Sobre la autobiografía por mandato: caso de Mauricia del Santísimo Sacramento

Sonja Herpoel

«Cuando hicieron la ceremonia de cortarme el cabello, tenía la cabeza con muchas canas»[1]: la confesión precedente sale de la pluma de Mauricia Pérez, en religión Mauricia del Santísimo Sacramento. ¡Singular existencia la de esta mujer! Cuando todavía está casada y encargada de mantener y educar a un nieto después de la muerte temprana de su hijo, se la requiere como acompañante de María Tomé, fundadora del convento que las agustinas recoletas proyectaban erigir en Llanes. Allí pasará en calidad de monja profesa los años que le quedan por vivir y hasta tomará parte en otra fundación.

Cuando, en 1691, Alonso de Villerino se propone editar la autobiografía de Mauricia del Santísimo Sacramento, piensa de entrada en un público bien determinado. Así, entre los fieles a los que los sucesos de la religiosa habrán de inspirar, distingue cuatro categorías de mujeres: doncellas, casadas, viudas y religiosas. Con miras a estos grupos divide la Vida en diferentes partes: para que cada uno tome de ella lo que necesita para vivir con perfección en su estado[2]. La intensa y larga vida de la escritora es relatada en un orden cronológico, sólo interrumpido por alguna que otra anticipación. El mismo discurso reivindica lo indicado de la autobiografía, al especificar que conviene «que los padres espirituales sepan de boca de sus hijos lo que les pasa en sus interiores» (MSS, 209).

La mirada de la sociedad

Después de la habitual declaración de la repugnancia sentida ante la escritura y la no menos acostumbrada alusión a los mandatarios, Mauricia del Santísimo Sacramento se dispone a emprender su historia desde sus principios:

> Digo que nací en un lugar que se llamaba Minguela, obispado de Segovia, de padres muy cristianos y bien nacidos por la gran bondad de Dios. Mi padre se llamó Sebastián Pérez, mi madre Isabel Velasco. (MSS, 193)

---

1 Mauricia del Santísimo Sacramento, «Autobiografía», en Alonso de Villerino, *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de nuestro padre San Agustín (Y vidas de las insignes hijas de sus conventos)*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1691, II, 258. En adelante se referirá a este texto mediante MSS.

2 Alonso de Villerino, *op.cit.*, II, 193.

Cuando a los pocos días del alumbramiento, la madre de la autora sucumbe a las consecuencias del parto, la mujer que cuida el gobierno de la casa se encarga de la crianza de la niña. Pero lo único que ésta aprende es «padecer como una bestezuela» (MSS, 195). A fin de ilustrar las propensiones sádicas del ama, la narradora hace un inventario de sus crueldades que la instaura como una pequeña mártir que debe la vida a la sola mediación divina (escapa entre otros de la muerte por asfixia, falta poco para que perezca ahogada, etc.). El padre que, según la narradora «fue gran teólogo» (MSS, 194) no puede intervenir por ser, en aquel momento, estudiante en Salamanca.

Detrás de todas las acciones o empresas de la narradora se oculta la necesidad de corresponder a lo que de ella se espera. Por lo tanto adopta un comportamiento conformista. Consciente de la responsabilidad que implica su condición de «hija de gente honrada» (MSS, 195), se inicia por ello en el aprendizaje del latín y de la lectura. Después de una estancia en un convento donde también se admiten seglares, estancia imprescindible si se quería recibir una educación superior a lo que era corriente en la época, su padre la saca de allí para casarla. La distancia que separa a los novios en cuanto a posición social se refiere, es compensada de alguna manera por el hecho de ser el futuro marido de sangre limpia. Con evidente satisfacción nota la narradora su condición de hombre «bien nacido, que lo era mucho, y buen cristiano» (MSS, 196). Al explicar parte de las razones que fundamentaron la decisión del padre, lo repite: «por eso me casó con este mancebo pobre y bien nacido» (MSS, 196).

Por la controversia sobre el tema, sabemos que la pobreza era sentida en la España de la época como una «deshonra»[3]. La unión que el padre tiene prevista para su hija no puede, por ende, interpretarse como un paso adelante. No tarda en llegar el desengaño: la poca preparación de la joven a la vida real hace que se vean rápidamente frustradas las esperanzas ingenuas de lucir por la vestimenta, siendo casada («como me decían que las doncellas no traían galas hasta que se casaban, para esto entendí que era el casarse» (MSS, 196)). El marido, poco o nada preparado para su nuevo estatuto social, despilfarra gran parte de la hacienda de su mujer. A medida que las cosas se empeoran, cambia su actitud con respecto a ella: «como el juego llama a otros vicios, me fue tratando mal de palabra y de obra» (*ibid.*). Empezado como mero pasatiempo, la pasión del juego llega a dominar la vida de la pareja, hasta el punto de dificultar seriamente la convivencia.

Cuando el marido, en busca de ayuda financiera, decide acudir a sus parientes, su ausencia se hace problemática. Sin sustento, Mauricia finge una despreocupación inexistente:

---

3 Aduce José Antonio Maravall dos testimonios: «Andrés Laguna (...) escribía: «no hay mayor vileza en el mundo que la pobreza y que más viles haga a los hombres». Un escritor de comedias que se mueve en un medio mercantil -Valencia- y que ha pasado allí una intensa experiencia renacentista, Gaspar de Aguilar, insistirá, junto a tantos otros, en esa estimación: «el ser pobre es deshonra». («Trabajo y exclusión: el trabajador manual en el sistema social español de la primera modernidad» en *Les problèmes de l' exclusion en Espagne (XVI-XVIIe siècles). Idéologie et discours*, Paris, Editions de la Sorbonne, 1983, 156).

> Dejándome sin nada que comer, fiado en que lo pediría a mi padre aunque por no darle pena no lo hice y porque tenía fama de rica, no pidiera a nadie, antes le daba yo a la gente pobre para sembrar, sin que él lo viera y no aguardaba a que lo pidiesen, porque conocía que si les costaba vergüenza el pedirlo, no hacía nada por amor de Dios (...). (MSS, 199)

La presión ejercida por una sociedad donde opera el reino del «qué dirán» es fuerte. Queda patente la importancia del aparentar riqueza. Los diferentes grupos sociales tienen que actuar según unos modelos impuestos desde fuera. De su aceptación depende la aprobación o el rechazo, la integración o la exclusión de la sociedad. «Cuanto mayor sea la adaptación al ideal presentado implícitamente, mayor será la estima del grupo, y a su vez, ésta fortalece y aumenta la autoestima del miembro»[4]. Por tener fama de rica, la narradora debe, para sí misma y su entorno, guardar una conducta a la altura de las circunstancias.

La decisión del marido de hacerse notario provoca el traslado a otro lugar. Cuando, después de la muerte de su padre, llega a faltar incluso lo más necesario para el sustento, Mauricia empieza a trabajar fuera de casa. Con gran abundancia de detalles cuenta las violencias de su marido, quien hasta intenta asesinarla. La justicia quiere detenerlo después de averiguar la conducta de los esposos. Durante la ausencia del marido que se ha escapado, llevándose «todo lo que pudo llevar» (MSS, 202), la autobiógrafa concibe el proyecto de abandonar definitivamente la vida común: «Quiso su Magestad que yo mejoré luego. En este tiempo hice propósito de que si Dios me librase de aquel peligro, había de tratar sólo de amarle mucho y no cuidar de otra cosa» (MSS, 203).

Adopta la narración momentáneamente el tono de una novela de aventuras. Disfrazada «ni bien de labradora, ni bien de ciudadana» (*ibid.*), Mauricia se deja guiar adonde sus pasos la llevan. En ningún momento nombra el sitio donde finalmente hace alto, ni siquiera lo sitúa geográficamente: la única información que da al lector es que se trata de «una ciudad bien apartada de <su> tierra» (*ibid.*). Un estudiante, encontrado por casualidad en la iglesia mayor del lugar, la conduce a la residencia del que será su primer amo. Sin cuidar los detalles, la atención de la protagonista se centra en la impresión global de lujo que se desprende del sitio. Una reminiscencia bíblica -prueba indirecta de la trascendencia de la oratoria sagrada como fuente de cultura- resume la sensación que le produce el encuentro con el propietario: «Subí a un cuarto alto, bien aderezado; estaba asentado un anciano. Y así que le vi me pareció el rico avariento en lo majestuoso, según se pinta en el púlpito» (*ibid.*).

La caracterización inicial se completa acto seguido. El viejo amo no se preocupa por lo que pasa en torno suyo. A través de él, la narradora denunciará uno de los móviles subyacentes en muchas relaciones humanas: la alianza de un sobrino suyo con una dama que, a pesar de ser «de lo más principal que por allá se conocía», era pobre, merece su

---

4 Levisi, Margarita, *Autobiografías del Siglo de Oro (Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro)*, Madrid, SGEL, 1984.

desaprobación. En cambio, el hermano de aquél goza de toda estima, «porque era rico» (MSS, 207).

Al acompañar en la mirada a Mauricia, el lector descubre luego un aspecto distinto de la mansión. Como antes de ella le ocurrió a Lazarillo, aunque éste con menos fundamento, cree «estar en el cielo» (MSS, 204). El silencio, el ambiente de paz que emana de la casa, la posibilidad de asistir a las representaciones de comedias, cuya lectura figura, junto a la de obras espirituales, entre las predilectas de la narradora, todo aquello aumenta el agrado.

Aun siendo criada, no renuncia a la ostentación que acostumbraba. En ella todavía sobrevive algo de la doncella ingenua y superficial: «me preciaba de andar con aliño de gargantillas, corales en las manos, toca de seda, mondadientes de plata y otras cositas a este modo» (MSS, 209). Allí donde hubiera bastado una sencilla referencia a las galas, la narradora se explaya por el gusto que le procura la enumeración, pero también para subrayar su condición social. Como se sabe, la indumentaria tenía una función diferenciadora en el Siglo de Oro[5]. Así, R. Pope al comentar la extensa descripción que Alonso de Contreras hace de su vestimenta -la «más completa de un traje (..) acaso en todo el Siglo de Oro»[6]- subraya la ostentación de la personalidad mediante la riqueza[7].

Las opiniones de personas ajenas que son aducidas en este momento de la narración, pero también antes y después, realzan la imagen que la narradora quiere propagar de sí misma. Así, cuando el confesor del lugar, algo bromeando, le pregunta si desea ser santa, la seriedad de la respuesta, la candidez y absoluta falta de ironía testimonian de la idea que la narradora se forma de su persona: «Díjele que a los que son santos había oído decir que los maltrataban los demonios y que no quería yo nada con ellos» (MSS, 206). O, aún, al referir la opinión que se tenía de ella en la población: «me tuvieron todos por santa» (*ibid.*).; «el señor obispo y cabildo me hicieron muchas honras» (MSS, 235). El juicio y estima de los demás forma parte de la imagen que la «Vida» intenta transmitir. La decisión de su amo de hacerla heredera de sus bienes, mientras tiene parientes cercanos pobrísimos, es otra forma indirecta de afirmar su valor.

Críticas

Demasiada reputación no sienta bien, debe de pensar la narradora y decide abandonar la casa después de dos años de ininterrumpida estancia en ella. Trueca temporalmente al amo viejo por una doncella devota en cuya casa prosigue una vida sin mayores inquietudes. Luego entra al servicio de una viuda joven y pobre para, finalmente, terminar en casa de una beata. Como se trata de encontrar un *modus vivendi*, se ponen

---

5 Véase la introducción de Jacques Joset a la edición de Alonso de Castillo Solórzano, *Aventuras del Bachiller Trapaza. Quinta esencia de embusteros y Maestro de embelecadores, Madrid*, Cátedra, 1986, 32-34.

6 Pope, Randolph D., *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Bern-Frankfurt/M., Lang, 1974, 172-175.

7 *Idem.*, 174.

de acuerdo el confesor de la narradora y la huéspeda «en que ella me daría de comer y que yo la diese un tanto» (MSS, 216). Ratificado el contrato, Mauricia se dispone a reanudar con su vida anterior. Grande es su sorpresa al descubrir la verdadera cara de la beata. Bajo la apariencia exterior se oculta una persona a todas luces distinta. A despecho suyo, llegará a conocerla hasta en los detalles más triviales.

La promesa ambigua que la beata hace al confesor de la narradora -«que haría conmigo como con ella misma»- arranca a esta última el irónico comentario siguiente: «lo cumplió tan a costa mía, que me pesó muchas veces de que fuese tan fiel en cumplir lo prometido» (MSS, 216). Parece la beata una copia exacta del clérigo avaro del «Lazarillo»:

> Era sumamente mezquina y miserable, leyóme aquella mesma noche la cartilla del modo que habíamos de tener en el sustento. Parecióme tan ajustado que de pensar en él no pude dormir en toda la noche, juzgando que sin milagro sería imposible pasar con él. (MSS, 216)

Quitadas las máscaras, no queda sino un pálido reflejo de la caridad que se supone un valor inherente a las beatas.

> Sucedió haber una gran carestia de pan, y como era de corazón tan corto, se congojó de suerte que me dijo que no me podía dar de comer. Yo la consolé diciéndola que no la diese cuidado, que ni ella ni yo habíamos de cuidar de mi sustento. Parecióla tan bien esto que desde luego levantó la mano, aunque comíamos juntos. (MSS, 217)

El gracioso detalle del gesto de apuntar invariablemente hacia arriba alude, quizás, a la palabra evangélica según la cual «si el cielo cuida hasta los pájaros, con más razón a los hombres». Pero un día de gran flaqueza de la narradora, llega el milagro esperado en forma de un arca que Mauricia descubre en casa de la beata y en la que encuentra «unos panecicos blancos como la nieve y otro manjar muy regalado» (MSS, 218).

Al despedirse finalmente de la beata «con el gusto que era justo» (MSS, 218), emprende una vida solitaria en una casita al lado del convento de los carmelitas, donde hace de consejera al consolar y ayudar a los habitantes. La llegada imprevista del marido provoca en ella una crisis de conciencia sobre la oportunidad de reanudar la vida matrimonial. Convencida de que no existe «martirio más perfecto» que el de «sufrir a «su» marido» (MSS, 228), la narradora regresa al hogar.

«Hallé la casa con el desaliño de marido sin mujer propia, no faltándole quien no lo era» (*ibid.*). La infidelidad del cónyuge, comprobada sin muestras particulares de emoción, da pie a sendas historias que permiten a Mauricia manifestar sus dotes comprensivas. Se trata de dos casos de mujeres encinta a consecuencia de los buenos tratos de su marido. La primera, nos dice la narradora, «había caído más de necesidad que de

vicio» (*ibid.*). Tampoco aquí falta un rasgo de autoalabanza. Oscilando entre la indiferencia y la alabanza, las reacciones del pueblo al comprobar el cuidado con que toma a su cargo asistir a la mujer con todo lo necesario, dan una indicación del interés que suscita.

> Las mujeres, como eran de aldea, se admiraron grandemente. Decían unas que yo era muy boba; otras que no era buena cristiana, que pues lo consentía, lo quería; otras decían que yo era santa; conque todos hablaban en el lugar, unos bien y otros mal. Lo que puedo asegurar es que la mujer llegó a ser de gran perfección. (*ibid.*)

Contrariamente a la anterior, la segunda víctima del marido «era de lo mejor del lugar» (MSS, 233). Cuando, desesperada, mata al hijo recién nacido y es descubierta por la justicia, Mauricia se apresura para ayudarla. La necesidad tiene cara de hereje: a escondidas incluso del mismo marido, recoge a la mujer hasta que pase el mayor tormento. Aquí igualmente la historia termina bien y la narradora no oculta su profunda satisfacción:

> Ya que la mujer estaba buena, la envié a Madrid con una amiga mía que estaba en palacio. Llegó en tal ocasión que entró a criar un hijo de un grande, sin que jamás se supiese que le hubiese sucedido tal cosa, que yo no hablé palabra. (MSS, 234)

Sabemos acto seguido cómo en el mismo pueblo la noticia de la mediación por parte de la narradora no tarda en cundir, lo que le vale la estima general. Quedan relegadas a un segundo plano las posibles consecuencias jurídicas de tal transgresión de las leyes, si bien con un «ahora dejemos a la mujer convalecer y vamos a lo que sucedió», fórmula que, sea dicho de paso, contiene en germen una táctica frecuentemente empleada por Diderot en *Jacques le Fataliste*[8], intercala una breve alusión a la detención de un inocente. Atenta a los solos impulsos interiores, la narradora hace caso omiso de «ese lenguaje del mundo», considerando que, de encontrarse ella en esta situación, «también quisiera que hubiera quien «la» consolara» (*ibid.*).

Salta a la vista el paralelismo con otros acontecimientos narrados. Puede decirse que la estructura narrativa fundamental de la «Vida» de Mauricia del Santísimo Sacramento es la repetición, que permite un desarrollo al infinito. Por mucho que cambien las circunstancias de los sucesos y los personajes y, desde luego, la presión ejercida de modo indirecto sobre la autobiógrafa, los episodios recordados se reducen a un esquema narrativo invariable: la persona que necesita de ayuda material o de apoyo en materia de asuntos espirituales es socorrida por la narradora; luego las cosas vuelven a su cauce,

---

8 Me refiero a las continuas interrupciones de la conversación entre Jacques y su Maestro por parte del narrador anónimo.

quedando la autobiógrafa en una posición de superioridad moral. Sucede así en la historia de la gitana, cuyo marido ha sido ahorcado por la justicia cuando a ella le ha tocado el destierro. Sor Mauricia cuenta que topa con ella por casualidad después de «que había ido a ver los cuartos de su marido» que, según una costumbre muy de la época, los verdugos «habían puesto en los caminos» (MSS, 231). Su generosa acción de alojarla durante unos días en su casa se ve recompensada de diversas maneras. Entre otras cosas, porque aparta a la gitana de su propósito de incendiar la aldea donde se mató a su marido.

A lo largo de todo el relato se ha recurrido a lo que la crítica francesa designa comúnmente por «discours transposé»[9]: «Trató de levantarse una mañana, diciendo se quería ir. Yo la rogué que, si era gusto suyo quedarse aquel día, me le haría muy grande. Díjome que no podía esperar (..)» (MSS, 232). La reproducción en estilo directo, o sea, en la terminología de Genette, en calidad de «discours rapporté»[10] -del monólogo que disuade a la interlocutora de la venganza planeada, apunta hacia un deseo de una verosimilitud mayor. La crítica moderna ha insistido ampliamente en el papel de la cita en la práctica autobiográfica más reciente, donde escamotea lo que está en juego. «Lorsqu'on cite», arguye M.-L. Terray, «le problème n'est pas de savoir si ce qui a été dit est vrai mais si cela a été dit. La citation masque donc la question de la vérité de l'énoncé sous celle de l'authenticité de l'énonciation»[11].

«Catalina, ¿no dices que (...)?»: al iniciar su intento de persuasión, la narradora llama la atención sobre la familiaridad con que trata a la gitana. El tuteo y empleo de su nombre dan toda la medida de la confianza que ha llegado a establecerse entre ambas. El apóstrofe refuerza aún el impacto emocional del discurso y el efecto que éste habrá de tener sobre el supuesto lector. Además, la totalidad del monólogo, que reproduzco en nota[12], demuestra la psicología de Mauricia. Valiéndose de ciertas confesiones anteriores de su interlocutora, recurre a sus convicciones religiosas.

Haciéndose intérprete de la voluntad divina, propone una transacción, ventajosa para ambas partes: la gitana desistirá de su proyecto de demolición a cambio de lo cual

---

9 Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 191 y siguientes.

10 *Id., ibid.*

11 «Le discours du «vécu»», Revue des sciences humaines, LXIII, 1983, num. 192, 8. Desde otra óptica, también Philippe Lejeune insiste en la invasión de esta forma en las autobiografías de gente que por lo general carece de formación literaria: «Autre caractéristique (...), l'usage extensif de «citations», manifestant candidement l'intertextualité qui est probablement à la base de toutes les autobiographies, mais que l'on met en oeuvre, ailleurs, de manière plus discrète et plus efficace. Palimpsestes à ajouter à ceux qu'a classés G. Genette». («L'autobiographie à compte d'auteur», Revue des Sciences Humaines, LXIII, 1983, 133).

12 «Catalina, ¿no dices que los sábados por la devoción de Nuestra Señora no comías sino pan y agua? Pues, su Magestad se dará por bien servido que esa devoción se convierta en otro mayor servicio, pues está en tu mano, y será que no des lugar a que su Santísimo Hijo sea tan gravemente ofendido del mal intento que tenéis de hacer tan gran daño a las almas que con su sangre bendita redimió; y si atajares este daño por la devoción de la Virgen, conseguirá descanso el alma de tu marido, que es cuanto deseas; y dándome tú esta palabra, te la doy de hacer lo que pudiera con oraciones y misas para alcanzarselo» (MSS, 232).

encontrará la eterna paz el difunto. Al responsabilizarse del éxito de esta última empresa, la narradora cumple doblemente la función de ángel salvador que se ha autoatribuido. Además, la intervención de Mauricia tiene efectos a largo plazo. En señal de gratitud, los compañeros de la gitana -en realidad una banda de bandoleros que opera en las montañas, como lo muestra la continuación de la historia, aunque la narradora los elogia como si fuesen injustamente perseguidos- sueltan a los presos que dan muestras de conocer a la bienhechora de su capitana.

Las proezas y acciones intrépidas que los contemporáneos masculinos dejan voluntariamente consignadas en sus «Vidas», tienen en la autobiografía femenina su pendiente en una «heroicidad» menos vistosa, pero no por ello menos eficaz. Insistiendo en el libre albedrío del hombre, en la necesidad de anteponer a las leyes la propia conciencia, Mauricia del Santísimo Sacramento demuestra que el individuo puede conseguir cuanto se propone si confía en la protección divina. Lo que nos enseña es que no importa tanto la caída como el remordimiento, mediante el cual incluso una reintegración en la sociedad sigue siendo posible. Por importantes que sean las implicaciones de la falta cometida, el desliz momentáneo admite siempre la redención, a condición de que el individuo reconozca el propio error.

La «Vida» de Mauricia del Santísimo Sacramento se escribió y se divulgó, lo vimos, con miras a la instrucción de las mujeres, cuya presencia es preponderante aquí. Casi siempre, son ellas las más necesitadas de ayuda. A través de sus historias ejemplares, la autobiógrafa destaca su flaqueza y vulnerabilidad. No olvidemos que por la más leve sospecha podían hacerse delaciones al Santo Oficio. Que sea noble, villana, criada, gitana, casada o doncella, la mujer, más que el hombre, es un ser indefenso en la España del Siglo de Oro. Corre su honra a expensas de una sociedad hostil, al acecho del más mínimo error en su conducta. Durante su vida como seglar, Mauricia del Santísimo Sacramento ha tenido ampliamente la ocasión de experimentarlo. Mediante el relato de sus peripecias espera poner en guardia a sus congéneres contra los peligros del mundo.

La palabra como promesa en el *Quijote*

Steven Hutchinson

> Pero el hombre [a diferencia de los otros animales] es principio porque la acción es movimiento. (Aristóteles, *Ética Eudemia* 1222b)

> –El daño estuvo –dijo don Quijote– en irme yo de allí, que no me había de ir hasta dejarte pagado; porque bien debía yo de saber, por luengas experiencias, que *no hay villano que guarde palabra que tiene, si él vee que no le está bien guardalla.* (I, 31, 390)[1]

> Había el arriero concertado con ella [Maritornes] que aquella noche se refocilarían juntos, y *ella le había dado su palabra* de que, en estando sosegados los huéspedes y durmiendo sus amos, le iría a buscar y satisfacerle el gusto en cuanto le mandase. Y cuéntase desta buena moza que *jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga*, y no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos la habían traído a aquel estado. (I, 16, 201)

«Lo prometido es deuda», se dice, y muy acertadamente. Prometer es endeudarse, asumir una obligación de cumplir, de «pagar». Sin promesas muchos de los personajes de Cervantes no serían quienes son ni entrarían en relaciones duraderas los unos con los otros. La mayoría de los amantes, al comprometerse, cuentan con promesas explícitas o implícitas, y el futuro de sus relaciones amorosas depende en gran parte de si lo prometido se cumple o no. Don Quijote, el personaje más propenso a prometer, asume la necesidad de hacer promesas cuando se hace caballero andante porque el ejercicio de su profesión exige que, desde su propia soberanía individual, el caballero se someta voluntariamente a obligaciones, endeudándose hacia el mundo para que el mundo a su vez le deba agradecimiento, lealtad, amor, respeto, prestigio y fama; en suma, reconocimiento de su valor añadido.

Parece muy sencillo y casi banal esto de hacer y cumplir promesas: una persona dice que va a hacer algo, y lo hace –o por lo menos lo intenta. En realidad las promesas encierran una gran complejidad y una larguísima historia. «Criar un animal al que le *sea lícito hacer promesas* –escribe Nietzsche en su *Genealogía de la moral*– ¿no es

---

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

precisamente esta misma paradójica tarea la que la naturaleza se ha propuesto con respecto al ser humano? ¿No es éste el auténtico problema del hombre?». Cuando se hacen promesas, se desarrolla

> una auténtica *memoria de la voluntad*, de tal modo que entre el originario «yo quiero», «yo haré» y la auténtica descarga de la voluntad, su acto, resulta lícito interponer tranquilamente un mundo de cosas, circunstancias e incluso actos de voluntad nuevos y extraños, sin que esa larga cadena de la voluntad salte. [...] Para disponer así anticipadamente del futuro, ¡cuánto debe haber aprendido antes el hombre a separar el acontecimiento necesario del casual, a pensar causalmente, a ver y a anticipar lo lejano como presente, a saber establecer con seguridad lo que es fin y lo que es medio para el fin, a saber en general contar, calcular –¡cuánto debe el hombre mismo, para lograr esto, haberse vuelto antes *calculable, regular, necesario,* para responderse a sí mismo de su propia representación, para finalmente poder responder de *sí como futuro* a la manera como lo hace quien promete.[2]

Y podríamos añadir otros aspectos. El «yo quiero» se sintoniza a menudo con un «tú quieres», de modo que es un «yo quiero lo que tú quieres y yo puedo». Además, supone que el que promete se designa a sí mismo como garantía y como fianza, empeñando su propia integridad de conciencia en un reto contra lo imprevisible. Entre la promesa y su cumplimiento se vive de crédito en forma de confianza por parte de los demás, y de esto se nutre la relación entre benefactor y beneficiario mientras dura la promesa. Porque la promesa libremente hecha es un don, una entrega de la voluntad propia, un querer obligarse a otra persona, quien ya dispone de esa voluntad ajena y tiene el derecho no sólo a insistir en que se cumpla lo prometido sino a exigir alguna recompensa si no se cumple. Se *da* la palabra –palabra que sólo puede aparecer en forma determinada como *la* palabra y en singular, cargada de la intencionalidad de alguien conforme con los deseos de otro. Todo esto y más se presupone en una promesa.

Pero hay promesas y promesas. Las hay libres y las hay coaccionadas, si es que se puede decir que el empeño de la voluntad sea un acto libre o que haya coacción donde parecen peores las alternativas de no prometer o de prometer otra cosa. Algunas promesas comprometen a la persona entera mientras que otras reducen la obligación a algo fácil de cumplir; algunas duran toda la vida y otras mucho menos; algunas conllevan consecuencias drásticas si no se cumplen, y otras no; algunas afectan más a la persona que promete, otras a la persona a la que se promete, y otras a terceras personas. Por supuesto, tanto el sujeto que promete como el que recibe la promesa puede ser singular o plural, aunque siempre desde la primera persona gramatical a la

---

2 Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1988, ensayo 2, sección 1.

segunda, de modo que las variantes son «te prometo», «te prometemos», «os prometo», «os prometemos». Hay promesas explícitas y promesas implícitas, incondicionales y condicionales, específicas y ambiguas, sinceras y engañosas, serias y bufas, factibles y descabelladas. Algunas inspiran confianza por el carácter de la persona que promete, otras son enunciadas por gente de poco crédito. Algunas están acompañadas de todo tipo de juramentos, gestos y testigos y otras prescinden de todo ello. Promesas hay que contradicen otras promesas o lealtades, y otras que las complementan. La mayoría de estas variantes se dan en el *Quijote*.

Recordemos brevemente algunas de las promesas más importantes de esta novela. Don Quijote le promete a Sancho una ínsula, lo que persuade a Sancho a acompañar y servir al caballero andante. Don Quijote, según él mismo, ha prometido fidelidad («fe») a Dulcinea[3]. Don Fernando promete casarse con Dorotea. Promesas mutuas hay entre parejas amorosas tales como Luscinda y Cardenio, el cautivo Ruy Pérez de Viedma y Zoraida, o Claudia Jerónima y Vicente. Don Quijote le promete a la princesa Micomicona vengarle del gigante usurpador y no emprender otras aventuras hasta que resuelva sus problemas, y ella –de manera muy indirecta– le promete a él hacerle gran señor de Micomicón si él quiere. El duque le promete a Sancho una ínsula, y cumple. Sancho le promete a don Quijote someterse a los 3.300 azotes para desencantar a Dulcinea. Don Quijote le promete amparo a la condesa Trifaldi, y le promete a doña Rodríguez que defenderá la honra de su hija. El vencido Caballero de los Espejos le promete a don Quijote presentarse ante Dulcinea, y el vencido don Quijote le promete al Caballero de la Blanca Luna volver a su lugar y dejar de ejercer como caballero andante durante un año. Y también habría que recordar las promesas que hacen varios personajes de contar sus historias, y la que hace Cide Hamete de escribir una segunda parte de la historia de don Quijote incluso cuando «no ha hallado ni sabe quién la tiene», en palabras de Sansón Carrasco (II, 4, 68) –menos mal que cumplió su promesa. Algo se ve aquí de la enorme importancia de las promesas en la novela, a través de las cuales se entrevé, por encima de episodios individuales, una red de obligaciones más entrelazadas de lo que parece, obligaciones que conducen a los personajes a su futuro y que remarcan algunos de los contornos más indelebles del *Quijote*.

Veamos un ejemplo del lenguaje referente a una promesa. Habla don Quijote con Sancho sobre el auténtico dilema que le confronta el cumplir lo prometido a la princesa Micomicona o hacer lo que le manda Dulcinea:

> ¿qué te parece a ti que *debo yo de hacer* ahora cerca de *lo que mi señora me manda* que la vaya a ver? Que, aunque yo veo que *estoy obligado a cumplir su mandamiento, véome también imposibilitado del don que he prometido a la princesa* que con nosotros viene, y

3 Así don Quijote se lo explica a Maritornes: «Y más, que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos» (I, 16, 204).

> *fuérzame la ley de caballería a cumplir mi palabra antes que mi gusto*. Por una parte, *me acosa y fatiga el deseo de ver a mi señora*; por otra, *me incita y llama la prometida fe y la gloria que he de alcanzar en esta empresa*. Pero lo que pienso hacer será caminar apriesa y llegar presto donde está este gigante, y en llegando, *le cortaré la cabeza*, y *pondré a la princesa pacíficamente en su estado, y al punto daré la vuelta a ver a la luz que mis sentidos alumbra*, a la cual daré tales disculpas, que ella venga a tener por buena mi tardanza, pues verá que *todo redunda en aumento de su gloria y fama*, pues cuanta yo he alcanzado, alcanzo y alcanzaré por las armas en esta vida, toda me viene del favor que ella me da y de ser yo suyo. (I, 31, 386)

Varias promesas y otras obligaciones están en posible contradicción unas con otras, de lo que se muestran muy conscientes los personajes. Tengamos en cuenta que el don que el caballero andante le ha otorgado a la princesa consiste en una promesa doble: de hacer lo que ella necesita y *no* hacer otra cosa mientras tanto. Las leyes de la caballería andante dictan ante todo que se cumpla la palabra dada, pero don Quijote le debe más lealtad a Dulcinea que a la princesa, de modo que se le presenta un aparente conflicto de intereses, y él se pregunta cómo puede actuar sin traicionarse a sí mismo. Como sabemos, su fidelidad hacia Dulcinea le hace descartar el casamiento con la princesa, pero no se debe olvidar que en cierto momento eufórico se ha imaginado a punto de casarse con ella, eclipsando así su fe más sagrada: «–¿Qué te parece, Sancho amigo? [...] ¿No oyes lo que pasa? ¿No te lo dije yo? Mira si tenemos ya reino que mandar y reina con quien casar» (I, 31, 376). Y al renunciar al matrimonio pone en peligro la promesa de darle a Sancho un gobierno, de lo que el escudero se queja blasfemosamente. Don Quijote consigue conjugar todas estas obligaciones de tal manera que saldrán ganando la princesa Micomicona, Sancho, Dulcinea y él mismo, y donde el único perdedor merecido será el gigante Pandafilando. Parece que ha dado con la única solución posible: cumplir su palabra con la princesa primero, no casarse con ella pero sí pedir un condado para Sancho, y luego hacer lo que le pide Dulcinea. Todo esto es hipotético, por supuesto, porque Micomicona se convertirá en una dama particular –por mucho que don Quijote quiera creer lo contrario–, no habrá ninguna pelea con un gigante a no ser que los cueros de vino lo sean[4], no se visitará todavía a Dulcinea, y quedará sin resolver por ahora la cuestión de la ínsula.

Detrás del invento del personaje Micomicona están en juego otras obligaciones ocultas. El cura y el barbero se sienten obligados a llevar a su amigo y vecino a casa con el fin de que se cure de su locura; el conseguirlo supondría en efecto la anulación de todas las promesas de don Quijote. Y dentro del relato de Micomicona resuena la incumplida palabra de matrimonio que don Fernando le ha dado a Dorotea –el hecho

4 Como es sabido, la ficción de la princesa Micomicona pasa por distintas fases: véanse I, 35, 441; I, 36, 455; I, 37, 456-59; I, 46, 550-51.

primordial que, combinado con sus falsas promesas a Cardenio y sus demasiado verídicas promesas a Luscinda, ha arrojado a Cardenio a la locura, a Luscinda al borde del suicidio, y a una desesperada Dorotea vestida de hombre a la Sierra Morena. Ya que no se le puede cortar la cabeza a don Fernando como a Pandafilando, la única solución será que don Fernando reconozca y cumpla su promesa. Pero volvamos de momento a reflexionar sobre las promesas de don Quijote.

