo/que estos amores dirige/a fin justo y honesto/como es casarse conmigo. D.: Es el fin de casamiento/honesto blanco de amor./¿Quieres que yo trate desto?»: naturalmente quien es poco honesta es Diana, que en muy otras bodas está pensando).

decaídos de una gran casa es la de tener que obedecer a un amo que esté a la altura de las circunstancias, a un señor verdaderamente virtuoso⁷.

Conviene primeramente resumir unos pocos datos y situar la cronología de las tres comedias. *El Vergonzoso* viene datándose hacia 1606, aunque se publique finalmente en 1621 formando parte del conjunto de *Los cigarrales de Toledo*; *Servir a señor discreto* es de hacia 1612, y en todo caso anterior a 1618, pues se la incluye en la segunda lista de *El peregrino en su patria*; *El secreto a voces* resulta bastante posterior, pues se la considera compuesta aproximadamente en 1642.

La anterioridad de la obra de Tirso corresponde a su complejidad. Efectivamente en *El Vergonzoso* están ya perfectamente delineados dos rasgos caracterizadores de la comedia de secretario. En primer lugar el principio del medrar, correlato a la nobleza innata del personaje que aspira a ocupar un lugar en el estamento nobiliar⁸. Una aspiración que mantiene a pesar de su condición de letrado y su oficio que le coloca en un renglón apenas algo más elevado del de los criados y demás servitud de palacio. Otro elemento caracterizador, ya en un plan simbólico, es el recurso al juego de palabras entre la pluma, instrumento primordial del oficio, y las plumas, o alas, evidentemente postizas, que el secretario pretende vestir para subir a mayor estrado.

Los dos elementos evidentemente están si no en contradicción, por lo menos en tensión, puesto que el valor que el personaje imagina poseer, su *virtus*, atestiguaría la nobleza de su nacimiento, provisoriamente escamoteado por una suerte adversa. En cambio el recurso a las alas de Ícaro⁹ es signo de la ficción que rige todo el sistema del medro, que se basa en el deseo de una auténtica escalada social, ruptura patente del sistema de estamentos. Un deseo que tiene campo en las tablas con más seguridad que en la sociedad, puesto que en la realidad histórica de la época de los Austria, con contadas excepciones, el transvase de un estamento inferior a uno superior acaba siempre por ser frustrado, como bien ilustra la novela cervantina de *El licenciado*

7 Así lo expresa como auspicio la todavía ilusa e ingenua Marcela del *Perro* que sufrirá en cambio desdichada los efectos del egoísmo y la pasión caprichosa de su dueña por su novio Teodoro quien, sobornado por tan altos amores, no dudará en abandonarla: «Yo pensé que se enojara/y la casa revoliera./que a los dos nos despidiera/y a los demás castigara;/mas su sangre ilustre y clara,/y aquel ingenio en efecto/tan prudente y tan perfecto,/y conoció lo que mereces./¡Oh, bien haya (¡jamén mil veces!)/quien sirve a señor discreto!», ed. cit., 81. Hemos visto como la prudencia sea virtud ya periclitada. Y veremos que de la discreción podrá darse una interpretación bastante acomodaticia. El modelo abstracto de señor virtuoso lo ofrece Puertocarrero en el soneto-autoretrato de *Servir a señor discreto*, ed. cit., 263.

8 Un motivo que habrá que interpretar con cautela, puesto que está bajo el signo de la parodia; así por lo menos lo remarca Lope en *El perro del hortelano* donde la nobleza de Teodoro es fruto de los enredos y embustes de Tristán y se fundamenta tan sólo en su bello rostro que embaba al conde Ludovico, cuya senectud tal vez puede haber acentuado el placer de gozar de la vista de jóvenes bellos y que confiesa como la hermosura del secretario de Diana sea su más auténtico título nobiliario: «¡Qué bien te escribí naturaleza/en la cara, Teodoro, la nobleza!», ed. cit., 172.

9 Se trata de una función eminentemente teatral, más que una reminiscencia mitológica; cfr. por ello Francesc Massip Bonet, *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1997.

Vidriera, cuyo protagonista a pesar de su titulación académica, no tendrá más remedio que alistarse en las tropas de Flandes¹⁰.

La falsificación de la identidad, esencial al desarrollo de la doble trama que articula la doble pieza tirsiana hasta el desenlace final, es por ello necesaria en la ascensión del personaje al estamento deseado como propio. Un deseo que se establece justamente como manifestación de una virtud personal, aunque se proyecte como virtud que puede alcanzar un público reconocimiento. Es premisa esencial, pues, del cumplimiento de la acción y por ello abre de manera inequívoca la escena primera del tercer acto cuando el primer secretario, Ruy Lorenzo, así lo declara a propósito de Mireno quien, por cierto, ya ocupa la que fue su antigua plaza y condición:

Su virtud misma procura
honrar vuestra senectud
y hacer su dicha segura,
que siempre fue la virtud
principio de la ventura.¹¹

Queda aquí claramente delineado el dominio de la virtud personal sobre el caso y la suerte, a la vez que es ella misma testimonio de un valor que ya se pretende afirmado de antemano. Pero que algo permanezca irresuelto lo demuestra el hecho que el mismo personaje de Ruy Lorenzo, inductor de la acción y ahora, como hemos visto, de una áurea sentencia, poco después insista en una utópica síntesis de prudencia y discrección, de público y privado: «porque el prudente y discreto/siente el daño ajeno tanto/como el propio»¹².

Y resulta bastante curioso que esas afirmaciones de moralidad salgan de la boca de un secretario que no ha tenido reparos en usar muy impropriamente de su oficio, trasladando y sobornando una función pública en pro de una controversia privada, determinada por la defensa del honor.

Algo parecido se conserva en *Servir a señor discreto*, donde el protagonista Don Pedro, a quien por falta de otros medios de subsistencia tocará vestir paños de secretario y servir en la corte del gran Puertocarrero, tuvo en algún momento cierta hidalguía que su siervo, el gracioso Girón, amablemente ensalza y justifica:

10 Recuérdese la desilusionada conclusión del protagonista, con referencia directa a nuestras virtudes trastocadas: «viéndose morir de hambre, determinó de dejar la Corte y volverse a Flandes, donde pensaba valerse de las fuerzas de su brazo, pues no se podía valer de las de su ingenio. Y poniéndolo en efecto, dijo al salir de la Corte: —¡Oh Corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos encogidos, sustenta abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!»; cito de la ed. de las *Novelas ejemplares* en Clásicos Castalia, al cuidado de Juan Bautista Avallé-Arce, v. II, Madrid, 1988, 144.

11 Ed. cit., 112.

12 Ed. cit., 114.

Con esta humildad me agradas,
y sabes que la nobleza
está en la limpia hidalguía,
que lo que es caballería
más consiste en la riqueza.¹³

Lope confía ya descaradamente en una virtud personal encaminada, con todos los medios, a conseguir una posición social. El valor del galán se ha concentrado en una oportuna inversión de dinero e influencias destinada a dirigir su destino hacia el puerto seguro de un casamiento provechoso. Hay una solapada ironía en el final de la obra cuando el señor que ha amparado y ayudado a don Pedro para conseguir su dicha y fortuna admite: «¿No es heroica esta virtud,/no merece justo premio?»¹⁴.

Sin embargo, hay que recordar cómo en el caso del *Vergonzoso* todo se originaba en un deslizamiento de la virtud o recato de la hermana de Ruy quien había sido seducida; lo confiesa *in apertura* de la obra el mismo burlador Don Duarte: «Engañé la hermosura de Leonela,/su hermana, y, alcanzada, despreciéla»¹⁵.

El desarrollo de la trama viene así determinado por la ocasión: la persona agraviada, por su misma condición, no puede acudir a la espada y recurre a la pluma, insuflando una cadena de acciones y reacciones. Éstas llegan hasta la anagnórisis (el noble pretendido, o nuevo secretario, resulta serlo de verdad) y puede, sin obstáculo, celebrarse el matrimonio entre los dos amantes: la dama de alto rango con su secretario.

Lo que Lope afirmaba sin reparo en *El perro del hortelano* queda difuminado, en una línea más cercana al modelo tirsiano, en *Servir a señor discreto*. Si en la aventura napolitana de *El perro del hortelano* una dama sin escrúpulos morales¹⁶ acepta y fomenta toda clase de embustes para conseguir un gusto que se sitúa en el lindar del capricho, aquí un velo de discreción encubre sentimientos que no están verdaderamente en contraste.

La discreción es la virtud que premia sea a quien piensa medrar (el galán), sea a quien (la dama) intenta evitar un matrimonio insatisfactorio con un viejo. Se celebra así una virtud eminentemente pública, como demuestra el final donde la dama preten-

13 Ed. cit., 79.

14 Ed. cit., 320. Compárese con la definición de virtud heroica que exhibe el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias en la edición ampliada por Noydens en 1674: «Virtud heroica. Es la más perfecta en grado consumado, como las tienen los santos que llaman héroes. Las virtudes en grados remisos se hallan unas sin otras, más en grados perfectos, heroicos y consumados están travadas unas con otras; de donde no puede uno tener justicia en grado perfecto y heroico sin que tenga juntamente la virtud de la templança, fortaleza y prudencia. Lo mismo es en las virtudes teologales, que no puede uno tener fe en grado perfecto sin que juntamente tenga caridad y esperança, y así dezimos de las otras». Cito de la ed. preparada por Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla, 1989; ed. facsímil de la del 1943, Horta editor, Barcelona.

15 Ed. cit., 44.

16 No se olvide que la moralidad de la nobleza napolitana está por los suelos: el aristócrata pretendiente de Diana no duda en encargar el asesinato del secretario a un barriobajero que, para su desdicha, resultará ser el siervo gracioso de Teodoro.

didada por el rico piloto, viene a ser trocada fácilmente por él a cambio de una influencia en el *Consejo*. Si el secretario medra en la casa, el capitán lo hará en el poder. El amor de Pedro y Eleonor tiene pues, y por ambas partes, más de conveniencia que de pasión¹⁷.

En su célebre, aunque ya muy superada, selección de dramas calderonianos, Valbuena Briones al presentar *El secreto a voces* calificaba la obra con un *incipit* significativo: «Para Calderón, la mayor virtud del caballero es la discreción». En efecto no podemos negar que la pieza retoma muchos de los elementos que acabamos de señalar. Sin embargo, ya en las primeras escenas hay que notar que el término discreto y sus derivados se vienen presentando de forma paródica. La primera vez en boca del gracioso Fabio, luego por intervención del galán frustrado Lisardo, en cuyas palabras aparece encubriendo mentira y engaño por parte del galán triunfante Federico. Calderón vuelve al género de la comedia de secretario —y lo es Federico, protagonista de *El secreto*— pero lo somete a su reorganización del esquema lopesco de comedia. Así el protagonista puede gozar ya desde el principio de un favor del destino que inexorablemente le llevará a satisfacer sus deseos.

Contrariamente a la opinión expuesta por Meregalli, la comedia me parece poco consoladora y bastante pesimista¹⁸. El moralismo que la atraviesa llega a invertir el desenlace del género: quien gana la partida no son la señora, que a pesar de su desigualdad social está enamorada del joven y guapo secretario, ni el ganso discreto que logra revalidar sus sueños en la realidad con un casamiento provechoso. Aquí al revés son el secretario y la dama de compañía de la dueña quienes ven triunfar sus amores y lo celebran con bodas, a despecho de la noble aristócrata que con su poder pensaba someter voluntades. Las plumas no son alas postizas, y efectivamente resultan ganadoras las del oficio. No a caso el secreto, el engaño y la discreción pasan por el uso de la «cifra». El discurso de los amantes permite el logro de los amores gracias a una transformación, en el diálogo teatral, de la figura métrica del acróstico. Hablan Federico y Laura entendiéndose con la primera palabra de cada verso y recomponen así un sentido a los demás oculto. Más que una técnica de enamorados empeñados en fingir,

17 Así lo argumenta Leonor en el soliloquio-soneto del acto primero; ed. cit., 104:

Camina por el mar sin senda alguna
el navegante, y siendo campo incierto,
viene la nave como flecha al puerto
si no es que la contrasta la fortuna.
La sierra más helada e importuna,
que no deja en la nieve paso abierto,
la tabla del más áspero desierto
no niega el pueblo en ocasión ninguna.
Entre en el mar el que a oscuras le viene
y tenga por la tierra atrevimiento
el que su hacienda en tierra o mar previene,
pero como este mar del casamiento
la muerte sola por posada tiene
es mucha discreción entrar a tiento.

18 Franco Meregalli, *Calderón de la Barca*, Roma-Bari, Laterza, 90.

eso se parece a los juegos verbales de literatos profesionales, bachillerías y placeres cartáceos.

Flérida, duquesa, al final goza de su virtud personal que se afirma como superación y vencimiento de sus más hondos y personales deseos: «vea/el mundo que mi templanza/es mayor que mi pasión»¹⁹.

En esto parece que Calderón haya afirmado un acuerdo rígido entre el conformismo moral por un lado y las reglas del poder y las divisiones estamentales por el otro. Y si nos atenemos al uso ejemplar de la trama no podemos oponer razones en contraste a esa interpretación. Por consiguiente, deberíamos contraponer al uso dinámico de la virtud, pragmático en Tirso y Lope, el rígido determinismo calderoniano que no permite ni al deseo privado de la mujer, ni al sueño público del hombre, más afirmación que la represión o la sublimación.

Eso, sin embargo, tendría validez si Calderón no hubiera puesto en boca de Flérida una frase que, tan explícita y claramente, no aparece ni en la Serafina de Tirso, ni en la Eleonor de Lope (y ni siquiera en la Diana de *El perro del hortelano*): «¿Seré yo la primera,/Laura, que haya casado/desigualmente?»²⁰.

A fin de cuentas de eso se trata: de un matrimonio donde el gusto priva sobre el interés. Una ventaja para la libertad de elección de la mujer. La afirmación de esa libertad (indicio de otras posibles y más comprometidas libertades) resulta mayor aquí, cuando se templa y se retrae delante de virtudes públicas, que cuando se emboza en las retóricas del discreto proceder, disimulando y fingiendo en pro, y representación, de una virtud privada, debidamente enclaustrada en el espacio de una casa. Un espacio doméstico que tiene el semblante de la corte, más que del poder. En todo caso no se puede hablar en rigor de acatamiento a un principio virtuoso auténticamente caballeresco ni en las ejemplificaciones de la línea de Tirso y Lope, ni en la de Calderón. Si la Diana de Lope arremetía en contra del honor, sustituto oportunista de la virtud²¹, la Flérida de Calderón utiliza otro sustituto, el decoro para entrometerse en amores que la excluyen²². Si en *El Burlador* o en *El médico de su honra* el mito de Lucrecia y de otras virtuosas romanas puede ser igualado por sus émulas modernas, la Diana de *El perro del hortelano* confirma el prosaísmo de su secretario: «Bien dices; que no hay Lucrecias,/ni Torcatos, ni Virginias/en esta edad».

19 Muy otra la actitud de Diana en *El perro del hortelano* que confiesa cándidamente «Con más templanza me siento/sabiendo que no es por mí»; ed. cit., 55.