Alonso Quijano, en su vida doméstica, tendría escasas promesas que hacer, y esas pocas serían de poca monta. Al dar el paso de ser don Quijote de la Mancha, de repente encarna a un tipo de hombre no sólo «al que le sea lícito hacer promesas», sino al que le sea obligatorio aceptarlas con tal que concuerden con los principios de la caballería andante. La menesterosa y desvalida princesa Micomicona le recuerda precisamente esta obligación, si bien reconoce que se trataría de un don otorgado por cortesía. Don Quijote obviamente no le debe nada, pero por ser quien es tiene que endeudarse con ella. Por poco se sacraliza el acto de pedir y otorgar mediante palabras y gestos ritualizados. Estamos, claro está, plenamente dentro de una economía del don como favor en la que el don consiste en una entrega de la persona misma a las necesidades de la otra. Pero más que de un endeudamiento se trata de la inversión de una especie de capital personal que saldrá de la obligación con su valor muy aumentado. En palabras de la princesa, muy en el estilo de los libros de caballerías y no de devoción que ha leído Dorotea, es un don que «redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto» (I, 29, 364); y como ya he dicho, don Quijote prevé como consecuencia un aumento de la gloria y fama *de Dulcinea*, la verdadera protagonista y favorecedora de las hazañas que él emprende.

Riesgos habrá, se supone –al poner en peligro nada menos que la misma vida– en el enfrentamiento con el gigante, pero don Quijote sabe que los caballeros buenos como él no pueden fallar en aventuras como ésta. La propia institución de la caballería andante será la garantía implícita de que la palabra dada se convierta en hecho. De ahí esa exorbitante confianza que tiene en sí mismo, de modo que el cómo no le preocupa en lo más mínimo. Nótese que don Quijote, a diferencia de los otros personajes, nunca calcula el «precio» específico de situaciones concretas. El valor, la estima, la victoria, la venganza o la recompensa están tasados según los criterios fijos y previsibles de la lógica casi hermética presente en la idealización libresca del mundo caballeresco. El éxito indudable y la realización segura de la empresa son, según esta lógica, algo inscrito en la certeza de la realidad. Aunque se interpone un mundo de cosas entre el «yo haré» y el acto mismo, don Quijote reduce ese mundo a la nada al presuponer que el acto de otorgar un don como éste equivale a su cumplimiento. Así, veremos una y otra vez que según esta optimista asunción de una correspondencia perfecta entre la promesa y su ejecución en la realidad, un futuro en principio dudoso ya se da como un hecho seguro del pasado, como don Quijote le explicará a Sancho: «y ¿quién pensáis que *ha ganado* este reino y cortado la cabeza a este gigante, y *héchoos* a vos marqués, que *todo esto doy ya por hecho y por cosa pasada en cosa juzgada*, si no es el valor de Dulcinea, tomando a mi brazo por instrumento de sus hazañas?» (I, 30, 378). Nada hay

de extraño, entonces, que don Quijote acabe la aventura de la dueña Dolorida «con sólo intentarla» (II, 41, 352). Gozando de un crédito ilimitado que supera cualquier pago futuro, don Quijote mismo es, mediante la intencionalidad de su palabra, una presencia de futuros ajenos y propios.

Otra cosa, desde luego, sería hacer el balance menos que envidiable de los éxitos y fracasos de don Quijote en el terreno de las promesas y otras obligaciones. Lo importante aquí es que él se crea un hombre de su palabra, y que esto sea un aspecto determinante de su carácter y su conducta. Es un personaje de conciencia y responsabilidad. Su nobleza de espíritu le obliga a hacer lo que hace, y cuando tiene vedado el uso de las armas todavía puede refugiarse en su palabra como único fundamento de su identidad: «Cuando era caballero andante, atrevido y valiente, con mis obras y con mis manos acreditaba mis hechos; y agora, cuando soy escudero pedestre, acreditaré mis palabras cumpliendo la que di de mi promesa» (II, 66, 542). Y ha prometido precisamente abstenerse de ser quien es, por lo menos durante un año, de modo que no le queda más que la palabra abnegadora de todo lo demás.

Quien no está a la altura de las circunstancias es don Fernando, el personaje más noble de la primera parte del *Quijote*, y cuya nobleza se pone en tela de juicio. No vamos a entrar aquí en los conocidos detalles de su promesa —sus «palabras eficacísimas y juramentos estraordinarios» (I, 28, 353) acreditadas por lágrimas, símbolos y testigos, además de maldiciones a sí mismo en caso de que no la cumpliera. Tampoco entraremos en detalles biográficos de las mujeres de la familia de Cervantes, varias de las cuales tuvieron problemas a raíz de rescindidas promesas de matrimonio. El caso es que para don Fernando la promesa no es más que un medio cínico para conseguir lo que quiere su «lascivo apetito» (I, 28, 350) —a saber, gozar sexualmente a Dorotea sin comprometerse en realidad, poseerla fraudulentamente. Como dirá Florentina en el último de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, «los amantes a peso de mentiras nos compran» (492), y en términos parecidos la misma Dorotea dice que don Fernando se porta «bien ansí como el que no piensa pagar, que, al concertar de la barata [venta fingida y fraudulenta] no repara en inconvenientes» (I, 28, 352). El engaño, por supuesto, puede tener su gracia, incluso su dignidad, pero no aquí. Más allá de todo cuestionable moralismo se afirma un principio ético. En efecto, don Fernando no quiere asumir su consagrado «pagaré» que consistiría en la entrega de sí mismo en matrimonio, y esto, junto con su traición a Cardenio y su apropiación hostil de Luscinda, que hace que las promesas de ésta le parezcan falsas a Cardenio, le convierte en un gran defraudador de futuros ajenos, un monedero falso de la verdad[5], un moroso de la economía ética. En la escena climáctica de esta historia Dorotea le dirá, casi al final de esa impresionante serie de argumentos, «que la verdadera nobleza consiste en la virtud, y si ésta a ti te falta, *negándome lo que tan justamente me debes*, yo quedaré con más

5 La expresión es de Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso*, nº7.

ventajas de noble que las que tú tienes» (I, 36, 451)[6]. Si don Fernando no es noble, no es nadie. Acaba de enterarse de que la «verdadera nobleza» consiste no en el libre abuso de poder sino en la eficacia de su palabra. Al reconocer lo que le debe a Dorotea, recupera su crédito junto con su derecho a hacer promesas, y con esto recupera su conciencia y su identidad. Tiene que hacerlo para volver a ser quien cree que es, porque su identidad, igual que la de don Quijote, se funda en su palabra que afianza presentes y garantiza futuros.

6 También conviene recordar que Dorotea acusa a don Fernando de *desagradecido*: «Soy la que, encerrada en los límites de la honestidad, vivió vida contenta hasta que, a las voces de tus importunidades, y, al parecer, justos y amorosos sentimientos, abrió las puertas de su recato y *te entregó las llaves de su libertad, dádiva de ti tan mal agradecida*, cual lo muestra bien claro haber sido forzoso hallarme en el lugar donde me hallas, y verte yo a ti de la manera que te veo» (I,36,450).

Nuevas observaciones sobre *Relación de casos notables* de Matías Escudero de Cobeña

Louis Imperiale

Matías Escudero de Cobeña (1527-1595), oriundo de Almonacid de Zorita, vivió durante la mayor parte del siglo XVI y se preocupó de recoger asiduamente todos los sucesos que consideraba de interés y que llegaban a su conocimiento o eran vividos por él personalmente. Poco a poco fue acumulando los capítulos de su *Relación de casos notables* hasta conseguir un voluminoso manuscrito de casi 1.400 páginas que quedó inacabado en la composición del capítulo 924. Con la excepción de la publicación de una fracción más bien exigua de dicha *Relación*, el trabajo de Escudero ha permanecido inédito e ignorado hasta nuestros días. Por tal razón me he propuesto publicar la edición del texto completo con toda la minucia que se requiere para cuidar semejante obra. Tras una serie de peripecias y avatares –a través de los siglos– que no vienen al caso en esta presentación, el manuscrito de la *Relación* llegó a formar parte del fondo Borbón-Lorenzana de la Biblioteca del Estado de Toledo. Este volumen quedó en el olvido hasta que a finales del siglo pasado Juan Catalina García lo desempolvara y lo comentara por extenso en su *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara, Recopilación bio-historiográfica de los autores de la provincia hasta el siglo XIX* (1899). Francisco Fernández Izquierdo publicó una excelente aunque limitada edición de la *Relación* (1982) con sólo 132 casos de los 924 que la constituyen[1].

El único ejemplar que se conoce hoy de la *Relación de casos notables* se conserva, como dejé dicho, en la Biblioteca del Estado de Toledo. Se trata ahora de dos volúmenes en tamaño folio que se componen de 679 folios, escritos en ambas caras (desafortunadamente la tinta a menudo ha afectado y manchado el anverso, causando una lectura del texto muy difícil y sumamente laboriosa). En la portada del primer tomo podemos contemplar un escudo que enmarca el título y presenta las armas del apellido Escudero. El capítulo 924 cierra la obra sin concluirla puesto que queda inacabado y le sigue un esbozo de índice, en letras del siglo XVIII, en el cual figuran los primeros dos capítulos de la *Relación*. La obra estaba encuadernada en piel y la encuadernación también databa del siglo XVIII; sin embargo, en estos últimos años el manuscrito ha sido restaurado y dividido en dos tomos (Fondo Borbón-Lorenzana, manuscritos 64 y 64b). Desafortu-

---

1 *Relación de casos notables ocurridos en la Alcarria y otros lugares en el siglo XVI, escrita por el cronista de Almonacid de Zorita Matías Escudero de Cobeña,* transcripción, selección y estudio por Francisco Fernández Izquierdo, Almonacid de Zorita, Guadalajara, Ayuntamiento de Almonacid de Zorita, 1982.

nadamente en esta operación se cortaron los bordes de los folios, eliminando así los números originales de los mismos sin que aparecieran otros nuevos.

Pocos datos se desprenden de la obra sobre la vida de Matías Escudero, curioso personaje, quien, sin pasar por Salamanca, se aficionó a las letras en la Castilla del siglo XVI. Sin embargo, el padre Bartolomé Alcázar al escribir algunas notas biográficas sobre Juan Escudero, hijo de nuestro autor, esboza un breve retrato del padre:

> [Juan] [e]ra hijo de Mathías Escudero, y de Ana Lozano, personas principales y ricas de aquella tierra. Su padre fue hombre muy entendido, muy christiano, piadoso y limosnero. Remediaba muchas necessidades, ya públicas, ya secretas, guardando en todas, con gran prudencia aquel decoro y recato que entre pobres honrados se suele estimar en más que el mismo socorro... Escribió también un grueso volumen de no corta erudición en que recopiló Historias y Casos los más notables succedidos en el Mundo desde el año de 453, en que el Emperador Constantino Paleólogo perdió su Corte de Oriente hasta el de 1593, dos antes que muriese nuestro Mathías. (citado por Fernández Izquierdo, 1982: 33)

Por otra parte, al consultar el registro parroquial de Almonacid de Zorita se puede seguir el rastro de la familia Escudero mediante certificados de bautismos y defunciones[2]. Hijo mayor de Juan Escudero, «el Viejo» y de Francisca de Cobeña, Matías se casa tres veces: primero con Ana Lozano (1556), después con Catalina Plaza (1569) y por último con María Corcuera (1585). Heredero primogénito de un patrimonio sustancial, su mayor preocupación fue la protección y conservación de sus propiedades y la preservación del ganado. Por tal razón se mostrará observador agudo de las variaciones climatológicas comentando asimismo los años de buenas o malas cosechas, de epidemia o invasión de insectos, dignos de ser anotados en su *Relación*. Escudero participó igualmente en el Concejo de la villa desempeñando cargos municipales y fue regidor electo en cinco ocasiones (1565-1589). Además, ocupó los cargos de procurador del Concejo de Almonacid.

La visión del mundo de Matías Escudero que deriva de la *Relación* es la de un hombre testigo y actor de los hechos que se relatan en su obra: muchos capítulos refieren sucesos vividos por él. Su escritura denota una preocupación de periodista dedicado a informar en particular en los relatos que elabora sobre sucesos milagrosos o curaciones motivadas por los santos mártires Justo y Pastor en Alcalá de Henares. En varias ocasiones el autor almorcileño quiere asegurarse de la veracidad de los hechos y con frecuencia ostenta un pensamiento crítico o escéptico ante acontecimientos que le parecen exagerados o de fuente poco fiable. La lengua de Escudero entraña un estilo sobrio y de buena ley que documenta cómo se distribuían las noticias que interesaban

2 Cf. Fernández Izquierdo, *op. cit.*, 1982, 10-11.

al pueblo llano en la Castilla del siglo XVI. El discurso narrativo conserva un sabor y un color local que nos induce a pensar que el texto estaba destinado a ser leído en voz alta ante un auditorio de personas iletradas pero interesadas en las noticias de aquellos tiempos. El escritor castellano percibió claramente la necesidad del soporte textual para no olvidar los hechos relatados y dejar constancia de sus ocurrencias porque, como subraya el mismo Escudero: «las cosas que en el mundo pasan y suceden, con la flaca memoria que tenemos las olvidamos» (*Relación*, Prólogo del autor). En la prosa de nuestro cronista observamos numerosos arcaísmos y giros preservados en la jerga oral del campesinado alcarreño que permanecieron impresos para los siglos futuros y que conservamos actualmente gracias a sus escritos.

Ahora bien, pese al hecho de que Fernández Izquierdo defina la *Relación* como un libro de Historia preocupándose sobremanera de la *verdad histórica* y del realismo contextual que pueda suscitar (Fernández Izquierdo: 52), me parece que es preciso matizar y analizar con mayor detenimiento los «casos» redactados por Escudero. Según los críticos que han considerado el texto, tres son los canales de recepción de noticias que utilizó el escritor alcarreño: a) eventos vividos por él en persona, adoptando un estilo periodístico más bien neutral; b) sucesos narrados por conocidos, peregrinos o viajeros extranjeros o bien anécdotas recogidas «en mentideros políticos, u otros lugares» (Fernández Izquierdo: 52), en cualquier caso se trata de historias enunciadas oralmente; c) noticias recibidas de fuentes escritas ora sea crónicas, ora sea «relaciones» de sucesos, así como cartas privadas o documentos oficiales. Además de ser un gran amante de su tierra y de su gente, Escudero pone de relieve la lealtad de la población al rey, a la Orden de Calatrava y a la defensa de sus libertades. Muchas de las informaciones que el estudioso recibió por vía oral tenían un carácter político y relativamente inmediato y varias veces motivaron al cronista a enterarse de lo que pasaba en remotos lugares del imperio:

> Eran tan continuas las guerras que el rey don Felipe de España tenía en los estados de Flandes contra los rebelados católicos y contra los luteranos levantados en aquellos estados que, estando yo Matías Escudero, que esto escribo, en Madrid, a do residía la Corte, este año, y informándome de cosas que habían pasado y pasaban, fui certificado de amigos y de personas que lo sabían... (cap. 814)

Curioso por naturaleza e interesado en toda noticia digna de anotarse, Escudero escuchaba con atención suprema en los mentideros aquellos acontecimientos susceptibles de interesar a sus paisanos y aumentar así el número de sus casos notables. También el cronista almorcileño se nutre de relatos ya escritos para componer su obra, en particular con referencia a todos los hechos y eventos históricos que ocurren antes de su nacimiento. De suma importancia son las observaciones que Escudero prodiga acerca de las guerras civiles en Castilla, del reinado de los Reyes Católicos o de la expansión del protestantismo. Mucha razón tiene Fernández Izquierdo cuando afirma que:

> Historiador «por libre,» nuestro almorcileño carecía de una formación universitaria con la que su *Relación de casos notables* se hubiera convertido en un texto farragoso, lleno de citas en exceso y absurdas en ocasiones como solían ser muchos escritos del siglo XVI. (*op. cit.*, 54)

Con todo, y a pesar del pretendido realismo que encierra su escritura, el referente extra-textual de la *Relación*, a mi modo de ver, puede revelar una trampa. No podemos olvidar su condición de obra de lenguaje ni sus raíces folklórico-literarias. El astuto autor-narrador sabe modularlas, retallarlas y configurarlas para crear un mundo textual que se aleja de la realidad o crea una pseudo-realidad. Además dicho narrador, auténtico histrión, se las ingenia muchas veces para despertar el interés y la curiosidad del lector-oyente. A la hora de emprender la descodificación del texto de Escudero se requiere a la vez prudencia e ingenio, sagacidad y método. En el estado actual de la cuestión, difícil resulta formular un respuesta definitiva. No sabemos en qué crónicas o libros de Historia tomó sus informaciones puesto que en ningún momento se explica claramente el origen de las fuentes. No sabemos si los eventos de muchos capítulos (recordaremos entre otros el episodio de Gibraltar en la «venta dicha La Torre» cap. 922)[3] ocurrieron realmente o si fueron filtrados o imaginados por un escritor a partir de aventuras y desventuras realmente sucedidas. Sea lo que fuere, está claro que la economía del texto en muchos pasajes de la obra ha sido muy bien equilibrada, con recursos narrativos meticulosos, una escenificación y *coups de théâtre* muy originales, suspense harto oportuno, gesticulación y desplazamientos *pre-fabricados* y elementos concretos referidos con gran destreza escritural. La anécdota andaluza de los falsos discípulos de Cristo, por ejemplo (cap. 922) entraña una extravagante escenificación dramatúrgica y una dinámica teatral sumamente ingeniosa que van más allá de la simple noticia informativa. El autor no vacila en definir a sus personajes con valores morales muy atinados. Vemos que el sobrino socarrón y maquiavélico del ventero: «era muy sin Dios, y mal inclinado» y su burla fue una de las «invenciones diabólicas». En mi opinión, y a pesar de que los personajes de tal crónica parecen proceder directamente de la experiencia empírica, se trata sólo de un fenómeno de realidad virtual. No podemos calificar el presente texto de *realista*, puesto que su elaboración estilística y su propósito lúdico quedan muy patentes. Frente a las afirmaciones de la crítica decimonónica, hoy no sabríamos definir el *realismo* de esta crónica, si no es en relación con un canon histórico; y, desde luego, no juzgamos que de por sí esta relación suponga ningún valor estético. Más allá de unas consideraciones histórico-morales lo que importa apreciar es que la suprema originalidad de esta obra está en haber urdido una narración en prosa con un sostenido diseño realista. En lo que al texto se refiere, la crítica moderna se fija más en la habilidad de construir

---

3 Cf. F. Delpech, «'Devine qui vient dîner ce soir' ou les douze aux galères», en *Les parentés fictives en Espagne (XVIe et XVIIe siècles)*, ed. de Augustin Redondo, París, Publications de la Sorbonne, 1988, 167-187.

un mundo imaginario con una red de intertextualidad polisémica, en la gracia inagotable de la expresión, o el relativismo y la intrigante ambigüedad que de la obra se destila en todo momento. Con todo, el carácter innovador de las crónicas de Escudero no estriba ahí, sino en haber conseguido para la ficción narrativa un dominio (la evocación de un mundo cotidiano contemporáneo del autor y del lector en el ámbito de las experiencias comunes y triviales) que hasta entonces le era ajeno y que en el futuro resultaría el más característicamente suyo. Escudero de Cobeña no sólo manipula un nuevo campo de ficción, sino que va elaborando un nuevo tipo de lector. Desde luego, su crónica no se deja leer como «ficción» de buenas a primeras. En los predios del relato en prosa, la categoría de «ficción» en virtud de la cual se cuentan como si fueran verdaderos eventos que no lo son no se había conjugado totalmente aún con la realidad humilde y prosaica de las clases sociales menos privilegiadas[4]. En el momento en que la ficción en prosa adopta y asimila dentro de sus fronteras la vida vulgar y las rutinas de la experiencia cotidiana, se convierte en el género literario más revolucionario de la era posclásica y se erige con la supremacía que todavía suele otorgársele en el campo de las letras.

Entre los asuntos tratados en la *Relación* tenemos abundantes capítulos sobre las guerras de Cataluña y Portugal (información militar, entrevistas de embajadores, decisiones de cancillería, tratados de paz, de comercio o decisiones políticas), en tiempo de Felipe IV; se encuentran numerosas historias acerca de Flandes, Italia y Africa, y algunos relatos de América y demás países. No faltan los casos sobre milagros y noticias de carácter religioso o sobre catástrofes naturales (inundaciones, terremotos, cataclismos, incendios devastadores, aparición de cometas, eclipses) así como pestes y epidemias, nacimientos de seres monstruosos, hurtos y fechorías, asesinatos.

En lo que se refiere a sucesos ocurridos en Almonacid de Zorita o en la comarca notamos que el autor trata naturalmente con especial interés este material informativo, ya que Escudero fue testigo-actor en muchos de esos episodios: relaciones con el Concejo, tractativas y compromisos para no salir de la Orden de Calatrava, misiones secretas para evitar el señorío de doña Ana de la Cerda, supresión de los Alcaldes ordinarios. Vale mencionar que muchas de las relaciones que acopia Escudero son únicas y no se encuentran en otras relaciones de sucesos[5].

4 Había empezado a manifestarse tímidamente con textos como *La Celestina*, la biografía burlesca de *La Lozana Andaluza* y el extraño e inquietante caso de *Lazarillo de Tormes*.

5 Sólo un número limitado de relaciones de Escudero aparecen en el estudio de Mercedes Agulló y Cobo, «Relaciones de sucesos I: Años 1477-1619», Cuadernos Bibliográficos, XX, 1966.

Fernández Izquierdo estipula que la obra de Escudero:

> constituye un hallazgo historiográfico de notable interés ... muchos de los capítulos que no proceden de vivencias directas de nuestro cronista alcarreño son copias o resúmenes de *relaciones de sucesos* que compraría en sus viajes, o que le remitirían en Almonacid de Zorita. (op. cit., 57)

El abanico informativo de la *Relación* es amplio y variadísimo, como ya se ha dicho. El lector encontrará una mina de información sobre los asuntos y temas más diversos que van desde noticias de cometas y eclipses a sucesos memorables relacionados con la religión pasando por noticias de catástrofes, desgracias y sucesos extraños, tocando algunas noticias de gacetilla, sin olvidar observaciones, anotaciones y cambios climatológicos. El noticiero internacional reviste un carácter ecléctico y nos informa acerca de los reinados en Francia desde Carlos VIII hasta Enrique IV (1498-1591), en Inglaterra desde Enrique VIII hasta Isabel I (1532-1587); los papados desde el de Sixto IV hasta el de Sixto V (1484-1587) y la Reforma de Lutero así como la diseminación del protestantismo y las guerras de religión en varios países europeos (1485-1559). Los sucesos ocurridos en el imperio romano-germánico (1486-1584), el imperio austro-húngaro (1527-1564), el imperio turco (1459-1584) en el Norte de Africa, Portugal, España, las Indias Occidentales, Flandes, Italia y las guerras de sucesión en Europa ocupan un lugar privilegiado en la *Relación de casos notables*.

Mediante una pluralidad de lecturas, la obra de Escudero revela una ideología socio-religiosa que está muy arraigada en esquemas mentales todavía vivos en la imaginación popular y la memoria colectiva del campesinado alcarreño. Sin embargo, a pesar de las pruebas todavía insuficientes allegadas en mi comentario y a falta de más amplias investigaciones, espero mostrar que el texto de Escudero es un vasto mosaico y un tesoro lingüístico que recoge en sus mínimos detalles las actividades políticas, militares, agrícolas, comerciales, religiosas, existenciales, administrativas, culturales, artísticas y sociales. Espero mostrar en mi edición de la *Relación* de Matías Escudero de Cobeña que el mundo de las letras del Siglo de Oro se enriquece con una obra maestra al admitir la *Relación* en su catálogo finisecular y señala la vía a nuevas investigaciones pluri-disciplinarias en el dintel de este tercer milenio.

Bibliografía

Agulló y Cobo, Mercedes, «Relaciones de sucesos I: Años 1477-1619», Cuadernos Bibliográficos, XX, 1966.

Delpech, François, «`Devine qui vient dîner ce soir' ou les douze aux galères», en *Les parentés fictives en Espagne (XVIe et XVIIe siècles)*, ed. de Augustin Redondo, París, Publications de la Sorbonne, 1988, 167-187.

Escudero de Cobeña, Matías, *Relación de casos notables ocurridos en la Alcarria y otros lugares en el siglo XVI, escrita por el cronista de Almonacid de Zorita Matías Escudero de Cobeña*, transcripción, selección y estudio de Francisco Fernández Izquierdo, Almonacid de Zorita, Guadalajara, Ayuntamiento de Almonacid de Zorita, 1982.

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)

Víctor Infantes

Seguimos con la investigación (y con el problema) de la titulación de la prosa áurea que nos está haciendo leer más obras *no literarias* de las que nunca pensamos. Al planteamiento general que presentamos en otro Congreso de AISO, hoy bien lejos ya de lo que nos esperaba después, continuaron las rotulaciones de *historia*, *libro* y *crónica*[1]; toca hoy el turno, de nuevo en otro AISO, a *tratado*. Quede aquí esta aportación como sentido homenaje al hispanista (y buen amigo) Keith Whinnom, cuya *trap* me estimuló desde su primera lectura, y bien que me duele de corazón que no pueda leer estas líneas[2].

Valga aclarar de antemano, que casi ningún texto áureo de ficción se denomina *tratado*, con la compacta excepción de la llamada «novela sentimental» que luego (lógicamente) trataremos, y sólo aparece el término en algún que otro caso aislado de la narrativa folclórica. Queda fuera ya, pues parece obvio que se aleja de cualquier planteamiento de una titulación, la división de un texto en «tratados», y sea el *Lazarillo* uno de los que recurren a nominar así las partes de su estructura literaria, y no hace falta recordar las palabras de Francisco Rico a este respecto. Por ello, y en este caso concreto, podemos adelantar una conclusión: tratado designa un texto en prosa –un «escrito en prosa» como muy bien matizó Whinnom– de cierta longitud –no sirve en esta ocasión la brevedad, por más que algunos lo declaren así– y de cualquier materia; desde luego no específicamente literaria, aunque una (cierta) inercia denotativa muy generalizada

---

1 Citamos, pues, con el mismo título que la presente comunicación la «(I)», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, III, 265-272; la «(II)», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995 Birmingham II Estudios Áureos I*, ed. de Jules Whicker, Birmingham, The University of Birmingham, 1998, 310-318: la «(III)», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. de Mª Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, 2, 845-855 y la última «(IV)», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 1998)*, en prensa.

2 Me refiero a su conocido trabajo «*Autor* and *Tratado* in Fifteenth Century: Semantic Latinism or Etymological Trap?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, 211-218; luego recogido en sus *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Selected Essays*, Exeter, University of Exeter Press, 1994, 204-217; necesariamente tenemos que sumar, como guía imprescindible, la cita de *The Spanish sentimental romance: a critical bibliography*, Londres, Grant & Cutler, 1983.

desde la Edad Media haya hecho arraigar este rótulo en textos fronterizos con la ficción[3]. No vienen mal recordar, cuando se anda en definiciones preliminares, las palabras de Quevedo cuando declara: «Por no crecer en libro la que de advertencia veo, que ha de llegar a tratado».

Incluso lo podemos ampliar hacia algún que otro texto poético de cierta envergadura, que sus autores titulan –o más bien *definen*– como «tratado»; casos de Juan Ruiz, a través de Enrique de Villena en su *Traducción y glosas de la Eneida* (1427) que nos recuerda: «e un exemplo antiguo es, el qual puso el Arcipreste de Fita en su *tractado*», y está hablando del *Libro de Buen Amor* (del que no olvido el inicio de la copla 1299 ab: «El mi señor Amor, como omne letrado,/en sola una copla puso todo el tratado»); o años después, en 1434, donde la rúbrica postrera señala: «Acábase el *tractado* llamado *Comedieta de Ponça*»[4]; o, para terminar, el ropero Antón de Montoro en 1445 cuando menciona de otra *autoridad* poética el *Laberinto de Fortuna*: «Un *tratado*, Juan de Mena, vuestro vi».

El sentido etimológico del lexema, y especialmente la sustantivación verbal del participio que es la que más nos interesa, hacen del término un *arquilema* de amplísima circulación desde mediados del siglo XIII –en que aparece por primera vez documentado– con el uso (y sentido) que a nosotros no nos preocupa, lógicamente con el testigo etimológico a cuestas en el primer grupo silábico. Así se recoge en el *Fuero Juzgo* (1250): «fizimos todos comunalmente un *tractado* de santa iglesia», y convive varios siglos con el participio sin lexicalizar a lo largo de una amplísima documentación medieval y áurea que llega hasta finales del siglo XVI, y de la que ahorramos (evidentemente) citas y menciones redundantes; es decir, «tratado/tractado» como «libro que trata de».

Mi investigación personal, dirigida en una dirección literaria muy concreta y (casi) hacia un género muy específico, como es la narrativa sentimental con sus títulos, colofones y paratextos, se relaciona con el *Corpus diacrónico del español* (CORDE) de la Real Academia de la Lengua, donde se recogen más de 1.000 asientos, de 144 *documentos* diseminados textualmente en las obras seleccionadas y, por tanto, con numerosas repeticiones y de un interés complementario –que no desde luego en sí mismo– para mis intereses. Es de uso público y accesible *on line*, a través de su página *web* lo que alivia, sin duda, muchas consultas y enriquece determinados trabajos léxicos

---

3 Dada la ingente cantidad de textos que hemos manejado y que no tenemos más remedio que citar, nos parece improcedente reflejar todas las ediciones concretas, modernas o antiguas, que corroboren las menciones; sólo en casos necesarios, y desde luego representativos, aduciremos la correspondiente referencia bibliográfica con todos sus datos pertinentes. Désenos la confianza, pues el fin no es exhibir (ostensiblemente) las horas de trabajo, sino documentar los pormenores de una argumentación ejemplificativa. Ni que decir tiene, que mantenemos las transcripciones en el punto del cabal conocimiento de la cita y añadimos cursivas –sin necesidad de indicarlo a cada trecho– con el único fin de resaltar cada título.

4 *Vid.*, Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *La Comedieta de Ponza*, ed. de Maxim P. A. M. Kerkhof, Groningen, Universidad de Groningen, 1976, 279.

y lingüísticos[5]. No obstante, conviene citar algunos ejemplos que se presentan en diferentes materias, como ilustración de la amplísima utilización del término.

En medicina, como el anónimo *Sevillana de medicina* (1381): «que fize este tractado»; Alonso de Chirino en su *Espejo* (1454): «el breve tractado que auía de auer nombre el *menor daño de medicina*»; Gordonio (1495): «ordenar un tractado de *regimiento de sanidad*», donde cita abundantemente el modelo médico de Galeno en sus tractados de *Morbo*, de *Ingenio*, de *Los pronósticos*, etc. Un caso, más cercano *literariamente* hablando, es el de Bernardino Montaña de Monserrate en su *Libro de la Anothomía del hombre* (1551), que en la Licencia se titula: «Libro de la compostura del cuerpo humano», aunque en el precio se señala: «cada pligo de molde del dicho tratado»; sin olvidar el *Coloquio* [= *Diálogo*] *del Ilustrísimo señor don Luys Hurtado de Mendoza, Marqués de Mondéjar* que cierra la obra, y que los titulillos de las hojas denominan: «Sueño del Marqués/de Mondéjar»[6]. Una dicotomía similar sucede en el *Diálogo de los Pajes* de Diego de Hermosilla (1545), que indica que «a este fin se escribe este tratado».

En agricultura, con la famosa *Obra* [*llamada de*] *Agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera (1517), mencionada enseguida como «este tratado» o el anónimo *Plantar* (1585), cuyo traductor indica: «que el presente tratado fue hecho en Alemañya». O en las artes adivinatorias, donde Enrique de Villena en su *Traducción y glosas de la Eneida* (1427), que es por cierto un «tractado breve», menciona su famoso «*Tractado de fascinación y aojamiento*» de 1422 y, de paso, su «*Tractado de consolación*» de 1424 y el tercer capítulo del «Tractado que fize de los *Doze trabajos de Hércules*» del año siguiente, sin olvidar que en su *Arte de trovar* de 1423 declara que quiso «escrivir este *tratado*»; igual que Lope de Barrientos que en su *Tractado de adivinar y magia* de 1445 menciona su (otro) «*Tractado de los sueños y agüeros*» y el «*Tractado de dormir y despertar y soñar*», todos del mismo año de 1445, o Fray Martín de Castañega y su *Tractado de las supersticiones* de 1529.

La misma tipología denominativa se extiende a los textos históricos, y baste recordar a Juan Fernández de Heredia en su *Tucídides* (1384): «síguesse el primer tractado el capítulo del siguient tractado» y de paso menciona otras obras suyas como el *Secreto* (1377): «dó entendiste complidamente en los tractados míos» y a Gonzalo Fernández de Oviedo y su *Historia general y natural de las Indias* (1535), donde declara «Continúasela en este tratado» e indica: «después de la primera impresión de este tractado» y donde, asimismo, cita en su obra numerosos *tractados*: «Sículo escribió un tractado de las *cosas memorables de España*», «Erasmo en aquel dulçe tractado suyo *De la institución del príncipe christiano*», Hernando del Pulgar en «aquel tractado de

---

5 Lo que no elude la cita de agradecimiento para Juan Carlos Conde López que me ayudó a *navegar* en los ficheros, y que sin su ayuda y sus conocimientos mi desgana informática hubiera dado unos resultados notablemente menos provechosos.

6 Es de obligada mención el trabajo de Jacqueline Ferreras, «Didactismo y arte literario en el diálogo humanístico del siglo XVI», *Criticón* [*Literatura y didactismo en la España del Siglo de Oro. Actas del Coloquio francoespañol de Toulouse, 19-21 de noviembre de 1992*], 58, 1993, 95-100.

los *Claros varones*», Petrarca en «aquel *tractado de própera y adversa fortuna*» o Boccaccio «en el tratado que llaman *Caýda de príncipes*» y algunos más.

Y, como hemos indicado, afecta y se amplía a otras muchas materias desde fechas tan tempranas como 1254 con el *Invencionario* de Alfonso de Toledo: «los títulos & capítulos del tractado llamado ynvencionario»; Teresa de Cartagena: «este tractado se llama *Arboleda de los enfermos*» (1455); Juan Luis Vives: «ya tenemos hecho un tratado particular para ello intitulado *De subvención de los pobres*» (1528); el anónimo *Tratado de arquitectura* dedicado al Príncipe Felipe en 1537; Juan Pérez de Moya en sus *Diálogos de matemáticas* (1562), definidos como «el presente tratado», al igual que Fray Luis de León en *La perfecta casada* (1583), o el *Tratado de la tribulación* de Pedro de Ribadeneyra (1589).