20 Ed. cit., 123.

21 Ed. cit., 153: «¡Maldigáte Dios, honor!/Temeraria invención fuiste,/tan opuesta al proprio gusto./¿Quién te inventó? Más fue justo,/pues tu freno resiste/tantas cosas tan mal hechas».

22 Ed. cit., 1214: «Y saber conviene/cual dellas por esas rejas,/que al terreno caen, se atreve/a profanar del decoro,/las nunca violadas leyes».

Polvos de arroz: lecturas y *relectura* del famoso soneto de los Argensolas

Carlos J. Guerrero Ramos
Anja Käuper

Nada menos adecuado para comenzar un trabajo que quería parecer serio que hablar de impresiones; impresiones que el diletante metido a crítico tal vez ni siquiera debiera confesar tener cuando lo que pretende es comentar un texto literario; impresiones que, por su propia naturaleza subjetiva e impertinente, son, por supuesto, enteramente incompatibles con todo intento de análisis riguroso y que automáticamente ponen bajo sospecha a quien se ha atrevido a nombrarlas. Que mucho ha llovido -muchísimas veces toda el agua del mundo- desde que todos nos pusimos de acuerdo en que el texto por comentar en ningún caso debiera tornarse en «pre-texto» de más literatura -en este caso, literatura en el sentido más peyorativo de la palabra, que también los tiene. Tanto llovió que hasta le dio tiempo a resucitar al cadáver hinchado de la Historia, despertado sin duda por alguna de las crisis que han asolado el mundo. A la fuerza reconozco que a mí, fascinado por el poema, desorientado por el excesivo número de posibles lecturas, medroso de caer yo mismo en la contradicción que había creído descubrir en él, medio incapaz de sistematizar nada, no me ha quedado más agarradero que aquellas blandas impresiones a las que me refería al principio del párrafo y que, mentadas todas las bichas, paso a contar sin más preámbulo.

Y aun temo que las impresiones antedichas degeneren en preguntas de respuesta incierta. La culpa de esta ruina mía en crítica la tiene el soneto de uno de los Argensolas que casi siempre va acompañado del calificativo «famoso»:

A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa

Yo os quiero confesar, don Juan, primero:
que aquel blanco y color de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el haberle costado su dinero.
Pero tras eso confesaros quiero
que es tanta la beldad de su mentira,
que en vano a competir con ella aspira
belleza igual de rostro verdadero.
Mas, ¿qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así naturaleza?
Porque ese cielo azul que todos vemos

ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

Que famoso, sin duda, lo fue -y aún debe de serlo a medias-, pero el epíteto descriptivo que mejor le iría quizá sea el de enigmático: porque, por ejemplo, pese a su fama, el soneto no se imprime por primera vez hasta el año 1789, año en que aparece en la segunda edición de la *Poética* de Luzán, ciento cincuenta y ocho años tras la muerte del segundo de los hermanos; y porque, además, no puede saberse a ciencia cierta por cuál de nuestros Leonardos de almas gemelas fue compuesto. No faltan indicios de los que echar mano para aventurar los posibles motivos de dichas circunstancias: bastantes estudiosos, de Luzán a Orozco, se lo han atribuido a Lupercio tal vez por su temática menos grave, impropia en un clérigo pero perfectamente admisible en un cortesano seglar; estas mismas razones, sin embargo, podrían servir para reforzar la opinión de quienes se lo atribuyen precisamente al Rector de Villahermosa: no conforme el asunto del poema con el carácter sacerdotal de Bartolomé, quizá habrá sido ésta la causa de que a menudo haya sido impreso a nombre del secretario del Conde de Lemos -y aun excluido de las *Rimas* por su sobrino Gabriel Leonardo de Albión, tal vez excesivamente cuidadoso con la memoria del sacerdote. Las especulaciones acerca de la autoría del soneto puede que no tengan especial relevancia pero sí que la tiene el soneto mismo y el hecho de que cualquiera de nuestros dos poetas lo escribiera en aquella época de desórdenes, en España y bajo la influencia general del «Zeitgeist» de los Siglos de Oro y la concreta de modelos literarios de validez poco menos que universal.

Volvamos sobre la cuestión de por qué el soneto no se imprimió hasta tanto tiempo después de la muerte de los Argensolas. El laberinto de respuestas posibles no desmerecería de un cuento borgiano, porque va de las más fortuitas (el azar que nunca hay que dejar de tener en cuenta, el desconocimiento de la existencia del manuscrito) a las más motivadas (de entre las cuales, la más inocente sería el «noble» desprecio que los Argensolas sentían por la imprenta). El problema para pergeñar una respuesta convincente a esta pregunta es que previamente hay que dilucidar el carácter del soneto: hasta qué punto se trata de un poema serio o de un divertimento. Porque, como apuntaba en el párrafo anterior, un hipotético tono lúdico podría servir para explicar su ocultación deliberada siempre y cuando el autor sea, en efecto, Bartolomé. Como poema serio, en cambio, la negación escéptica del cielo o la, si sería, entendemos que sincera admiración del maquillaje también podían aconsejar la no publicación del soneto aunque lo hubiera escrito Lupercio.

¿Hasta qué punto es serio el poema? A primera vista parece que conviven en él más de un tono, impresión que no desaparece (ni mucho menos) tras varias relecturas, alguna reflexión e incluso un conato modesto de «brainstorming»; al lector medianamente avisado, al lector desconfiado el soneto no puede menos que resultarle desconcertante: según se mire, satírico o metafísico (o científico, o ateo), ambiguo o netamente contradictorio (y aun en esto hay grados).

Empecemos por el segundo terceto: a mi juicio, Otis H. Green¹ ya demostró suficientemente a mediados de siglo que el prodigioso fragmento «ni es cielo ni es azul» poco tiene que ver con la nueva ciencia copernicana o galileica (aunque Bartolomé llegara a conocer e incluso a cartearse con Galileo). Esta noción era, más bien, un lugar común científico-filosófico de origen aristotélico (o, al menos, basada en las ideas de los comentaristas aristotélicos del siglo XVI). Fray Juan de Pineda, por ejemplo, nos explica en 1589 en su *Agricultura christiana* de modo inequívoco cómo «con lo claro de abaxo y lo oscuro de arriba se haze la muestra de aquel azul que nos parece cielo y no es nada». Y lo mismo viene a decir Alejo Venegas del Busto en sus *Diferencias de libros* en 1540, esto es, tres años antes de que Copérnico publicara su *De revolutionibus orbium caelestium*. La ilusión óptica que produce esa apariencia de azul en los cielos no es, pues, más que un tópico de la época y así debían de verlo los contemporáneos de cultura de los Argensolas. Los aragoneses no eran, por otra parte, los únicos cultivadores del tópico: también aparece en Gracián, en Quevedo, en Calderón (este último, en su comedia *Saber del mal y del bien*, emplea la misma comparación del cielo e incluso, de modo casi literal, las palabras de nuestro soneto: «pues no es cielo ni es azul», lo que, en opinión de León Medina², da idea de lo conocidísimo que había de ser el soneto en el siglo XVII).

Parece también resuelta la cuestión de hasta qué punto es nueva la asociación del tópico con la falibilidad de los sentidos, con el engaño de los ojos: no lo es en absoluto, se halla perfectamente inscrita en la tradición occidental de la inseguridad de las facultades visuales humanas. Sin ir más lejos, así comienza el monólogo de la citada comedia de Calderón en el que aparece la frase que da pie a esta discusión cosmológica:

Que tal vez los ojos nuestros
se engañan, y representan
tan diferentes objetos
de los que miran, que dejan
burlada el alma ...

El desengaño, el pesimismo, el escepticismo -los supuestos rasgos característicos del hombre barroco- tampoco eran nada nuevo en la España de los siglos XVI y XVII y no es improbable que les fueran propios a los Argensolas. Ahora bien, ¿es ésa la luz en la que tenemos que ver nuestro soneto? En otras palabras, ¿cuál es la intención del poema respecto de los afeites de Doña Elvira, respecto de sus encantos embusteros? Si la intención es grave, moralista en la línea tradicional de condena de los afeites femeninos, la cosa es seria: porque si de verdad no hay rostro verdadero que pueda

1 Green, O.H., «Ni es cielo ni es azul. A note on the «barroquismo» of B.L. de Argensola», *Revista de Filología Española*, 34, 1950, 137-150 *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969.

2 Medina, L., «Dos sonetos atribuidos a Lupercio Leonardo de Argensola», *Revue Hispanique*, 1898, 314-329.

igualar la beldad mentirosa de la dama maquillada, si el arte consigue engañar a un espíritu humano idealmente cimentado en la bondad y hermosura de todo lo natural, si verdad y belleza han dejado de ser la misma cosa para el poeta -como afirma Don Ramón Menéndez Pidal³-, entonces la naturaleza habrá perdido su divino prestigio y nosotros la confianza en ella; entonces habremos de ver en el texto la expresión del colapso de la concepción renacentista del mundo, el colapso que tiene lugar cuando el barroco descubre que la naturaleza nos engaña. Ahora bien, tal vez Don Ramón se tomara el soneto demasiado al pie de la letra o interpretara la intención concreta del texto de modo excesivamente rígido en función de esas características del «Barock-Mensch» que hemos mencionado más arriba: porque no podemos olvidar que, en lo que atañe al soneto, la «nueva» ciencia no es tal y, además, existen pruebas documentales de que incluso la nueva ciencia genuina dejaba impertérritos a los españoles de la época, quienes -exhibiendo un pragmatismo, un criterio oportunista, que no casa con el tópico barroco- usaban de los nuevos descubrimientos con la mayor naturalidad cuando les convenían (por ejemplo en la navegación) y, por lo demás, no sentían la menor necesidad de pronunciarse sobre ellos -esto es, de condenarlos- como sí que ocurría en las más de las otras partes de Europa. La interpretación de Don Ramón es, como casi siempre, exquisita, como la mayoría de las veces, casi incuestionable -pero sólo si se parte de la presuposición de que el soneto es una muestra estricta y ortodoxa de barroquismo en el sentido más tradicional del término. Ignorando (deliberadamente o no) esa construcción-convención sociológico-histórico-literaria, otros autores (entre ellos de modo muy señero Otis H. Green) ven en los famosos versos un ejemplo de corrección clásica, una fantasía elegante y humorística, una manifestación de agudeza y arte de ingenio. Y es que, indudablemente, no se echa en falta el componente moralista en la obra de los Leonardos pero, en el texto que nos ocupa (y otros que en seguida propongo como ejemplos), el tono es más relajado de lo que sugieren las afirmaciones de Menéndez Pidal. El tono de la obra de Bartolomé, el «recto juez, censor severo» de Barbastro, no era siempre tan grave: dominador de muchos registros, también sabía amenizar temáticas que acaso considerara más excusa para la creación poética «porque sí» que para la fustigación moral rimada. Para ilustrar esta hipótesis, compárese el soneto acerca de la dudosa complexión de Doña Elvira con los de Lupercio que comienzan «Ojalá suyo así llamar pudiera», «Esos cabellos en tu frente enjertos» o «¿Por fuerza quieres, Lince, ser hermosa?»; o con la epístola poética a Nuño de Mendoza en la que Bartolomé afirma que los cosméticos son: «Risa a la vista, hedor a las narices,/mentira aborrecible a todo el cielo,/y a los que del cayeron infelices.»

3 Menéndez Pidal, R., *Mis páginas preferidas: Estudios lingüísticos e históricos*, Madrid, 1957, obra citada en Green, O.H., «Ni es cielo ni es azul. A note on the «barroquismo» of B.L. de Argensola», *Revista de Filología Española*, 34, 1950, 137-150.

Todos los nombrados son poemas satíricos, más o menos mordaces pero, en general, templados, comedidos, relativamente correctos, sin las barrocas crudezas de un Quevedo y, sin excepción, plenos de gracia y finura. Como escribe Green,

Argensola tomó la meteorología aristotélica, interpretada por la ciencia arábiga, junto con ciertas reminiscencias de Horacio y Juvenal y acaso de la Antología Griega, y compuso con ello, en un momento de relajamiento poético, lo que Gracián llamó un «concepto», que producía emocionalmente el mismo efecto que la disonancia y que constituye para nosotros un ejemplo del arte en su función de aflojar nuestra tensión y entretenernos.⁴

Vemos, pues, que Menéndez Pidal interpreta el soneto fundamentalmente como manifestación de un paradigma ideológico acaso no suficientemente contrastado (o, al menos, no aplicable entera y directamente al poema que nos ocupa); Green, por su parte, conocedor y crítico de la tesis de Don Ramón, casi parece que proceda por oposición a dicha tesis y, *simétricamente*, en su interpretación, torna todo lo que allá es grave, sombrío e inquietante en juguete literario de tono predominantemente irónico. Nuestro poema sale bien parado desde ambos puntos de vista. Menéndez Pidal parece creer sincera la admiración de la simpar belleza fingida de Doña Elvira y, puesto que estima esta postura preocupante (y más preocupante todavía la comparación con la así mismo engañosa naturaleza y aun el mismo carácter engañoso de esta última), no hay motivo para dudar de la sinceridad del lamento final, la proverbial «lástima grande». Para Green todo el poema es un solo ejercicio de virtuosismo literario y conceptual, una pirueta apoyada en tópicos; y cuando el meollo de la cuestión estriba en fabricar un artilugio ingenioso basado en tópicos (independientemente de la solera e implantación de estos últimos), en esencia, poco importa si el escritor comulga con ellos o no; así que, desde esta óptica, como corresponde al género satírico, todo el soneto adopta rasgos irónicos, desde su pretendido carácter de confesión, pasando por los encantos sin competencia de la dama, las apariencias todas y el cielo y su negación hasta, por supuesto, la «lástima grande», que acaso no sea un lamento tan sentido. En uno y otro caso, todo cuadra: lúdico u obligada y amargamente descreído, el soneto resulta coherente, unitario, unívoco.

Como corresponde a ejercicios de crítica literaria que no pretenden ser otra cosa que modelos coherentes, unitarios y unívocos; y que disponen de un amplio y utilísimo instrumental para analizar los textos literarios: el sinfín de datos incontestables del historicismo positivista, los «topoi», los géneros ... Pero no todo el mundo ha tenido siempre tan clara la coherencia de la lógica interna del soneto: éste, en efecto, les resultaba a muchos -aquí yo no me excluyo- por encima de todo chocante, debido, por

4 Green, O.H., *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969.

añadidura, a su última frase, precisamente aquélla que ha quedado en proverbio: «¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!» Mucho me temo que quienes hemos tropezado en esta frase lo hemos hecho confundidos por el vicio de la lectura directa o inocente. Tampoco es que hallamos de avergonzarnos mucho de ello, habida cuenta de que, de entre los autores citados, apenas Green se ha salvado de caer en la trampa (bien que a fuerza de alejarse de ella tanto como le fue posible): ni el propio Menéndez Pidal llega a poner en duda la ya tantas veces nombrada sincera actitud ante el blanco y carmín de Doña Elvira; la diferencia es que él tiñe dicha actitud de escepticismo barroco y le salen las cuentas: la última sentencia no resulta, en absoluto, discordante. Los más inocentes, en cambio, sí que hemos visto en ella una contradicción con el resto del soneto, es más, la hemos llegado a considerar manifiestamente opuesta al fin que se propuso el poeta. Algunos, los más osados, han llegado a querer enmendarle la plana al autor, por ejemplo, Martínez de la Rosa en las anotaciones a su *Poética*:

Si [Argensola] intentaba probar que la apariencia que agrada vale tanto como la verdad misma, valiéndose en su apoyo de la inimitable comparación del cielo, no pudo sin destruir su misma obra, lamentarse luego de que no fuese verdad una cosa tan bella. Lejos de acabar con esa inoportuna reflexión debiera (si es que yo no me engaño) concluir con un pensamiento absolutamente contrario, como éste u otro semejante: «Porque ese cielo azul que todos vemos/ni es cielo ni es azul ¿y es menos grande/por no ser realidad tanta belleza?»⁵

Lo cual dice mucho acerca de la coherencia del pensamiento de Martínez de la Rosa (o del de su tiempo). No fue el único que se atrevió a mudar el pensamiento final del soneto, también lo hizo el catedrático Narciso Campillo en su *Retórica* de 1893⁶, en la que atribuye a Lupercio el siguiente terceto: «Porque ese cielo azul que todos vemos/ni es cielo ni es azul: ¿es menos grande/aun no siendo verdad tanta belleza?»