Y la lengua, para acabar esta relación extramuros de la literatura, con Bernardo Pérez de Chinchón en *La lengua de Erasmo* (1533): «trato de proceder en este tratado»; Juan de Valdés en el *Diálogo de la lengua* (1535): «y no sólo es dificultoso este tratado» o a finales de siglo «este tratado» de Andrés de Poza titulado, a cambio, *De la antigua lengua* (1587). ¡Qué bien nos recordaba Saavedra Fajardo que se hallaba: «enfadado con tantas cargas de lecturas, tratados, decisiones y consejos»!

De todas maneras hay textos literarios, y sin duda tenidos como tales por muchos de nosotros, que acuden a este lexema para justificaciones denominativas ajenas (en ocasiones) a sus titulaciones específicas. Por ejemplo, Alfonso de la Torre en su *Visión deleytable* (1430): «faremos tractado [...] que venga lo más breve e por la más larga orden de epístola o tractado» y pocos años después Alfonso Martínez de Toledo dirá en su *Corbacho* (1438) que «fenesce la primera parte deste tractado». Más curiosa es la mención de Antonio de Torquemada, quien en su *Jardín de flores curiosas* (1569) señala: «fábulas que del Paraýso terrenal se cuentan, como la que escrive en la *Vida de San Amaro* que estuvo tantos años en la puerta dél [...] y assímismo en un tractado del *Purgatorio de Sant Patricio*», pues no en vano se está refiriendo a dos *hagiografías* insertas en los costados de las *historias* editoriales[7], aunque venga bien recordar que el *Gamaniel* (1513), en la edición con los «Añadidos» indique el «presente tractado». O la de Juan de Timoneda en *El sobremesa y alivio de caminantes* (1564): «y como este tratado haya sido muy acepto [...] por este otro tratado dicho *Portacuentos*», y se refiere al *Buen aviso y portacuentos* del mismo año. Acabo esta relación, que podría ser desde luego mucho más extensa, recordando que la *Celestina*, valga *Comedia y Tragicomedia*

---

7 La primera de ellas, que no olvidemos sirvió como modelo en la titulación del *Lazarillo*, Rico *dixit*, se titula *La vida del bienaventurado sant Amaro y de los peligros que passó hasta que llegó al Paraýso terrenal*, según la edición vallisoletana de 1552, que es la que debió conocer Torquemada (*vid.* edición y estudio de Carlos Vega, *Hagiografía y literatura. La vida de San Amaro*, Madrid, El Crotalón, 1987; la segunda se refiere al conocido texto sacado de la *Leyenda áurea*, del que no se conoce edición exenta en castellano. Este tipo de obras las mencionábamos, confraternizando con otros modelos, en «La narración caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. de Mª Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1991, 165-181, en particular, 168-169.

de Calisto y Melibea, tiene un famosísmo colofón rimado que indica: «quando este muy dulce y breve tratado,/después de revisto y bien corregido,/con gran vigilancia puntado y leýdo,/fue [donde quieran] impresso y acabado»[8]; como no sabemos quién le considera como tal: Fernado de Rojas, Juan de Sobrarias o Alonso de Proaza (o el «antiguo autor»), nos encontramos (de nuevo) con la dialéctica de la configuración retórica, la convencionalidad literaria y la realidad editorial.

Un grupo, no obstante, muy específico, la llamada novela sentimental ha conservado –a pesar de algunas excepciones– la denominación (más o menos) uniforme de «tratado» a lo largo de su vida literaria (y editorial), compartiendo el mismo espacio retórico y formal, al menos en la mayoría de sus obras más significativas. Casos, que no tenemos más remedio que consignar, como Juan Rodríguez de la Cámara: «Este es primer título del *Siervo libre de amor* [...] El siguiente tratado es departido en tres partes», y en la edición que manejamos[9] remite (muy adecuadamente) en nota a la copla 1299 ab ya citada del *Libro de Buen Amor*; no sucede lo mismo con la obra de Fernando de la Torre llamada, a falta de título expecífico, «el libro de las veynte cartas», aunque la novena se presente como: «De un tractado e despido de mossén Fernando de una dama en lo qual le amonesta», ni en otra de las obras que sigue cronológicamente: «Comiença el prólogo del libro llamado *Triste deleytación*».

Sí, a cambio, todas las obras de Diego de San Pedro, empezando por el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491), con colofón: «Acábase este tratado llamado Santo Pedro a las damas de la reyna nuestra señora», y similar configuración denominativa en la edición de 1522, eliminando restos temporales y lexemáticos: *Tratado de Arnalte y Lucenda* por «elegante y muy gentil estilo hecho por Diego de Sant Pedro y endereçado a las damas de la reyna doña Ysabel»; traducido por Nicolás Heberay como *Lament mal traicte* (1539), por Bartholomeo Maraffi como *Petit traite* (1570), pero por Clauidius Holly-Band como *The pretie priti and witi historie* (1575). La *Cárcel* de 1492 es «el siguiente tractado [...] llámase cárcel de amor», con colofón: «Acábose esta obra intitulada Cárcel de amor»; la recientemente (re)descubierta edición zaragozana de 1493 está falta de portada, aunque el colofón recoge: «Fue acabada la presente obra»[10], pero la *continuación* indica: «Tratado que hizo Nicolás Núñez sobre el que Sant Pedro compuso llamado *Cárcel de amor*», con coletillas en ediciones conjuntas de ambos textos que expresan la misma titulación, aunque confiriendo prioridad *literaria* por medio del diminutivo: «el presente tratado intitulado *Cárcel de amor* [...] con otro

---

8 Permítaseme la licencia poética, que hace buen acuerdo métrico con «Salamanca», debida a la conocida tradición editorial del *explicit* (*vid.* Frederick J. Norton, *La imprenta en España 1501-1520* [1968], ed. de Julián Martín Abad, con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520», Madrid, Ollero & Ramos, 1997, 219-220).

9 La de Antonio Prieto, Madrid, Castalia, 1976, 65.

10 Me refiero a la preparada por Miguel Ángel Pallarés, *La Cárcel de amor de Diego de San Pedro, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493: membra disjecta de una edición desconocida*, Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994.

tratadillo añadido» (1509). (La traducción catalana de 1493 se denomina: «Obra intitulada lo Carcer damor» y el colofón: «font acabat lo presente libre».)

Lo mismo sucede con el prolífico Juan de Flores, en obras como el *Tractado* [*de Grisel y Mirabella*] *compuesto por Johan de Flores a su amiga* (1495), con colofón: «Acaba el tractado compuesto», aunque en la edición sevillana de 1529 se indica como título *La historia*, pero en el colofón se recoge: «Acábase el tratado [... que] fue empremido»; el *Grimalte y Gradissa* (1494), *Comiença el tratado*, con colofón: «en este tractado» y la manuscrita *Triunfo de amor*, cuyo *incipit* señala: «Síguese un breve tractado compuesto por Johan de Flores, llamado *Triumpho de Amor*». En cambio esta correspondencia se mantiene sólo en algunos casos de la pléyade continuadores e imitadores que mantuvieron vigente hasta mediados del siglo XVI, con la excepción editorial de la *Cárcel de amor*, los últimos coletazos literarios de un género alumbrado hacía 100 años.

Los nombres y las obra de Luis de Lucena, *Repetición de amores* (1497); *La coronación de la señora Gracisla*, rotulada: «Comiença la istoria»; las *obras* como *La penitencia de amor* (1511) de Pedro Manuel Jiménez de Urrea, *La questión de amor de dos enamorados* (1513), las *Cartas y coplas para requerir nuevos amores* (1515), el *Veneris Tribunal* (1537) de Ludovico Scrivá o el *Processo de cartas de amores y Quexa y aviso* (1548) de Juan de Segura; frente al anónimo *Tratado de am–*[or], el *Tratado llamado notable de amor* de Juan de Cardona (1545-1549) y el *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena, aunque no se titula así, sino que es una denominación ofrecida por su editor moderno[11].

Este recorrido (forzoso) por los textos y autores más representativos de la ficción sentimental, pues ni que decir tiene que fuera de ella no aparece esta titulación de forma unitaria, nos ofrece la existencia de un grupo narrativo –reunido bajo lo que Blay ha denominado como «conciencia genérica»[12]– y cercado semánticamente por el término «tratado/tractado»; es fácil observar que el lexema –en su comprobado origen medieval como *semantic latinism* en palabras de Whinnom– acorrala y acota en el tiempo un *género* muy determinado desde su primitva concepción literaria y en el que se añaden estilemas y construcciones por aposición a una titulación enunciativa previa, «tratado», sí, pero: «intitulado, llamado, compuesto» etc. Es decir, una perífrasis verbal que anticipa una titulación léxica (o mejor: lexicalizada) o autorial que acoge un repertorio editorial y manuscrito de obras específicas en las que se excluyen: las de menor extensión, las poéticas y los anclajes en espacios manuscritos ajenos a sus vinculaciones impresas; pero, claro está cuando se habla de muchas obras, a lo largo del tiempo y con

11 Mª Luz Gutiérrez Araus, Madrid, Alcalá, 1975, 7.

12 *Vid.* Vicenta Blay, «Conciencia genérica en la ficción sentimental», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, 205-226, en especial, 216-217.

muchos intercesores creativos y editoriales, con las excepciones evidentes, que en esta ocasión parecen confirmar la regla.

En muchos casos se ha conservado la designación formal de obra/texto escrito en prosa y de cierta extensión, como marca de identificación general, a la que se ha añadido su caracterización denominativa singular. (Vale, aunque no es igual desde luego y resulta más ambiguo, «tractado» como «libro».)

No parece alcanzarse la elisión de una marca, la *etymologhical trap* que designaba Whinnom, que desligue para el lector el título exento (y *aislado*), aunque en la mayoría de las ocasiones guarda una (cierta) uniformidad muy reiterativa; en ella, la mención de *tratado* asegura una confirmación formal de «obra en prosa», que la designación léxica añadida: «tratado llamado o compuesto» especificará *literariamente* por la *materia* de la obra, bien con el predominio del sustantivo «amor» en el ámbito de un territorio conceptual metafórico: siervo, cárcel, questión, queja, etc., bien con la mención del personaje principal o con las parejas geminadas de los protagonistas de la ficción: Grimalte/Gradissa, Grisel/Mirabella. Sea ya tiempo de acabar, y «aquí se termina este tratado llamado tratado sobre el tratado».

Don Quijote: víctima de su imagen

Dieter Janik

El título de mi ponencia tiene una significación evidente y manifiesta, pero al mismo tiempo un sentido más profundo y oculto. La primera remite al dominio de la iconografía de la gran novela cervantina, que comprende las obras de numerosos grabadores, pintores y escultores, quienes, guiados por su fantasía o capricho personal, han dotado a los dos protagonistas de una presencia casi corpórea y palpable. En la gran mayoría de las representaciones de Don Quijote domina la exageración caricaturesca de las características anatómicas y fisionómicas que la novela le atribuye lacónicamente: «seco de carnes, enjuto de rostro». Estos rasgos del caballero quedan reforzados a través del contraste con Sancho Panza, quien le acompañará desde la segunda salida. Esta pareja está presente en miles de reencarnaciones folclóricas; ha sido elevada a emblema de la cultura española y degradada con fines publicitarios y comerciales.

Mi tema, con todo, no es la trayectoria pictórica y emblemática de Don Quijote, sino la transformación de su imagen en la propia novela, que –en realidad– son dos novelas. ¿Por qué Cervantes dio a su gran novela de 1605 una continuación en una *Segunda Parte*? ¿Por qué esta *Segunda Parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* vio la luz sólo 10 años más tarde, en 1615? ¿Es posible prolongar una parodia? ¿Es posible que un autor que durante toda su vida no ha tomado nada tan en serio –fuera de su valentía de soldado– como el anhelado reconocimiento literario, es posible que tal hombre haga una parodia de sí mismo? Las preguntas formuladas intentan dar a entender que la continuación tardía del éxito literario de 1605 tiene un lado de misterio. Esta continuación termina con la muerte del caballero en su aldea, en su casa, rodeado de sus amigos. En esta última hora de su vida –después de haberse desprendido ante Dios y los hombres de la vida caballeresca y del nombre don Quijote– se les presenta nuevamente como «Alonso Quijano», el hombre sincero y justo que él había sido antes de su entrada en el mundo de los caballeros andantes.

Para acercarme a una explicación de lo que he llamado el misterio de la continuación debo apartarme, pero sólo aparentemente, de la línea de mi argumentación y hacer un comentario a la trayectoria literaria de Cervantes entre el año 1605 y 1615. En los años que siguieron al éxito del *Don Quijote*, avalado por cinco ediciones consecutivas en Madrid, Valencia y Lisboa, Cervantes se dedicó a otros proyectos literarios, sin por ello renunciar a la idea de darle a su gran novela una continuación. Mantuvo este plan hasta el año 1613, cuando, en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, publicadas en aquel año, habla de sus planes para el futuro –a pesar de su edad ya bastante avanzada. Promete una novela al estilo de Heliodoro con el título *Trabajos de Persiles*, afirmando al mismo tiempo que por de pronto y dentro de un lapso muy breve llegarán a manos de los

lectores las «hazañas dilatadas» del Don Quijote. La publicación del libro se atrasó, sin embargo, como consecuencia de un suceso sorpresivo, absolutamente imprevisible para el propio Cervantes. En el año 1614 apareció en Tarragona una continuación del *Don Quijote* de mano ajena.

Para Cervantes, a cuya novela Avellaneda aludía muchas veces abiertamente o con guiños discretos al lector, la aparición de esta *Segunda Parte* inesperada e indeseada fue un escándalo y un desafío, aun cuando era consciente de la pobreza literaria de la obra. El hecho de que Cervantes, en lo que iba a ser *su* segunda parte de la novela –aparecida un año después de la de su rival–, se refiriera por primera vez a la obra de Avellaneda sólo en el capítulo 59 de los 74 que conforman la novela, hizo suponer a los críticos que su propia novela ya había llegado a tal punto cuando se vio confrontado con la falsa continuación. Pero no es necesario que esto haya sido así, ya que Cervantes tenía toda la libertad de reescribir uno de los capítulos terminados o, por lo menos, de insertar una alusión a su odioso rival y a su relato insípido. De todas formas, en el «Prólogo» a su *Segunda Parte* no desdeñó contestar en términos elocuentes a su contrincante y mal imitador. Su verdadera venganza, sin embargo, la tomó «en cuanto narrador» sirviéndose, en la forma más refinada, de la obra de Avellaneda para sus propios fines.

En lo más íntimo de su ser, Cervantes no debía de guardar un hondo rencor para con su plagiador, ya que éste había sido un lector bastante superficial de su gran novela de 1605, incapaz de percibir sus dimensiones profundas. Esto queda reflejado en la acumulación algo mecánica de nuevas aventuras por parte de Avellaneda, quien únicamente se había fijado en la locura caballeresca de Don Quijote y en sus encuentros grotescos con los hombres y las cosas de la realidad contemporánea. Pero Cervantes, desde el comienzo, había dotado al ingenioso hidalgo de dos caras distintas. En el primer plano aparecía, en efecto, como un hidalgo castellano que a través de la lectura de innumerables libros de caballería había perdido el juicio y que, armado a la antigua y premunido de armas de tiempos pasados, quería imitar como modelo de vida al glorioso caballero Amadís de Gaula. La identificación con este papel y con sus atributos anacrónicos obedecía, sin embargo, a un fin superior, que Cervantes no se cansaba de repetir por boca de su protagonista: a saber, luchar contra cualquier injusticia en pro de la república, haciendo frente a toda clase de riesgos y peligros. Lo que le empuja a elegir su nueva forma de vida es la conciencia dolorosa de vivir en una «época detestable», en una edad de hierro que ha perdido los valores e ideales de una sociedad justa. Esta visión de la edad dorada desvanecida, que aún no conocía las palabras «mío» y «tuyo», donde reinaban la paz y la justicia, esta visión es el tema del gran discurso de Don Quijote ante los cabreros. En esta escena se manifiesta toda la fineza y ambivalencia de la narración cervantina. El motivo del discurso, su contenido y estilo son tan contrarios y ajenos a su audiencia que el peso y la transcendencia de sus ideas pasan desapercibidos. ¡Cuánta diferencia con Jean Jacques Rousseau, quien, partiendo del supuesto similar de una edad ideal primitiva, desarrolló las tesis revolucionarias de su *Discours sur l'origine de l'inégalité*! El hecho de que Don Quijote, desde su primera salida, estaba compenetrado con su alta misión, está avalado en la novela de 1605 por los muchos

episodios donde quiere imponer la justicia –si bien éstos alternan, es verdad, con otras escenas fantásticas.

La fe inquebrantable en su misión, que defiende ante varios interlocutores, le da un aspecto serio y cuerdo, de modo que ya en la *Primera Parte* se va alejando cada vez más del personaje gracioso del comienzo, que luchaba con gigantes que no eran sino aspas de molinos de viento. Resumiendo lo dicho, quisiera destacar la profunda ambivalencia que caracteriza a Don Quijote y el desarrollo constante de su personalidad, que ya se hacía notar en el transcurso de la *Primera Parte*. Estas cualidades de la *Primera Parte* abrían la posibilidad para una continuación de la novela, pero planteaban al autor el serio problema de cómo mantener su narración en el mismo alto nivel pero profundizando aun más el personaje del *Quijote*.

Lo problemático de la existencia elegida por Don Quijote no es tema de su reflexión, ni se da cuenta de ello: radica en que persigue una alta misión con la cual se identifica plenamente, pero: nadie le ha confiado esta misión. Así que es un héroe singular, del todo solo y solitario que, por lo demás, tiene en la persona de Sancho Panza un compañero que, lejos de compartir sus ideas elevadas, obra y piensa como antípoda, poseído de instintos muy humanos o demasiado humanos. Si recordamos al caballero andante medieval en su forma más pura, lo vemos integrado a la Mesa Redonda del rey Arturo y a su corte. La tabla de valores de la caballería exige de cada uno de sus miembros la salida en búsqueda de aventuras, realizando hazañas honrosas, y el retorno a la corte para recibir el aplauso o las amonestaciones de sus congéneres. Frente al caballero andante medieval Don Quijote encarna al individuo de la incipiente era moderna, quien sufre con el estado deficiente de la sociedad de la cual forma parte y a la que, mediante su intervención, quiere remediar.

Don Quijote es a ojos vistas un héroe fracasado. En cuanto a sus ideales, sí, es inatacable, pero no por ello es menos vulnerable en la realidad de la vida. ¡Cuántas veces debe aguantar golpes y palizas en «recompensa» de la valentía y osadía que pone al servicio de la justicia ofendida! Sus amigos más cercanos, el cura y el barbero, desde su perspectiva realista lo creen enfermo. Esto motiva el plan de maniatarlo en un momento oportuno y llevarlo en una jaula, montada en una carreta de bueyes, de regreso a su aldea para curarle su locura. Cuando Don Quijote se despierta y se da cuenta de su situación –¡dentro de la jaula y sobre un carro!– empieza a dudar de sí mismo y de la realidad.

> ¡vive Dios, que me pone en confusión! Pero quizá la caballería y los encantos destos nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos. Y también podría ser que, como yo soy nuevo caballero en el mundo, y el primero que ha resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera, también nuevamente se hayan inventado otros géneros de encantamentos y otros modos

> de llevar a los encantados. ¿Qué te parece desto, Sancho hijo? (I, cap. XLVII, 545)*

Dondequiera que se presente, y en cualquier momento de su irrupción en la vida cotidiana de los demás hombres, Don Quijote aparece como un ser extraño, ajeno, extravagante y ridículo. Su aspecto exterior y sus discursos son como de otro mundo. Esto, sin embargo, le crea una plataforma y una protección. Los hombres de los más variados estratos sociales, al ser puestos en contacto con él, no saben cómo comportarse, cómo hablarle. La singularidad de Don Quijote, resultante de un caso de locura antes desconocida, lo protege en los momentos más delicados.

Ahora bien, la gran diferencia de la *Segunda Parte* de 1615 en relación con la novela de 1605 consiste en que Don Quijote pierde la verdad de su persona en aras de la imagen pública de su papel de caballero. Mientras que Cervantes, en la *Primera Parte*, juega con la ambivalencia entre realidad libresca y realidad vital –reforzándola inclusive con la invención de un historiador arábigo de veracidad muy dudosa– en la *Segunda Parte* traslada el conflicto a otra dimensión, a saber la confrontación del ingenioso caballero con la imagen que se han hecho de él y de su existencia extravagante los hombres que se cruzan en su camino, bien por los rumores que corrían al respecto o bien por la propia lectura de la novela de 1605.

Este cambio de perspectiva se nota desde el comienzo mismo de la *Segunda Parte* cuando Don Quijote, siempre en su casa, trata de curar las heridas de su última aventura. Cuando finalmente se le permite a Sancho acercarse a la cama del enfermo, Don Quijote le hace de repente la siguiente pregunta:

> [...] dime, Sancho amigo: ¿qué es lo que dicen de mí por ese lugar? ¿En qué opinión me tiene el vulgo, en qué los hidalgos y en qué los caballeros? ¿Qué dicen de mi valentía, qué de mis hazañas y qué de mi cortesía? ¿Qué se platica del asunto que he tomado de resucitar y volver al mundo la ya olvidada orden caballeresca? (II, cap. II, 42)

En términos de los sondeos de opinión de nuestro tiempo se diría que Don Quijote le pide a Sancho Panza el resultado de una encuesta, especificada según la estratificación social, resultado que Sancho Panza le comunica inmediatamente, aunque con ello halague poco a su promotor. Lo que causa asombro y curiosidad en el hidalgo enfermo es la otra nueva, a saber que su historia ya se halla en venta con el título de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Don Quijote encarga a Sancho traer cuanto antes al mensajero de esta noticia, al bachiller Sansón Carrasco, que había hecho sus estudios en Salamanca. Éste se presenta inmediatamente y felicita a Don Quijote porque, gracias a la historia de Cide Hamete

---

* Las citas están tomadas de: Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Tomos I, II, ed. de John Jay Allen, 9ed., Madrid, Cátedra, 1987[9].

Benengeli, es uno de los caballeros andantes más famosos del mundo. En opinión del bachiller circulan ya en España y Portugal más de doce mil ejemplares del libro y pronto saldría otra edición en los Países Bajos. Estas novedades llevan a Don Quijote a la reflexión siguiente, que es todo menos fantasía caballeresca:

> Una de las cosas [...] que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije *con buen nombre*, porque siendo al contrario, ninguna muerte se le igualara. (II, cap. III, 46)

Cuando Don Quijote, en secreto, prepara con la ayuda de Sancho Panza su tercera salida, su persona en cierta manera se desdobla, superponiéndose al personaje que es el clisé estereotipado que los demás se han formado de él. Mientras que, antes, su aparición sobrecogía a la gente, ahora se ve confrontado con expectativas anticipadas. Aunque él, por su cuenta, no se aparta ni un ápice de su vocación caballeresca, las preguntas que sus escépticos interlocutores formulan sobre el contenido y la finalidad de su existencia caballeresca lo obligan una y otra vez a dar explicaciones. Al respecto, un episodio central es su encuentro con el caballero del verde gabán. Ante él diserta prolijamente sobre la caballería andante iniciando su discurso con las palabras siguientes:

> Es una ciencia – replicó don Quijote – que encierra en sí todas o las más ciencias del mundo, a causa que el que la profesa ha de ser jurisperito, y saber las leyes de la justicia distributiva y comutativa, para dar a cada uno lo que es suyo y lo que le conviene; ha de ser teólogo, para saber dar razón de la cristiana ley que profesa, clara y distintamente, adondequiera que le fuere pedido; ha de ser médico, [...]. (II, cap. XVIII, 158/159)

En el transcurso de los sucesos de la *Segunda Parte* el lector se encuentra con un Don Quijote cada vez más pensativo y prudente en la medida en que percibe con harta precisión las fronteras entre la realidad fáctica y su imaginación caballeresca. Como consecuencia de ello, más de una vez desiste de enredarse en aventuras fantásticas cediendo al peso de explicaciones racionalistas. Pero, paradójicamente, cuanto más Don Quijote se abre a una interpretación racional de los fenómenos de la realidad circundante, tanto más la gente que le rodea le impone su papel de caballero andante. Y no obstante se vea asaltado por dudas acerca de su vocación caballeresca, Don Quijote no puede menos que subordinar su criterio personal a su imagen pública, tan exitosa.

Los dos episodios de mayor relevancia y que, por ello, merecen un comentario en este contexto, son la visita de Don Quijote a la cueva donde Merlín tiene a Montesinos encantado y su prolongada estadía en la corte de los Duques.

El episodio de la cueva de Montesinos, que Don Quijote supera sin que su vida peligre, será motivo del extenso y detallado relato de las experiencias sobrenaturales que le tocó vivir en la cueva legendaria. Primero habría caído en un sueño. Al despertarse de él, Montesinos, según cuenta Don Quijote, lo llevó a su palacio de cristal. En medio de él se encontraba la tumba de su amigo Durandarte. Después que Montesinos pronostica que Don Quijote sería el caballero que los libraría del encanto de Merlín, de repente se levanta la voz de Durandarte. Pero, en vez de revelar el momento en el que esta profecía debía cumplirse, lo oculta con una fórmula sibilina que, por otro lado, aparece más bien como un proverbio banal: «paciencia y barajar». No menos trivial será el encuentro de Don Quijote con una de las damas de la encantada Dulcinea del Toboso. Lo que distingue todo este relato de Don Quijote es que Sancho Panza no le cree ni una palabra, y que también el historiador de las andanzas de Don Quijote, Cide Hamete Benengeli, cuestiona la veracidad de este episodio. ¿Qué objetivo persiguió entonces Cervantes con esta historia disparatada? Constituye la tentativa –tentativa malograda– de Don Quijote por entrar en contacto con lo sobrenatural como una vía para renovar su legitimación de «caballero andante». Su relato se inicia con todas las marcas de una iluminación sobrenatural que luego se degrada al punto de no ser más que una invención absurda y poco fiable.

Pero la confirmación tan anhelada de su estatus de caballero andante Don Quijote la recibirá más adelante, a lo largo de una serie de humillaciones sufridas mal de su grado en la Corte de los Duques. El interés de los Duques por la persona de Don Quijote se explica por el hecho de que habían leído gozosamente la *Primera Parte* de la novela de 1605. Para ellos, durante días y semanas será fuente de distracción casi inagotable el inventar y poner en escena para el pobre Don Quijote aventuras de pura cepa caballeresca, con la ayuda de sus criados y con gran lujo técnico. Apenas hace falta recordar aquel caballo de madera de nombre «Clavileño» que lleva en su frente una clavija manipulable como el timón de los aviones modernos. De esta forma era cosa de poca monta emprender el vuelo hacia el reino de Candaya donde, para Don Quijote, se trataba de liberar a la princesa «Antonomasia», hija, por lo demás, de la reina «Maguncia».

En nuestro contexto, los detalles minuciosamente pormenorizados de esta «burla», escarnio del caballero andante, tienen menor importancia que el amargo conflicto interior que le causan la acogida tan hospitalaria de los Duques y los acontecimientos vividos en su Corte. El primer día con ellos le produce una euforia inaudita:

> y aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mesmo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos. (II, cap. XXXI, 259)

Sin embargo, en el transcurso de las muchas aventuras que los Duques y sus criados han ideado para él, le es preciso recurrir más y más a su fe en las maquinaciones de los «encantadores» para tomar, ante sí mismo y frente a Sancho Panza, por pura verdad el

juego, dificultado una y otra vez por imprevistos y contratiempos, y para no salirse de su papel.

Uno de los desafíos mayores para Don Quijote en lo que concierne a su «autovaloración» y su «autoimagen» como caballero andante será, después, la confrontación directa con el falso doble de la continuación de la *Primera Parte* por Avellaneda. Cervantes escenificó este juego ficticio del siguiente modo: después de haberse despedido, por fin, de los Duques, los dos protagonistas cervantinos llegan a una venta donde, cuando termina ya el día, descienden también otros dos caballeros. Cuando aún les queda un rato hasta la cena, uno, Don Juan, le propone al otro, Don Jerónimo, leerle un capítulo de la *Segunda Parte de Don Quijote de la Mancha*. El propio Don Quijote, por ser la pared muy delgada, puede escuchar esta conversación y es testigo de cómo Don Jerónimo rechaza el ofrecimiento.

> ¿Para qué quiere vuestra merced, señor don Juan, que leamos estos disparates? Y el que hubiere leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda. (II, cap. LIX, 472)

Con ello, Don Quijote parece ya haber superado lo peor, cuando de pronto oye decir a Don Juan que no le agrada que el autor de la *Segunda Parte* (evidentemente la de Avellaneda) lo presente como «desenamorado de Dulcinea del Toboso». Inmediatamente Don Quijote manifiesta en voz alta su protesta. Los dos caballeros entran en su habitación y uno de ellos, al verlo, reconoce en el mismo instante al

> verdadero don Quijote de la Mancha, norte y lucero de la andante caballería, a despecho y pesar del que ha querido usurpar vuestro nombre y aniquilar vuestras hazañas como lo ha hecho el autor deste libro que aquí os entrego. (II, cap. LIX, 473)

Contrariamente a lo que se podía esperar, Don Quijote hojea el libro con desgana, espigando aquí y allá ciertas incongruencias del autor. Cuando los caballeros le preguntan por el próximo destino de su viaje, menciona el torneo de Zaragoza, mas cambia inmediatamente su plan cuando se le comunica que el falso Don Quijote ya había estado allá. Él es el original y él elige su propio camino, que ahora debe llevarlo a Barcelona. En esa ciudad se sabe ya de su llegada con mucha anticipación; sucede así que Don Quijote se aloja en la casa de un señor muy acomodado cuya hospitalidad se debe, sin embargo, a la secreta intención de ofrecer las locuras de Don Quijote en espectáculo público. Consigue llevar a Don Quijote por las calles principales de la ciudad, sin armadura y sin armas, montado en un caballo enorme en lugar de su «Rocinante». A Don Quijote se le había escapado que su huésped le ha hecho fijar en la espalda un letrero que dice: «Éste es don Quijote de la Mancha». Tanto más admirado y entusiasma-

do queda nuestro hidalgo por el hecho de que todos lo reconocen y lo llaman por su nombre, lo que comenta en términos no exentos de orgullo y vanidad:

> Grande es la prerrogativa que encierra en sí la andante caballería, pues hace conocido y famoso al que la profesa por todos los términos de la tierra. Si no, mire vuestra merced, señor don Antonio, que hasta los muchachos desta ciudad, sin nunca haberme visto, me conocen. (II, cap. LXII, 497)

En ese momento de su vida Don Quijote se ha alejado diametralmente de sus altos ideales de justicia y de su dificultosa implementación; por otro lado, ha alcanzado el grado más alto de una existencia mediatizada tal como nos es familiar hoy en día gracias a muchos ejemplos internacionales: es famoso por ser famoso, y esto le da para vivir bien. En este clímax narrativo, centrado en el juego entre la identidad personal y la imagen pública, el capítulo 72 de la *Segunda Parte* constituye el punto más alto. Ya nos encontramos cerca del fin de la novela cuando Don Quijote, vencido por el Caballero de la Blanca Luna, bajo cuyo disfraz se esconde nada menos que Sansón Carrasco, vuelve otra vez a su casa, donde según le ha prometido al Caballero de la Blanca Luna, debe permanecer un año entero. Don Quijote y Sancho Panza descienden, por última vez, en un mesón donde por casualidad también baja un Señor importante acompañado de varios criados. Cuando Don Quijote oye su nombre, a saber «don Álvaro Tarfe», recuerda haberlo leído al hojear la continuación de Avellaneda. Entonces, en presencia de Sancho Panza, dirige la palabra al recién llegado:

> Sin duda alguna pienso que vuestra merced debe de ser aquel don Álvaro Tarfe que anda impreso en la segunda parte de la *Historia de don Quijote de la Mancha*, recién impresa y dada a la luz del mundo por un autor moderno. (II, cap. LXXII, 562)

Este don Álvaro Tarfe confirma su identidad invocando para el caso su estrecha amistad personal con Don Quijote. En aquella situación muy tensa es Sancho quien, en primera instancia, defiende la realidad de su persona contra el falso Sancho, para después revelarle a Don Álvaro que el verdadero don Quijote esta ahí, ante sus ojos. En seguida el propio Don Quijote toma la palabra para probarle a Don Álvaro Tarfe que a quien había visto, era el falso Quijote, concluyendo su discurso con las siguientes palabras:

> Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido ursurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos. A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar, de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este

> Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció.
> (II, cap. LXXII, 563)

Don Álvaro cede sin más a este pedido, y la notificación se hace en toda forma. Cuando se separan, encontramos por un lado a un Don Quijote muy contento y a un no menos contento Sancho Panza, como si les importara mucho semejante declaración, por otro lado queda atrás un Don Álvaro algo confuso por no encontrar la explicación de cómo pudo aparecer en el libro equivocado.

Don Quijote, con ello, salva su identidad, a saber su identidad caballeresca, que sin embargo le había significado la pérdida, desde hacía mucho tiempo, de su verdadero Yo. Esto había ocurrido en la medida en que su proyecto de vida, que consistía en ser un nuevo caballero andante, había sido minado y reducido al absurdo por la opinión pública y el libro como medio, subvirtiendo la fuerza de su ideal de justicia por la parodia de su imagen. Don Quijote vuelve a su aldea y a su casa como hombre fracasado, «víctima de su imagen»; y, a la hora de morir, busca refugio en su identidad anterior y en su nombre original: Alonso Quijano.

La visión de la gran aventura de la vida de Don Quijote que acabo de presentar no quiere sustituir a otras interpretaciones del héroe cervantino, y como sabemos son muchas y muy profundas. Mi intención ha sido mostrar –a partir de nuestra consciencia agudizada por la transformación medial de nuestra existencia– que el gran autor español ya ha penetrado con su perspicacia habitual las estructuras esenciales de tal transformación, reflejándolas por medio de la ficción novelesca.

Las numerosas alusiones de la *Segunda Parte* a las aventuras anteriores de Don Quijote, impresas ya en forma de libro y leídas por buena parte de las personas que encontrará en su nueva salida, han sido interpretadas por varios críticos como ingenioso juego de metaficción (que incluye también el libro de Avellaneda)[1]. Al lado de esta perspectiva narratológica que acentúa el poder del narrador frente a los personajes a los que da vida, yo he querido destacar las consecuencias para Don Quijote de la objetivación de su imagen en el plano existencial[2].

---

1 Véanse p.ej.: Eberhard Leube, «Die Kunst und das Leben. Zur «Verselbständigung» der literarischen Gestalt im *Don Quijote*», en Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 120. Jahrgang, 205. Bd., 454-469. Margot Kruse; ««Gelebte Literatur» im Don Quijote», en Theodor Wolpers (ed.), *Gelebte Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs,* Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht, 1986, 30-71.

2 Contrariamente a Elisa Chuliá-Rodrigo no estimo que Don Quijote se resigna ante la presión de la opinión pública (=Konformitätsdruck). Lo que ocurre es que se le desvanece irreparablemente su alta misión y se deshace su proyecto de vida. Véase Elisa Chuliá-Rodrigo, «Die öffentliche Meinung in Cervantes' Roman ›Don Quijote von der Mancha‹», en Publizistik, 40. Jahrgang, Heft 1, 1995, 6-19.

Fuerza humana y asistencia divina en la literatura narrativa del Siglo de Oro, especialmente en las obras de Cervantes

Wolfram Krömer

Muchas características de la literatura española pueden aclararse comparándolas con otras literaturas, en particular la italiana y la francesa. De este método me serviré también en este estudio.

Se cree comúnmente que Boccaccio marca, como los dos otros grandes autores del siglo décimo cuarto italiano, un paso decisivo en la historia de la literatura en su tránsito de la Edad Media al Tiempo Moderno. Hans-Jörg Neuschäfer[1] ha desarrollado esta idea comparando sistemáticamente la substancia ideológica de los cuentos del *Decamerón* con los cuentos medievales sobre los mismos motivos. Ha aclarado que el autor italiano tiene muy otro concepto del hombre, de sus facultades y de su autonomía. Me parece posible conectar este nuevo concepto del hombre con la nueva técnica narrativa del maestro de la «novella» italiana.

Los puntos más característicos en la nueva ideología del *Decamerón* son los siguientes:

Los seres humanos pueden dominar las dificultades que les presenta la vida no sólo reaccionando ante ellas, sino previniéndolas y calculándolas, haciendo un plan y persiguiendo una estrategia que les permita conseguir sus fines con la ayuda de su inteligencia, no sólo con la de la casualidad o de la fortuna.

Los seres humanos no son meros tipos reducidos a una sola cualidad, tienen una psique compleja que les permite un desarrollo de su personalidad; por eso tienen también libertad.

Los seres humanos no están puramente sujetos a la naturaleza (es decir, los impulsos y los apetitos); no tienen que seguir ciegamente sus impulsos, pero tampoco tienen que negarlos completamente para constituirse en seres morales, sino que pueden encontrar un camino intermedio que les permita satisfacer estos apetitos sin desobecer a las exigencias de la moral: pueden gobernarse.

Las mujeres no deben reducirse a su papel de hembra, o de esposa e hija sometida a la autoridad paternal y matrimonial, sino que tienen sus propios derechos, incluso a los placeres sexuales. Pueden tomar consciencia de estos derechos y desarrollar una estrategia que permita su realización.

---

1 Neuschäfer, Hans-Jörg, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, Fink, 1969.

Todos estos elementos convergen en la facultad del hombre de planificar su vida, de conseguir sus finalidades por una estrategia y de superar las dificultades con la inteligencia.

A este concepto del hombre corresponde una técnica narrativa que generalmente permite un desarrollo claro de la trama; muchas veces se expone un problema con todas las circunstancias y se toma la vía de la acción rectilíneamente y sin intervención de casualidades que desvíen la acción, y se concluye el cuento aprovechando los datos de la exposición.

Sin embargo, mis propios estudios sobre los siglos décimo sexto y décimo séptimo en la literatura italiana me han señalado que este concepto, que nos parece característico de la Edad Moderna y de su optimismo, no domina la literatura que sigue al tiempo de Boccaccio. En la segunda mitad del Cinquecento y en el Seicento se puede constatar otra idea de las facultades humanas, y otra técnica narrativa.

La llamada literatura renacentista española marca el tránsito a la epoca moderna en la península ibérica. Sin embargo, no tiene el mismo concepto de las facultades humanas o de la autonomía del hombre que tiene el primer representante de la literatura narrativa renacentista en Italia, Boccaccio. Cuando España recoge los modelos de la literatura italiana, ya no dominan el optimismo ni la ideología secularizada del máximo narrador del Trecento italiano. Esto da al Siglo de Oro español un aspecto muy distinto al de la edad áurea italiana.

A Cervantes, el padre de la novela corta española y el segundo maestro de la «novella» europea, se atribuye el papel de ser el prototipo, al igual de Boccaccio, de este género literario. Sin embargo, encontramos en él otra visión del hombre y también otra técnica narrativa, la cual es también característica de sus contemporáneos españoles.

Me he propuesto explicar, aunque de manera muy general y por eso aproximada, este concepto y su repercusión en el arte narrativo de este autor máximo del Siglo de Oro y también de sus colegas.

Empezaré con la importancia de la inteligencia como facultad de combinar planes que permiten obtener los resultados deseados. Boccaccio cuenta en la «novella» séptima de la séptima jornada que Beatrice, a quien Lodovico ha declarado su amor, hace venir a su amante a su dormitorio, y luego manda a su marido Egano al jardín donde Lodovico ha querido, como ella dice, citarse con ella, duerme con Lodovico, después manda a éste a bastonear a Egano, pretendiendo querer castigar a la dama por su intención de encontrarse con él en el jardín. Así el marido, «battu et content», queda convencido de la fidelidad de su esposa y del joven. La astucia de la mujer halla una posibilidad de satisfacer sus deseos. En Cervantes encontramos un ejemplo parecido de una astuta combinación que hace posible el adulterio[2]. En la novela del *Celoso extremeño* un joven supera, con su plan inteligentemente combinado y realizado, los

2 Cito las obras de Cervantes en la edición siguiete: Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas, Recopilación, estudio preliminar y notas por Angel Valbuena Prat*, Madrid, Aguilar, 1967.

obstáculos que la cautela de un marido opone a la realización de sus deseos. Mientras que la versión teatral de este asunto, *El viejo celoso*, hace tener todo el éxito esperado al joven, en la novela corta la mujer le opone en el momento decisivo su resistencia. Además, el resultado de la estrategia del joven es una catástrofe general.

Sin embargo, la inteligencia del joven puede superar casi todas las dificultades. En otra novela corta, que me parece más típica, *El casamiento engañoso*, la astucia del protagonista fracasa todavía más rotundamente, porque su pretendida víctima, una mujer, tiene un plan astuto igual al suyo. Los dos planes se neutralizan y se contradicen, y así fracasan ambos.

Se ha hablado del sentido moral que ha prohibido a Cervantes hacer alcanzar sus fines al joven protagonista del *Celoso extremeño*. Esto no prohíbe que constatemos que la inteligencia en este cuento no basta para llegar al desenlace deseado. Podemos observar que tampoco en *Marcos Obregón* de Vicente Espinel los planes tramados por la mujer del doctor Sagrado para cometer un adulterio tienen éxito (930 ss.)[3]. El protagonista de la novela, Marcos, puede deshacer las maniobras de la mujer para encontrarse con su amante, pero necesita para esto la ayuda de la casualidad o de la fortuna que en este caso parecen instrumentos de una instancia mayor que favorece la virtud, haciendo fracasar la astucia humana. La inteligencia no puede ni prever ni resolver todos los problemas. Hay incluso un género literario español cuyos modelos clásicos ofrecen una concatenación de fracasos y de intenciones malogradas, la novela picaresca. Pensemos en las consecuencias que tiene el casamiento de Guzmán de Alfarache en la obra de Mateo Alemán.

Podemos observar que, si en los cuentos de Boccaccio el mayor deleite del lector se obtiene quizá con la representación de inteligentes estratagemas que alcanzan sus fines, en España se promete sí el placer que resulta de un comportamiento astuto del protagonista, pero generalmente no se da sólo el resultado de una acción astuta singular que termina de una vez por todas los problemas, sino que se presenta una concatenación de acciones que resulta del hecho de que cada una no acaba definitivamente con las dificultades[4]. Pienso no sólo en el *Lazarillo de Tormes*, en *Guzmán de Alfarache*, en *El Buscón* de Quevedo, sino también en la *Niña de los embustes* de Castillo Solórzano y otras novelas menos serias. No tiene el éxito deseado la protagonista de la *Niña de los embustes* al final de la novela (1424), y no lo tienen las personas de los cuentos de

---

3 Cito todas las novelas picarescas en la edición siguiente: *La novela picaresca española, Estudio preliminar, selección, prólogos y notas por Angel Valbuena y Prat*, Madrid, Aguilar, 1966.

4 Es una excepción *La más prudente venganza* de Lope de Vega. Sin embargo, en un comentario del narrador se critica severamente el comportamiento del protagonista por su prudente venganza: habría debido sufrir la ofensa en lugar de matar a los que lo han ofendido. Esto quita en gran parte al lector el placer de seguir sus planes astutos. En las versiones francesas del motivo (*Cent nouvelles nouvelles*, Des Périers, Marguerite de Navarre) este se presenta sólo como un caso curioso, y al lector no se le prohíbe la simpatía por el protagonista. Véase W. Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Versión española de Juan Conde, Madrid, Gredos, 1979, 170, 175 s., 182 s.

María de Zayas y Sotomayor. Más bien, en la mayoría de estas obras el resultado sirve de escarmiento. (Cfr.1635)

La astucia está, en el cuento citado de Boccaccio, al servicio del amor. Como el amor es un valor positivo en el *Decamerón*, incluso en los casos en los que es adulterio, se crea en el lector la expectación de una recompensa, de un éxito feliz. Como el apetito natural que hace buscar la posibilidad del adulterio no está valorado positivamente en Cervantes ni en otros contemporáneos suyos en España, el cuento tampoco crea la misma expectación de cierto desenlace como el cuento italiano. Por eso la narración no va directa o lógicamente a su conclusión, el fracaso de la astucia resulta de una trama tortuosa, la técnica de la narración crea sorpresas y se sirve de casualidades.

Sin embargo, incluso en los cuentos en los que las intenciones de los protagonistas son obviamente buenas, la acción no es rectilínea, lo que es indicio de otro concepto de las fuerzas humanas: sin una asistencia que parece divina no se obtiene lo deseado. (Así, cuando Marcos de Obregón, persona moral y muy buena, resume su vida hablando de «tantos golpes [que ha recibido] de [la] fortuna por mar y por tierra» (1085): su fuerza propia no le ha servido para protegerle.)

Esto se ve en los cuentos sobre el motivo de la liberalidad. En Boccaccio la liberalidad se declara pronto y después se glorifica con el resultado que tiene. Es típico el cuento sobre el jardín primaveral en invierno (novela quinta de la décima jornada):

> Madonna Dianora [para liberarse de su cortejo] domanda a messere Analdo un giardino di gennaio bello come di maggio; messere Ansaldo con l'obligarsi ad un nigromanete glielo dà, il marito le concede che ella faccia il piacere di messere Ansaldo, il quale, udita la liberalità del marito, l'assolve delle promesse, ed il nigromente, senza volere alcuna cosa del suo, assolve [liberalmente] messere Ansaldo.[5]

Una serie de liberalidades está en el centro del cuento, sus motivos y sus efectos se exponen en orden cronológico y lógico.

En *El amante liberal* de Cervantes no hay orden lógico ni cronológico. Un joven que quiere a una doncella sin ser correspondido la sigue en el cautiverio, consigue la liberación de los dos y le permite liberalmente a la dama elegir entre el hombre antes preferido y él. El cuento no va directamente a este ejemplo de liberalidad. Entra «in medias res» sin hacernos prever el acto magnánimo final, sino que presenta una serie de extraordinarias aventuras. Varias casualidades permiten pasar por muchas dificultades, la liberalidad produce un efecto de sorpresa final. La virtud, fuerza humana, triunfa porque está favorecida por lo que parece asistencia divina: sin ella el joven no habría llegado a una situación en que podía finalmente demostrar su liberalidad.

---

5 Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, Milano, Rizzoli, 1950, 673. Cito el resumen del cuento.

Algo parecido pasa en la novela *Persiles y Sigismunda*. La virtud de los protagonistas predispone a los lectores a esperar un desenlace feliz; sin embargo, la serie de obstáculos que se oponen a este desenlace no lo hacen ni necesario ni lógico. La novela larga entra, como la novela «corta» referida, *in medias res*, exponiéndonos muy tarde las razones del viaje de los dos jóvenes y su identidad; no hay orden lógico, al máximo hay orden geográfico. Características parecidas se encuentran en otras novelas bizantinas y naturalmente en los libros de caballerías, los dos géneros literarios que nos demuestran el poder de la fortuna hasta que intervenga una fuerza que finalmente recompensa a los buenos. *Amadís de Gaula* es también una serie de obstáculos que surgen improvisadamente.

En estas obras los protagonistas pueden oponer a las adversidades sólo la constancia. Esta virtud nos hace esperar para ellos una recompensa, sin embargo, ésta no es el resultado lógico de un plan basado en un raciocinio, en la fuerza humana, sino el efecto de la gracia de una instancia superior -la divina en el mundo poético, la del narrador en la economía de la obra.

Mientras que la heroína Griselda del último cuento del *Decamerón* pasa por una serie de pruebas ordenadas por su marido y bien graduadas por el narrador, la serie de pruebas no está prevista (para la persona principal) ni es previsible (para el lector) en *La Española inglesa*, como no lo es tampoco en *Persiles y Sigismunda* y tampoco en *Don Quijote*. El protagonista de esta novela no tiene que desesperar por sus fracasos continuos, porque como modela su vida basándose en los libros de caballería, puede consolarse con la observación de que en éstos los héroes son también continuamente vencidos por las circunstancias adversas antes de obtener la recompensa.

En las novelas cortas de Cervantes se repite dos veces un determinado esquema de desenlace: En la *Gitanilla* y en la *Ilustre fregona* se identifica, en un momento de crisis, la protagonista como hija de un personaje noble e importante, y así se desvanece un peligro. Al mismo tiempo, se recompensa la virtud constante. Esto es típico de un arte narrativo que no pinta más un mundo cuyas estructuras sean inteligibles y claras y por eso permitan las maniobras de la inteligencia humana basándose en un análisis de las condiciones y circunstancias. El mundo está gobernado por una providencia divina que preestablece la recompensa de los buenos pero queda escondida mucho tiempo a los ojos de los mortales. En muchas obras narrativas del Siglo de Oro los protagonistas tienen que tener una fe ciega en los efectos de la virtud: así en la *Fuerza de la sangre*, en *Persiles*, y como me parece también en *Las Fortunas de Diana* de Lope de Vega[6]. De la misma manera las consecuencias funestas de la maldad y del pecado tienen que ser temidas, pero no se pueden adivinar de antemano. En la lámina de la primera edición de la *Pícara Justina* (6) se ve a los protagonistas de varias obras (Justina misma, Celestina, Guzmán de Alfarache y, en un barco más pequeño, Lazarillo) que viajan en el peligroso Río del Olvido y a los que espera, en el puerto, la muerte con un

6 La novela corta *El desdichado por su honra* de Lope de Vega presenta el caso bastante raro de que una virtud no encuentra su recompensa.

letrero en el que se lee «desengaño», pero no queda claro cómo se termina exactamente su vida. Se sugiere la idea del castigo del pecado.

Es bastante corriente el milagro en la literatura narrativa que pretende contar cosas reales. *La Española inglesa* recubre su belleza perdida por un veneno que le administra una persona mala (867, 869), y lo mismo pasa con Sigismunda (1706). En la *Española inglesa* «orden[a] el Cielo» (873) que sea confirmada la verdad de lo que cuenta Recaredo, y contribuye así al desenlace. Los personajes del cuento tienen razón en dar alabanzas a Dios por sus grandes maravillas. En *Persiles y Sigismunda* se interpone más veces milagrosamente la asistencia divina para impedir una catástrofe. Puede tener otro aspecto la intervención de la fuerza superior en otras obras. En *Los siete libros de la Diana* de Montemayor el poder de hacer milagros se concretiza en el arte mágico de la buena maga Felicia; el hada Urganda interviene en la acción de *Amadís de Gaula*. Bernardo de Balbuena se sirve también del expediente narrativo de hadas y encantos, siguiendo en esto a Ariosto, y declara en sus explicaciones y comentarios que quiere enseñar las consecuencias de las buenas y de las malas intenciones y acciones. Pero se sirve también de otro recurso para demostrar qué importancia tiene la voluntad y el poder de Dios: en los cantos XV y XVI el mago Algesí hace ver a dos personajes del poema el mundo y la futura grandeza de España, enseñando así que una voluntad mayor, una fuerza divina dirige el mundo. Este recurso se parece mucho al empleado por Ercilla: en la *Araucana* un mago explica los planes del cielo y muestra en un modelo del mundo lo que pasa en otras partes del globo, dando ejemplos de cómo un poder superior gobierna el mundo y produce los efectos que quiere.

Desde el punto de vista de la razón humana estos accidentes no son previsibles ni inteligibles, y sorprende su concatenación. La literatura narrativa no quiere y no puede más presentar un orden racional de la cosas que exista para el hombre. Boccaccio tenía la tendencia de poner un problema que se presentaba a los protagonistas y de desarrollar después la solución racional del problema, solución que muchas veces hallan los protagonistas con su propia inteligencia o que por lo menos aduce la instancia narrativa a base de los elementos ya dados en la exposición. En la literatura narrativa del Siglo de Oro no tenemos más el esquema de exposición, desarrollo y solución según un plan orgánico. (Ya hemos mencionado que Marcos de Obregón puede resumir su vida sólo hablando de «tantos golpes de fortuna por mar y por tierra» (1085)).

Si la literatura pone un enigma, en Boccaccio consiste muchas veces en cómo se pueden combinar los elementos dados en la exposición para llegar al desenlace. También en muchas obras españolas hay un enigma del que se espera la solución, pero es un enigma de muy otra clase. Consiste en la aclaración de las circunstancias que han producido un efecto que parece extraordinario. Recordemos que en las novelas pastoriles de Montemayor y de Gil Polo, el grupo de pastores cuyas andanzas se presentan a los lectores, observan a una persona cuyas acciones y actitudes despiertan la curiosidad. Este personaje cuenta después sus aventuras sin saber cómo salir de las dificultades en que se encuentra, así que la solución continúa siendo problemática. Este recurso se utiliza hasta la exageración en la *Galatea:* hay pastores que observan

pastores que observan pastores. O se observan pastores que cometen un asesinato ... Si se aclaran los precedentes de estas situaciones, no se aclaran las consecuencias si no se cuentan más tarde, porque no son previsibles. El libro, como no ha sido terminado, «propone algo, y no concluye nada», como dice el cura en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote (1054). Es verdad que las acciones enredadas de muchas novelas de la época no se desenredan antes de los capítulos finales (que faltan en la *Galatea*). Esta solución que disuelve los enredos es bastante artificial o poco lógica en *Los siete libros de la Diana*, donde se realiza sólo mediante el arte mágico de Felicia.

Muchas veces los autores subrayan que el desenlace no es lógico, sino debido a un influjo divino o sobrenatural. Cervantes termina la *Española inglesa* escribiendo: «Esta novela nos podría enseñar ... cómo sabe el Cielo sacar de las mayores adversidades nuestros mayores provechos» (874). Guzmán de Alfarache atribuye a Dios su salvación y finalmente promete la continuación del libro si «el Cielo» le da todavía la ocasión. También Mateo Luzán atribuye al final de su *Segunda parte del Pícaro Guzmán de Alfarache* su liberación a la gracia de Dios. Una intervención divina ve Marcos de Obregón en las condiciones en que se encuentra al final de su vida (1087). Parece ser efecto de la justicia divina el castigo de los malos que forma parte de muchas soluciones. Cervantes explica en el último párrafo de *Persiles*: «Bartolomé el Manchego y la castellana Luisa se fueron a Nápoles, donde se dice que acabaron mal, porque no vivieron bien». El Buscón, pasando a Las Indias, quiere mejorar su suerte, mudando mundo y tierra. Sin embargo, promete enseñar a los lectores en la segunda parte (no escrita) del libro que «nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres» (1153). Rinconete teme un castigo si continúa viviendo entre los criminales de Monipodio.

Así se perfila una fuerza superior, la divina, que gobierna el mundo y que puede ser reconocida por el hombre. Esto distingue a la literatura narrativa española del Siglo de Oro de la italiana en el último período de su esplendor en la época renacentista. El mayor o por lo menos el más típico representante de la narración en prosa de este período en Italia, Matteo Bandello, no organiza más sus cuentos según el esquema que me parece característico de Boccaccio. El autor lombardo presenta una sucesión de accidentes. Es típica su versión de la historia de Romeo y Julieta. A Romeo lo pinta, al principio de su «novella», como a un joven apasionadamente enamorado, pero de otra mujer. Estos preliminares preparan mal la explosión del amor entre los dos protagonistas. Después siguen los pormenores de los primeros contactos entre los dos jóvenes, pero las circunstancias podrían encajar en cualquier historia de amor del autor. La casualidad les lleva al final trágico. Se ha podido ver en la técnica narrativa de Bandello los indicios de que ya no tiene una visión certera del mundo, de las leyes que lo rigen o de la esencia del hombre y de su psique[7]. Incluso los críterios de valoración no son más seguros, lo que sorprende en un autor cuya carrera lo ha llevado a la

7 Schalk, Fritz, «Bandello und die Novellistik der italienischen Renaissance», Romanische Forschungen 85, Köln 1973, 96-118.

dignidad episcopal. Bandello anuncia la historia de Romeo y Julieta como ejemplo que puede servir «per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia»[8], pero al final no se nota esta intención de escarmiento, sino que el autor parece más bien glorificar a los protagonistas que no critica en absoluto. Este obispo no expresa una visión cristiana del mundo.

En otros autores de la novela corta italiana, como Giraldi Cinthio, el carácter del cuento es muy parecido. La novela corta italiana del Cinquecento tiende a ser la mera relación de casos curiosos, muchas veces escandalosos. No presentan una interpretación del mundo. Son, como reza el título de la versión francesa de historias de Bandello, «historias trágicas», es decir, llamativas por los crímenes y los accidentes mortales que en ellas se refieren. Si en la versión castellana de las *Histoires tragiques* se añade el adjetivo «ejemplar» al título (*Novelas trágicas exemplares*), esta palabra no parece caracterizarlas, sino corresponder a una expectativa del público español. Los casos referidos no tienen el sentido general que nosotros atribuimos a lo que se designa como ejemplar.

En la poesía épica italiana hay un autor que da una interpretación clara y unidad al mundo: Torquato Tasso. Pero no todos los grandes representantes del género tienen una visión certera del mundo. Ya en Ariosto las acciones de los hombres son en gran parte vanas, aunque finalmente una fuerza superior ponga todavía orden en todos los disparates. Sin embargo, la finalidad de todo, la guerra contra los paganos, se olvida en gran parte, y cuando termina el poema, esta guerra se está preparando todavía, no está terminada. En el *Adone* de Giambattista Marino no hay vestigios de interpretación religiosa o moral. La totalidad que debería ser característica de la poesía épica se ha perdido.

Cuando miramos la literatura francesa del siglo décimo séptimo (quizá más característica que la italiana de la evolución en Europa) notamos que tampoco en ella se presenta una visión sub specie religionis de la realidad. Lo que interesa a muchos lectores parece ser la cantidad de accidentes, y sobretodo lo extraordinario, la escandaloso y lo lascivo. Por eso prosperan los géneros de la novela corta que se pueden denominar «histoires tragiques» y «amours»[9]. Se distinguen en esta clase de literatura Nervèze, Jean d'Intras y Rosset. Jean-Pierre Camus, quien ha notado que esta acumulación de horrores y de accidentes amorosos sin enseñanza moral o religiosa captiva al público, opone a esta clase de obras sus propios libros en que se sirve de los mismos recursos, pero dando una solución edificadora o rica de escarmientos.

Sin embargo, hay también otra literatura narrativa más noble, sobre todo el género del «roman», al que pertenece la *Astrée*. Tiene mucha importancia en ella la serie de aventuras y además la habilidad del enredo y el arte estilístico que se presentan a la

---

8 Bandello, Matteo, *Tutte le opere, a cura di Francesco Flora*, Modadori, 1952, Vol. I, 717.

9 Véase mi libro citado, 197 ss.

admiración del lector. Se ofrece en el «roman» un mundo de «agréables mensonges»[10]. No parece ser importante la enseñanza religiosa sobre la justicia divina, sino la posibilidad de escapar a la realidad. Aquí hay muchos ejemplos de amor constante que pueden permitir a muchos lectores y lectoras huir a un mundo soñado, sin que se dé una directa aplicación religiosa.

Finalmente, en la *Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, mejor ejemplo del nuevo género del «roman nouveau», se demuestra que la fuerza moral del ser humano no basta para resistir a la pasión ni para dominar la vida, pero tampoco interviene al final la asistencia divina. La protagonista no tiene más recurso que retirarse del mundo. Esto no puede servir de escarmiento al lector, porque no se presenta ninguna posibilidad de gobernarse quedándose en el mundo.

En España se sabe generalmente presentar un mundo en que el hombre por sí no sabe realizar sus planes, pero recibe, si es digno de esto por su virtud o por su penitencia y si se conforma con los mandamientos de la religión, la asistencia de Dios[11]. La literatura española muestra claramente que la fuerza del hombre no basta para salvarlo física o espiritualmente, pero que puede tener confianza en la asistencia divina y en la providencia que da un sentido al mundo. A una acción que se presenta, como en los cuentos italianos del Cinquecento, como poco previsible, y que es, como en la literatura francesa, rica en accidentes, sigue, a diferencia de lo que pasa en las obras italianas y francesas, un final que permite una interpretación en clave religiosa. Los autores y los lectores españoles pueden identificarse con Ercilla cuando dice en la antepenúltima y penúltima octava de su poema:

> Y pues del fin y término postrerero
> No puede andar muy lejos ya mi nave
> Y el tímido y dudoso paradero
> El más sabio piloto no lo sabe;
> Considerando el corto plazo que acabe
> El curso incierto de la incierta vida,
> tantos años errada y distraída.
> Que aunque esto haya tardado de mi parte
> Y reducirme a lo postrero aguarde,
> sé bien que en toda parte
> para volverse a Dios jamás es tarde.
> que nunca en clemencia usó de arte;

---

10 Como dice Segrais, a quien cita Arnaldo Pizzorusso, *La poetica del romanzo in Francia* (1660-1665), Roma, 1962

11 La aprobación de *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán certifica que no hay en este libro nada «contra la Fe Católica, antes tiene auisos morales para la vida humana», 234 s. Tampoco hay, según la aprobación, «ofensa alguna de la religión» en el *Buscón*, 1099. La aprobación de *La niña de los embustes* nota que de este libro «se pueden sacar documentos morales y escarmientos en cabeza ajena», 1342. Las aprobaciones nos pueden enseñar cuál es la expectación de por lo menos una clase de lectores, los que tienen el encargo de aprobar libros.

> y así el grand pecador no se acobarde,
> pues tiene un Dios tan bueno, cuyo oficio
> es olvidar la ofensa y no el servicio.[12]

Y por eso dice Ercilla en la última octava que se propone dejar la literatura y no dar continuación a su obra. La esencia de esta declaración (es decir, que hay que someterse a la voluntad de Dios y esperar la salvación de Él, porque las fuerzas humanas no bastan para alcanzar lo que el hombre se propone) no se distingue de lo que enseñan las novelas picarescas, aunque Guzmán de Alfarache promete la continuación de su libro. La decisión de Ercilla de dejar el canto, la narración literaria, no debió encontrar demasiados seguidores entre autores y lectores, porque todos eran sensibles al encanto de las aventuras que el camino por este mundo poco seguro les presentaba. Se podía continuar vagando por lo menos por el mundo poético, porque se podía esperar que por lo menos en ese mundo, cuando estuviesen agotadas o vencidas la fuerzas humanas, interviniera al final la asistencia divina. Es lo que enseña la literatura narrativa del Siglo de Oro.

Y ¿por qué daba la literatura esta enseñanza? ¿Creían todos los autores en esto? Hay también muchos indicios de una presión que imponía esta doctrina. Lope de Vega declara al final de la *Dorotea* que se somete a las censuras provenientes de la religión católica. Las aprobaciones de las novelas picarescas hablan muchas veces de la conformidad de las obras con la fe religiosa. Se puede interpretar el prólogo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes como pretensión de dar a esta obra una apariencia de ejemplaridad moral o religiosa que en sí quizá no tiene[13]. Una obra conforme a la doctrina de la Iglesia no podía acarrear dificultades al autor.

Pero quizá se expresa en esta literatura también una ideología típicamente española de la que carecen Italia y Francia. España, que entonces dominaba gran parte del mundo y que sentía la necesidad de asegurarse el derecho de intervención en todas partes del viejo y del nuevo mundo, lo hacía asumiendo el deber de propagar la religión; la creencia de tener un papel especial en la historia podía también dar a los españoles y a España confianza en sí mismos y la seguridad de ser salvados en las situaciones políticas y militares muchas veces precarias. Se puede interpretar la literatura narrativa como la expresión de esta ideología: Dios garantiza que termina bien una empresa a la que las fuerzas humanas no bastan. Sobre un fondo de desconfianza en sí mismos se erige una estructura ideológica que dé confianza.

---

12 En este caso se trata del comentario de una persona que es autor, narrador y personaje (hasta cierto punto protagonista) de la acción. Este texto representa una opinión bastante típica de los autores, de los narradores y de los protagonistas en la literatura narrativa española. Cito: Alsonso de Ercilla y Zuñigo, *La Araucana*, Madrid, Aguilar, 1955, 766.

13 Véase también W. Krömer, «Problemi connessi al titolo delle *Novelas exemplares* di Cervantes nel contesto dell'opera, di altri titoli e della storia della narrazione breve. Il titolo e il testo», en *Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone 1987), a cura di Michele A. Cortelazzo*, Padova, Programma, 1992, 211-217.

Con esta interpretación daríamos una respuesta a la crítica de Quintana quien piensa que la literatura española del Siglo de Oro no estaba al nivel de las circustancias que la rodeaban (es verdad que habla sobre todo de la poesía lírica):

> la espada española agitándolo todo en la tierra por espíritu de heroísmo, de religion, de ambición y de codicia: ¿qué tiempo hubo nunca más lleno de prodigios ni más propio para exaltar la fantasía y el ingenio? Y sin embargo, las musas castellanas, sordas, indiferentes a esta agitación unversal, apenas saben inspirar a sus favoritos otra cosa que moralidades vagas, imágenes campestres, amores y galantería.[14]

Hay reacción en la literatura española a las circunstancias históricas, sin embargo es una reacción que quiere vencer la conciencia de la propia debilidad con la esperanza en una asistencia divina. Es indicio de que la Edad del Renacimiento tardío y la Edad Barroca son épocas de crisis, tanto en España como en toda Europa.

14 Quintana, Manuel José, Obras completas, BAE 18, Madrid, Atlas, 1946, 144.

La Estrella de Sevilla, vista por Francisco Ruiz Ramón

Hugo Laitenberger

La *Historia del teatro español* de Ruiz Ramón, en dos volúmenes, ha tenido un éxito editorial fuera de serie y su autor puede considerarse hoy como uno de los historiadores y críticos más influyentes del teatro español[1]. Al ocuparme aquí de su interpretación de *La Estrella de Sevilla* quiero a la vez discutir algunas de las ideas que, generalmente, le guían al aproximarse al teatro clásico[2]. Será una discusión más bien crítica y que podría titularse «en contra de la demasiada actualización».

Tanto en su labor de historiador como en sus reflexiones poetológicas sobre el teatro, Ruiz Ramón tiene una especie de «pensiero dominante», que es la preocupación por la práctica teatral, por la puesta en escena de la obra para un público *moderno*. Como esta preocupación incluso me parece preponderante, voy a empezar por ella.

En varios artículos, el crítico alaba la *práctica* del teatro francés e inglés, donde se encontraría una «lectura» de los clásicos «*contemporánea de nosotros*» y que nos haría ver a sus autores como «contemporáneos de nuestros deseos, nuestras obsesiones o nuestras frustraciones». En relación con los clásicos españoles, en cambio, *lamenta* la ausencia de tal lectura:

> Si los ingleses han sabido leer *–para la escena–* contemporáneamente a su Shakespeare y hacer que todos conectemos hoy profundamente con sus textos; si los franceses han sabido también leer y hacernos ver a su Molière, su Corneille y su Racine *como nuestros, contemporáneos de nuestros deseos, nuestras obsesiones o nuestras frustraciones*, ¿por qué los españoles o, mejor, los hispanos de ambos mundos, no hemos sabido hacer lo mismo con nuestro Lope, nuestro Tirso o nuestro Calderón? ¿Por qué no los leemos y *los damos a ver*, a nosotros mismos y a los demás, conectados con *nuestros miedos, nuestras* esperanzas o nuestras pulsiones? (*Celebración*, 22)[3]

---

1 Empleo la edición siguiente del primer volumen: *Historia del teatro español (Desde los orígenes hasta 1900)*, Madrid,Cátedra, ^{9}1996 (^{1}1967) [abreviado: *Historia*].

2 Ideas contenidas sobre todo en los dos volúmenes siguientes: (1) *Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, 1978 [abreviado: *Estudios*]; (2) *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, Murcia, Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988 [abreviado: *Celebración*].