En fin, desde que Martínez de la Rosa pusiera toda su maña en mejorar el poema, como relata León Medina, «la mala sombra lo ha perseguido constantemente y no ha habido editor o traductor que no haya puesto en él sus manos pecadoras e irreverentes. El mismo Maury que en su *Espagne poétique* publicó algunas traducciones apreciables de obras españolas célebres, al tocarle su turno a nuestro soneto, lo traduce hasta las palabras «ni es cielo ni es azul», y se deja en el tintero la frase final «¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!» contra la cual, por lo visto, debe existir entre ciertos literatos una como secreta conspiración del silencio»⁷.

5 Martínez de la Rosa, F., *Poética*, 1831.

6 Obra citada en Medina, L., «Dos sonetos atribuidos a Lupercio Leonardo de Argensola», *Revue Hispanique*, 1898, 314-329.

7 Artículo citado en notas 2 y 6, 329.

No soy yo tan literato que pueda tomarme la libertad de modificar u obviar ese verso y medio de censura que todo el mundo conoce y cita (por algo será), aunque no dejo de reconocer que su no existencia hubiera simplificado bastante este ensayo de comentario, en el sentido de que hubiera legitimado una interpretación al estilo de la de Martínez de la Rosa, una visión moderna, sofisticada, casi libertina, algo así como: «puesto que es lo único que hay, ¿qué hay de malo en los cosméticos, en las apariencias?» No obstante, sí que me voy a tomar la licencia (una más, qué más da), utilitariamente (porque conviene a mi análisis), de entender y asumir la última frase como una discordancia, sí, pero una «discordancia-tópico» que ni quita ni pone gran cosa al soneto, una condena de los afeites exigida por el clima moral y los cánones literarios de los siglos XVI y XVII; una contradicción entendida, en todo caso (más aún si es inconsciente), como expresión lógica de una época de crisis, de desórdenes, barroca, irregular y torcida. Además, la pretendida coherencia de las obras literarias cada día se revela más como un mito. Hecha esta salvedad (cometido este nuevo abuso), forzando la pose ingenua, bordeando peligrosamente el hoyo de la lectura inocente, voy a obviar toda posible intención reprobatoria o satírica en los primeros doce versos y medio del soneto. Sencillamente porque tanto la moral como el positivismo, tanto las herramientas clásicas del análisis literario como una concepción de «Barock-Mensch» inequívocamente masculina, estorban la visión del soporte físico de los afeites, la percepción de la materia invisible del poema: Doña Elvira o, si se prefiere, la mujer.

Cabe recordar aquí que las palabras «cosmético» y «cosmos» tienen el mismo origen. Si la realidad virtual ya hubiera calado tan hondo que permitiera la unificación en un solo concepto neoorganicista de las dos acepciones de cosmos, mundo y adorno, universo y maquillaje, materia y apariencia, tendríamos una metáfora muy apropiada para explicar uno de los estados de cosas que expresa el soneto. Afortunadamente, la mera acumulación de afeites aún no basta a conformar siquiera la apariencia de un cuerpo animado; hace falta un «soporte» que, además, en este caso, se «autoaplica» los cosméticos. Como en las novelas policíacas o en los juicios, donde toda la atención se les presta a los hechos -el crimen o las circunstancias en que éste se produjo- y se suele olvidar a las víctimas, respecto de nuestro soneto se suele hablar del maquillaje, las apariencias o los problemas cosmológicos que aquél sugiere, pero sólo muy raras veces de la mujer que se pinta el rostro; tanto es así que, en el colmo de la mistificación, es conocido como «soneto de Don Juan primero», lo que, en rigor, sugiere una temática monárquica y masculina. Del mismo modo que el cielo se queda en un «no lugar», Doña Elvira constituye, en efecto, casi una «no persona».

Si bien prefigura su trama primera, en nuestro texto, el maquillaje no es ni mucho menos lo más importante. Lo que realmente importa es su soporte animado y, por encima de todo, sus acciones y lo que éstas nos puedan revelar acerca de la actitud de la dama ante el mundo. Los afeites permiten a Doña Elvira inventarse a sí misma, erigirse en yo capaz de actuar por sí mismo en el caos de la nueva sociedad mercantilista, hacerse, en suma, una vida. No nos quepa la menor duda de que esta autoinvención le va a costar muy cara a la mujer: pobre entre los pobres, para poder entrar como actora

en el nuevo juego social, para poder actuar como ofertante en el mercado omnímodo, no tiene otra mercancía que ofrecer que a sí misma. Y la oferta ha de ser atractiva, de ahí la conveniencia del empleo de sustancias embellecedoras que, por supuesto, cuestan un dinero. Menos mal que, pese a estar cosificada y sometida como mercadería a los imperativos caprichosos de la lonja, la mujer aparece aquí como su propia oferente, de modo que le es dado ejercer alguna influencia sobre su destino. Además, por fortuna, nuestra primitiva autónoma no es manca ni está maniatada: es ella misma, son sus propias manos las que crean, diseñan, literalmente manufacturan, su beldad artificial. Una belleza, cabe añadir, que no ha de ser tenida por falsa (o no válida) sólo porque es artificial, pues no es menos efectiva por ello ni ha de ser de inferior calidad que la natural; lo artificial es, simplemente, exponente de un nuevo tipo de verdad, la verdad humana; verdad engañosa, concedámoslo, mas no lo es menos la naturaleza; y, por otra parte, parece argüir Argensola, «¿qué más da, si es la única que poseemos?» Además, según las nuevas reglas del mercado -que todo lo trastocan, todo lo relativizan- la cuestión de la verdad de las cosas en sentido tradicional casi se va a convertir en algo irrelevante: lo determinante es el éxito comercial de los productos (a su vez, quizá una nueva especie de verdad⁸); y, sin entrar en la cuestión de si es genuina o no, la belleza es una mercancía muy demandada. La mano de la mujer se convierte en hacedora de su historia ... económica; la mano humana, por extensión, en albañila única de la Historia con mayúsculas.

Referencias Bibliográficas

- Argensola, L. de, Argensola, B. de, *Rimas*, ed. de J.M. Blecua, Zaragoza, Instituto «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1951.
- Argensola, L. de, Argensola, B. de, *Rimas*, ed. de J.M. Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- Attridge, D., Bennington, G., y Young, R. (eds.), *Post-structuralism and the question of history*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Calderón de la Barca, P., *Obras completas*, I, ed. de Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969.
- Green, O.H., *Bartolomé Leonardo de Argensola y el Reino de Aragón*, Zaragoza, Instituto «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1952.
- *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969.
- «Ni es cielo ni es azul. A note on the «barroquismo» of B. L. de Argensola», *Revista*

8 Y pensar que el éxito comercial se mide en dinero sugiere conclusiones todavía más inquietantes.

- de Filología Española, 34, 1950, 137-150.
- *Vida y obras de Lupericio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Instituto «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1945.
- Martínez de la Rosa, F., *Poética*, 1831.
- Medina, L., «Dos sonetos atribuidos a Lupericio Leonardo de Argensola», *Revue Hispanique*, 1898, 314-329.
- Rivers, E.L. (ed.), *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Rodríguez, J.C., *La literatura del pobre*, Granada, Comares, 1994.
- *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994.
- *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1990.
- Wahnón Bensusan, S., *Introducción a la Historia de las Teorías Literarias*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991.

Cervantes, lector de Boccaccio:
Huellas y reflejos de la «X Giornata» del *Decamerón*
en las *Novelas ejemplares*

Georges Güntert

1. El título de mi ponencia acaso necesite una explicación: como lector profesional de textos literarios, no me cuento entre los que se complacen en buscar e identificar «fuentes». Desconfío de quien se propone explicar una obra de arte a partir de sus presuntos modelos, haciendo caso omiso de los aspectos específicos de cada realización. Congenio, en cambio, con quienes conciben la historia literaria como un diálogo, ya que los autores también son lectores, y no los menos exigentes. Por consiguiente, doy preferencia a un tipo de investigación que extiende sus perspectivas en torno al texto hasta incluir los criterios y puntos de vista de la teoría de la intertextualidad, ya que el hecho de admitir la existencia de un diálogo entre los autores no implica suponer relaciones de dependencia directa ni procedimientos de imitación. El contacto con las obras del pasado, incluso cuando llega a cuajarse en préstamos verbales concretos, las más de las veces da lugar a alguna correspondencia temática o figurativa, sin que esto baste para acercar de modo sustancial a los dos autores (Garcilaso aprendió mucho de Petrarca, pero no propone el mismo universo de valores); otras veces –y pienso en la actitud de Petrarca frente a Dante, o en la del joven Cernuda lector de Guillén–, el tener que enfrentarse con la obra de un importante predecesor puede reforzar, al verse atribuir el papel de discípulo, la voluntad de diferenciarse del maestro. Y aun en los casos en los que la imitación resulte patente hasta rozar el plagio, no es de excluir que haya intención de ironía o de parodia: precisamente el uso declarado de la reminiscencia o de la cita, por inducir al lector a comparar los dos textos así relacionados, puede servir, bien para subrayar un paralelismo, bien para marcar una discrepancia.

Y otra importante premisa: conviene recordar que, al relacionar un texto con otro, lo que hacemos en realidad no es sino comparar dos lecturas. Siempre y cuando seamos conscientes de estas limitaciones, podremos afrontar la tarea que nos espera.

2. En este estudio, me propongo examinar un caso de intertextualidad que vincula al autor de las *Novelas Ejemplares* a su gran predecesor italiano cuya obra principal, como es sabido, fue muy admirada y convenientemente explotada por los novelistas del Renacimiento. Concretamente me voy a ocupar de Cervantes como lector de la IV novela de la «X Giornata», experiencia que le debió de sugerir un cierto uso de la ironía y, quizás también, algunos elementos temáticos para concebir su relato de *El Amante liberal*. En esta misma *Giornata*, que incluye la famosa historia de Griseldis, Cervantes pudo estudiar un tipo de narración muy especial, dictado, por así decirlo, *en falsete*, con

una particular ironía, que consiste en dar al texto un tono idealizante para negárselo después. De entre los clásicos, a mi modo de ver, sólo este Boccaccio y el último Cervantes, el del *Persiles* señaladamente, se atreven a narrar de tal modo, burlando al lector o suponiendo en él un mismo grado de ironía.

Digámoslo de una vez para siempre: no es concebible que quien declaró «soy el primero que he novelado en lengua castellana» no conociera a Boccaccio, tanto más habiendo tenido ocasión de leerlo durante su larga estancia en Italia¹. Tampoco es necesario insistir en la difusión europea del *Decamerón*: hasta la mitad del siglo XVI las ediciones impresas eran muchas, tanto en Italia como en los países de la Península Ibérica. Si bien la primera traducción de *Las cien novelas* se remonta a un manuscrito catalán de 1429, otro manuscrito castellano del siglo XV se conserva en la Biblioteca del Escorial². También en la Castilla de los Reyes Católicos y en la España imperial de Carlos I la obra gozaba de una discreta popularidad, pues entre 1496 y 1550 contamos con cinco ediciones impresas; éstas se asemejan entre sí y son completas, aunque contengan un cuento apócrifo y ofrezcan una *dispositio* de las novelas que no se corresponde con la de las ediciones italianas contemporáneas³.

Es cierto que la cultura de la Contrarreforma trató de impedir la divulgación del *Decamerón*, considerado por unos un admirable modelo de estilo y, por otros, obra anticlerical y lasciva, razón por la que no pudo evitarse su inclusión en el *Indice* de 1559. Para salvar lo salvable, los académicos de la Crusca prepararon un *Decamerón* expurgado, *ricorretto ed emendato secondo l'ordine del sacro Concilio di Trento*, que salió a la luz en 1573 y terminó siendo el único admitido⁴. Aunque después de esa fecha, por lo menos en Italia, las antiguas ediciones integrales continuaran circulando, en los países ibéricos todas las versiones publicadas antes de 1572 fueron prohibidas, y dicha prohibición estuvo en vigor hasta fines del siglo XVIII. Es posible, aunque poco probable, que Cervantes, ya en Italia desde 1568, tuviera que contentarse con hojear la edición expurgada, si bien esto no afecta en modo alguno a lo que intentamos demostrar. Tampoco importa saber con certeza si pudo o no consultar alguna de las versiones castellanas aparecidas antes de 1550, pues la comparación que vamos a proponer no es de orden estilístico. Que el clima represivo de la época influyó en las

1 Miguel de Cervantes, «Prólogo al lector», *Novelas Ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1983, I, 52.

2 Para la recepción de Boccaccio en Cataluña *vid.* Martín de Riquer, «Boccaccio nella letteratura catalana medievale», en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki, 1978, 107-126. La versión castellana del *Decamerón* contenida en el manuscrito del Escorial fue publicada por F. de Haan, *El Decamerón castellano, Ms. del Escorial*, Baltimore, 1911.

3 Sobre la difusión del *Decamerón* en la Península véanse Caroline B. Bourland, «Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, XII, 1905, 1-232; Arturo Farinelli, «Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)», en *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, I, 89-386; Joaquín Arce, «Boccaccio nella letteratura castigliana» y José Blanco Jiménez, «L'eufemismo in una traduzione spagnola del «Decamerón», ambos en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki, 1978, 105 y 127-147.

4 Arce, Joaquín, «Boccaccio nella letteratura castigliana...», *cit.*, 100.

prácticas literarias, lo demuestra este detalle: a diferencia de Lope, Tirso, Francisco de Lugo y otros, Cervantes no nombra nunca a Boccaccio, aun cuando el uso consciente del verbo «novelar», en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, pueda tomarse como indicio de un contacto intertextual⁵.