3 Lo subrayado es nuestro, excepto indicación contraria.

En opinión del autor se trata aquí de una verdadera «anomalía sociocultural» del mundo hispánico (*ibid.*, 15), y refiriéndose a las preguntas arriba citadas, el crítico incluso afirma que el problema de los clásicos españoles «no está en los textos», sino en nuestra manera *incontemporánea* de leerlos: «La base –movediza– de todas estas preguntas está –ya han debido de adivinarla– en la sospecha, casi certeza, de que el problema de nuestros autores clásicos no está en sus textos, sino en nosotros y en nuestra lectura anormalmente incontemporánea» (*ibid.*, 23). Esto quiere decir que importa menos lo que un texto puede haber significado *en su época,* que lo que significa *para nosotros*, cuando lo leemos con «nuestros miedos, nuestras esperanzas o nuestras pulsiones». De ahí la exhortación, expresada en *Estudios de teatro español clásico y moderno*, sobre cómo acercarse a los textos de los clásicos: «Que nuestros *hombres de teatro* empiecen, pues a perderles el respeto como textos muertos, para respetarlos como textos vivos» (*Estudios*, 120).

Esta exigencia de *actualidad*[4], aquí dirigida a los «hombres de teatro», directores y actores, es primordial en el crítico. La percibimos en su *Historia del teatro español,* en la interpretación que nos ofrece de *La Estrella de Sevilla*, y sobre todo en sus reflexiones poetológicas, que *se integran* en esta empresa; algunas de ellas nos acompañarán a lo largo de este artículo.

El capítulo introductor de *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo* enumera cinco «principios metodológicos» de los que el tercero, bajo el título de «juego de los puntos de vista»[5], me parece particularmente interesante.

Según el crítico existiría «dentro del universo de la obra» un «juego», o una «relación dialéctica», «entre los varios puntos de vista *de los diversos personajes*», que resultaría del hecho de que «cada personaje se interpreta, explícita o implícitamente, a sí mismo y a los demás, al interpretar sus propias acciones y sus estados de conciencia, así como los estados de conciencia y las acciones de los otros personajes» (*Estudios*, 26 s.). Estos puntos de vista de los personajes, que pueden «coincidir o confligir», serían «siempre *parciales* con respecto a la totalidad de la acción y de su sentido global» (*ibid.*, 27). Así, el crítico *excluye* lo que frecuentemente se supone en la crítica «tradicional», o sea que un autor, a través de uno de sus personajes, que «lleva la voz cantante», o incluso a través de todos ellos, pueda expresar su opinión, más o menos «competente», sobre el «sentido global» de la obra. Para el crítico, todo lo que dicen los personajes no es más que *su* opinión particular, su vista *parcial* sobre la acción. Ninguno de ellos dispondría de un «punto de vista omnisciente» (*ibid.*) que, en cambio, correspondería *al espectador* de la pieza. A decir verdad, Ruiz Ramón, en el pasaje que sigue inmediatamente a la afirmación citada, substituye la palabra «omnisciente» (que se esperaría) por el término «integral», pero que viene a ser lo mismo. En efecto, además del juego ya descrito entre los puntos de vista de los perso-

---

4 Fórmula que aparece repetidas veces en relación con la «lectura contemporánea» (p.e. en *Estudios*, 49: «nuestra visión *actual*... del poder»; y en *Historia*, 163, citada más adelante: «Mirada así, esta tragedia tiene en nuestro tiempo –hoy mismo– una gran *actualidad*»).

5 *Estudios*, 26-30.

najes, existiría todavía otro juego, otra relación dialéctica, entre, por un lado, estos puntos de vista *parciales*, y, por otro

> el punto de vista *integral* del espectador, único que, desde fuera de ese universo del drama, *ve toda la acción* [...], *y capta toda la red de significados*, integrando en unidad, y sin eliminar las contradicciones, todos los puntos de vista parciales. (*ibid.*)

Este espectador que, «desde fuera... ve toda la acción... y capta toda la red de significados», sería en efecto *omnisciente* (o casi). ¿Pero es que tal espectador realmente existe? En mi opinión no es más que una construcción especulativa. El espectador *real* (sea del siglo XVII, sea del XX o XXI) será siempre un espectador distraído, mal informado, lleno de prejuicios, y cuyo punto de vista tiene todas las probabilidades de ser tan *parcial* como el de cualquier personaje. En realidad, el espectador del que aquí se habla es el propio crítico, que así *se instala* como *omnisciente,* u omnipotente. Lo que el propio autor de la obra expresa, a través de las palabras de sus personajes, se reduce para el crítico a unos simples puntos de vista parciales, mientras el espectador, con su punto de vista integral, dispone soberanamente del verdadero sentido de la obra. Tanto más cuando «la totalidad de la acción y de su sentido global», que en la palabra de los personajes no se verbaliza, cae bajo la exclusiva responsabilidad de este espectador, del que no sabemos exactamente, qué «deseos, obsesiones o frustraciones» tiene en la cabeza.

Ahora bien, a través de este espectador (que decide sobre la «totalidad de la acción y de su sentido») se realiza principalmente la *actualización* de la obra clásica exigida por el crítico. Para ello, este espectador dispone de muchas aptitudes y facultades; él es

> el único que puede captar no sólo las contradicciones y los conflictos entre los distintos puntos de vista parciales de los personajes, sino también las *rupturas, desniveles y desacuerdos* entre la palabra del personaje –de cada personaje– y su conducta, así como la *no coincidencia* entre *la palabra dramática* –la de todo el drama– y *la acción dramática* –la de la totalidad del drama. (*ibid.*)

Estas distinciones son importantes. Según ellas puede haber una divergencia entre el punto de vista que un personaje *verbaliza* y lo que este mismo personaje *hace*, e incluso haber una «no coincidencia» entre la *totalidad* de la palabra y la *totalidad* de la acción y su sentido; la *palabra* (o sea el texto) puede decir *una cosa*, y la *acción* (dominio interpretativo del omnipotente espectador) *otra cosa divergente*. Y no sólo *divergente*, sino *contradictoria* y *opuesta*: «Y lo que es todavía más importante, el espectador puede captar asimismo la *contradicción* o la *oposición* entre la interpretación que *cada personaje* da de la realidad, en el interior de su mundo dramático, y esa misma realidad en sí» (*ibid.*).

Esta última idea, de que los personajes puedan *unánimamente* expresarse sobre una cosa, mientras «esa misma realidad en sí» (interpretada por el espectador) signifique

otra, la aplica Ruiz Ramón repetidamente a los dramas de honor, cuyo verdadero sentido sería exactamente lo contrario de lo que todos estos personajes con su palabra pretenden[6].

Tenemos aquí una visión profundamente *conflictiva* de la obra dramática: la palabra de los personajes (incluso de todos los personajes) puede decir una cosa, al mismo tiempo que la acción (interpretada por el espectador consabido) dice otra completamente contraria.

Para apoyar esta visión conflictiva, el crítico recurre, excepcionalmente, al mismo autor, que por así decir la garantizaría. La *contradicción u oposición* que el espectador constata (entre la palabra y la acción de la pieza), no sería puro producto de su propia fantasía, sino *intencional*, introducida por el autor, que a través de ella daría a entender que el sentido de su obra no es el que insinúan los personajes con todo lo que dicen: «Tal oposición, *creada por el dramaturgo*, es un importante foco o núcleo de sentido del drama» (*ibid.*).

El modelo «conflictivo» aquí propuesto, lo aplica el crítico a la pieza que nos ocupa, en la *Historia del teatro español*[7] y también en el capítulo «De algunos principios metodológicos» acabado de citar[8].

Recordemos brevemente (y de la manera más neutra posible) el argumento de *La Estrella de Sevilla*. La acción de esta «comedia famosa», de autor no completamente identificado[9], se sitúa en los comienzos del reinado de Sancho IV (segundo hijo de Alfonso el Sabio). Este rey, habiendo entrado triunfalmente en la ciudad de Sevilla (1284), se enamora de una de sus bellezas, «la Estrella» de Sevilla, y empeñado en seducirla, encuentra la oposición de Busto Tabera, hermano de Estrella y uno de los patricios de la ciudad. Busto emplea todos los medios a su alcance (desde la mera «diplomacia», hasta la resistencia abierta), para defender la honra de su hermana, que es la suya, y tiene que pagar por esta oposición con su propia vida. El rey encarga en efecto a un caballero sevillano, Sancho Ortiz, «el Cid andaluz», darle muerte, retándolo a duelo. El monarca no sabe que Sancho Ortiz es en realidad el prometido de Estrella; y Sancho Ortiz, al recibir su encargo, tampoco conoce la identidad del adversario. El rey sólo le informa que es culpable del crimen de «lesa majestad», y que su nombre va en un papel que él mismo le entrega. Al enterarse, a la postre, de que se trata de Busto,

---

6 Cf. *Estudios*, 27 s.; en *Historia*, 220-24.

7 *Historia*, 163-165.

8 *Estudios*, 40-43.

9 El problema de la atribución aquí no interesa. Tradicionalmente se mencionaba el nombre de Lope de Vega, pero otros autores, p.e. Andrés de Claramonte, como en la edición citada a continuación, tampoco se excluyen. Para citar el texto he manejado las dos ediciones siguientes:
Lope Félix de Vega Carpio, *La Estrella de Sevilla. Peribáñez y el comendador de Ocaña. El caballero de Olmedo. Fuenteovejuna.* Nota preliminar y prólogos de F. S. R., Madrid, Aguilar, 1957.
Andrés de Claramonte, *La Estrella de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1991.
Entre paréntesis, al final de las citas, indicaré el acto y la escena, según la edición Aguilar; la numeración de los versos se tomará de la edición de Alfredo Rodríguez.

su amigo y futuro cuñado, Sancho Ortiz se encuentra en la cruel alternativa de obedecer la orden del rey (y cumplir con su propia palabra), o de desobedecerla, en vista de su amistad con Busto (y el amor a Estrella). Ortiz se decide por la obediencia, y reta a su futuro cuñado dándole muerte (final del segundo acto). Los alcaldes mayores («jueces») de Sevilla se encargan de investigar el caso, y como Ortiz no niega el hecho, están a punto de condenarle a la pena capital. El rey (acompañado siempre por su valido, Don Arias) quiere impedir esta sentencia, pero al mismo tiempo ocultar su propio papel en el asunto. En estas circunstancias, los encargados de la justicia municipal «prosiguen», insobornables, mientras Sancho Ortiz persiste en mantener el secreto sobre el papel instigador del rey (que, como ahora sabe, le había hecho actuar por venganza personal y no por «lesa majestad»). Sólo la inminente ejecución de la sentencia emitida le obliga al rey a una confesión pública de su culpa. Los alcaldes, entonces, revocan la sentencia, absolviendo al acusado; y el rey, ahora, permite que Estrella y su prometido se casen, pero los dos, de mutuo acuerdo, renuncian al enlace.

Volvamos ahora a Ruiz Ramón y su modelo «conflictivo». Otra vez aquí «la palabra» diría una cosa, y «la acción» otra contraria. En su *Historia del teatro español* leemos:

> El mismo *contraste* o desnivel [como en el *Duque de Viseo*, de Lope de Vega, anteriormente discutido] entre *acción injusta* y *palabra sumisa y aceptante* de quien padece la injusticia se encuentran también en La Estrella de Sevilla. (*Historia*, 163)

La *palabra* («sumisa y aceptante») de los personajes, confrontados con la acción injusta del rey, sería expresión de este «conformismo del dramaturgo» (*ibid.*), que frecuentemente se encontraría en esta clase de dramas:

> Ni un solo personaje del drama acusa al rey, ni uno solo le culpa, en ninguno de ellos hay asomo alguno de protesta o de crítica. [...]/Ni siquiera Estrella, hermana del asesinado por orden del rey, pronuncia queja alguna. Y Sancho y Estrella se separan, renunciando al amor y a la felicidad, sin resentimiento alguno contra el rey. El único que se atrevió a enfrentarse al rey fue, precisamente, el muerto. Pero fingiendo que no sabía que era el rey. (*ibid.*, 164)

Este supuesto conformismo de la palabra, curiosamente, no le estorba al crítico sobremanera; porque el modelo conflictivo de interpretación pondría remedio: si la *palabra* de la pieza predica el conformismo, la *acción,* en cambio, demostraría que tal no es el mensaje del autor:

> Los personajes, pues, incluidas las víctimas, cuya vida ha destrozado el rey, no protestan. ¿Y el dramaturgo? Al parecer, tampoco. Sin embargo, una cosa es patente: las acciones *del rey* son injustas. ¿Qué es lo decisivo en la conciencia del dramaturgo: la acción injusta que él ha convertido en drama, en pieza teatral, o la palabra

> de los personajes? Justamente lo puesto de relieve en el drama ¿no es, acaso, *el contraste* entre la acción en sí misma y la palabra de los personajes? (*ibid.*)

Ahora bien, en el caso de *La Estrella de Sevilla,* nadie duda de que la acción del rey sea injusta. Lo que habría que demostrar es que, en efecto, no haya nadie que «proteste». El crítico simplemente «decreta» este silencio de los personajes, y añade que, en todo caso, el público se daría cuenta del contraste (entre la injusticia del rey y el *supuesto* conformismo de los personajes) *por vía intuitiva*: «Naturalmente, es aventurado afirmar con absoluta certeza cuáles serían los sentimientos del público, pero sí es lícito presumir que al espectador no le escapaba, *sentimentalmente*, el contraste entre la acción y la palabra ¿Podemos asegurar que al dramaturgo sí se le escapaba? Yo no lo creo» (*ibid.*, 165).

Como aquí se habla del público *en pretérito*, *parecería* que se trata de un público del siglo XVII. Pero este mismo público *sabe actualizar,* y *sabe* cuál es el significado de la obra *para nosotros:* «Mirada así, esta tragedia tiene en nuestro tiempo –hoy mismo– *una gran actualidad*, con sólo vestir personajes y conflicto con nuestra ropa» (*ibid.*).

Así actualizada, vestida «con nuestra ropa», *La Estrella de Sevilla* reflejaría pues un conflicto de «hoy mismo»: entre el poder (poder injusto), por un lado, y el conformismo de la sociedad, por otro: «¿Quién no reconocería en ella la tragedia del poder injusto, y *en la palabra de los personajes* la palabra del hombre que todo lo acepta y todo lo justifica? ¿Cuál sería la reacción del espectador? Que cada lector [lector de hoy día, se entiende] responda» (*ibid.*).

El «mensaje» de la pieza sería *anti-conformista*, a pesar del *conformismo* de su «palabra»; dirigido contra el conformismo monárquico del siglo XVII, pero también y sobre todo –en esto estriba su importancia actual– contra el conformismo *de nuestro tiempo*. Tendríamos aquí una prueba más de la servidumbre del dramaturgo clásico, que teniendo que *ocultar* su verdadero pensamiento (como pensamiento expresamente formulado) tendría que recurrir a una estrategia de camuflaje, para darlo a conocer indirectamente.

Ahora bien, ¿hacen falta estas proezas interpretativas, para liberar el texto de su supuesto conformismo? Yo creo que el dramaturgo, en realidad, *se toma* esta libertad de expresión que el crítico le niega. Sólo que, para comprenderlo, hace falta una lectura más bien «incontemporánea de nosotros», que no tiene las miras puestas principalmente en hoy día (como, por ejemplo, el conflicto «conformismo-anticonformismo», actual por los años 60 y 70 del siglo XX).

Evidentemente, para los personajes de la pieza es *impensable* (o casi) resistir *directamente* a la acción *injusta* del rey; pero esto no impide que ellos –dentro del marco estrecho de que disponen– *se opongan* a la realización de las miras injustas del monarca. Este marco estrecho es la concepción de la realeza que llamamos «absolutista». Los personajes *no* se mueven en un espacio utópico, que permite la

resistencia directa; estamos *antes* del siglo de las luces, cuando el derecho a la resistencia se proclamaba ya de manera incontrastada, por lo menos en teoría.

Por eso, yo propongo que el tema de *La Estrella de Sevilla* es la *resistencia* al poder injusto, pero *dentro de los límites impuestos por la monarquía absoluta.* Y su «lección» sería, que tal resistencia no es imposible. El rey, al final de la pieza, habrá perdido en efecto la partida, y aparecerá –moralmente– vencido.

Según explica Menéndez Pelayo en sus introducciones a las obras de Lope[10], la recepción crítica de la obra sólo empieza en el siglo XIX, con la refundición hecha por Cándido María Trigueros, representada en 1800, bajo el título de *Sancho Ortiz de las Roelas*. El erudito santanderino describe el eco recibido por esta refundición (centrada en el personaje de Sancho Ortiz y el tercer acto de *La Estrella*) por parte de los críticos del primer tercio del siglo XIX: Cienfuegos, Munárriz, Marchena, Martínez de la Rosa, Alberto Lista, y alguna carta chistosa del canónigo Cayetano María de Huarte[11]. Todos ellos reprochan al autor el feroz absolutismo del rey Sancho y el servilismo de Sancho Ortiz frente al monarca. A través de sus críticas parece que habla un Ruiz Ramón «avant la lettre», sólo que ellos, desconociendo el texto original de *La Estrella de Sevilla*, se pronunciaban exclusivamente sobre la obra de Trigueros. El original de la obra fue dado a conocer por Lord Holland, en 1817, y según Menéndez Pelayo, el «primer crítico que basó sus observaciones en el texto de la pieza original y no en la refundición» fue Luis de Vieil-Castel, cuyos estudios, aunque publicados tardíamente, en 1882, «se remontan a 1840»[12]. Aquí el tono de la crítica cambia completamente. Vieil-Castel exalta el «heroísmo *corneliano*» y la «elevación generosa» de Ortiz, Busto y Estrella. Y el propio Menéndez Pelayo se coloca en esta línea, cuando alaba la «enérgica pintura de los remordimientos del Rey», la «inmaculada figura de Estrella», los «heroicos arrestos de Busto», y ensalza toda la obra como un drama que «nos transporta a la esfera más ideal, mostrándonos verdaderos ejemplos de grandeza de alma, sin declamación y sin énfasis»[13]. La crítica alemana, desde mediados del siglo XIX, se había colocado ya en este plan[14], y la española e internacional de todo el siglo XX se mueve por los mismos

---

10 Reproducidas en: *Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, dirigida por Ángel González Palencia, vol. XXXII. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, vol. VI, Santander, 1949, 173-233 [abreviado: *M. Pelayo*].

11 *M. Pelayo*, 186-219.

12 *M. Pelayo*, 226 s.

13 *Ibid.*, 232 s.

14 Schack, Adolph Friedrich von *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Berlin 1845, vol. II, 309, destaca el «profundo arrepentimiento sobre su propio comportamiento», que el rey siente al final del drama. Adolf Schaeffer, *Geschichte des spanischen Nationaldramas, Erster Band. Die Periode Lope de Vega's*, Leipzig, 1890, 92, habla del «heroísmo sevillano, que el rey ha conocido con espanto». Karl Voßler, *Lope de Vega und seine Zeit*, München 1932 (^{2}1947), 284, afirma «no conocer ninguna pieza notable de Lope, que terminara de manera depresiva», y (sin decidirse definitivamente por la autoría del Fénix) afirma que incluso *La Estrella de Sevilla* «quiere tener un efecto elevador y está pensado como una glorificación del riguroso sentimiento de honor de la gente sevillana».

derroteros[15]. Alguno de los críticos modernos incluso habla del «antiabsolutismo» de *La Estrella de Sevilla,* basándose en la idea de que aquí hay *dos* concepciones de monarquía en conflicto, la romano-cesarista y la visigótico-feudal, con causa ganada por esta última[16]. Sobre este «antiabsolutismo», a secas, habrá que decir algo más adelante. Pero en lo que se refiere a las concepciones abstractas de «romano-cesarista» etc., seguramente ajenas a la conciencia del autor, creo más prudente atenerse a la noción de realeza que los propios personajes expresan, por sus palabras y sus actos. De ellos se deriva, directamente, el concepto de monarquía *implícito* en *La Estrella de Sevilla*, y también el grado de oposición posible dentro de este marco. Veamos el caso de cada uno de los protagonistas.

Busto Tabera, para defender la honra de su casa, *resiste* al rey, por sus palabras y sus actos. El propio crítico lo confirma, llamando los dos pasajes siguientes, pronunciados al enfrentarse con el rey, «una lección de qué es ser rey» (*Historia,* 164): «Es el Rey el que da honor./Tú buscas mi deshonor...» (II, 5; vv. 1046 s.)[17]; «Que no es rey quien atropella/los fueros de la opinión...» (II, 5)[18].

Al impartir esta lección, Busto se «protege», pretextando que no reconoce al monarca en el adversario que tiene delante. Pero él no busca esta excusa por «conformismo», sino por ser consciente de los límites impuestos a su resistencia. Ya en ocasión anterior, cuando el prometido de su hermana, Sancho Ortiz, se enfurecía porque el rey pensaba en darle marido a Estrella, Busto le había recordado estos límites: «¡Sancho Ortiz, el Rey es Rey!/Callar y tener paciencia» (I, 9; vv. 661 s.).

Tal es el «remedio» que, *provisionalmente*, le queda al vasallo. Sin embargo, Busto no se resigna. Todo lo contrario; para defender el honor de su hermana y el suyo, Busto, desde el primer acto, emplea todas sus dotes diplomáticas, para mantener al rey lejos de su casa. En el segundo, cuando el rey ha penetrado ya en su domicilio, se enfrenta a él, retándolo a duelo (a la vez que finge no identificarlo). Aquí el rey, que también echa mano a la espada, tiene que huir, porque, al aparecer los criados, teme que el escándalo se publique. Y, al final, Busto corona su resistencia con una provocación, matando a la esclava Natilde, sobornada por el rey para abrirle la casa, y colgando su cadáver en las rejas del palacio real, con este comentario:

> En sus rejas
> la colgué por su delito;

---

15 La excepción es, evidentemente, Ruiz Ramón, con sus partidarios. Por ejemplo, Felipe B. Pedro Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de la literatura española IV. Barroco: Teatro*, Cenlit Ediciones, 1981, 253-57, que dicen: «El propósito del autor parece ser la exaltación de la nobleza sevillana, fiel hasta la muerte a su soberano; *pero lo cierto es* que el retrato de Sancho IV es el de un tirano servilmente venerado. El conjunto del drama presenta una sociedad atrapada en unas convenciones y fidelidades que arrastran a la destrucción» (256).

16 González-Marcos, Máximo, *El antiabsolutismo de* La estrella de Sevilla, Arbor, 1976, 7-26.

17 Cf. la explicación de estas referencias entre paréntesis, en nuestra nota 9.

18 Este segundo pasaje no se encuentra en la edición de Alfredo Rodríguez, pero sí en la Aguilar, citada en nota 9. Normalmente citamos el texto que da Alfredo Rodríguez.

que quiero que el Rey conozca
que hay Brutos contra Tarquinos. (II, 9; vv. 1371 ss.)

Este gesto de rebelión, y el comentario que lo acompaña delante del público, en la interpretación de Ruiz Ramón no encuentran eco alguno, ni tampoco el último intento «subversivo» de Busto que, consciente de los límites de su resistencia se prepara ya a huir («Yo he de ausentarme por fuerza»; II, 9; v. 1380), pero antes quiere todavía casar a su hermana con Sancho Ortiz, para poner su honor a salvo; intento que se malogra, por la venganza del rey, que es más rápida. Busto muere, provocado a duelo por su futuro cuñado, que actúa por orden del monarca.

La «resistencia» ahora pasa a *Sancho Ortiz* y a *Estrella*, también muy conscientes de los límites que tienen que respetar. Ya en el segundo acto, al enterarse de que el adversario, que el rey le manda matar, es Busto, su amigo, Sancho Ortiz protesta: «Mas no hay ley que a aquesto obligue», pero en seguida se corrige: «Mas sí hay que aunque injusto el Rey/debo obedecer su ley,/y a él después Dios le castigue» (II, 13; vv. 1732 ss.).

Cuando el rey manda, hay que obedecer. Aquí, evidentemente, no se proclama el derecho *natural* de resistencia, sino todo lo contrario. Pero la fórmula tampoco es «conformista». Sancho Ortíz *no duda* en llamar al rey «injusto», delante del público, y en apelar a la justicia divina.

Más adelante, bajo la amenaza de la sentencia de los alcaldes, el comportamiento de Ortiz hacia el rey se revelará incluso más eficaz que la resistencia más directa intentada por Busto. Su actitud demostrará (y tal me parece ser el verdadero sentido de la pieza) que, aun con todas las limitaciones impuestas por la monarquía absoluta, el vasallo *puede* resistir al rey, y salir vencedor del conflicto, si bien su resistencia (y su victoria) tienen que ser *de tipo moral*; lo que parecerá *una limitación*, pero sólo desde el punto de vista de hoy día.

Este aspecto moral del conflicto es muy patente, a través de toda la pieza. El rey y su valido, desde el principio, se muestran en efecto sensibles a consideraciones de este tipo. En el primer acto, Don Arias, consejero constante del rey, admira el valor de Busto y su hermana, que resisten a los intentos en contra de su honra, con estas palabras:

¡Notable valor de hermanos!
Los dos suspensos me dejan:
la gentilidad romana
Sevilla en los dos celebra.
Parece cosa imposible
que el Rey los contraste y venza». (I, 13; vv. 815 ss.)

Y el mismo rey, maquinando la muerte de Busto, confiesa su mala conciencia («Ya la piedad me acobarda»; II, 10; v. 1406), comentando así su propio comportamiento: «Ya veo,/Amor, que no es este en mí/alto y glorioso trofeo» (II, 10; vv. 1419 ss.).

Más adelante, cuando Sancho Ortiz encarcelado *se niega* a nombrar al instigador real de su acción, la capitulación final del monarca, en coloquio con su valido, parece ya muy cerca: «¡Cómo estoy arrepentido,/don Arias, de mi flaqueza!» (III, 10; vv. 2706 s.).

Y a continuación, las exclamaciones de admiración para sus adversarios, por parte del rey y de Don Arias, todavía se multiplican: «Tal hermano y hermana/piden inmortalidad» (III, 10; vv. 2720 s.); «La gente desta ciudad/oscurece la romana» (III, 10; vv. 2722 s.).

Será difícil vencer a tales adversarios, y en efecto, en el trascurso de la acción, todas las estratagemas, para ocultar la culpa del monarca, fracasarán. Estrella renuncia a tomar venganza de quien mató a su hermano, y los dos esposos prometidos, en un certamen de magnanimidad, se perdonan mutuamente. Sancho Ortiz, liberado de la prisión por Estrella, vuelve a la cárcel por propia voluntad; «heroísmo» que al rey le merece este comentario:

> No he visto gente
> más gentil ni más cristiana[19]
> que la desta ciudad: callen
> bronces, mármoles y estatuas. (III, 11; vv. 2752 ss.)

Los «bronces, mármoles y estatuas», que celebran los tiempos pasados, *no llegan,* según reconoce el propio rey, al heroísmo de los protagonistas, cuyas «grandezas agravian/la mesma naturaleza» (III, 11; vv. 2773 s.).

Los alcaldes de Sevilla también demuestran su entereza, al rechazar las presiones del monarca, a favor del prisionero; otro motivo para el rey de reconocer la superioridad moral de sus súbditos: «Bueno está. Basta;/que todos me avergonzáis» (III, 16; vv. 2899 s.).

Sin embargo, a pesar de tanta sensibilidad para argumentos de tipo moral, el rey rehuye hasta el final la *confesión pública* de su propia culpabilidad. Ésta sólo se produce, cuando Sancho Ortiz *pide su propia muerte,* por haber dado muerte «al hombre que más amaba» (III; 18; v. 2919). La victoria moral del súbdito, entonces, es completa, y el rey declara: «Sevilla,/matadme a mí, que fui causa/de esta muerte» (III, 18; vv. 2946 ss.).

Más no se puede pedir a un rey «absoluto». Sancho Ortiz dice: «Sólo/ese descargo aguardaba/mi honor»; (III, 18; vv. 2950 s.); y los alcaldes de Sevilla ahora revocan su sentencia:

> Así
> Sevilla se desagravia,

19 Variante de la edición Aguilar: «más gentil ni más *bizarra*» (con el sentido positivo que tiene esta palabra en español).

> que pues mandasteis matarle
> sin duda os daría causa. (III, 18; vv. 2956 ss.)

Aquí los alcaldes «se conforman», en efecto; o sea: *respetan* (bajo la cautela implícita enunciada por Sancho Ortiz: «A él después Dios le castigue») la prerrogativa del rey de decidir, por sí mismo, quién le ha faltado el respeto. La monarquía absoluta así *se confirma*. Pero este rey, por muy «absoluto» que sea, ha tenido que aprender su lección, que también le será válida para futuras ocasiones.

Vista así, *La Estrella de Sevilla* es una apoteosis del vasallo que resiste al monarca, aun bajo las limitaciones de la realeza absoluta. La pieza no termina, como de costumbre, con el elogio al rey, sino con el elogio a los vasallos, por parte del rey y su valido. En efecto, cuando los dos esposos prometidos coronan su victoria sobre el rey con la victoria sobre sí mismos, *renunciando* al matrimonio, este elogio ya no conoce límites. El rey: «¡Grande fe!»; Don Arias: «¡Grande constancia!» (mientras el gracioso comenta, aparte: «¡Más me parece locura!»). El rey, subyugado de admiración, exclama: «Toda esta gente me espanta»; lo que el alcalde sevillano, Don Pedro, le confirma, lacónico: «Tiene esta gente Sevilla» (III, 18; vv. 2997 ss.).

La Estrella de Sevilla como apoteosis del vasallo, que resiste *moralmente* y vence: he aquí el «mensaje» que se deduce *directamente* de las palabras y del comportamiento de los personajes. Esta «lección» para reyes[20] no se esconde detrás de ninguna estrategia de camuflaje; al contrario, la pieza sorprende por su franqueza, al criticar al monarca.

¿Pero para qué rey sería esta lección? ¿Para Sancho IV el Bravo, que en 1284 hizo su entrada en Sevilla? ¿Se querrá corregir aquí, retrospectivamente, a un rey muerto hace más de 300 años? Evidentemente no (incluso parece que el argumento de la pieza, es decir, toda la historia en torno a Estrella, Busto y Sancho Ortiz, es ficticia, según indica Menéndez Pelayo, un poco de mala gana)[21]. Entonces ¿para qué rey sería la lección?

Ruiz Ramón es contundente al afirmar que tal pregunta carece de sentido. En el párrafo quinto de sus «principios metodológicos» expresa:

> No tiene sentido, por su carga de inescapable reducción, siempre estéril, proceder, al uso de una elemental socio-literatura, a buscar las homologías entre un personaje ficticio B y una persona, o, incluso arquetipo, real B'; o entre una situación ficticia C y una situación histórica C', ni siquiera entre un conflicto ficticio D y un conflicto real D'. (*Estudios*, 37)

Sorprende lo apodíctico de esta afirmación, que prohíbe buscar la «persona real» o la «situación histórica» o el «conflicto real», «detrás» de la ficción. Esta prohibición

---

20 Cf. particularmente Jesús García-Varela, «La destrucción del rey en *La Estrella de Sevilla*», Romance Languages Annual, 1991, 449-53.

21 *M. Pelayo*, 230 s.

tiene su sentido: Consideraciones «históricas» de este género *estorbarían* la postulada «actualización», el intento de leer el teatro clásico en función de nuestros propios «deseos, nuestras obsesiones o nuestras frustraciones». Para ello, conviene *vaciar* el mundo ficticio de sus elementos «históricos» y reducirlo a un esquema más bien abstracto y (diría) «estructuralista».

El rey, para el crítico, forma parte de «un sistema» y recibe su significado de su «función» dentro de este sistema:

> El Rey –llámese Pedro o Felipe o Carlos o, simplemente, el Rey– es la figura que encarna, a nivel de la comunidad nacional, *el principio de autoridad*, como el Padre o el Marido o el Hermano lo encarnan a nivel de la comunidad familiar privada. Del mismo modo, el Galán y la Dama, *no son reflejo social* –en cuanto a su *función dramática*– de los jóvenes de la época, sino las figuras que encarnan, por oposición a los anteriormente mencionados, *el principio de libertad*. Todos ellos actúan, *según su función*, dentro de *un sistema de normas específico*, del que no se eliminan las contradicciones ni las tensiones. Las homologías hay que buscarlas entre las relaciones dentro de un sistema y las relaciones dentro de otro sistema, pero sin dar en la ingenuidad de pensar que cada una de las normas actuantes en el mundo del drama refleja normas homólogas en el mundo histórico. (*ibid.*, 37 s.)

Este modelo, «estructuralista», desarrollado generalmente para la comedia del Siglo de Oro, según el crítico se adaptaría especialmente a los «dramas de honor» y los «dramas del poder injusto»: «Los dos tipos de dramas clásicos donde mejor pueden aplicarse estas hipótesis, de valor metodológico-instrumental, son el drama de honor y el drama, al que yo he llamado en otra parte, del poder injusto» (*ibid.*, 38).

Reducida así, de manera «estructuralista», a-histórica, *La Estrella de Sevilla*, «drama del poder injusto»[22], expresaría (más o menos abstractamente) la «relación *entre el poder* y *el silencio ante el abuso del poder*» (*ibid.*, 42). El mundo histórico *concreto*, al que el mundo ficticio de la pieza *tal vez* aluda, *no interesa*:

> Inútil buscar ningún tipo de correspondencia entre situaciones y personajes del espacio dramático y situaciones y personajes del espacio histórico. Pero si nos atenemos sólo a la configuración de relaciones dentro del sistema del drama y de la sociedad *coetánea* las correspondencias se dibujan nítidas. (*ibid.*, 42)

Aquí el término «sociedad *coetánea*» queda ambiguo. No se sabe si se refiere al siglo XVII o al XX. Pero aun en el primer caso, la concesión, para la interpretación de la pieza, queda sin consecuencias. Porque la función del modelo interpretativo es otra;

22 Para nosotros: «drama del poder injusto *vencido* y *convertido* a mejores luces y propósitos».

y la sociedad «coetánea» de *La Estrella de Sevilla*, la historia concreta, queda fuera de perspectiva.

Antes de seguir con estas consideraciones, convendrá aclarar lo que aquí entendemos por «historia». En el caso de *La Estrella de Sevilla*, concretamente, se trata de dos cosas diferentes: la época de Sancho IV (finales del siglo XIII), en la que la acción se sitúa; o, al contrario, la época del autor y su público, es decir, según las hipótesis más probables, los años 20 del siglo XVII[23].

Ahora bien, renunciar a la historia en el primer sentido, no presenta gran problema. Un casi axioma de la Historia de la literatura española reza que, para la comedia del Siglo de Oro, el rey –«llámese Pedro o Felipe o Carlos»– si en parte *es* el rey de tal nombre[24], es también, y sobre todo, el rey *contemporáneo del autor y su público*[25]. La renuncia a la historia en este segundo sentido, significaría, pues, *renunciar* simplemente a la comprensión de la pieza.

Como queda especificado en nota (al pie de la página), varios críticos, últimamente, han contribuido a dilucidar las relaciones concretas entre *La Estrella de Sevilla* y la historia de principios del siglo XVII (momento de su composición)[26]. Según ellos, la «lección» que la pieza *parece* impartir a Sancho IV y su valido, sería en realidad una lección para el rey «contemporáneo », Felipe IV y su valido Olivares (que en 1624, en efecto, visitaron Sevilla, viaje ya insólito, después de la fijación de la corte en Madrid y el Escorial). Ésta sería la *actualización* que *históricamente* se ofrece (incluso se impone por el hecho, ya aludido, de que el argumento de la pieza parece una invención de dramaturgo, que con esta historia seguramente tenía en mente su propio tiempo).

---

23 *M. Pelayo*, 173: «posterior a 1618». Alfredo Rodríguez, en su edición, citada en nota 9, propone el período de 1617-20 (70), con una «reelaboración hecha... hacia 1623-4» (105). Ruth L. Kennedy, en un artículo citado en nota 26, siguiendo a Cotarelo («1623»), prefiere 1623/24 (357).

24 *M. Pelayo*, 231 s., aun destacando, más que otros críticos, la relativa «capacidad» de Lope, de pintar costumbres de otros siglos, hace, sin embargo, una excepción para nuestra pieza: «Lope era muy capaz de haber retratado con su propio y adecuado colorido las costumbres del siglo XIII, como lo hizo con las de otras épocas más remotas; pero en el caso presente lo que añadió tiene el sello del siglo XVII, tanto en la exageración de la lealtad monárquica, como en la sutil casuística del honor».

25 Cf. lo ponderado por Menéndez Pelayo en la nota anterior. Más decidido Schack, que subraya el «rasgo característico» del teatro español de «reflejar, en todo lo que representa, el presente y alrededor más inmediato, en el que él mismo vive» (afirmación citada y asumida por Voßler en su libro, nota 14, 232 s.). Vieil-Castel, citado en *M. Pelayo*, 229, expresa, refiriéndose a las «costumbres» descritas por el teatro español del siglo XVII: «Estas costumbres han existido, pero no en el tiempo en que los poetas colocan la acción de sus dramas, sino en aquel en que los escribían».

26 Kennedy, Ruth L., «*La Estrella de Sevilla*, reinterpreted»; en: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid 1975, 385-408. Kennedy cita, entre otros, el interesante artículo de Jean Vilar sobre «Formes et tendances de l'opposition sous Olivares: Lisón y Viedma, defensor de la patria», publicado en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid 1971, 263-94.
De Armas, Frederick A., «Un nuevo Hércules y un nuevo sol: la presencia de Felipe IV en *La Estrella de Sevilla*», en: *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, Asociación Internacional de Hispanistas, University of California, 1994, 118-26.
Sieber, H., «Cloaked History: Power and Politics in *La Estrella de Sevilla*», en: *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, Irvine, 1994, 133-45.

Al contrario de lo que mantenía Máximo González-Marcos, *La Estrella de Sevilla* no es «antiabsolutista» en un sentido estricto[27]. Los mismos alcaldes de Sevilla dicen: «Pues nadie en los reyes manda» (III, 12; v. 2813). Se trata de una lección para reyes, pero dentro de las circunstancias históricas del siglo XVII. Esta interpretación, históricamente pertinente, está también implícita en los muchos críticos que, a lo largo de todo el siglo XX, han destacado el heroísmo sevillano, y no el conformismo de los personajes. Ya Busto Tabera, en su confrontación con el rey, decía: «Así aprenderá a ser Rey/del honor de sus vasallos» (II, 5; vv. 1084 s.).

Aquí un protagonista nos explica *el sentido* de la pieza; gran prueba de que los *personajes*, a veces, son más omniscientes que los espectadores. Y gran prueba también de que sus conflictos no son siempre directamente transferibles a «hoy día». La «demasiada actualización», para volver a mi lema polémico del principio, tiene un precio muy alto: renunciar a la historia concreta significa también renunciar a la riqueza de la vida misma y sus potencialidades.

Lo que precede quiere ser una defensa no sólo de la historia, sino también del oficio de *historiador* de la literatura. Aquí no se trata de negar el derecho de «actualizar», que tienen los «hombres de teatro», directores y actores, que ponen en escena una pieza. La Revolución Soviética trasformó *Fuenteovejuna*, obra de inspiración monárquica sobre la rebelión de una población andaluza, en una pieza del proletariado revolucionario.Tales trasformaciones no deben ni pueden impedirse. *Una* de las tareas del historiador de la literatura, sin embargo, consiste en recordar, frente a esta adaptación, que tal no fue el sentido original de la pieza, ni para Lope, ni para su público.

27 Artículo citado en nota 16.

Caricatura y Misoginismo en la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* (1620) de Juan de Luna

Joseph L. Laurenti

A raíz de sus traslados a París, en 1615, y a Londres, en 1621, Juan de Luna, autor de la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*... (1620)[1], se dió a conocer -como es sabido- primero como «maestro e intérprete de la lengua española» y luego como predicador protestante en la capilla de la Merced de Cheapside, suburbio de la metrópoli londinense, donde oficiaba como pastor protestante para los reformados españoles que entonces residían en Londres[2].

En 1620, en París, Juan de Luna pone en limpio e imprime, en la famosa imprenta de Rolet Boutonné una edición del auténtico y primitivo *Lazarillo de Tormes* (1554), «corregida y enmendada»[3], agregándole la *Segunda Parte*, que hemos citado. En su advertencia de esta *Segunda Parte*, Juan de Luna justifica su continuación del modo siguiente: «La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes* ha sido por haberme venido a las manos un librillo que toca algo de su vida, sin rastro de verdad» (4).

Esta *Segunda parte* de Juan de Luna, que tiene por escenario el mundo social de la época, nos presenta el panorama del diario vivir de este Lázaro del siglo XVII que podría ser, por su actitud ante la vida, cualquier pícaro de la hermana cofradía de guzmanes y buscones que llenan las páginas de las novelas picarescas de la época barroca.

En toda la novela de Luna encontramos que el autor lleva a su *Segunda Parte* la realidad del ambiente tal como él la interpreta, añadiendo a todo ello su falta de agudeza en la percepción de los valores estéticos de los personajes y su falta de sensibilidad y comprensión humana.

De hecho, el concepto que tiene Luna del ambiente social y de sus personajes, en esta *Segunda parte*, se mueve, aunque con marcada originalidad hiperbólica, dentro de los modelos de las novelas picarescas de la época barroca, a saber: tendencia hacia la

---

1 Todas las citas textuales a la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes de Juan de Luna* se hacen mediante mi edición, que se basa en la edición príncipe de París de 1620, a saber: *Juan de Luna Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes sacada de las crónicas antiguas de Toledo*, Madrid, Espasa Calpe, 1979 (Clásicos Castellanos), 215. A las citas se añadirá entre paréntesis la página, que siempre corresponde a la edición que acabo de indicar.

2 Para más detalles biográficos sobre Juan de Luna, veáse el Prólogo a mi edición, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes,* VII-X.

3 Sobre las vicisitudes bibliográficas y errores de pie de imprenta de esta edición parisina del primitivo *Lazarillo de Tormes,* véase Joseph L. Laurenti, *Vida de Lazarillo de Tormes*..., México, Ediciones De Andrea, 1965, 28, nota 7.

delincuencia, excesos nocturnos, justicia apicarada, exaltación de la vida picaresca, malandanzas y peligros de los personajes, engaños, cinismo, cobardía, pérdida del sentido del honor, hurtos, mancebia, prostitución y violencia.

Juan de Luna penetra en las intimidades del modo de ser de sus personajes, en especial de los personajes femeninos, deshumanizándolos en retorcidas y caprichosas caricaturas en cuya senda no lo precede ningún autor español de novela picaresca. Luna hace desfilar ante el lector mujeres representativas de las diversas clases de la sociedad española de entonces: pícaras, gitanas, casadas infieles, mancebas, busconas, alcahuetas y monjas, todas las cuales, sin excepción alguna, son muestra de la decadencia moral del ambiente y, sobre todo, del odio que él mismo siente hacia sus propias criaturas. Luna las pinta con las sombras pesimistas de la reflexión y contorción barrocas. Y se percibe fácilmente lo que se había propuesto al escribir esta *Segunda parte* casi setenta años después de la aparición del *Lazarillo* primitivo de 1554.

La presentación y la interpretación de las protagonistas tan originales sirve de contraste al tono social predominante en el *Lazarillo* primitivo.

Con esta *Segunda parte,* la estructura social y sus circunstancias degeneran; sobre todo degenera la imagen de los personajes femeninos. Estos personajes femeninos que Luna goza en presentarnos con una visión iconoclasta de la sociedad española del siglo XVII son los que podríamos definir, al compararlos con los de *Lazarillo* primitivo, como caricaturas, muy propias del barroquismo literario de la época.

Los repetidos y cortos ataques contra diversos tipos femeninos de la sociedad que se encuentran en estas aventuras de Lázaro le impiden al autor crear un ambiente social comparable al del *Lazarillo de Tormes* (1554). Su desenfrenada crítica contra los diversos tipos de mujeres no solo revela su anhelo y deseo de hacer una caricatura de las protagonistas, como acabamos de apuntar, sino también de las instituciones sociales y religiosas que las rodean, como el matrimonio y los miembros del clero[4].

Esta postura antifeminista y antirreligiosa, nunca igualada en las novelas picarescas anteriores y posteriores del género, proporciona al lector, en su sentido de finalidad, la visión más amplia y certera de la decadencia del personaje femenino en la picaresca española del Barroco. Y las citas textuales que comentaremos a continuación son, pues, muestra acabada de esta postura negativa de Luna. De hecho, Juan de Luna conduce su *Segunda Parte* por un camino distinto a la corriente lazarófoba de 1554, forzándola a dar de sí, en la estructuración del ambiente social y de sus personajes femeninos, una imagen única y personal, muy distinta del *Lazarillo* primitivo, en la cual las mujeres aparecen, en gran medida, como la concreción humana del mal vivir.

---

4 Para una interpretación del clero como sátira social en la *Segunda parte,* véase mi introducción a la citada edición, capítulo II, XXIV-XXXIV. Véase también Horst Baader, «Lazarillos Weg zur Eindeutigkeit», en *Interpretation und Vergleich, Festschrift für Walter Pabst,* Berlín, Erich Schmid Verlag, 1972, 11, quien al referirse a la soltura de costumbres del clero en la *Segunda parte* de Luna, afirma que: «Laurenti hat mit Recht festgestellt, dass das Hauptmerkmal des von Luna wiederbelebten Erzpriesters die erotische Zügellosigkeit und Missachtung des Ehesakraments sei...».

Todas las protagonistas de esta *Segunda parte,* que estructuralmente Luna nos presenta como las narradoras de la obra, operan en un ambiente sórdido e inmoral: el amancebamiento conveniente, el adulterio, el desenfreno erótico y la orgía colectiva pasan por galantería[5]. La consecuencia de esta marcada actitud puede atribuirse, en parte, al hecho de que Luna escribió su obra en el destierro. Allí, Luna, como otros contemporáneos suyos desterrados también de España, entre ellos Carlos García y Antonio Enríquez Gómez, encontró la pluma fácil para salir del círculo opresivo al que forzosamente le hubiera confinado la Península[6].

Desde el capítulo segundo hasta el fin de esta *Segunda parte* el autor se deja llevar por su actitud iconoclasta y crea, por resultado, tipos de personajes femeninos que, por supuesto, no están dotados de virtudes envidiables. El desprecio y la vehemencia con que Luna describe y caracteriza a las mujeres en esta *Segunda parte* es, cuantitativamente, bastante para acusar al autor de misoginismo. Podemos empezar con la mujer de Lázaro para ver como Luna la describe en fuerte contraste con la descripción que nos da el autor del *Lazarillo primitivo*. La mujer de Lázaro aparece como una de las más desenfadadas mujeres de la novela picaresca: «una piltrafa, escalentada, matacandiles, y finalmente, mula del diablo, que así llaman en Toledo a las mancebas de los clérigos» (48-49).

Comparada, pues, con la mujer del Lázaro primitivo, Elvira es el modelo inmortal de la mujer adúltera que coincide con los reflejos literarios de la indignidad marital que encontramos, a veces, en la literatura de la época de Juan de Luna[7]. La imagen que crea Luna de Elvira es el polo opuesto de *La perfecta casada* (1583) del poeta agustino Fray Luis de León, o de los deberes que impone la *Carta de guía de casados* (1645) de Francisco Manuel de Melo. Eso se percibe muy claramente cuando Lázaro, después de un año de ausencia de su esposa vuelve a su casa para reunirse con su familia y oye la gente del pueblo que comenta sobre la infidelidad de su esposa del modo siguiente:

> ¿De quién está preñada?
> ¿De quién? Del señor arcipreste; y es tan bueno, que por no dar escándalo si pare en su casa sin tener marido, la casa el domingo

---

5 Véase, por ejemplo, el capítulo XIV de esta *Segunda parte*, en que Luna describe ampliamente, con toques lascivos y morbosos, una orgía colectiva entre siete mujeres (cinco adúlteras) y otros tantos devotos de Venus.

6 Una serie de ideas semejantes sobre el ambiente transpirenaico, en que los continuadores del *Lazarillo* primitivo publicaron sus continuaciones, aparecen en los trabajos de J. Mª. Cossio, «Las continuaciones del *Lazarillo de Tormes*», Revista de Filología Española, XXV, 3, 1941, 514-23 y M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles,* Madrid, C.S.I.C., 1946-48, t. 4, 207.

7 Alcalá Yáñez, Quiñones de Benavente, Góngora, Lope de Vega, Villamediana, Salas Barbadillo, Santos, Bartolomé de Argensola y Quevedo han dejado cuadros animadísimos de los excesos de la indignidad marital durante la época de Felipe III. Quevedo refiere casos análogos en su *Carta de un cornudo a otro. El siglo de los cuernos;* Quiñones de Benavente, con su entremés *El marido flemático*, lamenta aquella misma inmoralidad; la obra de Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio, marido examinado,* es un reflejo de esta escandalosa costumbre.

> con Pierre, el gabacho, que será tan paciente como mi compadre Lázaro. (39)

Por lo general, los diferentes tipos de mujeres casadas que nos presenta Luna pudieran formar una verdadera galería de sacerdotisas de Venus que aparecen como estrellas de funestos presagios que llevan a la ruina y a veces al «destierro perpetuo», como en el caso de Lázaro[8].

La mujer de Lázaro, por ejemplo, hace que su esposo sufra los cuernos, pierda su oficio de pregonero de vinos, sea desterrado de Toledo primero y llegue después a convertirse en pícaro genérico[9].

A continuación, con motivo de una orgía colectiva en el capítulo XIV, cuando Lázaro sirve de escudero a siete distintas mujeres, cinco de ellas casadas que engañan a sus respectivos maridos, Luna vuelve a describir más ampliamente las figuras de las casadas infieles; las cuales, ahora, ni siquiera necesitan nombres, ya que basta decir «la mujer del sastre» para que en ella se vea a una señora casada del «mal vivir»; a «la mujer del zurrador», para que pensemos en los deslices femeninos; a «la mujer del hortelano», para que imaginemos a una adúltera estafada; a la sobrina de ésta, para que se perciba a una moza de partido, es decir de mala fama; a «la mondonguera», para que se aluda a un objeto de deseos y de concupiscencia; a «la viuda del corchete», para que en ella se descubra a otro sujeto oculto de este círculo de adúlteras, y, por último, a «la beata», para que en ella se le achaque sacrilegios sexuales, que como dice Lázaro de esta última «jamás hacía juglar como ella» (86).

Sin embargo, ninguno de los autores citados es tan violento en su diatriba brutal y desenfrenada en contra del sexo femenino y el matrimonio como Juan de Luna. Lo mismo opina S.J. Thomas Hanrahan, en su interpretación de *La casada infiel* y la función del matrimonio en la *Segunda parte* al afirmar que: «...la mujer es un objeto de deseos, pero a diferencia de los demás autores, incluso de Quevedo, nunca se la presenta en función de alguna elección moral». Para Hanrahan la actitud de Luna hacia el matrimonio se aleja de la tradición ascética que, «en su expresión rigurosa y extrema, hubiera considerado el matrimonio como remedium concupiscentinae». Añade Hanrahan: «Luna toma la actitud contraria y se niega a ver ningún bien en la misma vida de familia. La crudeza y obscenidad de Luna existen por sí mismas, sus reiteradas referencias al acto sexual están hechas más para excitar que para avisar.» (en *La mujer en la novela picaresca* por S.J. Thomas Hanrahan, t.II, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1967, 349).

Vemos pues, que en esta terrible descripción que Luna nos hace de estas siete mujeres, el autor se deleita en presentar lo obsceno y lo sensual de una manera grotesca y horrenda. El resultado que dejan las acciones de estas mujeres nos infunde una visión

---

8 Véase la edición citada, cap. VII, 51.

9 Después de su destierro de Toledo Lázaro se hace «ganapán», pero, poco a poco, se convierte, como diría Cervantes, en «pícaro de pelo en pecho». Véanse los capítulos IX-XVI.

del ambiente familiar dominado por el pesimismo y los golpes de la fortuna, ya que esta clase de inmoralidad delincuente da frutos terribles que sirven de complemento a los que rodean a esta clase de mujeres. Típico es el caso de Lázaro con el esposo de la desvergonzada cónyuge del sastre, el cual al averiguar los deslices de su esposa, interviene en contra de Lázaro de este modo pintoresco: «¿Como -decía-, bellaco, alcahuete, no tenéis vergüenza de venir a mi casa? Aquí pagaréis las de antaño y las de hogaño» (96).

Lázaro que está en el umbral de ese abismo de depravación, contemplando con complacencia las escenas de obscenidad brutal, sufre el resultado de las acciones del modo siguiente:

> me mantearon tan a su gusto cuanto a mi pesar. Dejáronme por muerto, y como estaba me pusieron en un tablero. Era ya noche cuando torné en mí, y me quise menear, caí en tierra, rompiéndome de la caída un brazo. Venido el día, poco a poco me fui a la puerta de una iglesia, donde con voz lastimosa pedía limosna a los que entraban. (*ibid*)

Por lo que acabamos de ver, se puede comprobar que Luna no concede un papel muy halagüeño a la mujer, sea esposa o no. En esta *Segunda parte* se puede ver aún clarísimamente que el autor se complace en describir el *modus operandi* de las solteras peligrosas y sus funestas actividades. Los diferentes episodios que se citarán ahora tienen motivaciones diversas, pero a todos les une la violencia, el engaño y el sufrimiento.

Un caso análogo, para empezar, lo refleja la experiencia del hidalgo toledano con la «cicatricera» abandonada de su amante. ¡Aquí el hidalgo sale burlado de los encantos de aquella ramera hasta el extremo de transformarse de hidalgo en ladrón! (15-17). No menos amiga de Lázaro resulta también ser la joven soltera madrileña, que arrojada a la prostitución por el hambre y los palos, no encubre, por cierto, su desordenada conducta cuando le da un bofetón a Lázaro por no haber éste agradecido sus favores (56). Algo funesto tiene el episodio de Lázaro con la alcahueta y la «doncella» madrileña del capítulo XII. La astuta seducción que la vieja alcahueta emprende en contra de la inocente joven termina en punta, con la sentencia a galera perpetua para los dos hermanos y el criado de ésta.

Junto a estas endemoniadas solteras se vislumbra la «gitana flamante» con sus acciones vituperables (70-71). Encarcelada por sus travesuras, ostenta su belleza y se jacta de su habilidad de mujer astuta para hacerse llevar a una fiesta. Ya terminado el «sarao», desaparece como rata que teme el veneno, para burlarse del alcalde y del alguacil, hombres tan humildes que no osan alzar los ojos hasta ella, según Luna. En su conducta todo es malicia y engaño. En este episodio, de eco cervantino, el amor y la belleza física no son nunca citados como fuente de alegría, sino como un peligro y una causa de todo mal.

De todo lo dicho se puede deducir fácilmente que las mujeres de esta *Segunda parte*, sean casadas, solteras o viudas, no convierten el amor, como se ve, en una ficción ideal

de la vida, sino en un desorden de las facultades del alma. No conocen, ni pueden siquiera interpretar o alcanzar formas elevadas del amor humano; toman el amor como una experiencia secundaria en sus agitadas vidas. Semejante caso nos lo ofrece la viuda del ermitaño al quererse con Lázaro. Pero esta viuda no busca el amor en el matrimonio, sino el dinero. Como dice ella: «Mi vida, dime donde están los dineros, para que con ellos hagamos una boda alegre» (111). Y cuando consigue lo que buscaba, que es el dinero, realiza toda suerte de engaños para llegar al bellaco fin de burlarse de Lázaro y de la promesa de matrimonio que le había hecho a éste en el modo más grosero e ínfimo que mujer alguna lo haya hecho en la historia de la novela picaresca. De hecho comenta Lázaro sobre este funesto episodio:

> —Peláronme la horcajadura, y una de ellas, la más atrevida,
> sacó un cuchillo, diciendo a las otras:
> —Tenedlo bién, que yo le sacaré las turmas para que otra vez
> no le venga la tentación de casarse. (113)

Lo que se destaca en este episodio grosero y desagradable, en el que no escasean los ejemplos más brutales y atroces del naturalismo antifeminista, es el odio hacia el sexo femenino por parte del autor. Con pequeñas alteraciones repite Luna en esta *Segunda parte* casi todas las incriminaciones de la literatura misógina, es decir celos, lujuria, engaño, adulterio y aun sadismo[10]. Conviene añadir aquí que la imagen de las mujeres en esta *Segunda parte* crea una sensación fantasmagórica, es decir de lo que efectivamente no es común con el sexo femenino en la literatura castellana del siglo XVII, aunque lo sea en la *Segunda parte* de Juan de Luna[11]. Es muy curioso ver también

---

10 Para más detalles sobre las incriminaciones en contra del sexo femenino en la literatura misógina es útil el trabajo de Jacob Ornstein, *«La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana»*, Revista de Filología Hispánica, III, 1941, 219-32. Lástima que en su denso articulito no se mencione la influencia de Semóniades de Amorgós (ca. 600 a.C.) en la literatura peninsular. *Cfr.* F. Rebelo Goncalves, *Sátira contra as mulheres do Semónides*, Lisboa, Impr. Nacional, 1930. Cronológicamente Semónides es el más antiguo misógino de la literatura occidental. Sus sátiras antifeministas anticipan las sátiras misóginas de los poetas romanos Ovidio y Juvenal. Véase, además, Vicente Cantarino, *«El antifeminismo y sus formas en la literatura medieval española»*, en Joseph Roca Pons (ed.), *Homenaje a Agapito Rey*, Indiana University Press, 91-116.

11 No comparto la postura de Jacob Ornstein (art.cit., 231) al afirmar que en los siglos XVI y XVII no hubo detractores del sexo femenino en la literatura castellana y «...que cuando si aparecen los dos genuinos detractores del sexo femenino Rojas y Lucena, no estamos en presencia de españoles ni castellanos, sino judíos». Añade, «la infelicidad de los hebreos y los conversos se refleja en la vena de triste amargura discernible en todos los escritores hispano-judíos, desde Santob, a través de Antón Montoro, Rodrigo de Cota, Juan de Lucena y Fernando de Rojas. De ahí brota, al menos en parte, la acerbidad de Lucena contra la mujer». Sabido es que Luna escribió su obra en el siglo XVII y no fue ni judío ni converso. Los nuevos datos biográficos publicados por Jean Marc Pelorson, en 1969 (Bulletin Hispanique, LXXI, 3 y 4, 577-78), hacen a Luna toledano, sin huella de judío converso. ¡Tampoco fueron judíos los autores clásicos, italianos y franceses como Semónides de Amargós, Aristóteles, Ovidio, Junvenal, Boccaccio y Jean de Meung, pero sí detractores del sexo femenino en algunas de sus obras!

que entre los medios técnicos-novelísticos que usa Luna, en su instintiva preocupación por denigrar a las mujeres, es patente la gran abundancia de diminutivos que colorean negativamente a las protagonistas. Luna los usa con consciente primor despectivo, como diminutivos de dominante emocional, en el sentido de hostilidad y odio. De los tipos de diminutivos diferentes que utiliza Luna para expresar su familiaridad despectiva en contra de las mujeres los más abundantes son los acabados en los sufijos femeninos *-ílla* y *-uela*. Así, por ejemplo, hallamos:

> A cabo de un rato llegamos a una casa que en el postiguillo, patio y *mujercillas* que allí bailaban, conocí ser del partido. (55)
>
> ¡Perdidos somos! Los hermanos de Clara (que éste era el nombre de la *doncelluela*) están en el portal. (78)
>
> La mozuela comenzó a desgreñarse y mesarse, dándose tan grandes bofetadas, que paresía endemoniada. (*ibid*)
>
> Esperaba gozar de aquella polluela, y así la noche me pareció un año. (111)

Otras veces Luna usa la forma más ordinaria del sufijo *-ica* para denigrar a las mujeres y al mismo tiempo denunciar su propia hostilidad:

> Los pescadores salieron muy de mañana de Madrid a Toledo, sin saber lo que Dios había hecho de la simple *doncellica* y del devoto clérigo. (36)
>
> La *doncellica* le dio una sortija que tenía en su dedo, rogándole hiciese de modo que no viniésemos a su presencia. (81)
>
> Al cabo de pocos días vi a la *doncellica* religiosa en la casa de poco trigo, donde ganaba para sustentar a su respeto y a ella. (ibid)

Como se puede ver estos ejemplos de diminutivos femeninos en *-ílla*, *-úela* e *-ica* son totalmente despectivos, «Mujercillas», «doncelluela», «doncellica», entre otros, denuncian la hostilidad y odio del hablante hacia las mujeres que se mueven en la esfera social de la época de Juan de Luna[12].

No aparece en la *Segunda parte* el sufijo femenino en *-ita* que significa, por lo general, ternura, amor y orgullo para las proyectadas mujeres sino, aquéllos que son más

---

12 Amado Alonso, en sus *Estudios lingüísticos,* Madrid, 1951, 203 hace constar que el uso del sufijo *-illo* era corriente en la época de Juán de Luna como rebajador de nombres propios: «Góngora, llamó a Lope, Lopillo: a Góngora Gongorilla:‹Yo untaré mis versos con tocino/porque no me lo roas Gongorilla.../por tu vida Lopillo que me borres/las diecinueve torres de tu escudo›».

comunes en el habla castellana por aquel entonces. Luna los utiliza con clara conciencia de primor ordinario y desvalorativo, alejando del todo esos sufijos efusivos en *-ítas* que expresan esos términos de cariño, melodía y cortesía.

Hechas estas observaciones pertinentes al uso de los diminutivos y a la finalidad del carácter y acciones de las mujeres, cabe señalar otros elementos que contribuyen a denigrar la imagen femenina en esta *Segunda parte*. Se trata de aquella multitud de relatos cortos o sucesos eróticos que las protagonistas y Lázaro, es decir los narradores de la obra, dirigen a los lectores[13]. Es notable la desvergüenza y el cinismo con que ellos relatan ciertos sucesos y la decadencia de costumbres. Presentan casos claros de sexualidad con una complacencia de cínicos. Por ejemplo, en el capítulo XVI (108), una prostituta confiesa a Lázaro que quedó «sola con tres hijas de diferentes padres, que según la más cierta conjetura fueron un monje, un abad y un cura, porque yo siempre he sido devota de la iglesia» y declara haber gozado de ello.

El relato de Lázaro es más largo, dicho precipitadamente; subraya la dinámica del acto sexual, la desnudez de los protagonistas y el exhibicionismo:

> sólo diré que la violencia de su acción había hecho rodar la cuba, y fue a causa de su desgracia y de mostrar en público lo que hacían en secreto. Sacáronlos fuera; él parecía a Cúpido con su flecha, y ella a Venus con su aljaba. El uno y el otro desnudos como su madre los había parido, porque cuando la justicia llamó estaban en una cama haciendo las paces, y con el alarma no habían tenido lugar de tomar sus vestidos, y por esconderce se habian tenido lugar de tomar sus vestidos, y por esconderce se habían metido en aquella cuba vacía, donde proseguían su devoto ejercici. (93)

Vista esta actitud y relacionada con cuanto hemos expuesto, podemos concluir que al contrario del *Lazarillo* primitivo, domina en esta *Segunda parte* una imagen más frívola de los personajes femeninos. Una imagen que tiene sus precedentes donosísimos en los recuerdos literarios de otros autores.

Todas las mujeres que aparecen en esta *Segunda parte* salen tan bién con el asunto del comercio sexual que, como diría Cervantes, pudieran leer cátedras en las facultades de *La celestina,* de *La Lozana Andaluza,* de algunas obras de Quevedo y aún en el *Decamerón* de Boccacio. Luna hace desfilar ante nuestros ojos las mujeres más pintorescas de la cantera literaria española, pero con retoques, como la alcahueta, la mujer de Lázaro primitivo, la «gitana flamante», las siete «damas» del convite del capítulo XIV,

---

13 Estos relatos cortos o sucesos eróticos de Lázaro y de las protagonistas de la obra, olvidándose Luna a veces del uso de la primera persona, quedan puestos de manera que se vea clara la distancia entre el autor (Luna) y los protagonistas o narradores; de esa manera Luna consigue permanecer rígidamente contrapuesto a la subjetividad narrativa del yo. Luna no quiere identificarse con los protagonistas de su obra ni con sus aventuras.

las mancebas y rameras, grupo bien definido de mujeres frívolas que con su loco amor, engaños y estratagemas de mujeres astutas burlan a los hombres.

Si ahora damos una breve ojeada a las fuentes y al contenido del escenario en que aparecen las mujeres de esta *Segunda parte*, veremos que Luna se vale de cualquier pretexto para intercalar a su gusto, en el ambiente en que operan las protagonistas, pasajes, motivos y relatos que son reminiscencias de las novelas picarescas, de *Don Quijote de la Mancha*, de las *Novelas ejemplares* y de otros géneros literarios. En resumen, nunca faltan algunas reminiscencias o ecos de los géneros literarios más en boga en la época[14]. Y siguiendo este aspecto, no podemos menos que llamar la atención sobre aquella sombría escena del capítulo XII en que Lázaro tropieza en el mesón de Valladolid con aquel galán y sus amigas que le comen lo más y mejor de su mesa en furiosos bocados. Este episodio tiene que ver con el de *Marcos de Obregón* (Descanso IX) en el mesón del Potro de Córdoba con aquel «gran maleante» que le come a costa de su dulce conversación todo lo que hay en su mesa. La misma escena está también dibujada en *El Buscón* de Quevedo, cuando Pablos de Segovia cae en manos de otros compañeros de oficio en la venta de Viveros. También en Quevedo debió inspirarse Luna a propósito de la legitimidad de la hija de Lázaro. Cuando el Arcipreste le revela a éste que no es hija suya, Lázaro añade sobre el particular incidente: «¡Cuantos hay que aman a los que piensan ser los suyos, sin tener mas dellos que el nombre!» (38-39) Esta frase no parece original de Luna. Sabido es que Quevedo había dicho anteriormente en su *Visita de los chistes*: «Cuantos pensáis que en el día del juicio conocerán por padre a su paje, a su escudero, a su esclavo y a su vecino» (38, nota 22). Ambas frases subrayan una actitud cínica y detractora del ambiente familiar. En el intento de Luna de utilizar todo su saber literario al servicio de los episodios burlescos en la Segunda parte, no podía faltar algo de Lope de Vega. De hecho, en *Fray Diablo (Obras completas, 2ª serie, III)* pudo inspirarse Luna para el incidente del capítulo XV, en que una ramera, al cortar un pedazo de tejido del hábito del ermitaño que lleva Lázaro, éste se espanta al ver las tijeras de la mujer tan cerca de sus testículos. Vivos son también algunos recuerdos episódicos de las obras de Cervantes que ocurren en la *Segunda parte*. El episodio del convite con las siete mujeres en que Lázaro es manteado y apaleado por los criados del sastre en el capítulo XIV, tiene sus ecos con la experiencia de Sancho en la venta (*Don Quijote*, I, cap. 3). En ambos episodios, Lázaro y Sancho son castigados de ese modo a causa de la falta de honradez de sus respectivos amos[15].

Dentro de esta variedad de incidentes Cervantes proporciona a Luna el episodio que cuenta la «gitana flamante» sobre la pesada burla del gitano con la vejiga de buey llena de sangre (Capítulo XI, 70-73). El truco utilizado por el novio de Quiteria en las Bodas

---

14 Para más detalles sobre las fuentes literarias que van interpoladas en la *Segunda parte,* véase mi artículo «la técnica novelística de Juan de Luna», en Cuadernos Hispanoamericanos, LXVIII, 173, 1964, 243-69.

15 En el Guzmán de Alfarache (Parte I, Libro III, Cápitulo 1), Guzmán también es manteado de ese modo, pero no por falta de honradez, sino a título de burla.

de Camacho (*Don Quijote*, II, cap. 21) es el mismo que utiliza Luna en su *Segunda Parte*. Otro ejemplo de como Luna se aprovecha de los personajes y episodios de las obras de Cervantes lo refleja las constantes alusiones que hace la «gitana flamante» a *La gitanilla* de Cervantes. Además, se entrecruzan en la Segunda parte reminiscencias literarias del *Decameron* de Boccaccio. Por ejemplo, el núcleo central del episodio de Lázaro con la vieja alcahueta, o sea la seducción combinada por la astucia de ésta por medio del ataúd en el capítulo X, se basa en un cuento incluido en *Decameron* (Segunda jornada 9).