Menéndez Pelayo, después de negar cualquier influencia de Boccaccio en Cervantes, acabó reconociendo algún influjo, aunque «puramente formal» y limitado tan sólo al estilo⁶. Otros críticos interesados en explorar este asunto (Farinelli, Icaza, Papini, Alarcos) y más favorables a la idea de un posible intercambio, tampoco llegaron a identificar ejemplos convincentes de una influencia directa, a no ser en el cuento cervantino de los dos amigos, incluido en la *Galatea*, y, según algunos, de posible derivación boccacciana (*Dec. X, 8*)⁷. Pero Avalle-Arce, acertadamente, sostiene que este cuento era ya muy conocido en la Península Ibérica y que Cervantes, para concebir su propia versión, no necesitó partir de las variantes italianas⁸.

En mi estudio dedicado a las *Novelas Ejemplares*, intenté demostrar que la lección estética de Boccaccio se manifiesta ante todo en el *Prólogo al lector*⁹. Lo que allí me llamaba la atención era el empleo de ciertas metáforas de la tradición novelística, tales como «horas de recreación» y «en los jardines», utilizadas, aunque con distinto fin, también por otros novelistas del siglo, por ejemplo Ludovico Guicciardini (*Detti e fatti piacevoli*, 1586) y Antonio de Torquemada (*Jardín de flores curiosas*, 1570). Este empleo puede recordar ciertas afirmaciones análogas contenidas en la *Conclusión del autor* con la que se cierra el *Decamerón*. De hecho, si Boccaccio evoca los espacios de la iglesia y de las escuelas para contraponerlos a la amenidad de los jardines, Cervantes por su parte sugiere, con el mismo objetivo de caracterizar el ámbito específico reservado a la actividad de novelar, que

no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. Para este efecto se plantean las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan, con curiosidad, los jardines.¹⁰

En ambos textos, se recurre a un lenguaje metafórico para distinguir las propiedades del *discurso literario* de las de otros discursos —teológico y filosófico en Boccaccio, teológico, científico y económico en Cervantes—, distinción que equivale a una defensa

5 Arce, Joaquín, «Boccaccio nella letteratura castigliana...», cit., 96.

6 Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C., 1962, II, XVII.

7 Alarcos García, Emilio, «Cervantes y Boccaccio», en el *Homenaje a Cervantes. Estudios cervantinos*, ed. de F. Sánchez-Castañer, Valencia, Mediterráneo, 1950, II, 167.

8 Avalle-Arce, J. Bautista, «El cuento de los dos amigos», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, 153-211. Sobre este tema cfr. también Francisco López Estrada, «La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes», *Comparative Literature*, 4, 1952, 161-169.

9 Güntert, Georges, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 1993, 108-109.

10 Miguel de Cervantes, «Prólogo al lector», *Novelas Ejemplares*, cit., 52.

de la literatura, cuyo dominio específico está simbolizado por el deleitoso encanto de los jardines, opuesto a la gravedad de los templos y de los estudios. Recordemos, a este propósito, que desde la Edad Media el jardín, destinado a los amores y a las diversiones, se convierte en el lugar literario por antonomasia, al igual que sus variantes renacentistas del *locus amoenus* y de la *soledad*¹¹. Concretamente, los diez narradores del *Decamerón*, para sustraerse al desorden y a la desorientación general causados por la peste, se retiran sucesivamente a dos palacios situados en la campiña toscana, ambos calificables de *loci amoeni*, que simbolizan el espacio de la literatura; y al final de este paréntesis recreativo, los diez jóvenes volverán a la ciudad, esto es, a la amarga realidad cotidiana, donde tendrán que afrontar nuevamente los estragos de la peste. Uno de los méritos de Boccaccio consiste en haber contrapuesto al caos de la vida, dominada por la enfermedad y la muerte, el orden de la literatura, si bien no siempre armónico, sí al menos reservado a la contemplación. Su espacio utópico ya no se sitúa en un más allá, sino en ese palacio del 'buen retiro' que corresponde al entretenimiento literario y permite recobrar fuerzas a quien ha de tornar a la lucha cotidiana. Que Cervantes meditó sobre estas propuestas, lo confirma el *Prólogo* de las *Novelas Ejemplares*, donde a su vez insiste en la autonomía de la literatura.

3. Pero, ¿qué es lo que Cervantes pudo encontrar de interesante en la «X Giornata»? En esta última decena de novelas, Boccaccio propone unos sucesos más bien curiosos de personajes ilustres, «reyes, sultanes y gentes por el estilo», según comenta irónicamente Dioneo, el rey de la Jornada; ejemplos de un heroísmo demasiado elevado para ser compatible con la sana moralidad de los diez personajes florentinos¹². Si ellos parecen apreciar esta competición entre virtuosos, el lector, en varias ocasiones, tiene inevitablemente la impresión de que estos ejemplos de liberalidad y de magnificencia son inimitables, hasta el punto de exigir una lectura a contrapelo.

El ejemplo más conocido es el de Griseldis, narrado al final de la «X Giornata», que, nótese, no es el noble cuento en latín de Petrarca que consiguió una divulgación europea, sino el del *Decamerón*, confiado al narrador más subversivo de los diez, Dioneo; éste se permite ironizar sobre el caso de la mujer paciente, sometida tan estoicamente a las inhumanas pruebas del marido que renuncia a su propia personalidad. Pues bien, no es ésta la imagen de la mujer que el autor del *Decamerón* ha mostrado a sus lectoras en las primeras siete Jornadas. Quien quiera ver en el cuento boccacciano de Griseldis un *exemplum* admirable de paciencia y fuerza de ánimo, tendrá que taparse ambos oídos para no escuchar las obscenidades de Dioneo, que empieza por calificar el experimento del marido de «matta bestialità» y termina deseándole que hallara otra

11 Kern, Edith G., «The Gardens in the 'Decameron' Cornice», PMLA, LXVI, 1951, 505-523; Battaglia Ricci, Lucia, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del 'Trionfo della morte'*, Roma, Salerno, 1987; y Georges Güntert, *Tre premesse e una dichiarazione d'amore. Vademezum per il lettore del «Decamerón»*, Modena, Mucchi, 1997, *vid.* especialmente 25-37.

12 Sobre este aspecto *vid.* Robert Hollander y Courtney Cahill, «Day Ten of the *Decameron*», *Studi sul Boccaccio*, XXIII, 1995, 113-167; y Georges Güntert, *Tre premesse...*, *cit.*, 40-44.

esposa, menos santa que Griseldis, capaz de engañarle de verdad y de hacerle sufrir las penas del Infierno¹³.

Otro gesto inimitable, por lo sublime, es el de Natan, que se nos narra en la novela tercera de esta misma Jornada. Se trata del hombre «más liberal del mundo», al que el joven Mitridanes intenta, en balde, superar en magnificencia y generosidad. Viendo que no lo consigue, decide quitarle la vida. Con esta intención pregunta a un desconocido cómo podría dar con Natan, y éste, que resulta ser el aludido, le propone una cita al día siguiente en un solitario bosquecillo. Pero, al final, Mitridanes, impresionado por la ilimitada bondad de Natan, se siente incapaz de cometer el crimen y confiesa sus malas intenciones. El protagonista de esta novela es, pues, tan liberal que llegaría a ofrecer, en un gesto sobrehumano de autoinmolación, incluso su propia vida y ¿a quién? a un rival loco, cuya virtud no es sino envidia. Si el gesto desinteresado de Natan podría ser acaso digno de un dios, en el ámbito del *Decamerón*, de estilo medio, todo esto resulta sin embargo peregrino y fuera de propósito. No es de extrañar que a un crítico contemporáneo le hayan parecido «algo frías» estas primeras novelas¹⁴ y que, últimamente, un número creciente de estudiosos haya abandonado la línea tradicional de la interpretación glorificante y hable abiertamente de juego irónico, cuando no de maliciosa sátira¹⁵. Es verdad que el problema de la valoración de estas novelas continúa dividiendo a los críticos del *Decamerón*: por un lado tenemos a los partidarios del final noble y elevado, que reconocen en Griseldis una figura parecida a la de la Virgen María, y por otro son cada vez más numerosos los defensores de una lectura irónica, conscientes de que la ironía engloba esta vez al propio narrador del marco¹⁶. Boccaccio parece aquí querer jugar con el mismo lector, al que pide aplique la lección aprendida con las primeras siete Jornadas. Pues bien, también el ejemplo que vamos a estudiar, y que llamó la atención al propio Cervantes, nos mostrará que las virtudes celebradas en la «X Giornata» no siempre son lo que parecen y que pueden ser juzgadas desde diferentes ópticas.

4. En la cuarta novela se nos presenta el caso de Gentile Carisendi, noble caballero boloñés, enamorado, sin esperanza de ser correspondido, de la joven esposa de Nicoluccio Caccianemico. La novela se desarrolla en dos momentos, temporalmente algo

13 Sobre el carácter problemático de la «X Giornata» y de la novela de Griseldis *vid.* Luciano Rossi, «Ironia e parodia nel Decameron: da Ciappelletto a Griselda», en *La Novella Italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 sett. 1988*, Roma, Salerno, 1989, 365-405 y «Das Dekameron und die romanische Tradition: die außerordentliche Geduld der Griselda», *Vox Romanica*, 44, 1985, 365-405.

14 Franco Fido, «Il sorriso di messer Torello», en *Il regime delle simmetrie imperfette*, Milán, F. Angeli, 1988, 11-35.

15 Hollander, Robert y C. Cahill, «Day Ten of the *Decameron*...», *cit.*, 163-167.

16 El mayor representante de una interpretación edificante de la «X Giornata» es hoy Vittore Branca, *Boccaccio medievale e altri studi sul «Decameron»*, Firenze, Sansoni, 1986 (6. ed.); en esa misma línea se inserta el estudio de G. Cavallini, *La decima Giornata del «Decameron»*, Roma, Bulzoni, 1980; pero véanse también las respuestas críticas de L. Rossi, R. Hollander y G. Güntert.

alejados: el de la dama muerta y resucitada gracias a las caricias del amante y el de su solemne restitución al marido por parte de aquél. Las afinidades temáticas con el relato cervantino del *Amante liberal* se hallan en la última parte, donde asistimos a una teatral puesta en escena del «don», consistente en la solemne entrega de la dama al marido (cuyo papel corresponde al del primer novio en Cervantes) por parte del amante, al que se define, también en el *Decamerón*, como «liberal».

Hasta ahora hemos tratado de resumir el enunciado. Sin embargo, si incluimos también el párrafo final que contiene un comentario muy elogioso de la narradora Lauretta, perteneciente –por tanto– al nivel de la enunciación, podemos distinguir dos macrosecuencias análogas: A) el cuento propiamente dicho, que termina con la 'generosa' restitución de la esposa al marido por parte del galán, gesto considerado admirable por todos; y B) el comentario no menos entusiasta de la narradora, según la cual el amante de la historia «no solo *temperò onestamente il suo fuoco*, ma *liberalmente* quello che egli soleva con tutto il suo pensiero disiderare e cercar di rubare, avendolo, restitui»¹⁷. La narradora demuestra, así, compartir el universo de valores del discurso social, y en esto será imitada por sus compañeros. De ellos se nos dice, al principio de la novela quinta, que ensalzaron al liberal amante «con somme lodi *infino al cielo*», lo que constituye, sin duda, una exageración¹⁸.

He aquí un resumen aún más detallado. Un día, doña Catalina, embarazada, va al campo sin su marido; de pronto se siente flaquear y cae desmayada. Como no vuelve en sí, sus familiares la creen muerta y deciden enterrarla el mismo día, en un cementerio fuera de la ciudad. Al oír la triste noticia, el amante se propone acudir a la tumba para poder abrazar al menos el cuerpo de aquélla que en vida nunca le correspondió. En una escena erótica que linda con la necrofilia, Carisendi baja a la tumba y besa el hermoso cuerpo de la dama tan apasionadamente que ésta recobra el conocimiento: sorprendido y sumamente contento, se la lleva a casa de su madre donde hace que la asistan hasta que se restablece y puede dar a luz al niño. En todas estas circunstancias, doña Catalina no deja de manifestar su deseo de volver a casa del marido, sin conceder la más mínima intimidad a su galán. Con todo, le otorga la gracia de permanecer oculta durante cierto tiempo y de no hablar con nadie sobre sus vicisitudes mientras no llegue el momento, que su salvador considere oportuno, para la revelación del secreto.

Pasados unos meses, el amante convida a Nicoluccio y sus amigos a un banquete, durante el cual decide restituirle, en solemne ceremonia, a su esposa. Aunque el marido note cierta semejanza entre la bella desconocida y su difunta esposa, no se atreve siquiera a imaginar que pudiera ser doña Catalina. Su sorpresa será, pues, total, cuando Carisendi le descubre el misterio.

Ahora bien, el amante presenta la entrega de la dama al marido no como simple «restitución», que sería lo normal, sino como «don», lo que implica la idea de un

17 *Tutte le opere di G. B., Decameron*, ed. de Vittore Branca, Milán, Mondadori, 1976, X, 4, 876 (de ahora en adelante: *Decamerón*).

18 *Decamerón*, cit., X, 4, 877.

pretendido derecho de propiedad sobre ella. «Leva su, compare; io non ti *rendo* tua mogliere, la quale i tuoi parenti e suoi gittarono via, ma io ti voglio *donare* questa donna mia comare con questo suo figliuolletto, il quale io son certo che fu da te generato e il quale io a battesimo tenni e nomina'lo Gentile»¹⁹. Pero hay algo más: antes de revelar la identidad de la dama, pregunta a los invitados a quién pertenecería, según ellos, un criado abandonado en la calle que fuese encontrado por otro amo, y naturalmente todos responden que al señor que le encuentra y se hace cargo de él: con lo que ironiza sobre el hecho de que, según el *Discurso social*, la mujer es propiedad del marido. También recuerda Carisendi, para dar más solemnidad al momento, una usanza persa (noten Uds. la semejanza con los disfraces turquescos del relato cervantino) según la cual el anfitrión oriental que invita a un amigo, para subrayar el valor de su hospitalidad, suele ofrecerle «o moglie o amica o figliuola o che che sia». De este modo, el *donador* insiste repetidas veces en su intención de *regalar* a la dama, como si fuera efectivamente suya.

Pero, ¿se trata realmente de un don inspirado en el espíritu de la más pura *liberalidad*, como creen los amigos de Nicoluccio y también la narradora? o ¿no es más bien esta creencia el resultado de un acto de retórica y sutil persuasión, con que Carisendi solemniza el extraordinario acontecimiento? Según la lógica del *Discurso social*, la mujer pertenece al marido, y doña Catalina, aun habiendo vivido temporalmente en casa de su galán, no ha olvidado sus deberes de esposa. Por otro lado, Carisendi, al ver que Catalina no puede ser suya, no insiste en su cortejo y se contenta con esta última irónica venganza. Es cierto que, al no establecerse otra relación entre ambos sino la de la amistad, según el *Discurso social* Carisendi no tiene derecho a considerarla como suya; y, sin embargo, ante la sociedad insiste, recurriendo a las sutilezas de la retórica, en que se trata efectivamente de un don. Ahora bien, este presunto don es por un lado el producto de su elocuencia que le permite vengarse sutilmente de la privación de placer; pero, por otro, es una idea derivada de un universo de valores que no es compatible con el del *Discurso social*. Por medio de sus caricias, Carisendi ha devuelto la existencia a esta mujer y es, por tanto, algo así como su segundo Creador: en consecuencia Catalina es su criatura. Está claro que en el universo de valores de Carisendi, el deseo, que infunde vida y es capaz de crear, asume un carácter vital y positivo. Ante esta compleja situación, el lector no puede sino admirar la habilidad retórica del amante, aun cuando le sea imposible compartir los elogios de Lauretta y de sus compañeros que ensalzan «hasta el cielo» la *liberalidad* del donador. Si al final el lector disiente de ellos, es porque se da cuenta de que no se trata aquí de una ascética superación de las pasiones sino, al contrario, de una afirmación de las fuerzas creadoras del deseo.