En Luna lo recién aprendido es utilizado literalmente en la caracterización de las protagonistas, de modo que se puede ver en la influencia literaria de las obras de la época en esta *Segunda parte.*

La caracterización y presentación de mujeres tan llenas de amargura tocada de tristeza nos hace pensar en el posible influjo del Primer Acto de *La Celestina*, de Fernando de Rojas, donde Sempronio, como Lázaro y otros protagonistas no admiten nada de bueno en la mujer:

> –Llenos están los libros de sus viles y malos ejemplos, y de lascaídas que llevaron los que en algo como tú, las reputaron... ¿quién te contaría sus mentiras... su liviandad, sus alteraciones, sus osadías? Que todo lo que piensan, osan sin deliberar. ¿Sus disimulaciones, su lengua, su engaño, olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su revolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su soberbia, su subjeción, su parlería su golosina, su lujuria, y suciedad... sus hechicerías ...su desvergüenza, su alcahuetería? «Esta es la mujer antigua malicia que a Adán echó de los deleites del paraíso. Esta el linaje humano metió en el infierno. A ésta menospreció Elías profeta» ...[16]

Esta clase de amarga misoginia por parte del autor de *La Celestina* puede relacionarse con la de Juán de Luna, quien también blasfema contra todo el sexo femenino con sustantivos parecidos y otros peores, como acabamos de ver.

Luna como Rojas, nada hace para absolverse de su amarga misoginia descriptiva. Todo lo contrario, por medio de sus criaturas, es decir Lázaro y otros personajes periféricos de la *Segunda Parte,* Luna autor- narrador, se interioriza en el escenario de Lázaro y otros protagonistas. Ahora, Luna, nos narra desde adentro desde una realidad literaria que se centra en sus criaturas misantrópicas. Y desde allí Luna se complace en describir en detalle el sexo femenino, dibujándolo en escenas repulsivas y ataques que llegan no pocas veces a ser groseros. Luna no se ocupa de la mujer como entidad social

16 Edición de Martín de Riquer, *La Celestina y Lazarillos*, Barcelona, Vergara Editorial, 1959, 177-78.

sino como objeto de placer o prostitución[17]. Y a pesar de que Luna llene uno de los capítulos más vigorosos de la literatura antifeminista de todos los tiempos, la imagen que crea Luna de la mujer castellana en su *Segunda parte* no hizo fortuna como tema literario. Podríamos concluir que el único valor positivo de la *Segunda parte* no reside, por cierto, en la imagen que crea Luna del sexo femenino, sino en el lenguaje de esta novela, que está escrita con expresiones vigorosas, expresivas y propias del ambiente en que se mueve Lázaro y los demás protagonistas. Luna se dedica a escribir con un tono popular, con vocabulario de tradición retórica; los modismos, los vulgarismos y los diminutivos que se mezclan en su prosa son meros soportes intrínsecos del arte novelístico de Luna que contribuyen a la creación de una obra poco igualada en la cantera novelística de la picaresca española del Barroco.

17 Sobre el tema de la mujer como objeto de placer o prostitución en la literatura europea aunque no se mencione a la *Segunda parte* de Juán de Luna, han tratado muy extensamente D. Radcliff-Umstead, *Human Sexuality in the Middle Ages and the Renaissance*, University of Pittsburgh Pres, 1978 e Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Women*, Cambridge University Press, 1980. En cambio, Petronella W. Boumli, en su *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, La Haye, 1950, 314, al referirse al mismo tema clasifica a la mujer de Lázaro y otras protagonista de la novela picaresca como «pícaras de burdel». Lástima que la autora omita el capítulo XVI de la *Segunda Parte* de Luna, cuyos diálogos entre Lázaro y las «pícaras de burdel» se desarrollan precisamente en aquel ambiente equívoco.

La influencia de la familia, el Estado y la Iglesia en la construcción del matrimonio en los manuales matrimoniales españoles de la época moderna

Carlos Lechner

Entre 1450 y 1650 aparecieron en España unos treinta manuales matrimoniales, varios de ellos, como los de Vives o Fray Luis, reeditados muchísimas veces[1]. Escritos en español, casi siempre por el clero, se dirigían al lector lego, tanto al hombre como a la mujer. Escasos, breves y cultos al comienzo, pronto empezaron a multiplicarse, a crecer -a veces hasta tener mil páginas[2]- y, durante la Contrarreforma, a abarcar las regiones más remotas y las gentes más humildes[3]. Forman parte, pues, de esa enorme literatura religiosa y moral[4], hoy tan olvidada, que entonces constituía el grueso de lo que se

---

1 Correia Fernandes, 1995, Brandenberger, 1997. Era el matrimonio, además, tema muy comentado en los manuales de confesores, en las *sumas*, así como en los comentarios legales, tanto civiles y eclesiásticos. Los tres textos clave son Azpilcueta, 1556, con 37 ediciones antes de 1620, Ledesma, 1605, y Sánchez, 1592.

2 Francisco de Osuna, *Norte de los estados,* 1531, 300 pp., Gaspar de Astete, *Tratado del gobierno de la familia y estado del matrimonio*, 1598, 700 pp., Alonso de Herrera Salcedo, *Espejo de la perfecta casada*, 1637, 900 pp.

3 Varios manuales aparecen en las principales ciudades y centros editoriales: Salamanca (Fray Luis, Farfán, Gutiérrez, Sumarga), Sevilla (Luján, Osuna, Vives), y Barcelona (Jarava, Molino); sólo uno en Alcalá de Henares (Cerda), donde sí apareció un sinfín de manuales de confesores y otra literatura moral (Arias del Castillo, Gracián de Alderete, el Tostado, etc). Osuna tienes tres ediciones: 1531 en Sevilla, y 1541 y 1550 en Burgos, pero nada menos que en casa de Juan de Junta, señal del éxito que debió de tener el libro. Ya en fechas posteriores, van apareciendo otros en lugares y casas de segunda categoría: 1595: Estevan en Bilbao; 1618: Andueza en Pamplona. Mexía, autor de la *Saludable instrvccion del estado del matrimonio* (Córdoba, 1566) desea «dar vn auiso general para todo linage de personas que biuen en estado de matrimonio,» (6r) por lo cual «todo lo que en ella se escriue es para personas que no alcançan letras.» (6r)

4 Un tercio, tal vez hasta dos tercios de los autores pertenecían al clero. (Estruch, 1990, Simón Díaz, 1981). El índice de la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio consta de 23 secciones que suman 133 páginas. De éstas las primeras veintitrés secciones, en cincuenta páginas, corresponden a temas religiosos; sólo las últimas tres secciones, en nueve páginas, a literatura; o sea, un 38% versus un 7%. De los quince mil libros que tenía el famoso impresor y librero Juan de Junta de Burgos en 1556, los más numerosos eran los religiosos, un 40% de los cuales estaban en Latín. La tercera parte del valor total del *stock* lo constituía un solo libro: El *Missale burgense*. El título con mayor número de ejemplares era una colección de vidas de santos del humanista burgalés Juan de Maldonado. (Pettas, 1995) El libro más editado era el *Libro de la oración* de Fray Luis de Granada, con más de cien ediciones entre 1554 y 1679, casi el doble de *La Celestina*, el *Marco Aurelio* o las *Fábulas* de Esopo. (Whinnom, 1980) Para los manuales de confesores, ver Redondo 1984. Para el estado de la cuestión, ver Peña Díaz, 1997.

publicaba. Más que historia literaria, pues, lo que nos interesa aquí es la historia del libro y de la lectura como espejo de actitudes e ideologías. Es por esta senda, a mi parecer, donde quedan fértiles campos que desbrozar[5].

La pregunta central que quisiera considerar aquí es la siguiente. ¿En qué medida cambió la imagen del matrimonio a lo largo de la edad moderna? Y si hubo cambios, ¿fueron para bien o para mal, en particular para la mujer? Las respuestas, hasta ahora, han sido de tres tipos. Hasta los años 70, solía verse el humanismo como un paso adelante en el trato de la mujer. En fechas más recientes, para unos no cambió casi nada; para otros, las cosas fueron a peor, primero con el Renacimiento, y sobre todo con la Contrarreforma[6]. Discrepo en dos aspectos. En primer lugar, dudo que se pueda generalizar tanto. Vives, humanista secular, reaviva una misoginia feroz, aunque más solapada, derivada de los Padres africanos y la «querelle des femmes» del siglo XV. Por las mismas fechas, sin embargo, brota en Osuna, el místico franciscano, un espíritu práctico e igualitario, atento a la psicología y la legislación. En segundo lugar, la Contrarreforma, aunque dio un paso atrás en materia sexual, a diferencia del Renacimiento, dio un paso adelante en materia legal. Lo que sucede es que dichos manuales se saquean un poco al azar como viles instrumentos de opresión patriarcal. Si, en cambio, los leemos con menos prejuicios, en su totalidad y en sucesión cronológica, descubriremos que sí hay cambios, muchos de ellos importantes y varios positivos[7].

En torno al año 400, ya señalaba San Agustín en uno de sus sermones[8] que la mujer ha de vivir bajo el temor de su marido, el temor de la ley y el temor de Dios. Misoginia aparte, efectivamente eran la familia, el Estado y la Iglesia las instituciones sociales que a lo largo del tiempo forjaron el matrimonio. Cada una de dichas instituciones, como era de esperar, tenía ideas e intereses diferentes, a veces opuestos, y el papel que asignaban a los esposos dentro del matrimonio variaba consiguientemente. Desde el siglo IX hasta el XVI, las tres instituciones no dejaron de disputarse el control del

---

5 Entre sus muchos trabajos, véanse en particular Chartier, 1993, 1994 y 1995. Y los trabajos colectivos del «Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI et XVIIe Siècles» (CRES) dirigidos por Augustin Redondo. Ver Redondo, 1985, 1987, 1988, 1994 y 1995.

6 Con respecto a Vives, por ejemplo, Bataillon hablaba, ya en 1937, de un nuevo espíritu que ponía a hombres y mujeres en un mismo plano intelectual. Pero aún en 1970 Noreña consideraba revolucionario el programa educativo propuesto en el *De insitutio foeminae christianae* y el *De officio mariti*. El ataque feminista contra el Renacimiento fue iniciado por Kelly, 1977. Para una visión más ponderada de la periodización de la historia de la mujer, ver Bridenthal, 1998. Ejemplos, en fechas más recientes, de una visión estática: Vigil, 1986, Cacho, 1995. Extremado ejemplo de una visión regresiva de la Contrarreforma, todavía muy influida por Foucault y Maravall (1986a y 1986b): Cruz y Perry, 1992. Raros, aunque más acertados, son los juicios favorables de la Contrarreforma: Kamen, 1993, y Burguière y Lebrun, 1996.

7 Los estudios de Correia Fernandes y Brandenberger cubren a fondo casi todos los textos relevantes, pero el método exhaustivo de la primera y el planteamiento discursivo del segundo les impiden percibir los profundos cambios estructurales que sufren mentalidades e ideologías sociales.

8 *Sermones ad populum, Sermo IX, De decem cordis.*

matrimonio[9]. Este hecho, tan evidente, brilla por su ausencia en los estudios sobre los manuales matrimoniales de la España moderna. Examinados a la luz de esta problemática, sin embargo, revelan toda una serie de cambios y desarrollos profundos.

En lo que sigue, quisiera ilustrar esta idea mediante dos aspectos del matrimonio: su constitución y su disolución. Desde tiempos atrás, la elección del esposo ya había sido tema de disputa entre las familias y la Iglesia. Para una familia, el casamiento de un hijo o de una hija suponía la transferencia o adquisición de riqueza, influencia y prestigio, o bien la merma, hasta la pérdida de los mismos. A la Iglesia, en cambio, le preocupaba más la compatibilidad social, moral y psicológica de los esposos, que consideraba, no sin razón, como condiciones esenciales para la felicidad y estabilidad de todo matrimonio, unión que se suponía indisoluble[10].

Si examinamos cómo se desarrollan los manuales matrimoniales y la relación matrimonial que configuran desde la perspectiva de esta tensión, surge un patrón claro e importante: cuanto más temprano el texto, mayor la influencia de la familia. Según los *Castigos y doctrinas que un sabio dava a sus hijas,* texto de mediados del siglo XV de autor anónimo pero claramente aristocrático[11], la elección del esposo era privilegio exclusivo del padre y los parientes. Aun cuando la elección les parezca a las hijas desigual o injusta, deben aceptarla como castigo por sus pecados. Deben aceptar al esposo elegido por su padre «aun si es malo o perverso.» Para rematar la idea, el sabio padre pone para la edificación de sus hijas el último cuento del *Decamerón,* la espeluznante historia de Griselda, cuya sufrida abnegación ejemplifica la total obediencia femenina al esposo[12]. Paradójicamente, el padre también les advierte a sus hijas que, para no ser violadas, nunca deben estar a solas con ningún hombre: ni con un pariente, ni con un hermano, ni siquiera con su propio padre.

Medio siglo después, Vives, autor lego pero profundamente misógino, perpetúa esta tradición paternalista. Su *De institutione foeminae christianae,* publicado en 1524[13],

---

9 Son legión los estudios sobre la familia y el matrimonio en Europa: Burguière, 1986, Cressy, 1997, Duby, 1992, Gillis, 1998, Gottlieb, 1993, Stone, 1979. Está por escribirse todavía, sin embargo, una historia de la familia y el matrimonio en España, sobre lo cual no existe más que un puñado de estudios parciales: Bermejo Castrillo, 1996, Carlé, 1980, Casey, 1987, Chacón Jiménez, 1987, Kamen, 1993, Pérez Moreda, 1986, Redondo, 1985 y 1995.

10 Las mejores síntesis de la teología sobre el matrimonio se encuentran en Brundage, 1987, Gaudemet, 1987 y Le Bras, 1903-1950.

11 Ver Knust, 1878, y Sánchez Martínez de Pinillos, 1997 (a quien agradezco facilitarme su tesis).

12 La historia del despiadado Gualtieri y la sumisa Griselda pertenece a la misma antiquísima y universal genealogía misógina que *The taming of the shrew.* Otros, considerándola inverosímil, han preferido ver en ella una alegoría de los pacientes sufrimientos de Cristo, María o del alma. Petrarca, que vio en la humillada Griselda el Cristo de la Pasión, lo tradujo al latín, versión en la cual tuvo amplia difusión entre los humanistas de los siglos XIV y XV.

13 La *princeps* del *De institutione foeminae christianae* es de 1524, y, traducida a varias lenguas, fue reeditada más de cincuenta veces antes de 1600, diez de ellas en la traducción española de Juan de Justiniano de 1528. La *princeps* del *De officio mariti* es de 1529, fue reeditada veintiseís veces, pero no fue traducida al español sino en 1574. Las versiones españolas de ambos textos todavía carecen de una edición crítica, a diferencia de la versión latina del *De institutione* ... (Vives, 1996).

excluye por completo a la hija de la elección del esposo. Pero también hay dos cambios importantes. Ya no es cuestión de todos los parientes masculinos, sólo de los padres. Y éstos no deben guiarse por sus propios intereses, sino por los de su hija. Vives, por lo tanto, censura severamente a los «necios padres» que no cimentan el matrimonio de sus hijos en el amor, sin el cual estará condenado al fracaso.

Tal era el tenor de muchos manuales, sobre todo antes de la Contrarreforma. El consejo de los padres, prudente y generoso, era necesario, pero no vinculante. Ante tal ambigüedad, el Concilio Tridentino, intentando acomodar teología y realidad, creó una situación aún más confusa. Por un lado, el decreto *Tametsi* de 1563 tenía por fin impedir los matrimonios clandestinos, es decir contraídos sin el permiso de los padres y sin la presencia de un sacerdote. De ahí que el Concilio convirtiera la boda en un acto religioso público, ante un sacerdote y varios testigos. Esto, sin embargo, en la práctica ponía en peligro la libertad de elección del esposo, que estaba fundamentada en la naturaleza sacramental del matrimonio, cuyos ministros eran los esposos y no el cura. Por eso, la Iglesia al mismo tiempo hizo todo lo posible por salvaguardar el derecho de libre elección. De hecho, aún después del Concilio, los matrimonios contraídos sin la presencia de un sacerdote, aunque ilegales y por lo tanto multados, sí eran vinculantes[14]. Después del Concilio Tridentino casi todos los manuales de confesores, que estaban destinados tanto a curas como a legos, insisten en ello. No sólo se explayan en la teología que garantiza la libre elección. Incluso explican con todo detalle cómo los jóvenes pueden casarse burlando a sus padres y hasta al cura. Y esto venía de los propios curas y monjes que escribían dichos manuales.

En suma, a lo largo de la época moderna, la Iglesia hizo hincapié en defender, en la teoría y en la práctica, el derecho de libre elección de esposo en contra de los intereses de la familia. En cuanto a la constitución del matrimonio, por lo tanto, la Iglesia promovió la familia nuclear moderna, basada en el amor de los esposos, y no la familia extensa premoderna, basada en la autoridad de padres y parientes.

El segundo aspecto que separaba familia, Estado e Iglesia era la disolución del matrimonio. Para la Iglesia, dada la naturaleza indisoluble del sacramento divino, sólo lo disolvía la muerte de uno de los esposos, dejando al otro esposo libre de contraer segundas nupcias. No obstante, la Iglesia sí reconocía como recurso legal la separación total y definitiva de los esposos. Pero esto no disolvía el matrimonio en sí y por tanto no permitía a ninguno de los dos esposos volver a casarse jamás. Esta separación, llamada *a thoro e mensa*, de cama y mesa, solía concederse por dos motivos: el acoso y el adulterio. Nuevamente, las diferencias entre la práctica familiar, la ley civil y la ley canónica nos permiten observar una evolución fundamental en los manuales matrimoniales.

El texto anónimo de mediados del siglo XV, *Castigos y doctrinas que un sabio dava a sus hijas,* sólo alude al acoso cuando el padre insiste en que sus hijas «sirvan y honren a sus esposos aun si es malo y perverso.» En caso de adulterio, le da cuatro opciones:

---

14 Kamen, 1993, documenta esta confusa transición en Cataluña.

hablar con el marido, amenazar con dejar de cuidar de la casa, hablar con sus parientes, o, si no, rezar a Dios. En otras palabras: la mujer cuyo marido le es infiel queda a la merced de marido y parientes, sin ningún otro recurso exterior que Dios. Ni siquiera el cura, importa observar, puede socorrerla.

Vives, escribiendo a comienzos del siglo XVI, nuevamente refleja una posición intermedia. Por un lado, recomienda tratar a la esposa con caridad y paciencia porque es débil vajilla. Por otro lado, tanto le obsesiona el honor que por mal que la trate su marido, debe callárselo y no buscar la ayuda de nadie. Es más, su mejor juez es su marido, encarnación de Dios. Y por mucho que lamente el acoso, suele merecérselo: a fin de cuentas «pocas esposas buenas y prudentes las pegan sus maridos, por muy necios o desalmados que sean.» En cuanto al adulterio, el *De institutione* es escueto y claro: «las leyes humanas no exigen a los maridos la misma honestidad que a las esposas.» Y así era, pero se calla el que las leyes divinas, o sea, canónicas, imponen responsabilidad y penas iguales, si no mayores, para el hombre, puesto que lo mismo que Cristo es cabeza de la Iglesia, él es cabeza de la familia. Contar la verdad a medias es algo que Vives hace con frecuencia. Al hablar del cuerpo y la sexualidad, por ejemplo, alude a la *I Carta a los Corintios* (1 Cor 7:4), tan fundamental para el tema, en la que San Pablo dice que al igual que la mujer no tiene poder sobre su propio cuerpo sino su marido, éste tampoco tiene poder sobre su cuerpo sino su mujer. Pero Vives, como de costumbre, sólo cita la primera parte.

Quien sí marca una nueva dirección hacia delante es Francisco de Osuna, el místico franciscano, al publicar, en 1531, su *Norte de los Estados*, sólo ocho años después del *De Institutione* de Vives. A pesar de su vuelo místico, es el primero en traducir elevados preceptos abstractos en pautas concretas para la vida cotidiana. Es el primero también en comparar derecho civil y derecho canónico. Es, ante todo, el primero en promover amor e igualdad entre los esposos abierta y concretamente. Con respecto al sexo, por ejemplo, que llama «el negocio mas humano que ay en los ombres»[15] insta a los maridos explícitamente a postergar su orgasmo tras el de sus esposas[16]. Y con respecto al acoso de la esposa, insiste, a diferencia del moralizante Vives, en que no lo permite ninguna ley humana.

También su posición con respecto al adulterio es radicalmente diferente. Para empezar, señala las diferencias entre las leyes civiles, que favorecen al hombre, y las leyes canónicas, que, a su juicio, juzgan a hombres y mujeres por el mismo rasero. No extraña, por lo tanto, que las soluciones que presenta para los casos de adulterio sean diferentes tanto de las que dan los anónimos *Castigos y doctrinas* como de las que dan

15 Osuna, 1550, 53v.

16 «En lo que aqui han de ser auisados los maridos que fielmente aman y quieren escusar peccado en sus mugeres amadas es que quando se ayuntan con ellas las esperen en el negocio del matrimonio porque acaese ser algunas tardias y cumplir ellos primero su voluntad que no ellas, de manera que si las dexan, luego quedan descontentas, y poco seria este mal, si por peor manera ellas no acabassen a solas lo que juntos començaron.» (1550, 54r) El pasaje está señalado en el margen con una manilla, al parecer de la época, sin duda de una mujer.

los manuales de Vives: la mujer puede hablar con sus propios padres (y no con los parientes del marido), con su confesor o con un predicador (y no con Dios), y, finalmente con el juez, no con su juez-marido, sino con un juez verdadero al que debe pedir «fiançàs de seguridad que no le hara mal.»[17] Los consejos de Osuna, prácticos y realistas, remiten a la mujer que necesite protección a instituciones externas al matrimonio.

Los manuales matrimoniales aparecidos tras el Concilio Tridentino seguirán insistiendo en semejantes aspectos legales del matrimonio. En ellos, y en los manuales de confesores, un tema recurrente es la denuncia de la legislación civil por su desigual e injusto tratamiento de la esposa y la insistencia en que la legislación civil se pliegue a la canónica por medir ésta a los esposos por un solo rasero[18].

En este breve esquema, he intentado esbozar cómo la familia, el Estado y la Iglesia influyeron en el desarrollo del matrimonio durante la época moderna. Como conclusión provisional, sugeriría un proceso de dos fases. En un primer momento, el Estado y la Iglesia se unieron a fin de arrancar de la familia extensa el poder casi exclusivo que ejercía sobre el matrimonio, promoviendo así la familia nuclear. En un segundo momento, la Iglesia, a su vez, se tornó contra el Estado para promover un modelo de matrimonio más conyugal.

Finalmente, importa señalar que dicha evolución no tuvo lugar en un vacío, sino que formaba parte de unos cambios mucho más amplios y profundos en la concepción de la institución matrimonial. En primer lugar, la Iglesia misma fue aceptando el matrimonio, primero a regañadientes pero después cada vez más, como estado que ya no consideraba inferior al del celibato que se suponía debía practicar el clero. Curiosamente, algún que otro autor religioso hasta llega a afirmar que el matrimonio podía ser superior a la virginidad y al celibato. Todo dependía más de las personas que del estado de vida[19]. En segundo lugar, como resultado del creciente prestigio del matrimonio, también aumentó el respeto por la mujer, a la que empezó a verse cada vez menos como una amenaza sexual de la paz matrimonial, por lo menos no como una amenaza mayor que la sexualidad del marido. En tercer lugar, un nuevo énfasis en el

---

17 Osuna, 1550, 122r.

18 La legislación civil permitía, por ejemplo, que el marido que descubría *in fragranti* a su esposa con su amante los matara en el acto, o los ejecutara o perdonara posteriormente en público. La Iglesia denunciaba esta cruel práctica una y otra vez, probablemente en vano, alegando, paradójicamente, que sólo la ley, no la persona, debía estar autorizada a ejecutar. En cuanto al adulterio, Osuna pensaba, no sin un deje de misoginia, «que es mayor peccado el adulterio del marido que el de la muger» (117r-117v). En cuanto a la violación, Martín de Azpilcueta, autor del *Manual de confesores* de mayor autoridad y circulación, opinaba que, a diferencia del *fuero exterior*, según el *fuero interior*, una virgen violada no perdía la virginidad. (Azpilcueta, 1556, 158-159)

19 Juan Estevan, autor de *Orden de Bien Casar, y Avisos de Casados,* 1595, dedica todo un capítulo a la cuestión: «En el qual se prueva que aunque hay otros estados de mas perfecion que el Matirmonio, como es el de la Castidad, que se guarda en el siglo, y el de la Religion, Que el buen casado es mas perfeto que el mal Religioso.» «Y assi tu podras ser mas perfeto en menos perfeto estado viviendo bien, que otros en mas perfeto estado viviendo mal.» (94r)

amor y el sexo integraron en el seno del matrimonio dos aspectos que antes se hallaban disociados del mismo.

La imagen, en suma, que resulta de una cuidadosa lectura cronológica de los manuales matrimoniales de la España moderna, que ciertos estudiosos rechazan o denuncian como propaganda patriarcal, de hecho parece apuntar hacia el modelo matrimonial más igualitario, más conyugal y más íntimo que había de surgir en los siglos venideros[20].

Bibliografía

Andueza, Ignacio de, *Manual de casados: con un tratado del Santissimo Sacramento,* Pamplona, Carlos de Labayen, 1618.

Arias del Castillo, Juan, *Tratado que se llama doctrinal de confessores en casos de restitucion*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1552.

Astete, Gaspar de, *Del gouierno de la familia, y estado del Matrimonio*, Valladolid, Alonso de Vega, 1598.

Azpilcueta Navarro, Martín de, *Manual de Confessores, y penitentes*, Salamanca, Andrea de Portonarijs, 1556.

Bataillon, Marcel, *Erasme et l'Espagne*, Genève, Droz, 1991.

Bermejo Castrillo, Miguel Angel, *Parentesco, matrimonio, propiedad y herencia en la Castilla altomedieval*, Madrid, Universidad de Carlos III y BOE, 1996.

Brandenberger, Tobias, *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, siglos XIV-XVI)*, Zaragoza, Pórtico, 1997.

Bridenthal, Renate, Susan Mosher Stuard, Merry E. Wiesner (eds.), *Becoming visible: Women in European History*, 3rd ed., Boston, Houghton Mifflin, 1998.

Brundage, James A., *Law, Sex, Christian Society in Medieval Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

Burguière, André, Christiane Klapisch-Zuber, Martine Segalen y Françoise Zonabend, *Histoire de la Famille*, Paris, A. Colin, 1986.

Burguière, André y François Lebrun, «The One Hundred and One Families of Europe,» en *A History of the Family, Volume I, Distant Worlds, Ancient Worlds*, ed. de André Christiane Klapisch-Zuber, Martine Segalen, Françoise Zonabend Burguière, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, 11-94.

Cacho, María Teresa, «Los moldes de Pygmalión (Sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro),» en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. I, *La mujer en la literatura española, Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, ed. de Iris M. Zavala, Madrid, Anthropos, 1995, 177-214.

20 Lejos está de mi propósito sugerir una evolución rectilínea, teleológica, sin pasos atrás o fisuras. Creo, no obstante, que, a pesar de inevitables retrocesos y discrepancias, las *ideas nuevas* sí surgen y se suceden con cierto orden y coherencia.

Carlé, María del Carmen, «Apuntes sobre el matrimonio en la Edad Media española», Cuadernos de Historia Española, LXIII-LXIV, 1980, 115-177.

Casey, James *et al.*, *La familia en la España mediterránea (siglos XV a XIX)*, Barcelona, Crítica, 1987.

Cerda, Juan de la, *Vida politica de todos los estados de mujeres*, Alcalá de Henares, Iuan Gracian, 1599.

Chacón Jiménez, Francisco (ed.), *Familia y sociedad en el Mediterráneo occidental, Siglos XV-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 1987.

Chartier, Roger (ed.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC/Maison des sciences de l'homme, 1995.

Chartier, Roger, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993.

Chartier, Roger, *The Order of Books. Readers, Authors and Libraries in Europe Between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1994.

Correia Fernandes, Maria de Lurdes, *Espelhos, Cartas e Guias, Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica 1450-1700*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, Facultade de Letras da Universidade do Porto, 1995.

Cressy, David, *Birth, Marriage and Death, Ritual, Religion and the Life Cycle in Tudor and Stuart England*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Cruz, Anne J., y Mary Elizabeth Perry (eds.), *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, Hispanic Issues 7, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

Duby, Georges y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Vol. 3, Madrid, Taurus, 1992.

Estevan, Juan, El Bachiller, *Orden de bien casar, y avisos de casados*, Bilbao, Pedro Cole de Ybarra, 1595.

Estruch Tobella, Joan, «La situación social del escritor en la España del siglo XVII,» Cuadernos Hispanoamericanos 477-478, 1990, 337-348.

Farfán, Francisco, *Contra el pecado de la simple fornicación*, Salamanca, Mathias Gast, 1565.

Gaudemet, Jean, *Le mariage en Occident, Les moeurs et le droit*, Paris, 1987.

Gillis, John R., *A World of their Own Making, Myth, Ritual and the Quest for Family Values*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Gottlieb, Beatrice, *The Family in the Western World, From the Black Death to the Industrial Age*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Gracián de Alderete, Diego, *Apopthegmas del excelentesimo Philosopho, y Orador Plutarcho Cheroneo ...*, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, June 1533.

Gracián de Alderete, Diego, *Morales de Plutarco*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1548.

Gutiérrez, Fr. Alonso, *Speculum coniugorum*, Salamanca, 1562.

Herrera Salcedo, Alonso de, *Espejo de la perfecta casada*, Granada, Andrés de Santiago Palomino, 1637.

Jarava de Castillo, Diego, *Estado del matrimonio ...*, Napoles, Carlos Porsile, 1675.

Jarava de Castillo, Diego, *Miserias del siglo en vida y muerte, triunfo de la religión perfecta, moralizadas en el estado de la casada y religiosa ...*, Barcelona, Pedro de la Cavallería, 1637.

Kamen, Henry, *The Phoenix and the Flame. Catalonia and the Counter Reformation*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

Kelly-Gadol, Joan, «Did Women Have a Renaissance?» en *Becoming Visible, Women in European History*, ed. de Renate Bridenthal, Boston, Houghton Miffilin, 1977, 137-64.

Knust, Germán (ed.), *Dos obras didácticas y dos Leyendas sacadas de manusritos de la Biblioteca del Escorial*, Madrid, Miguel Ginesta, 1878.

Le Bras, Gabriel, «La doctrine du mariage chez les théologues et les canonistes depuis l'An Mille,» en *Dictionnaire de théologie catholique*, 1903-1950, 9: 2123-2220.

Ledesma, Pedro de, *Primera parte de la summa en la cual se cifra y summa todo lo que toca y pertenece a los Sacramentos ... En esta segunda impression va añadida de todo lo perteneciente al Sacramento del Matrimonio*, Salamanca, En casa de Antonia Ramirez viuda, 1605.

León, Luis de, *La perfecta casada*, Salamanca, Iuan Fernandez, 1583.

Luján, Pedro de, *Colloquios matrimoniales ...*, Sevilla, Domingo de Robertis, 1550.

Madrigal Tostado de Rivera, Alfonso de [Alfonso Tostado Ribera], *Confessional del Tostado, Nuevamente enmendado y corregido*, Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1517.

Maravall, José Antonio, «From the Renaissance to the Baroque, The Diphasic Schema of a Social Crisis,» en *Literature among discourses, The Spanish Golden Age*, ed. de Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, 3- 41.

Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco, Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986.

Mexía, Vicente Mejía, *Saludable instrucción del estado del matrimonio*, Cordova, dentro del Monasterio y Collegio de sant Pablo, Juan Baptista Escudero, 1566.

Molino, Francisco de, *Tractatus celebris et insignis de ritu nuptiarum, et pactis in matrimonio conuentis*, Barcinone, Ex typographia Laurentij Deu expensis Ioannis Simon, 1617.

Noreña, Carlos G., *Juan Luis Vives*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1970.

Osuna, Francisco de, *Norte de los estados ...*, Sevilla, Bartholomé Pérez, 1531.

Osuna, Francisco de, *Norte de los estados ...*, Burgos, Juan de Junta, 1541.

Osuna, Francisco de, *Norte de los estados ...*, Burgos, Juan de Junta, 1550.

Peña Díaz, Manuel, *El laberinto de los libros, Historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1997.

Pettas, William, *A Sixteenth-Century Spanish Bookstore, The Inventory of Juan de Junta*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1995.

Pérez Moreda, V., «Matrimonio y familia, Algunas consideraciones sobre el modelo matrimonial español en la Edad Moderna», Boletín de la Asociación de Demografía, IV, 1, 1986, 3-51.

Redondo, A. (ed.), *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'Ancien Régime, colloque de la Casa de Velázques, novembre 1980*, Paris, Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 1981.

«Les empêchements au mariage et leur transgression dans l'Espagne du XVIe siècle,» en *Amours légitimes, amours illegitimes en Espagne (XVIe-XvIIe siècles)*, ed. de Augustin Redondo, Paris, 1985.

Redondo, Augustin, «L'emprise idéologique de l'Eglise dans l'Espagne du XVIe siècle à travers les Manuels des confesseurs,» en *Les groupes dominants et leur(s) discours, domaine ibérique et latino-américain, colloque tenu à la Sorbonne les 8, 9 et 10 mars 1984*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1984, 75-90.

Redondo, Augustin (ed.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Travaux du «Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI et XVIIe siècles», II, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985.

Redondo, Augustin (ed.), *Autour des Parentés en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles, Histoire, mythe et littérature*, Travaux du «Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI et XVIIe siècles», III, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987.

Redondo, Augustin (ed.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles, Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Travaux du «Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI et XVIIe siècles», IX, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

Redondo, Augustin (ed.), *Les Parentés fictives en Espagne (XVI-XVIIe siécles)*, Travaux du «Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles», IV, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.

Redondo, Augustin (ed.), *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, Travaux du «Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI et XVIIe siècles», X, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.

Sánchez Martínez de Pinillos, Hernán, *Castigos y doctrinas que un sabio dava a sus hijas. Edición y comentario*, Tesis doctoral, Columbia University, 1997.

Sánchez, Tomás, *De Sancto Mat. sacramento disputationem tomi tres*, Génova, 1592.

Simón Díaz, José, «Los escritores-criados en la época de los Austrias», Revista de la Universidad Complutense, 1981.

Stone, Lawrence, *The Family, Sex and Marriage, In England 1500- 1800*, New York, Harper Torchbooks, 1979.

Sumarga, Juan, *Del Sacramento del Matrimonio*, Salamanca, 1578.

Vigil, Marilo, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Mexico, Siglo XXI, 1986.

Vives, J.L., *De institutione foeminae christianae, Liber primus*, (1524) en *Selected Works of J.L. Vives*, ed. de C. Fantazzi y C. Matheeussen, trad. de C. Fantazzi, Leiden, E.J. Brill, 1996.