Es muy probable que el autor del *Amante liberal* tuviera conocimiento de esta novela. Podemos preguntarnos, claro está, si acaso no habría leído también la versión precedente que Boccaccio ofrece de este cuento en la *quaestio* XIII del *Filocolo*, donde se nos presenta un caso a primera vista semejante, o si no se inspiró además en otros episodios de la literatura antigua, como, por ejemplo, en la *Historia Apollonii regis*

19 *Decamerón*, cit., X, 4, 875.

Tyrii²⁰. En cuanto a la versión del *Filocolo*, es significativo que no se insista allí ni en la presunta liberalidad ni en la misma idea del don, pues cuando el galán durante el banquete considera que ha llegado el momento para la revelación del secreto, dice simplemente al marido: «Questi è tuo figliuolo» y «questa è tua moglie», sin dar muestras de arrogarse derecho alguno sobre ambos. En el *Filocolo*, por tanto, sólo se reconoce la lealtad del amante y, consecuentemente, en el debate final se sostiene que tal comportamiento obedecía a su condición de caballero.

También se suelen asociar las *Novelas Ejemplares* al género de la narrativa bizantina, cuya influencia, de hecho, se manifiesta en algunas secuencias del *Amante liberal*, y Amezúa y Mayo creía incluso poder percibir un eco de la novelita boccacciana de Alatiel (*Dec.* II, 9)²¹. Sin embargo, el destino de Leonisa no es comparable con las peripecias eróticas de Alatiel: en la novela cervantina faltan completamente la parodia y el mecanismo de la repetición que son elementos constitutivos de ese cuento. Tampoco puede ser fuente de Cervantes la novela II, 41 de Bandello, que según Caroline Bourland deriva de *Decamerón* X, 4²². Esta novela guarda, sí, alguna semejanza con la primera parte de la historia de Carisendi, pues narra el caso de una joven sepultada y resucitada mediante las caricias de su primer marido, pero faltan aquí los elementos del don y de la liberalidad, así como su controvertida interpretación²³.

5. Pues bien, ¿qué es lo que fascinó a Cervantes de esta novelita del *Decamerón*? Ante todo, el hecho de que se nos presente como virtud la liberalidad y la superación de las pasiones cuando, en realidad, se trata de otra cosa y, también, el que la propia narradora se equivoque y, de algún modo, nos engañe al asumir los parámetros del *Discurso social*. Después, debió de atraer su interés la ambivalencia misma del don, que cons-

20 *Historia Apollonii regis Tyrii, Erotici Scriptores*, París, Firmin-Didot, 1885, 618; Sobre una posible influencia en las dos obras de Boccaccio informa el estudio de Francesco Mazzoni, «Una presunta fonte del Boccaccio (*Filocolo, quaest.* XIII, *Dec.* X, 4)», *Studi Danteschi*, 28-29, 1949/50, 192-196. Compárese con el *Libro de Apolonio*, ed. de Carmen Monedero, Madrid, Castalia, 1987, 177-191.

21 Amezúa y Mayo, Gonzalo, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, C.S.I.C., 1958, II, 50-52. Sobre la presunta influencia bizantina en *El Amante liberal*, cfr. Juan Bautista Avalle-Arce, «Introducción» en Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982, I, 1-36; y Stanislav Zimic, «Hacia una nueva novela bizantina: "El Amante liberal"», *Anales Cervantinos*, XXVII, 1989, 139-165; Luisa López Griguera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ed. Universidad, 1994, cap. V. Pero véase al respecto mi réplica: Georges Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, cit., 127-128.

22 Bourland, Caroline B., *Boccaccio and the Decameron...*, cit., 148-152. Para el texto de la *quaestio* XIII cfr. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio, Filocolo*, ed. de Vittore Branca, Milán, Mondadori, 1967, IV, 67, 448-452.

23 *Tutte le opere di Matteo Bandello, Le Novelle*, ed. de Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1972, II, 18-63.

tituye un problema central también en el *Amante liberal*, novela estudiada últimamente, bajo este aspecto, por Gonzalo Díaz Migoyo, Francisco J. Sánchez y por mí mismo²⁴.

Díaz Migoyo ve en la «antonomástica liberalidad» del amante cervantino una figura «de la *ironía* misma: un enunciado aparentemente aceptable, en realidad inaceptable [...]. En vez de dar, Ricardo hace como si diera. No sólo porque no puede dar lo que no tiene, como él dice, sino porque no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de aquello que sigue deseando»²⁵. Si, en cambio, adoptáramos la perspectiva de Joaquín Casaldüero, suponiendo que el tema principal del relato sea la *catarsis* de Ricardo, esto es, la superación de las pasiones, estaríamos frente a un tipo de lectura *ejemplar* interpretado según los criterios del *Discurso social* de la época de la Contrarreforma²⁶. Y así, conforme a los paradigmas tridentinos, se ha leído este cuento a lo largo de los siglos. Pero la presunta entrega de Leonisa es una estrategia, una ficción premeditada que, como muestra Francisco Sánchez, se convierte en verdadero *espectáculo teatral*²⁷. Ante la sociedad de Trápani, Ricardo da muestras de una insólita magnanimidad, pues *parece* querer renunciar a su amada. Pero, por otro lado, existen claras señales de que se trata de una astucia: la mascarada, ante todo, visto que los ex-esclavos se han disfrazado de turcos; luego, el propósito explícito de Ricardo, que intenta «hacer *una burla* a sus padres»; y, por fin, la calculada interrupción de su discurso, que no puede ser sino premeditada, aun cuando Ricardo finja acordarse sólo entonces de tener que consultar también la opinión de su dama.

Para concluir, y sin poder extenderme más en la interpretación de la novela cervantina, quiero llamar la atención sobre un último –y no insignificante– pormenor. En las dos macrosecuencias de la novela, que identifiqué en mi trabajo de acuerdo con la importancia que asume en ellas el elemento de ficción (en la segunda secuencia, Ricardo se llama Mario, porque ha aprendido a fingir), hay una frase casi idéntica, aunque modificada levemente, que sintetiza sendas situaciones comunicativas. Al principio de la novela, tras referir a Mahamut sus desgracias, Ricardo, con los ojos anegados por el llanto, *no puede seguir hablando*, ya que en esto «*se le pegó la lengua al paladar*» (p. 154)²⁸. En esta primera escena, que se desarrolla en la naturaleza ante las ruinas de Nicosia, vemos al protagonista dominado por el ímpetu de su sentimiento, que sin embargo logra comunicar con sinceridad, por hallarse en compañía de un

24 Díaz Migoyo, Gonzalo, «La ficción cordial de *El Amante liberal*», NRFH, XXXV, 1987, 129-150, y ahora también en el volumen *La diferencia novelesca: lectura irónica de la ficción*, Madrid, Visor, 1990; Sánchez, Francisco J., *Lectura y representación. Análisis cultural de las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Berna, Lang, 1993; y Georges Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado...*, cit., en especial, 126-142.

25 Díaz Migoyo, Gonzalo, «La ficción cordial...», cit., 147.

26 Casaldüero, Joaquín, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires, 1943, 78-98.

27 Sánchez, Francisco J., *Lectura y representación...*, cit., 19-37 y 89-90.

28 Las págs. en el texto se refieren a Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, ed. de Harry Sieber, cit., vol. I.

confidente, su amigo Mahamut, en la *soledad*. Cuando en cambio, de vuelta a Trápani, se dirige desde la nave a donde se halla su odiado rival, fingiéndose dispuesto a entregarle su dama, estamos en presencia de la *sociedad*, no importa que sea o no cristiana. Curiosamente, en este nuevo contexto volvemos a encontrar la misma acotación, pero con un significativo cambio: habiendo ya empezado a pronunciar su discurso, Ricardo de pronto para «y en diciendo esto, calló, como si al paladar se le hubiera pegado la lengua...» (p. 186). Esta correspondencia textual no es ninguna casualidad: si el protagonista comienza siendo víctima de las circunstancias, termina dominándolas porque se domina a sí mismo después de haber aprendido a fingir, sin querer por eso renunciar a su pasión y única razón de vivir. Ricardo, estando como está, enamorado, no intenta en modo alguno renunciar a su amor por Leonisa. No ha aprendido, en el sentido neoplatónico, a superar sus pasiones; ha aprendido a fingir. De no prestarse la debida atención a estas correspondencias y finezas, *El Amante liberal* podría ser leído únicamente como novela *ejemplar*, en un sentido tradicional, católico-tridentino. Pero si se advierten dichas finezas y se les devuelve su justo valor, ese modelo de lectura se revela falaz: es, pues, en estos juegos con la ambivalencia, donde descansa la verdadera fuerza del arte cervantino.

Bibliografía:

- Alarcos García, Emilio, «Cervantes y Boccaccio», en *Homenaje a Cervantes. Estudios cervantinos*, ed. de F. Sánchez-Castañer, Valencia, Mediterráneo, 1950, II, 167.
- Amezúa y Mayo, Gonzalo, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, C.S.I.C., 1958, II.
- Avalle-Arce, J. Bautista, «El cuento de los dos amigos», en *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, 153-211.
- Bandello, Matteo, *Tutte le opere di Matteo Bandello, Le Novelle*, ed. de Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1972, II.
- Battaglia Ricci, Lucia, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del 'Trionfo della morte'*, Roma, Salerno, 1987.
- Boccaccio, Giovanni, *Tutte le opere di G. B., Decameron*, ed. de Vittore Branca, Milán, Mondadori, 1976.
- Bourland, Caroline B., «Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, XII, 1905, 1-232.
- Branca, Vittore, *Boccaccio medievale e altri studi sul «Decameron»*, Firenze, Sansoni, 1986 (6. ed.).
- Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares*, Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires, 1943.
- G. Cavallini, *La decima Giornata del «Decameron»*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Cervantes, Miguel de, «Prólogo al lector», *Novelas Ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1983, 2 vols, .

- Cervantes, Miguel de, *Novelas Ejemplares*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, I, 1982.
- Díaz Migoyo, Gonzalo, «La ficción cordial de *El Amante liberal*», NRFH, XXXV, 1987, 129-150.
- Díaz Migoyo, Gonzalo, *La diferencia novelesca: lectura irónica de la ficción*, Madrid, Visor, 1990.
- Farinelli, Arturo, «Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)», *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, 1929, I, 89-386.
- Fido, Franco, «Il sorriso di messer Torello», en *Il regime delle simmetrie imperfette*, Milán, F. Angeli, 1988, 11-35.
- Güntert, Georges, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 1993.
- Güntert, Georges, *Tre premesse e una dichiarazione d'amore. Vademecum per il lettore del «Decamerón»*, Modena, Mucchi, 1997.
- Haan, F. de, *El Decamerón castellano, Ms. del Escorial*, Baltimore, 1911.
- Historia Apollonii regis Tyrii, Erotici Scriptores*, París, Firmin-Didot, 1885.
- Hollander, Robert, y Courtney Cahill, «Day Ten of the *Decameron*», *Studi sul Boccaccio*, XXIII, 1995, 113-167
- Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, a cura di Francesco Mazzoni, Firenze, Olschki, 1978.
- Kern, Edith G., «The Gardens in the 'Decameron' Cornice», *PMLA*, LXVI, 1951, 505-523.
- Libro de Apolonio*, ed. de Carmen Monedero, Madrid, Castalia, 1987.
- López Estrada, Francisco, «La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes», *Comparative Literature*, 4, 1952, 161-169.
- López Griguera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ed. Universidad, 1994, cap. V.
- Mazzoni, Francesco, «Una presunta fonte del Boccaccio (*Filocolo*, *quaest.* XIII, *Dec.* X, 4)», *Studi Danteschi*, 28-29, 1949/50, 192-196.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C, 1962, II, XVII.
- Rossi, Luciano, «Ironia e parodia nel Decameron: da Ciappelletto a Griselda», en *La Novella Italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 sett. 1988*, Roma, Salerno, 1989, 365-405
- Rossi, Luciano, «Das Dekameron und die romanische Tradition: die außerordentliche Geduld der Griselda», *Vox Romanica*, 44, 1985, 365-405.
- Sánchez, Francisco J., *Lectura y representación. Análisis cultural de las Novelas Ejemplares de Cervantes*, Berna, Lang, 1993.
- Zimic, Stanislav, «Hacia una nueva novela bizantina: "El Amante liberal"», *Anales Cervantinos*, XXVII, 1989, 139-165.

Villamediana, «arquitecto canoro»: la construcción del Palacio del Sol en la *Fábula de Faetón*

Lidia Gutiérrez Arranz

En su décima *Cristales el Po desata*, Luis de Góngora califica al Conde de Villamediana de «arquitecto canoro», aludiendo a su *Fábula de Faetón*. De los 1824 versos que la componen, 511, en el centro de su estructura, están dedicados al Palacio del Sol¹. ¿Qué hace esta rara perla en medio de tan extenso poema mitológico? Pudiera parecer a primera vista un *excursus* y parte de la crítica lo ha visto como una simple *amplificatio*. Pero, analizado con detenimiento es mucho más. Se trata de un *ornatus* retórico que utiliza el tema y la técnica de la estética espacial para ilustrar el concepto clave de la fábula: la Fama es vencedora del Tiempo y fama es lo que merecerá la hazaña del hijo del Sol.

Recordemos el gusto del hombre del siglo XVII por la explicación de la palabra a través de representaciones plásticas, lo que justifica las aplicaciones de emblemas y empresas en la decoración. El Conde nos presenta el Palacio del Sol, no un templo; es un símbolo de poder. Y de la misma manera que Alberti usa el saber jeroglífico en su *Architettura*², Villamediana inserta en su fábula el emblema que la explica, concibiendo el palacio como un arquitecto de la época, pues al detalle técnico se unen las fuentes clásicas mitológicas y su lectura emblemática. Además el lector contempla el edificio con los ojos del propio Faetón, desde cuya perspectiva se recorre la belleza artística y, en parte, se reflexiona sobre su significado. La idea del palacio no es nueva. Admira, sin embargo, su ejecución. Veamos cómo construye Villamediana.

La descripción exterior ofrece tres ámbitos diferentes: su arquitectura como estructura del edificio (estrofas XL-XLVIII), la arquitectura celeste, plasmada en los signos del zodiaco (estrofas XLIX-LII), y, finalmente, la arquitectura del universo mitológico (estrofas LIII-LXXX). El interior del palacio (estrofas LXXXI-CII) vincula arquitectura y luz, enfrentando Tiempo y Fama, en una argumentación presentada en clave emblemática.

Faetón parte hacia la casa del padre para confirmar las palabras de su madre. Todo el fragmento que se inicia con «El gran palacio del señor de Delo» (v.313) es una reflexión, en clave arquitectónica, sobre la naturaleza de la acción emprendida por el hijo del sol. Su concepción, su construcción y la función que desempeña dentro del

1 Cito por Conde de Villamediana, *Las fábulas mitológicas*, ed. de Lidia Gutiérrez Arranz, Kassel, Reichenberger, 1999.

2 Alberti, L.B., *Architettura*, libro VIII, cap. 4.

poema, todo, no hacen más que corroborar su naturaleza. Después del diálogo con Climene, que precede a nuestro fragmento, se hace el silencio. Faetón calla en su contemplación del palacio. Cesa el diálogo dramático para dar paso a la contemplación de la escenografía, realizando la teoría pitagórica del «silencio», según la cual sin éste no hay música ni armonía. La idea del palacio como teatro donde escenificar un hecho es tan válida en la época como en nuestra fábula. El escenario barroco en teatro tenía una clara función emblemática. La acción central del poema es acción dramática. La representación del palacio es la escenografía de ese drama y su valor simbólico lo convierte en «teatro de la memoria». Frente a la ambientación eglógica encontramos, pues, la descripción y *amplificatio* arquitectónica y la deliberada omisión del viaje de Faetón al palacio.

Desde el principio mismo, el exterior comienza con los elementos de la arquitectura: fundamentación, planta, forma general y puerta, basados en el arte clásico («jónico cuidado», v.318); los frontispicios, los muros, las estatuas, el pavimento, el techo, las columnas, las cornisas y arquitrabes, luego las estatuas, frisos, medallones y los nichos. El léxico identifica no sólo el tema, sino la intención del fragmento uniendo al vocabulario técnico todo un contexto que gira alrededor de la factura del palacio, con expresiones como «feliz labor en inmortal desvelo,/émulo fue del jónico cuidado» (vv.317-318); «proporción» (v.322); «digna labor de artífice divino» (v.332); y «no hay remoto lugar, ni oculta parte/donde no ostente su grandeza el arte» (vv.335-336).

También encontramos auténticas manifestaciones de una expresa voluntad de definir la concepción artística del palacio, como en estos versos:

el orden que venera la escultura;
 diseño grande en nuevas líneas hecho
 manifiesta en primor de arquitectura
 divididos del año los efetos,
 superados del arte sus concetos.
 (vv.340-344)

De hecho, la parte dedicada al Palacio del Sol no es de tema mitológico, sino arquitectónico. La poesía es arte y, en este caso, se sirve de otras artes para expresarse y expresar un contenido. La descripción del edificio es una descripción artística completa, en el sentido en que trata tanto de lo que puede ver quien lo contempla, como de lo que debe saber sobre su realización quien lo visita. Así, encontramos ejemplos como «eterno arquitecto» (v.346), «traza» (v.350), «ornamento» (v.355), «círculos rotantes» (v.359), «perspectiva» (v.363), «honor del arte» (v.366), «proporciones» (v.369), «milagro fabril del escarpelo» (v.372) y «oblicua proporción» (v.381) en sólo cinco estrofas. Ésta es la concepción del arte, la forma de ver el palacio que se ofrece a la vista. El palacio no tiene obras de arte, es arte.

Pero esta visión no sería relevante si no encerrara un contenido simbólico. Villamediana no pierde ocasión de expresar el simbolismo de los elementos del palacio. El

primer elemento arquitectónico que usa para este fin son los nichos. Una vez presentados en la estrofa XLVIII, sirven como soporte de tres temas esenciales de la fábula: el zodiaco, el entorno marino mitológico y el tema amoroso, a los que dedica cuatro, cinco y seis estrofas respectivamente. El zodiaco, tema ornamental clásico en la decoración palaciega, se nos presenta según el orden que va de Aries a Piscis. Tanto en éste como con los personajes del entorno marino, igual que sucede en numerosas ocasiones en el resto de la fábula, lo que encontramos es una «galería» de retratos. A la voluntad de retratar en sí Villamediana añade la expresión de la finalidad del retrato, porque el Conde procede a la realización de la «galería» premonitoria, aquella en que se diseminan las claves del poema, para recogerlas más tarde. Además, el palacio es representación de la obra de arte total, en la que se produce el *continuum* alegórico entre la *galleria* representada y la propia representación del edificio que la contiene.

La vinculación con el tema mitológico se realiza a partir de la inserción de los personajes propios de este ámbito: Neptuno, «el gran rector del húmedo elemento» (v.425), Doris, el coro de Nereidas, Proteo, turba nerina, Tetis, coro panopeo, ninfas, Polifemo, en la perífrasis «gran cíclope» (v.444), Galatea, como «ninfa zahareña» (v.444), Nereo, y, por último, Perseo y Andrómeda, ocultos en el verso «el imán que desnudo vio el amante» (v.451).

Son estos últimos los que abren paso al tercer tema de los nichos: el tema amoroso, con las historias de Ganimedes y Dafne y Apolo (str.LVIII), Orfeo y Eurídice (str.LIX), Júpiter y Europa (str.LX), Narciso (str.LXII) y el juicio de Paris (str.LXIII). Pero éste, además de ser tema artístico, es ilustración del auténtico mensaje del fragmento del Palacio. Si bien hasta aquí todos los temas de los nichos desempeñaban una función plástica, estética, a partir del verso 449, en el enlace entre el tema del entorno marino y el tema amoroso encontramos una de las palabras clave: «culpa».

Por culpa ajena, en lazos de diamante
yace, a más duro escollo vinculado,
el imán que desnudo vio el amante,
y al marino suplicio destinado,...
(vv.449-452)

La historia de Perseo y Andrómeda se explica a partir de la idea de la culpa: Andrómeda es víctima expiatoria por la arrogancia de su madre. Pero no es un tema aislado, sino un motivo recurrente. En la siguiente estrofa aparece la historia de Apolo y Dafne:

Ninfa, después laurel, aun no alcanzada,
muestra el que dora rayos en su huida,
escultura que ser ejemplo quiso
y en fugitiva culpa estable aviso.
(vv.461-464)

El tema escultórico muestra los tres conceptos clave del Palacio: «ejemplo», es decir representación de una idea, «culpa» fugitiva, en otras palabras, el movimiento es generado por el agente culpable, y por último, «aviso» estable, o, lo que es lo mismo, la imagen estática como imagen del aviso, de la enseñanza que se ofrece. Y, lo más interesante, estas ideas ilustran tanto la fábula que ve Faetón, como la fábula de la que él es protagonista. Si bien en esta primera aparece la figura de la madre, en aquella Apolo es el elemento dinámico, perseguidor de Dafne, y culpable. La ninfa se convertirá en laurel, «estable aviso». En la de Faetón la duda generada por Épafo en él es la «culpa»; Faetón, el elemento dinámico al tomar las riendas del curso solar, que devendrá mortal. Finalmente, los álamos conmemorando el hecho, serán aviso del caso.

Frente a la crítica que lee el poema como «aviso», es prudente apuntar que la estética de las fábulas demuestra que Villamediana siempre va más allá y no se conforma con una versificación de Pinciano. Nuestro poeta prepara al lector presentando el palacio y el móvil de la visita paso a paso. Sin embargo el palacio no es lo que parece. La posible «moralaja» estaría, acaso, más relacionada con la «poesía del desengaño» del Conde, pero éste está realizando aquí un juego de artificio retórico mucho más complejo.

Una lectura detallada de las estrofas revela cómo Villamediana va diseminando a través de otros mitos o temas los motivos clave de la fábula central. Así, en la estrofa LIX, tenemos la idea de la muerte irreparable, a través de la historia de Orfeo y Eurídice; en la LX, el desenlace triunfal, a través del rapto de Europa; en la LXI, la imagen del desafío, a partir de Casiopea (que, no lo olvidemos, es también una constelación), el valor, a partir de Alcides (representando a Leo), y la justicia, a partir de Astrea.

Y, para subrayar esta idea del ejemplo como culpa que sirve de aviso, nuestro poeta vuelve a representar con los mismos conceptos la historia de Narciso y Eco, de la que dice:

si no espejo, venganza transparente
 amor propio la dio, que propia llama
 Fénix es que renueva y tiene viva
 con aviso ejemplar su culpa esquivá.
 (vv.493-496)

El tratamiento del tema amoroso finaliza en la estrofa LXIII, en la que, a través del juicio de Paris, diseminará las ideas clave «competir», «premio de victoria», «memoria», «perjuicio» y «juicio», y que adquieren sentido para la fábula de Faetón a partir de la estrofa XCVIII, como luego veremos.

La observación y la reflexión sobre el espacio es reflexión de Faetón sobre el padre, y conocimiento del mismo. Lo que el protagonista precisa para acometer su empresa. Y el palacio sorprende, es magnífico. Villamediana, como guía, nos habla de los temas, por supuesto a través de mitos, pero también nos habla de los colores, como no, con mitos. El color, como siempre en la estética del Conde vinculado a la luz, es tratado a lo largo de las estrofas LXIV a LXVIII.

El palacio admira, y la mirada se eleva al techo:

Obras eternas informando, en una
 parte dibuja descripción brillante;
 della nació Gigante y en la cuna
 a tres dragones se mostró gigante,
 cuyo natal alivio a la fortuna
 presago fue del fatigado Atlante, ...
 (vv.505-510)

Nunca encontramos muchos versos sin referencias a motivos esenciales. Están por doquier en el fragmento -y en la fábula. «Cuna», «fortuna» y «presago» son las voces presentes en la estrofa dedicada al color azul. Del mismo modo vemos «honor» en la siguiente, dedicada al color verde, o «triumfo», en la LXVI, dedicada al oro, o «celos», en la consagrada al color rojo. Cada tono es mucho más que un pigmento del palacio, ya que aparece asociado a una idea clave del poema central, aunque sea evocado desde otra fábula, con una intencionalidad bien definida: la progresión hacia una síntesis sobre la concepción artística del edificio. De ahí el sentido de la estrofa LXVIII, en la que Iris simboliza todos los colores.

Toda la observación es contemplación artística. Toda la construcción poética también queda definida como tal. Del color pasamos a la luz (estrofa LXIX) y, seguidamente, a los temas encarnados en personajes. Pasamos de la contemplación del palacio a la reflexión de Faetón sobre el simbolismo de la diosa Fortuna y el dios Cupido.

A primera vista pudiera parecer que se trata de dos temas más, o dos personajes propios de la decoración de tema mitológico. Sin embargo, vistos de cerca, de nuevo muestran la misma técnica de diseminación de ideas esenciales en la historia central, anticipándola. Desde el momento en que el Conde ofrece su imagen, la Fortuna, como variable, y no como diosa, pasará a ser el elemento del que depende el desarrollo de los hechos y la decisión última de Faetón de tomar o no el carro, y los efectos mismos de éste.

Fortuna, que aparece en las estrofas LXX a LXXVI, es la diosa paradójica de la que la única descripción plástica que se nos ofrece es «regir la rueda». El resto de detalles son la etopeya y absolutamente todos ellos están vinculados a la fábula de Faetón, pues forman parte de su significado simbólico: «sublima derribados» (estrofa LXX), «culpas aplaude» (estrofa LXXI), «hurta al valor el premio y al talento,/y lo que no fue deuda restituye,» (estrofa LXXII), «Del error juvenil parcial amiga» y «del mérito ejemplar se desobliga» (estrofa LXXIII), «En hacer de culpados inocentes/aplausos halla y vanidad concibe.» (estrofa LXXIV), «Culpa y disculpa en la mayor porfia/voluntarioso error, pasión exenta,», «absuelve culpas y disculpa antojos.» (estrofa LXXV), todos ellos rasgos caracterizadores de la empresa de Faetón. Todo el fragmento dedicado a Fortuna aparece unido al concepto «escarmiento». Fortuna queda vinculada a él, del mismo modo que la historia de Faetón queda inexorablemente relacionada con Fortuna, tal y como demostrarán las últimas palabras que Febo dice a su hijo, después de todos los consejos que le da, al final del parlamento entre ambos, en un fragmento posterior al dedicado al palacio:

La fortuna después del resto cure,
 tu carro a salvamento conduciendo,
 y de mis vaticinios te asegure
 infaustos nuncios de tu fin horrendo.
 (vv.1017-1020)

El segundo tema de reflexión, Cupido, es decir el amor, al que dedica las estrofas LXXVII a LXXIX, es también un tema paradójico. Relacionado con el hado, Cupido tiene carácter juvenil (v.609), es inmortal (v.620) y «el orden de los hados interrompe» (v.624), notas todas ellas que comparte con Faetón, inmortal como resultado de su hazaña.

En las estrofas LXXIX y LXXX Villamediana vuelve al entorno marino, relacionando diversos personajes que son tema pictórico: Cupido, Tetis, Polifemo, Venus, Neptuno y Tritón. La acumulación subraya, por un lado, la complejidad del tratamiento mitológico representado, y, por otro, recuerda al observador Faetón, y por ende al lector, que seguimos admirando el palacio. Sirve tanto para finalizar la reflexión sobre Fortuna y Cupido, como para el objetivo artístico de estos versos.

La segunda parte de la «descriptio» el palacio solar consta de 23 estrofas, que comienzan en la LXXXI. En cuanto a la arquitectura del edificio, el interior tiene sentido en relación dialéctica con el exterior, que es su contexto. En cuanto a la estructuración del poema es la recolección de elementos anunciados en la primera parte. Una recolección que sirve, a la vez, para subrayar ideas y recordarnos la perspectiva desde la que asistimos a la contemplación del palacio:

El soberbio lugar Faetón advierte
 que, sobre el casi terminal ocaso,
 el vibrante esplendor no le divierte,
 puesta la mente en más difícil caso.
 Penetra heroico pecho alcázar fuerte,
 constante fe introduce osado paso, ...
 (vv.641-646).

Conviene señalar, a tal propósito, que esta nueva introducción en el palacio se hace, no podía ser de otro modo, uniendo arquitectura y luz: «El atrio pisó apenas, cuando siente/que imperceptible luz su vista hiera» (vv.649-650), o, dicho de otro modo, construcción poética y propósito estético se hacen uno: el poema es un juego de perspectivas que se plasma, en este fragmento, a través de la construcción de un palacio simbólico, emblemático respecto a la fábula a la que pertenece.

Faetón se encamina al padre. «Sus ancillas las Horas», abren la estrofa LXXXIII, con la que da comienzo la representación del Tiempo. Las Horas, «de átomos volantes del olvido» (v.661), «dan alma al tiempo y tiempo al desengaño» (v.663), síntesis ideológica que anima el poema todo. Su expresión se nos ofrece en forma de representa-

ción de las estaciones, Primavera, Estío, Otoño e Invierno, a cada una de las cuales dedica dos estrofas.

Después encontramos al «venerable ingrato», el padre Tiempo, cuyo tratamiento desde la estrofa XCII acabará fundiéndose con el de la Fama, en lo que podemos denominar, más allá incluso de su valor emblemático, el sentido filosófico último de la fábula para el Conde. Y, además, resulta curioso, a la vez que revelador, que su presentación mantenga numerosas similitudes con la descripción que, unas estrofas antes, encontramos de la Fortuna.

La imagen del Tiempo ofrece dos notas características en la construcción del palacio. Por un lado, la vertiente iconológica, con la representación del Tiempo mordiendo estatuas y mármoles, recoge la tradición ovidiana en su versión emblemática y aparece asociado a la idea de las ruinas, como vemos en estos versos:

Estatuas muerde y mármoles digiere,
émulos de soberbios edificios
alado vencedor celoso hiere,
cuyas rüinas son sus sacrificios.
(vv. 737-740)

Por otro lado, la vertiente ideológica, o si queremos, simbólica, con interesantes similitudes respecto a la *descriptio* de la diosa Fortuna. En este sentido, a cada estrofa le corresponde una idea que no sólo le describe, sino que anuncia futuros eventos en el devenir de la historia de Faetón, ilustrando su sentido: «formando engaños verifica indicios» (estrofa XCIII), «interpreta la ley» y «termina y da principio a la nobleza» (estrofa XCIV), y «pondera estimación que él mismo olvida» (estrofa XCV).

Llegados a la estrofa XCVI, hallamos un auténtico emblema, que expresa el significado último de la fábula:

Un libro en hojas de diamante puro
el obstinado viejo siempre muerde,
donde imprimió el honor con sincel duro
la gloria que por muerte no se pierde;
Minerva en él, con esplendor seguro,
el vencedor laurel conserva verde,
que mereció magnánimo y constante
el digno aplauso del valor triunfante.

«El venerable ingrato» del verso 729 ha pasado a ser «el obstinado viejo» del verso 762; representación tradicional del Tiempo mordiendo un libro, el libro de la vida. Pero Tiempo se opone a Fama y, contestando a toda la tradición, Villamediana va a erigir a Fama en vencedora, prefigurando esta idea en la ya repetida imagen del «vencedor laurel» y el «digno aplauso del valor triunfante» que merece la hazaña de Faetón para nuestro poeta. La oposición queda claramente expresada en los siguientes versos de la

estrofa XCVII: «De mal talante las hazañas mira/que con voz inmortal el mundo aclama;» (vv.769-770) y «no le ofende el valor, sino la fama» (v.774). La victoria de la Fama también es manifiesta frente a Tiempo: «que sólo a su deidad pone ceniza/lo que sobre su imperio se eterniza»(vv.775-776).

A partir de este punto, el encomio de la Fama consistirá en la recopilación de elementos diseminados en la primera parte de la descripción del palacio, a través de diversos mitos, que yo he dado en llamar «fábulas espejo», ya que reflejan elementos de la fábula principal. Temas vinculados a Fama son Memoria, Gloria y Eternidad.

Con ésta Villamediana concluye lo que podríamos llamar la representación emblemática de Faetón frente a su padre Apolo Febo. Éste ostenta «el soberano honor del vaticinio» (v.797). Villamediana juega, como es habitual, a esconderse y, tras su voz, aparece expresado el significado del poema, con el uso de un verbo en primera persona, pues en el fragmento no habla Apolo:

Los renombres latinos, cuyo ejemplo
norte será seguro a los futuros
alumnos de la fama, los contemplo,
del segundo morir siempre seguros,
cuyo claro esplendor consagra templo
y libra de sus émulos oscuros
al valor en quien vive la venganza
que el asunto inmortal del tiempo alcanza.

Batallas, triunfos, mares descubiertos,
pechos soberbios, ánimos altivos,
que, en sepulcros llorados como muertos,
para nunca morir quedaron vivos;
ánimos generosos y despiertos,
cuyos claros trabajos y excesivos
los inmortales nombres colocaron
donde tiempo y olvido no alcanzaron.
(estrofas CI-CII)

Faetón será «futuro alumno de la Fama». Esta idea, «este aplauso» del verso 817 «y la luz» «conducen al gran joven que camina/tras la esperanza del dudoso hecho» (versos 821 y 822). Su hazaña alcanzará la fama y con ella vencerá al tiempo. Ése es el sentido último de la fábula, ésta es la conclusión y, como no podía ser de otro modo en la forma de construcción del Conde, éste es el final del fragmento dedicado al Palacio del Sol. Largo, sin duda, si lo comparamos con sus fuentes. Perfectamente interrelacionado con todo lo que necesita la *Fábula de Faetón*, si tenemos en cuenta que estamos ante un emblema, en el que la expresión plástica y el discurso filosófico se explican mutuamente y, a la vez, explican el poema todo.

El Conde usa en este fragmento del palacio solar dos de las técnicas de construcción que caracterizan la fábula: la *amplificatio* del mito principal y la síntesis de un mito

ajeno a la historia principal, que ilustra una parte de la misma. Y además juega con lo que Praz denomina las dos tendencias de utilización del emblema³. Primera, el empleo de un lenguaje esotérico al alcance de unos pocos, léase en su caso el homenaje al cultismo que es la *Fábula de Faetón*. Segundo, el uso del emblema como medio para hacer accesibles a todos ciertas verdades éticas, es decir presentando en clave emblemática la filosofía que da sentido a la fábula.

El magisterio de Góngora en el uso del cultismo y la vocación hermética que éste posee en la época sirven, sin duda, a Villamediana como inspiración por lo que tienen de elegante, minoritario y polémico. Esto, unido al valor del ingenio de los conceptos, hace de la exégesis mitológica de las fábulas una lectura de la connotación de la tradición clásica en el cultismo.

La concepción arquitectónica hace de este fragmento una joya en cuanto al primor del detalle simbólico connotador. Éste, en el caso del Palacio del Sol no es un sentido más, sino el sentido emblemático de la fábula toda, presentado «in medias res». El palacio, que es ejemplo de simetría arquitectónica, se sitúa en el centro de simetría de la fábula. En este sentido el palacio es el poema mismo. No es de extrañar, por tanto, que un fino lector de sus contemporáneos como era don Luis de Góngora dijera de él:

Cristales el Po desata,
que al hijo fueron del Sol,
si trémulo no farol,
túmulo de undosa plata;
las espumosas dilata
armas de sañudo toro,
contra«arquitecto canoro»,
que orilla el Tajo eterniza
la fulminada ceniza
en simétrica urna de oro.

De hecho, el Palacio del Sol es la manifestación de la conciencia de la tarea poética expresada con un lenguaje emblemático, a través de la estructura.

Si bien la poesía de nuestro Siglo de Oro gusta de ofrecernos notas plásticas que han dado pie a tantos comentarios sobre las relaciones entre pintura y poesía, Villamediana parece dar un paso más, un nuevo toque de osadía, que consiste en componer al «modo arquitectónico» su fábula, construyendo una obra de ingeniería lírica en la que cada pieza se sostiene en la precedente, a la vez que sustenta a la que le sigue, otorgando su sentido al conjunto. Mientras los teóricos y tratadistas se esfuerzan por promulgar el hermanamiento entre pintura y poesía, Villamediana convierte en verdadera su versión de lo que vendríamos a denominar *ut architectura poesis*, en una suerte de superación de la retórica del silencio pictórica con la retórica de la admiración arquitectónica.

3 Praz, Mario, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Siruela, 1989, cap.IV.

Política de Dios y Gobierno de Cristo: Quevedo contra Maquiavelo

José Rafael Hernández Arias

Entre los estudiosos del tratado de Quevedo *Política de Dios y Gobierno de Cristo* existe una doble polémica. Por una parte, se ha producido un debate en torno a la originalidad o singularidad de la obra, por otra, se estudian las fuentes o, mejor, el armazón erudito que apuntala el núcleo argumentativo de Quevedo, para determinar hasta qué punto esas fuentes pueden aportar datos fiables que aclaren su posición política. Respecto a la originalidad de la obra, la mayoría de los especialistas coinciden en denegársela. José Luis Aranguren, en su *Lectura política de Quevedo*, ha denominado al escritor español un «profundo *re-pensador*»¹ y ha subrayado, respecto a su *Política de Dios*, la falta de sistema y la escasa capacidad creadora del autor. Uno de los más radicales en su enjuiciamiento ha sido Tierno Galván. En el orden político, considera la obra de poco mérito, sin escaparse del «tópico más vulgar» y «reiterado». En la introducción a una antología del pensamiento político del Siglo de Oro, justifica la inclusión de un fragmento de la obra de Quevedo por el hecho de su fama, pero no por su supuesto valor teórico. Esta opinión, sin embargo, queda relativizada, ya que Tierno Galván le ha negado al pensamiento político español del Siglo de Oro la mínima capacidad creadora, y le ha atribuido una absoluta falta de originalidad «de base»². Esta tendencia alcanzó cierta difusión más allá de los ámbitos especializados gracias a Jorge Luis Borges, que, en su volumen *Otras Inquisiciones*³, destacó lo «arbitrario» del método de Quevedo y la «trivialidad» de sus conclusiones. No obstante, siempre ha habido intentos de reivindicar la originalidad de la obra de Quevedo o, al menos, su consistencia intelectual. Entre otros podemos mencionar a Osvaldo Lira, con una reivindicación político moral⁴, a Gonzalo Fernández de la Mora, que sitúa a Quevedo en el frente contrarreformista español, caracterizado no sólo por un enfoque dogmático del pensamiento político, sino también por un enfoque racional, lo que se reflejó en la lucha contra el maquiavelismo⁵. También se podría mencionar en esta misma línea a Monroe Z. Hafter que descubre la

1 Aranguren, José L., «Lectura política de Quevedo», *Revista de Estudios Políticos*, XXIX, 1950, 157-167.

2 Tierno Galván, E., «Introducción», en *Antología de escritores políticos del Siglo de Oro*, Madrid, 1966.

3 Borges, J. L., *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, 1960, 55-64.

4 Osvaldo Lira, *Visión política de Quevedo*, Madrid, 1948.

5 Fernández de la Mora, G., «Maquiavelo, visto por los tratadistas políticos españoles de la Contrarreforma», *Arbor*, 43-44, t. 13, 1949, 417-449.

originalidad de Quevedo en la inquietud del autor, que ha dejado profunda huella en los lugares comunes de la doctrina que expone⁶.

En lo que se refiere a las fuentes, la polémica se centra en la valoración de su empresa, en si su interés por amurallar sus ideas políticas con un material esencialmente cristiano se debía a una convicción, a mero oportunismo o, como se ha insinuado, a una personalidad escindida. Estudiosos como Astrana Marín, Ettinghausen o Crosby, entre otros, han analizado las circunstancias que rodearon el origen de la obra. De este modo se ha conocido la impronta que dejaron las vicisitudes históricas y biográficas en el texto de Quevedo. Pero aquí no profundizaremos en estos problemas. Nos limitaremos a realizar algunas reflexiones en torno al título, *Política de Dios, Gobierno de Cristo y Tiranía de Satanás*, tal y como apareció en las primeras impresiones, para, mediante su análisis, intentar describir el mundo político en el que se desenvolvía Quevedo, los principios que determinaban su pensamiento, así como las contradicciones argumentativas forzadas por un mundo que experimentaba profundos cambios. En nuestro análisis evitaremos el empleo de términos como «conservadurismo», «nacionalismo» o «antisemitismo», inaplicables por su ineficacia, histórica o semántica, para penetrar en el mundo de Quevedo. El concepto «conservador» es impreciso, el de «nacionalismo» es impropio para la época que nos ocupa, y Quevedo no fue antisemita, su pensamiento se incardina en el «antijudaísmo», de raíces y consecuencias muy distintas al «antisemitismo».

Para comenzar diremos que el título, obedeciendo al carácter pendenciero de Quevedo, representa una declaración de principios y un mensaje polémico. Las posiciones de Quevedo son muchas veces fruto del combate intelectual, por eso en sus *Migajas sentenciosas* se puede leer: «Siempre los enemigos nos hacen mejores y más avisados»⁷. En el título que eligió Quevedo se reflejan de un modo excepcional, como en un negativo, sus enemigos, las corrientes de pensamiento contra las que luchaba. Y no exageramos al decir que precisamente el título es lo más acertado del tratado de Quevedo. Aquí me sumo a la opinión de Don Francisco Morovelli de Puebla, uno de los primeros críticos de la *Política de Dios*, que lo califica en sus *Anotaciones* de «grandioso, misterioso y sentencioso». Añadiendo: «alabemos con admiración el título, que lo merece su grandeza». El contenido, sin embargo, le produjo una profunda decepción⁸. Pero centrémonos ahora en los enemigos de Quevedo, inspiradores de tan magnífico título. En primer lugar habría que empezar por Maquiavelo. A este nombre se asocian una serie de conceptos, como el de «Estado», «Razón de Estado», «Políticos», «tiranía», «ateísmo» o «paganismo» contra los que Quevedo adopta una posición clara. El nombre «Maquiavelo» termina así por despersonificarse y convertirse en un concepto difuso, que pierde su precisión terminológica y pasa a ser un arma polémica. Otros de sus

6 Hafter, Monroe Z., «Sobre la singularidad de la «Política de Dios», Nueva Revista de Filología Hispánica, XIII, 1959, 101-104.

7 Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras Completas*, Madrid, 1958, I, 1015.

8 *Ibidem*, II, 1108-1118.

enemigos son los denominados «políticos», quienes, en aras de fortalecer el poder estatal, adoptan una postura tolerante frente a otras confesiones. La figura central para Quevedo en este grupo es Bodino, a quien arroja, siguiendo una estrategia preconcebida, en el mismo saco que Maquiavelo. Indirectamente, el título de la obra que nos ocupa va también dirigido contra todas las teologías políticas sustentadas por los distintos grupos de la Reforma, el luteranismo, el calvinismo, el puritanismo o el anabaptismo políticos, todos movimientos que, con una actitud más o menos agresiva, intentaban transformar el orden político tradicional. En una polémica más teórica que realista, el título se opone al monoteísmo político judío, que postulaba una teocracia como forma ideal de dominio político y, en la práctica, contra ciertas elites judías, que trataban de sobrevivir en la diáspora desarrollando teorías políticas tolerantes o, como las denominaríamos hoy, liberales o pluralistas. Hay otra corriente de pensamiento, contra la que también se dirige el título, la de los «Tacitistas». Quevedo reacciona ante ella de una manera ambigua, unas veces la critica y otras la reinterpreta, según sus preferencias e intereses ocasionales. No obstante, en el título se puede reconocer un claro rechazo al «Tacitismo», incluso en la versión más neutral de su admirado Justus Lipsius, que, en la obra *De Politicorum sive civilis doctrinae libri sex*, argumenta con sentencias paganas incluso cuando se refiere al culto divino cristiano.

Empezaremos, pues, por *Política de Dios*. Lo primero que nos sugiere esta expresión es una intención político-teológica, es decir a través de ella Quevedo afirma que el discurso acerca de Dios tiene que ser, por necesidad, un discurso político y viceversa. Entre la esfera metafísica y la terrenal existe, por consiguiente, un vínculo analógico. Esta teoría cobró cierta importancia en la época del Barroco, sobre todo por el auge de la teología tripartita de Varrón, conocida a través de San Agustín. Por ejemplo, Vossius publica en 1641 su *De theologia gentili*, y Morhoff, en 1662, su obra *Theologia gentium politica*. En Quevedo este interés queda documentado en sus escritos sobre Epicteto, al que intentaba liberar de los cargos de politeísmo y, por consiguiente, de «idolatría política»: «Esto fortalezcó -cita Quevedo- con las palabras de un fragmento de Marco Varrón, que dice: Hay tres Teologías: una de la república, otra para las cosas, otra para el teatro. La seria es la primera, la popular la segunda, la licenciosa la tercera»⁹. Como en el título escogido por Quevedo se habla, naturalmente, de un solo Dios, entramos en el ámbito de lo que se ha denominado «monoteísmo político», cuyos fundamentos, como han analizado Erik Peterson¹⁰ y Eric Voegelin¹¹, se pueden encontrar en la «revolución» de Amarna y en la Revelación a Moisés, culminando en el helenismo político y en la idea dantesca del imperio universal. No obstante, la expresión de Quevedo «Política de Dios» surge de un sentimiento de pérdida, con ella no fundamenta un orden, sino que lo defiende, o mejor, lo pretende restaurar. Se trata de una reflexión que presupone la ruptura de la sacralidad política. ¿Qué fuerzas han propiciado -para Quevedo- esta

9 *Ibidem*, II, 801.

10 *Der Monotheismus als politisches Problem*, en *Theologische Traktate*, München, 1951, 45-147.

11 *Order and History I*, Louisiana, 1956.

ruptura entre la verdad cosmológica y la verdad existencial? Todos los elementos de los que se nutrió Maquiavelo para escribir *El príncipe*: una atomización del orden, una pluralidad de formas políticas, inestabilidad social, descomposición de las tradiciones, una labilidad metafísica, conflictos de soberanía, el cambio de una legitimidad dinástica por una territorial, en definitiva la preponderancia de un mundo político vivo e incierto, que ya no se somete al principio religioso. En el carácter abstracto de la fórmula «Política de Dios» Quevedo no renuncia al Universalismo político de Dante en su *De Monarchia* o de Campanella en su *Monarchia hispanica*. Su ideal universalista se mantiene, aunque choca frontalmente con el nuevo mundo plural que se avecina y que le obliga a realizar concesiones para no perder el vínculo con la realidad. La obra de Maquiavelo, sin embargo, sí que supo captar las nuevas tendencias, de ahí su éxito. El futuro pertenecía a una nueva forma política, el Estado nacional, que se veía obligado a convivir con otros Estados nacionales, lo que para Quevedo equivalía a un pluralismo metafísico, a una recaída en el paganismo, que quebraba la unidad de la sacralidad monárquica. Por esta razón, el libro de Quevedo carece de originalidad, pues se escribió contra el espíritu del tiempo. Incluso se podría decir que su originalidad consistía precisamente en no incluir ninguna novedad, ninguna nueva realidad política. En un orden perfecto la innovación es peligrosa, es un pecado. El orden político de Quevedo repite analógicamente el orden metafísico, el establecimiento de un nuevo orden supone, según esta lógica, un nuevo ensayo de creación del mundo.

Ahora nos centraremos en el término «política». ¿Qué se entendía en el siglo XVII por «política» y qué sentido le quiso dar Quevedo? En primer lugar podemos afirmar que el término «política» en los tiempos de Quevedo ya había perdido la inocencia. En el estudio de Dolf Sternberger sobre las tres raíces de la política¹² se analiza el camino del término a través de la historia y se constata que, en el siglo XVII, coexisten tres significados, uno de ellos se puede reproducir con términos como «prudencia», «reserva» o «juicio», otro adquiere un matiz claramente negativo: «hipocresía», «astucia» o «simulación». A estos dos se añade un tercero, neutral, que designa la nueva «ciencia» de la política. De estos tres significados se deduce que podía haber una falsa y una verdadera política. A Maquiavelo se le imputó esa falsa política, a pesar de que en *El príncipe* no cita el término en ninguna ocasión. El término «Politicus» se convirtió, así, en un arma difamatoria, que recayó también en los juristas franceses que pusieron las bases teóricas del Estado moderno. Maquiavelo era «político» porque recomendaba medios amorales para mantenerse en el poder, porque en su teoría política no hacía referencia alguna al Derecho Natural ni a las Escrituras. Los «políticos» recibieron ese nombre porque, como juristas laicos, habían abandonado los postulados teológicos como medio para resolver conflictos internos, y defendían los intereses del Estado para superar las guerras confesionales. Con su «elocuencia política» se habían convertido en defensores de la tolerancia religiosa y habían renunciado al Universalismo político en favor de

12 *Drei Wurzeln der Politik*, Frankfurt a/M, 1978.

un mundo multinacional, guiado por el principio del equilibrio y de las alianzas, en las que el principio religioso ya no desempeñaba un papel esencial. Los enemigos de los «políticos» eran aquellos poderes que se resistían a estas tendencias, entre ellos estaban los jesuitas y España, que no abandonaba su vocación universalista. Uno de los objetivos de la Contrarreforma consistió en la ocupación semántica de la terminología empleada por los «políticos», ya que ésta había logrado imponerse. Así, por ejemplo, en España encontramos títulos de obras como *Política española* de Juan de Salazar, las *Empresas políticas o idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo, *El político Fernando* de Baltasar Gracián etc. Aquí el catolicismo político se apodera de una terminología y crea al «príncipe político», que hasta ese momento, terminológicamente hablando, no había existido, insertando, como ha destacado Sternberger, un elemento demoníaco en el concepto de lo político. En la fórmula de Quevedo «Política de Dios» esta estrategia se radicaliza. El escritor español escribe sobre la «razón de Estado de Herodes», inventada por Lucifer, sobre Pilatos, que se preciaba de «grande político», de la «materia de Estado», que fue el «mayor enemigo de Cristo», de la «infernál política»; al mismo tiempo, sin embargo, intenta dar a los términos un giro positivo, la «Razón de Estado» no es más que la «ciencia civil» o el «Estado» no es más que «la convivencia de cada uno en su estado». La nueva terminología necesita, para Quevedo y el frente contrarreformista, de un antídoto, no existe la política en sí, sino la «política cristiana», ni la razón de Estado, sino la «verdadera razón de Estado». En suma, Quevedo no concibe un Estado nacional en el que se imponga, con todas sus consecuencias, la legitimidad territorial, sino un monarca al que estén sometidos múltiples Estados y Naciones, que actúe, como Vicario de Dios, sometido al principio religioso y a una política mesiánica.

Nos ocuparemos a continuación de la fórmula «Gobierno de Cristo», de claro sabor medieval. La palabra «gobierno» tiene su origen en los vocablos latinos «gubernare» o «gubernator», que poseían una correspondencia en el término griego «Kybernetes», y que hacían referencia a la actividad náutica: «gubernare navem». Activado el mecanicismo metafórico, se pasó a «gubernare rem publicam». Así, el «gubernator navis», cuya misión consistía en «navem salvam in portum perducere», encuentra en el mundo político una correlación en el «gubernator imperii». Aquí simplemente nos interesa destacar que el término «gobierno» queda asociado, en virtud de su etimología, a la unidad de mando y a la responsabilidad absoluta, es decir a la soberanía, a la «plenitudo potestatis». Así pues, Quevedo afirma la soberanía de Cristo y revive la cristología política medieval que acentuaba la misión del rey como «christomimetes», como representante e imitador de Cristo («in officio et figura imago Christi et Dei»). Ernst Kantorowicz ha descrito magistralmente el alcance y trascendencia de esta teoría en su libro *The King's Two Bodies*. En relación a Quevedo hay que destacar que también autores estoicos como Séneca insistieron en la «imitatio deorum» por parte de los Emperadores. Pero fue Eusebio de Cesarea el que, con la cristianización de Augusto y su interés por hacer compatible el Cristianismo con el Imperio romano, creó un terreno fértil para el desarrollo de una cristología política. En Quevedo encontramos huellas de

esta corriente de pensamiento en las continuas referencias a San Juan Crisóstomo, seguidor de Eusebio de Cesarea. Aquí, por razones de espacio, nos limitaremos a apuntar el problema dogmático en el que se interna Quevedo. Ambas fórmulas, «Política de Dios» y «Gobierno de Cristo», constituyen, al aparecer juntas, un intento de armonización de la titulación medieval, atribuida al Papa y al Emperador, de «*rex vicarius Christi*» o «*rex vicarius Dei*». Con esta matización Quevedo huye del monoteísmo judío e introduce la persona de Cristo como factor determinante en la realidad política. Precisamente este desdoblamiento es el tributo que debe pagar una cristología política católica que se ve obligada a contar con el misterio de la Trinidad. Desde una perspectiva teológica supone exceder o forzar el dogma hasta los límites de lo permisible, eludiendo la sentencia bíblica: «*Regnum meum non est de hoc mundo*» (San Juan, 18, 36). Según Erik Peterson, el dogma de la Trinidad impide una teología política católica, porque en el ámbito terrenal no existe una correspondencia analógica. Quevedo, no obstante, intentó restaurar una teología política basada en la Trinidad, probablemente espoleado por la polémica, poniendo en juego la ortodoxia de su empresa. El asunto, sin embargo, no pasó a mayores, porque Quevedo no desarrolló la idea en el libro, se limitó a esquivarla con una argumentación superficial, dirigida a afirmar la «plenitudo potestatis» de un rey que, por su responsabilidad metafísica, debe reinar y gobernar. Así, hacía frente a la máxima «*rex regnat sed non gubernat*», surgida alrededor del 1600 contra el rey polaco Segismundo III, y que Quevedo combate con el título de su obra, lanzando, de paso, un venablo envenenado a la figura del válido.

Los motivos que indujeron a Quevedo a jugar con fuego son varios. En la obra de Maquiavelo se produce una secularización de la política y de la sociedad. Se huye de la argumentación teológica y se suplanta por una argumentación histórica, basada en las experiencias de los autores clásicos. Por ejemplo, la antropología política negativa de Quevedo se fundamenta en el «pecado hereditario», mientras que Maquiavelo considera la naturaleza humana como un material moldeable del que se sirve el Príncipe para sus fines. El hombre sigue siendo un factor incierto e, incluso, peligroso, pero pierde toda trascendencia teológica. Quevedo intenta contrarrestar esta tendencia radicalizando su discurso, sacralizando no sólo los fines, sino también los medios. Esta invasión del ámbito terrenal por el discurso teológico desemboca en un impresionismo político moral. En las nuevas tendencias políticas representadas por Maquiavelo, Espinosa y Hobbes se buscaba un mínimo de dogma, mientras que Quevedo aspiraba a un máximo, aunque para ello tuviera que dogmatizar espacios libres de una constrictión religiosa directa. Por esta causa, sus ejemplos y analogías son arbitrarios y, como ya se puso de manifiesto en las primeras críticas a su obra, es él quien habla a través de los Evangelistas y no éstos a través de él, erigiéndose Quevedo en árbitro de lo que es temporal y de lo que es espiritual.

Esta tendencia de Quevedo puede encontrar una explicación en la pérdida del monopolio lingüístico por parte de la Iglesia católica en el discurso cristológico político. Los múltiples movimientos surgidos de la Reforma empleaban indiscriminadamente el nombre de Cristo y las Escrituras para legitimar sus aspiraciones políticas. En Quevedo

se observa una reacción a esta estrategia, que sólo podía desembocar en una relativización del mensaje cristiano. No obstante, Quevedo no se dedica a desenmascararla, o a impugnar el empleo del nombre de Cristo como bandera de rebeldía política, sino que asume ese tipo de argumentación y lo emplea a su vez. Por esta razón, la retórica de Quevedo muestra tantos puntos en común con la de Calvino e, incluso, con la del movimiento puritano, empeñado en instaurar el Reino de Cristo en la tierra y en regular todo comportamiento por medio de las Escrituras. Quevedo asume el mismo discurso, olvidándose de su propio consejo: que las escrituras de Dios, las suele alegar el diablo¹³.

A continuación, analizaremos brevemente la última fórmula «Tiranía de Satanás», que, en aras de la ortodoxia, el crítico Francisco Morovelli sugirió que se cambiase en «tiranía del mundo», al menos así se salvaría el espíritu agustiniano. Quevedo, que tanto debe al pensamiento medieval, concibe al rey como una figura teológica y lucha por reintroducirlo en este ámbito. Con la teoría de Maquiavelo nos encontramos, sin embargo, con el culto al genio, con el «tirano emancipado» que reclama una esfera propia de actuación al margen de la moral religiosa. Este «nuevo Príncipe» no se somete a dogmas, sino que obra conforme a una técnica política neutral, conforme a una racionalidad autónoma. No nos puede extrañar que, al enfrentarlo con el príncipe cristiano, al primero se le atribuyera un carácter diabólico, inaugurándose así un «tópico» con fortuna. Uno de los primeros antimachiavelistas, el cardenal Pole, así lo dedujo en su obra *Apología*, escrita diez años después de la muerte de Maquiavelo. En ella el escritor florentino es tildado de pagano e impío y, tras un análisis de *El príncipe*, Pole llega a la conclusión de que el modelo presentado por Maquiavelo muestra una extraordinaria similitud con el demonio. No se debe subestimar este tipo de argumentación, en realidad se inscribe en una demonología del poder que aún posee actualidad. No sólo Quevedo se hizo eco de ella, la encontramos en numerosos tratados políticos e, incluso, en la literatura. Shakespeare¹⁴, en su *Enrique VI* o Marlowe en su *Judío de Malta* mencionan a Maquiavelo en este sentido. El pensamiento del italiano conmueve los cimientos del orden civil medieval al poner la religión al servicio de la política. Ya no es la Revelación divina la que determina qué es bueno o malo desde una perspectiva moral, sino la autoridad política. Hobbes ha sintetizado esta doctrina en una sentencia extraordinaria: «auctoritas, non veritas facit legem». Quevedo, con su «Tiranía de Satanás», ataca esta perfidia moral, calificada como «política infernal», asignando a la tiranía una autonomía propia que la sitúa en el mismo plano que las dos fórmulas anteriores «Política de Dios» y «Gobierno de Cristo», lo que le obliga a contradecir una de las piedras angulares del pensamiento político medieval, «non est enim potestas nisi a Deo», y a dotar al mal de una potencia y autonomía que erosiona la ortodoxia católica. En el ámbito de lo político esto significa incrementar la tensión amigo-enemigo hasta una cota maniquea. Quevedo, radicalizando su argumentación a causa de su profunda

13 *Migajas sentenciosas*, I, 1110.

14 Vid. Theodor Schieder, «Shakespeare und Machiavelli», *Archiv für Kulturgeschichte*, 1950, 2, 131-173.

decepción por la caída del imperio español y angustiado por el surgimiento de un nuevo orden político, adopta una actitud irreconciliable con las nuevas corrientes de pensamiento. En el título del tratado de Quevedo topamos, pues, con un ejemplo de la dureza intelectual con la que luchaban los representantes de los distintos frentes para alcanzar una supremacía en el discurso político. Si bien el contenido de la obra, por el afán polémico del autor y cierta carencia de rigurosidad en la argumentación, no ocupa uno de los puestos privilegiados en la literatura política de la época, el título se puede concebir como un epítome excepcional, por su concisión y trascendencia, de una corriente de pensamiento que dominó durante siglos el espacio europeo y de la que, en cierta medida, aún seguimos siendo herederos.