Vives, J.L., *De institutione foeminae christianae, Liber secundus & liber tertius*, (1524) en *Selected Works of J,L Vives*, ed. de C. Fantazzi y C. Matheeussen, trad. de C. Fantazzi, Leiden, E.J. Brill, 1998.

Vives, J.L., *De officio mariti (Los deberes del marido) (1528)*, trad., introd. y notas de Carme Bernal, València, Ajuntament de Valéncia, 1994.

Whinnom, Keith, «The problem of the «best-seller» in Spanish Golden-Age literature», BHS, LVII, 1980, 189-198.

La recepción del *Quijote* en *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla (1923)

Peter Leister y Angelica Rieger

«Se puede decir que la interpretación de la figura de Don Quijote en *El Retablo de Maese Pedro* es la más justa, la más rica de matices, la más humana y de emoción más perenne». Este no es nuestro homenaje sino el de uno de los más ilustres poetas y defensores del Siglo de Oro de la generación del 27, Federico García Lorca[1]. Y es por eso que creemos que *El Retablo de Maese Pedro* merece toda nuestra atención en lo que respecta a la recepción del *Quijote* en el siglo XX.

Comenzaremos presentando el teatro de títeres y su (re)valorización en aquella época, sobre todo en las obras teóricas y en el teatro de Federico García Lorca. Luego continuaremos analizando la perspectiva literaria y musicológica mediante la presentación del papel de Don Quijote como personaje en el libreto del *Retablo de Maese Pedro*, y finalmente, un estudio más detallado de las interferencias entre literatura y música, entre la visión del personaje de Don Quijote desarrollada por el texto y su realización musical.

I. «El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo»[2]

En el interés de la generación del 27 por el teatro de títeres confluyen dos aspectos capitales del programa de renovación de la literatura española: la revalorización del Siglo de Oro y la realización de su misión didáctica. Un doble desafío aceptado sobre todo por el grupo de *La Barraca* y uno de sus defensores más ilustres, Federico García Lorca[3].

Para él y sus compañeros de armas, sobre todo Manuel de Falla, el teatro de títeres era un medio ideal para la propagación de sus ideas innovadoras[4]. Sus particularidades, tales como su carácter popular, puesto de manifiesto en sus lugares típicos de representación, la casa y la plaza pública, sus aspectos cómicos y, sobre todo, sus actores «artificiales» –y sus posibilidades de expresarse más allá de la representación humana–, se prestaban de manera especial a la creación de un nuevo teatro, popular, divertido e

---

1 En una entrevista por L. Jiménez, cit. en F. Porras Soriano, 1995, 295-297, 295.

2 *Ibid.*, texto de presentación.

3 No hace falta resumir aquí la amplia literatura crítica sobre los aspectos poetológicos y pedagógicos del concepto artístico de la generación de 27 ni del teatro de *La Barraca*. Véase p.e. S. W. Byrd (1984) y F. Massini (1966); y con respecto a la música, *La Música en la generación del 27* (1986).

4 Véase también G. Bernard-Krauß, 172, n. 28.

instructivo a la vez, es decir, un teatro que corresponde al triple propósito de Lorca y de *La Barraca* en particular y al del teatro de la generación del 27 en general.

Para ambos, Lorca y Falla, la fascinación por el teatro de títeres tiene sus orígenes en sus juegos de niños, el «construir teatrillos»[5] y, al menos en lo que le concierne a Manuel de Falla en su teatro de marionetas, el hacer revivir «las aventuras del Don Quijote» (*ibid.*, 17). No obstante, Falla se inspira en las ideas artísticas y estéticas del teatro de títeres de Lorca. Después de su primera cooperación –en realidad muy limitada– en el festival granadino de Cante jondo del año 1921, los dos artistas no cesan de formar proyectos teatrales –comunes e individuales– para títeres y Falla se basa en la experiencia de Lorca para la creación y el desarrollo de la composición del *Retablo de Maese Pedro*. En enero de 1921 Falla se entusiasma con *Los títeres de Cachiporra*[6], y no cabe duda que las experiencias de Lorca en su representación del 5 de enero de 1923 serán de gran valor para su propia escenificación del *Retablo de Maese Pedro*. Es así como Geneviève Bernard-Krauß puede llamar sin exagerar a *Los títeres de Cachiporra* «eine Generalprobe» (1991, 173), un ensayo general, del *Retablo*.

El 25 de octubre de 1918 la princesa de Polignac, mecenas ilustre del arte parisino, encargó a Manuel de Falla componer una obra para representarla en su palacio de París. La princesa detalló las condiciones de la obra, es decir, que debía ser una obra corta y para una orquesta pequeña de dieciséis músicos. Las condiciones impuestas por la princesa y la corriente musical neoclasicista dieron como resultado la ópera de títeres –única en su genero– *El Retablo de Maese Pedro*. Falla quería terminar su *Retablo* mucho antes, en 1920, pero el estreno definitivo tuvo finalmente lugar el 25 de junio de 1923 en el palacio de la princesa de Polignac en París, como estaba previsto. Paralelamente a este gran éxito, Lorca y Falla tenían otros proyectos en común de teatro musical o de títeres, como, desde mayo de 1923, *Lola la Comedianta*, que quedó incompleto, tanto en lo que respecta a la realización del libreto por parte de Lorca como de la música a cargo de Manuel de Falla. Pero, sin abordar en detalle las numerosas dificultades de esta cooperación[7] que impidieron la finalización del proyecto, y volviendo a la cita mencionada al comienzo de nuestro estudio, la fascinación de Lorca por el personaje del Quijote y *El Retablo de Maese Pedro* en el libreto de Manuel de Falla quedó inquebrantable.

La integración de la estructura del *Retablo* en una pieza lorquiana mucho más tardía, *La zapatera prodigiosa*, iniciada ya en 1923 y estrenada sólo en 1930, después de la

---

5 Porras Soriano, 1995, 25; véase también el catálogo de exposición Federico García Lorca, *Teatro de títeres y dibujos*, 1992.

6 Véase R. Halffter, 1986, 38-42; G. Bernard-Krauß 1991, 171. Véase también, su bibliografía de estudios sobre las relaciones entre Falla y García Lorca, 167, n. 1, y *Falla y Lorca*, 1999.

7 Véase *ibid.*, 173s. Se trata de la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita. Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia* (1922), en la cual Federico García Lorca representa el papel de Mosquito, «personaje misterioso», «mitad duende, mitad martinico, mitad insecto» (ed. 1987, II, 62), correspondiente al trujamán de Lorca y Falla.

ruptura de su amistad con Falla (en 1928)[8], es una prueba infalible de ésta fascinación: el marido de la protagonista, de vuelta a su pueblo disfrazado de titiritero, da un espectáculo interrumpido por los admiradores de su mujer. El titiritero-zapatero recita, creyendo desdoblar su propia historia, la de una joven infiel que con su amigo proyecta el asesinato del anciano marido. En el momento crucial de la actuación, la realidad entra en la ficción, de la misma manera que en el *Retablo* Don Quijote toma las armas y empieza a destrozar los títeres, y las navajas se cruzan en la calle por el amor de la zapatera:

> ¿Lo matarás en seguida?
> Esta noche cuando vuelva
> con el cuero y con las crines
> por la curva de la acequia.
> (En este último verso, y con toda rapidez, se oye fuera del escenario un grito angustiado y fortísimo; las VECINAS se levantan [...]).
> [...] VECINA NEGRA. (En la ventana.) ¡Ya han sacado las navajas!
> [...] VECINA VERDE. ¡Acudir, acudir! (Van saliendo).[9]

Volviendo al *Quijote*, añadamos unas palabras a propósito del modelo elegido por Falla para su *Retablo*; como se sabe, se trata de la escenificación de un teatro de títeres con música del capítulo XXVI de la segunda parte de la novela cervantina[10], ya analizada con detalle por Carlos Romero Muñoz[11], entre otros, y que Falla sigue con cierta precisión. No obstante se destacan algunos cambios significativos. El capítulo es la continuación de un episodio comenzado en el precedente con la llegada del titiritero, Maese Pedro, y de su mono a una venta de La Mancha donde se encuentran ya Don Quijote y Sancho Panza. El titiritero comienza, con el trujamán, a representar la «verdadera historia» (225) medieval de Melisendra y Don Gaiferos como la veremos también en el *Retablo* de Manuel de Falla. Don Quijote pierde progresivamente la noción de la realidad, o, mejor dicho, confunde el juego de los títeres con la realidad y se cree obligado a intervenir varias veces en el juego. Estas intervenciones van de las más simples amonestaciones «dramatúrgicas», i.e. con respecto al discurso teatral, al trujamán, pasando por reflexiones sobre teoría literaria y el problema de la verosimilitud, la lucha del caballero andante en defensa de la pareja perseguida por los moros y la destrucción de los títeres de Maese Pedro; siguen el homenaje de Don Quijote a la caballería andante en un elogio a sí mismo y, por fin, el reconocimiento de sus errores.

---

8 A propósito de la influencia del Siglo de Oro y sobre todo de Calderón en la *Zapatera prodigiosa*, véase p.e. W. Hempel, 1986, 693-702, G. Cleary Nicols, 1981; y G. F. Müller, 1975.

9 Ed. 1987, II, 305.

10 «Capítulo XXVI. Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero, con otras cosas en verdad harto buenas», ed. 1977, 225-233; Falla transforma los episodios descritos 225-231.

11 1990, con más indicaciones bibliográficas. Véase también C. Strosetzki 1991, 99s.

Cervantes añade aún la «reparación de sus faltas» mostrando un Don Quijote que se arrepiente y paga los títeres rotos de Maese Pedro. Falla suprime estas dos páginas.

Si nos remitimos a nuestra hipótesis inicial del papel sobresaliente de Don Quijote «como símbolo y mito de identidad cultural», citando a José Rafael Hernández Arias[12], lo que nos importa son las cinco intervenciones de Don Quijote, que ilustran su progresiva pérdida de la noción de la realidad, durante la actuación, culminando con la destrucción del teatro de títeres.

1 La primera intervención se limita a unas amonestaciones con respecto al discurso teatral al trujamán: «– Niño, niño –dijo con voz alta a esta sazón Don Quijote–, seguid vuestra historia línea recta, y no os metaís en las curvas o transversales» (227), y Don Pedro le da enteramente la razón: «Muchacho», recomienda a su trujamán, «haz lo que ese señor te manda, que será lo más acertado» (*ibid.*).

2 En la segunda, y con respecto a las campanas de Sansueña, Don Quijote exije nada menos que la verosimilitud en el juego teatro, afirmando que «En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y dulzainas [...] y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate» (228). Pero esta vez el titiritero se defiende con el argumento de que la verosimilitud en la comedia ya no existe: «No se representan por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de mil impropiedades y disparates [...]?» y ordena al trujamán: «Prosigue, muchacho, y deja decir» (229). Don Quijote replica «Así es la verdad» (*ibid.*), pero esta es la última vez que los representantes del mundo de ficción y el defensor de la verdad logran ponerse de acuerdo.

3 En la tercera intervención, Don Quijote confunde definitivamente teatro y verdad o realidad: en defensa de los perseguidos, Don Gaiferos y Melisendra, y sordo a las súplicas de Maese Pedro que le dice: «Deténgase vuesa merced [...] y advierta que estos que derriba, destroza y mata no son verdaderos moros, sino unas figurillas de pasta» (*ibid.*), Don Quijote toma las armas contra los «moros de pasta» y destruye buena parte de los títeres de Maese Pedro: «desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma» (*ibid.*).

4 Esta pérdida total de la noción de la realidad se refleja en su autocomplacencia total: «Si no me hallara yo aquí presente, qué fuera del buen don Gaiferos y de la

---

12 En su ponencia en el coloquio internacional *Los discursos del 98: España y Europa. Del 9 al 13 de diciembre de 1998 Universidad de Ratisbona (Regensburg)*, con respecto a la generación del 98 y el mito de Don Quijote como prototipo del español en la tradición de Unamuno. Véase también, a propósito de la recepción del *Quijote* en España, p.e. C. Strosetzki 1991, 183-189, 187: «Der Quijotismo wird zum Paradigma des kämpfenden Ich, das sich willensstark gegenüber widrigen Umständen behauptet»; y Castilla 1989.

hermosa Melisendra [...] En resolución, ¡viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven en la tierra!» (230)

5 Por fin, un Quijote arrepentido, pero como siempre «no responsable» culpa a «estos encantadores que me persiguen»: «no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra» (231). En el Quijote, esta pérdida de la realidad le costará caro: tendrá que pagar a Maese Pedro todos sus títeres rotos a precio de oro.

A continuación veremos lo que Manuel de Falla hace de este episodio y del personaje de Don Quijote, primero desde el punto de vista textual y luego del musical.

II. El Quijote del *Retablo de Maese Pedro*

El libreto

Antes de ocuparse de los aspectos musicales, Falla necesitaba un libreto, escrito por un especialista como es habitual, que le sirviera de base para la realización musical. Federico García Lorca hubiera sido el escritor ideal de este libreto, organizando el reparto de papeles, la ambientación y la instrumentación. Ignoramos por qué motivo esta cooperación no llegó a realizarse y Manuel de Falla trabajó él solo sobre el episodio modelo del *Quijote* adaptando la prosa cervantina de la siguiente forma[13]:

1 En vez de personas reales que representaran al público de la venta, y títeres que actuaran en la historia de Melisendra, Manuel de Falla utiliza títeres grandes para los actores y espectadores, por ejemplo Don Quijote y Sancho Panza, y títeres pequeños para las figuras del retablo. Así crea un ambiente de «teatro en el teatro». Debido a problemas técnicos de representación ya que para manejar marionetas grandes delante del escenario del retablo hace falta un «preescenario» para que de esta manera se puedan mover las marionetas grandes desde arriba, Manuel de Falla acepta sustituir los personajes reales por actores que usan «carátulas» (Falla 1924, partitura, 2) y que caracterizan a dichos personajes.

2 El libreto finaliza después del vítor de Don Quijote a la caballería andante: «¡Viva, viva la andante caballería sobre todas las cosas que hoy viven en la tierra!», pues

---

13 Con respecto al *Retablo* de Falla, véase p.e. Demarquez 1968; *La Música en la generación del 27*, 1986, 211-213; y Castilla 1989.

Falla suprime el regateo por la indemnización por daños y perjuicios de la destrucción de las marionetas y del teatro de Maese Pedro.

3 En el episodio elegido, Manuel de Falla hace uso, casi en partes iguales, del estilo directo –en lo que le corresponde a Don Quijote, Maese Pedro y el trujamán, y de la indicación escénica. El estilo directo coincide, salvo algunas omisiones, con el modelo de Cervantes. El texto suprimido no hace referencia a detalles importantes sino sólo a ejemplos adicionales y adornos[14]. Más adelante, se incorporan otros detalles en la indicación escénica de una manera, lingüísticamente hablando, menos compleja que el modelo de Cervantes.

4 Falla también introduce mínimas diferencias ortográficas, como por ejemplo:

Miguel de Cervantes, *Don Quijote*:	Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro*:
Gaiferos	Gayferos
Carlomagno	Carlo Magno
preguntad	preguntade
corónicas	crónicas
trujamán	Trujamán
maese Pedro	Maese Pedro

El argumento

Aparte de estos cambios, el argumento no se aparta demasiado del episodio cervantino: Don Quijote y Sancho Panza están en una venta en la Mancha de Aragón. El titiritero Maese Pedro[15] y un chico, el trujamán, representan la historia de Melisendra, cautiva en el Alcázar de Sansueña (Zaragoza) en poder de los moros. Su «padre putativo» Carlo Magno manda a Don Gaiferos, el esposo de Melisendra, a liberar a su hija. Entretanto, un moro molesta a Melisendra, dándole un beso «en mitad de los labios». Después del castigo del delincuente ordenado por el rey moro Marsilio, llega Don Gaiferos y libera a su esposa. Los moros persiguen a la pareja cristiana. Don Quijote quiere ayudar a la pareja y equivocando la realidad con la ficción destruye los títeres y el teatro de Maese Pedro.

---

14 Véase p.e.: «Esta verdadera historia que aquí a vuesas mercedes se representa es sacada *al pie de la letra* de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, *y de los muchachos, por esas calles*» (las palabras en cursiva indican las partes suprimidas por Falla).

15 Ginés de Pasamonte, uno de los galeotes de la primera parte, Véase capítulos XXII/XXIII.

III. El Quijote que canta

La instrumentación

En lo que respecta a la música, dado que la princesa de Polignac había establecido las condiciones ya citadas, «pour un orchestre de 16 musiciens»[16], por un lado, una gran orquesta como en las óperas de fin del siglo no era posible por la falta de espacio físico en el salón del palacio, y por otro, las marionetas como protagonistas exigían un acompañamiento musical adecuado y delicado. Es por ello que el resultado obtenido fue una instrumentación típica de música de cámara.

Después de precisar los elementos básicos de la ópera, libreto e instrumentación, Manuel de Falla comienza con el verdadero trabajo, la composición. De esa composición en especial, se analizarán aquí los cantos y elementos de armonía, melodía y ritmo. En 1914 Manuel de Falla define el nuevo estilo de la siguiente manera:

> Vamos a ver cómo, en virtud de la fuerza misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte, la música novísima es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada; pero renovación, resurrección de tal modo realizada, que al revivir aquel cuerpo que creíamos muerto aparece adornado por toda la riqueza que el artificio ha acumulado durante tantos siglos.[17]

Los cantos

Cuando analizamos los cantos, lo que se destaca es el papel del trujamán, que canta casi todo su papel en un tono de recitación. Ahí se puede notar claramente como Manuel de Falla utiliza las salmodias y otros elementos del canto gregoriano como fuente musical. Esa forma de canto recitativo también se encuentra en la tradición narrativa profana[18]. De la misma forma, existen diferencias con el estilo puro de recitación solamente en textos que se quieren destacar, por ejemplo el nombre de Melisendra, o en las citas en las cuales el trujamán menciona las crónicas francesas y romances españoles. En estas citas Manuel de Falla hace uso de verdaderas y antiguas melodías y ritmos. Poco a poco, a medida que la ópera avanza y la tensión crece, ese canto puro será acompañado por instrumentos[19]:

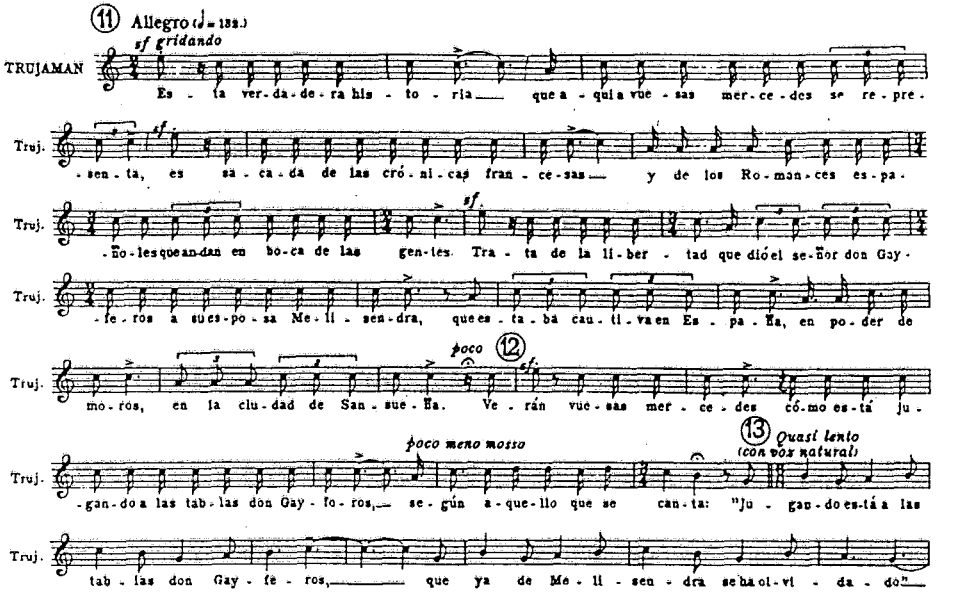
---

16 Carta de la Princesa de Polignac a Manuel de Falla, en J. Paissa 1991-1992, 173.

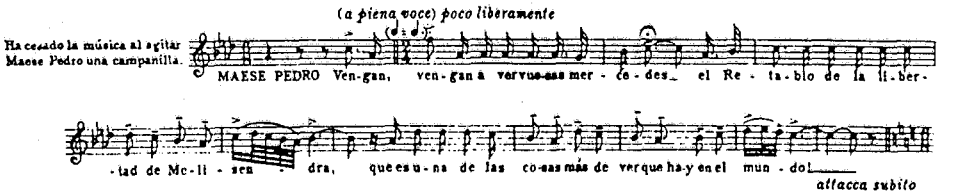
17 Cit. según *Manuel de Falla y Manuel Angeles Ortiz* (1996), 25.

18 Ejemplos que pueden haber servido de modelo se encuentran en M. García Matos 1953.

19 M. de Falla, *El retablo de Maese Pedro,* 1924, partitura, 15s.



Un excelente ejemplo de canto narrativo profano es el de Maese Pedro, que al principio invita a las personas en la venta de La Mancha para que vengan a ver su retablo. Su invitación cantada, iniciada con una campanilla según una antigua tradición, tiene reminiscencias con las invitaciones que todavía hoy en día se pueden escuchar en ferias[20]:



Don Quijote se destaca de los cantos simples del trujamán y Maese Pedro. Sus primeras interrupciones breves al trujamán despiertan la atención del auditorio. Su primera interrupción es, según la indicación escénica, con «voz reposada pero enérgica» y «quasi solenne». Esto se refleja en una línea melodiosa de Don Quijote, y con «pp/p» (muy bajo/bajo) en los instrumentos. La segunda interrupción «con visible indignación»[21] está caracterizada por intervalos grandes (con saltos), «f» (alto), sin

20 M. de Falla, *El retablo de Maese Pedro*, 1924, partitura, 3.
21 M. de Falla, *El retablo de Maese Pedro*, 1924, partitura, cifras 37 y 38, (33s.).

acompañamiento y «quasi libero»[22] en el tiempo; de esta forma el caballero puede enfadarse sin restricción.

Al final, cuando Don Quijote se entromete, confundiendo la ficción del retablo con la realidad, canta en estilo de ópera. Eso no implica el estilo tradicional de ópera, una secuencia de números con arias y recitativos, sino una forma ariosa que es una forma vocal intermedia entre el aria y el recitativo, acompañado por los instrumentos. Al final de la obra cuando Don Quijote domina los acontecimientos del retablo, Manuel de Falla exhibe todas las facetas de la forma ariosa. La agitación de Don Quijote cuando se entromete y quiere ayudar a la pareja perseguida está expresada mediante intervalos[23] muy grandes. Su presentación a Melisendra y Don Gayferos y el vítor a la caballería andante tienen momentos dramáticos y muy rítmicos, incluso utilizando el principio de la Marcha Real[24], mientras que su canción en honor de Dulcinea es muy lírica. Manuel de Falla compone el papel de Don Quijote que representa los ideales antiguos, en el sentido de una parodia en estilo musical moderno mientras les otorga al trujamán y a Maese Pedro melodías tradicionales, simples y sencillas. Las canciones reflejan, pues, la intención de Cervantes.

Elementos armónicos, melódicos y rítmicos

Con la elección de su libreto, Manuel de Falla, fiel a su concepto artístico del neoclasicismo[25], reaviva un «clásico», y también forma un equilibrio entre las armonías de la época de Cervantes, por ejemplo las escalas modales[26], y las ideas de armonización de su tiempo, por ejemplo la cadencia[27]. Falla utiliza con destreza nuevas influencias, como la pentatónica[28] y la bitonalidad, y esto se incorpora fácilmente a la impresión general de antigüedad. Otros elementos antiguos, como el pedal armónico o los sonidos del pedal armónico y el bordón[29], son adaptados por el compositor al nuevo estilo con grandes intervalos –séptimas o novenas menores y mayores– en las demás voces.

Para cumplir con el Siglo de Oro, Manuel de Falla añade a la instrumentación pequeña de las cuerdas diversos instrumentos de viento (flauta, píccolo, dos oboes, corno inglés, clarinete, fagot, dos trompas, trompeta), una gran cantidad de instrumentos de percusión (tambor, timbales, xilofón, dos carracas, tamboril, tam-tam, campanilla), un arpa-laúd y un clavicémbalo. Los vientos causan diferentes efectos típicos cortesanos y bélicos (por ejemplo trompas, en el paseo a caballo de Don Gayferos por los Pirineos,

22 M. de Falla, *El retablo de Maese Pedro,* 1924, partitura para piano, cifra 73, (46).
23 Distancia que media entre dos sonidos en función de su altura.
24 M. de Falla, *El retablo de Maese Pedro*, 1924, partitura, cifra 96, (107).
25 Edad Media –historia de Melisendra– y Siglo de Oro –Don Quijote– están en yuxtaposición.
26 Escalas de la música eclesiástica antigua.
27 Fórmula de la armonía para concluir una frase o una obra.
28 Sistema musical que emplea cinco sonidos al interior de la octava.
29 «Pedal armónico» y «bordón» significan un sonido mantenido mientras las restantes partes evolucionan armónicamente.

etc.), los oboes recuerdan a la dulzaina mencionada en el episodio del Don Quijote. Otro efecto adicional es usar sordina[30] para la trompeta; de esta manera se reduce la intensidad del sonido y se cambia el timbre que suena extraño y también antiguo para nuestros oídos. Al mismo tiempo, el uso de sordina representa el estilo neoclasicista de la época.

Asimismo, los instrumentos de percusión contribuyen a la creación de un bastidor típico de la Edad Media (*Historia de Melisendra*) o del Siglo de Oro (el *Quijote*). Es necesario mencionar aquí, en especial, el tamboril y la carraca. Un instrumento histórico es el arpa-laúd, que pertenece a la familia del laúd y se desarrolló en España en los siglos XIII y XIV. El clavicémbalo, casi olvidado al principio del siglo XX, resurge en la larga estancia de Manuel de Falla en París, en donde conoce a la famosa cembalista Wanda Landowska.

Desde el punto de vista rítmico, la obra es muy variada. Los ritmos de la vida cortesana, como la fanfarria, los bailes y las canciones con influencias líricas (por ejemplo el romance) tienen gran importancia. En ese caso poseen un papel destacado los siguientes instrumentos de percusión: tambor, tamboril, atabal y los instrumentos típicos para fanfarria y caza: la trompeta y la trompa. La innovación es la polirritmia[31].

Desde el punto de vista melódico, Manuel de Falla utiliza distintos modelos antiguos y de esta manera resalta el elemento morisco presente en ciertos intervalos y melodías.

Falla logra mediante la síntesis de música antigua con música «moderna» la reanimación magistral de la música antigua española, como así lo ha expresado su gran admirador, Federico García Lorca:

> Hay un doble fondo en la música del *Retablo*; los personajes que rodean al teatrillo tienen un admirable color del siglo XVII, picaresco, amatorio o litúrgico; el retablillo y sus gentes surge a veces como un sueño medieval. Don Quijote está vivo en escena, las gentes del retablillo están evocadas. Mientras Don Quijote canta «ahora mismo», su canto recién creado, todo el retablillo y sus muñecos hablan a lo lejos como sombras líricas, pero con una lejanía casi increíble. Asimismo el romance de Melisendra en su torre acompañada del arpa, tiene la misma altura emotiva que cualquier pasaje del *Peleas de Melisendra* [sic] de Claudio Debussy.[32]

Además, con esta música antigua española se obtiene, a través de los elementos modernos, el encanto de lo nuevo. El neoclasicismo torna a los tiempos antiguos en interesantes.

---

30 Accesorio que se puede aplicar a los instrumentos de cuerda y de metal.

31 Desenvolvimiento simultáneo de dos o más estructuras rítmicas diferenciadas.

32 F. Porras Soriano 1995, 296; véase también supra, n. 1.

IV. Conclusión

Con estos resultados del análisis musicológico del *Retablo de Maese Pedro*, nos acercamos a nuestra conclusión. El mensaje musical de Manuel de Falla está clarísimo: la ópera de cámara de Manuel de Falla es un ejemplo típico de la recepción y adaptación del Siglo de Oro por la generación del 27 y hemos visto que esta recepción de Manuel de Falla está profundamente marcada por los conceptos artísticos de uno de sus más destacados representantes, Federico García Lorca:

1 La revalorización del trujamán cervantino jugando un papel mucho más importante en el *Retablo*, remite claramente al concepto lorquiano de este personaje elaborado por ejemplo en *Los títeres de Cachiporra* y en *El maleficio de la mariposa* como guía misterioso y perenne del público en el mundo del teatro. El hecho de que Lorca haya interpretado él mismo este papel en las representaciones del teatro de *La Barraca* subraya esta importancia[33].
2 El papel de Maese Pedro le añade una segunda dimensión al concepto teatral esbozado en nuestra introdución, es decir, la tradición popular.
3 Y, por fin, al lado del nuevo teatro de títeres, compuesto de aspectos renovadores didácticos personificados en el trujamán, y del teatro popular tradicional personificado en el titiritero, será la figura de Don Quijote, la «figura de identidad» de los poetas del 27, identidad simbolizada en su papel musical mediante la síntesis de lo clásico y de lo moderno y correspondiente al nuevo arte de la generación del 27, quien salvará el teatro español de los años veinte.

33 Véase supra y n. 3.

Bibliografía:

A. Textos y partituras

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra 1977.

Falla, Manuel de, *El Retablo de Maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de «El Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha» de Miguel de Cervantes Saavedra,* (Partitura), London, Chester, 1923.

—*El Retablo de Maese Pedro. Adaptación musical y escénica de un episodio de «El Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha» de Miguel de Cervantes Saavedra* (Partitura para piano) London, Chester, 1923.

Lorca, Federico García, *Obras completas*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1987 (1954).

—*Teatro de títeres y dibujos, con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz*, Catálogo al cuidado de Mario Hernández, Santander, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo / Fundación Federico García Lorca, 1992.

—*La zapatera prodigiosa. Fin de fiesta*, ed. de Mario Hernández, Madrid, 1982.

B. Crítica

Anderson, Andrew A., «Los primeros pasos de *La Barraca*: una entrevista recuperada, con cronología y comentario», *L'«imposible/posible» di Federico García Lorca. Atti del convegno di studi Salerno, 9-10 maggio 1988*, ed. de Laura Dolfi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, 177-199.

Bernard-Krauß, Geneviève, «Manuel de Falla und Federico García Lorca», *Festschrift Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, ed. de Rudolf Faber *et al.*, Kassel, Bärenreiter, 1991, 167-176.

Byrd, Suzanne W., *La Fuente Ovejuna de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1984.

Castilla, Alberto, «*El Retablo de maese Pedro*», Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura, 100, 1989, 56-59.

Demarquez, Suzanne, «*El Retablo de maese Pedro*», *id.*, *Manuel de Falla*, Barcelona, Nueva colección labor, 1968, 127-143.

Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia, ed. de Susana Zapke, Kassel, Reichenberger, 1999 (Europäische Profile 53).

García Matos, Manuel, «Folklore en Falla. II», en Música, separata del no. 6, 1953.

Gibson, Ian, «Lorca y la música», *La Música en la generación del 27,* 1986, 81-83.

Halffter, Rodolfo, «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la generación del 27», *La Música en la generación del 27,* 1986, 38-42.

Hempel, Wido, «El viejo y el amor: Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca», David Kossoff et al. (eds.), *Actas del VIII Congreso*

de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 agosto 1983, Brown University, Providence, Rhode Island, 2 vols., Madrid, Istmo, 1986, I, 693-702.

Hernández Arias, José Rafael, «El Quijote como símbolo de identidad cultural y mito político en la generación del 98», ponencia del *Coloquio internacional. Los discursos del 98: Expaña y Europa del 9 al 13 de diciembre de 1998 Universidad de Ratisbona (Regensburg)*, en prensa.

Leister, Peter, «*El Retablo de Maese Pedro*», en *id.*, *Studien zu Opern Manuel de Fallas*, Mainz, 1996 (Staatsexamensarbeit), inédito, 60-94.

Libro de los dibujos de Federico García Lorca, ed. por Mario Hernández, Madrid, Tabapress – Grupo Tabacalera / Fundación Federico García Lorca, 1990.

«Manuel de Falla», en *La Música en la Generación del 27,* Madrid, Ministerio de la Cultura, 1986 (Catálogo de exposición), 206-213 y 270.

Manuel de Falla y Manuel Angeles Ortiz, «El Retablo de Maese Pedro». Bocetos y figurines, dir. de Jorge de Persia, Madrid, Pabellón transatlántico / Residencia de Estudiantes 1996 (catálogo de exposición, del 7 de mayo al 9 de junio 1996).

Massini, Ferruccio, *Federico García Lorca e La Barraca*, Bologna, Cappelli, 1966.

Müller, Gerd F., «García Lorcas *Wundersame Schustersfrau* als Manifest dichterischer Entfremdung», en *id.*, *Goldenes Zeitalter und Zwanzigstes Jahrhundert. Interpretationen spanischer und lateinamerikanischer Literatur im Lichte eines Geschichtskonzepts*, Rheinfelden, Schäuble, 1975 (Romanistik 3), 51-64.

La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939, Madrid, Ministerio de la Cultura, 1986 (Catálogo de exposición).

Nicols, Geraldine Cleary, «Echoes of Calderón in Lorca: *La zapatera prodigiosa*», en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, ed. por Frederick A. de Armas, David M.Gitlitz y José A. Madrigal, Lincoln, Neb., Society of Spanish and Spanish American Studies, 1981, 103-118.

Paissa, Jaime, «Manuel de Falla, Obras. Apéndice III. El Retablo de Maese Pedro», Poesía. Revista ilustrada de información poética, 36-37, otoño – invierno 1991-1992, 171-181.

Porras Soriano, Francisco («El Titiritero del Retiro»), *Los títeres de Falla y García Lorca*, Madrid, Francisco Porras Soriano, 1995.

Romero Muñoz, Carlos, «Nueva lectura de *El Retablo de Maese Pedro*», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 29/30 nov. y 1/2 dic. 1988*, Barcelona, Antropos, 1990, 95-130.

Strosetzki, Christoph, *Miguel de Cervantes. Epoche – Werk – Wirkung*, München, C. H. Beck, 1991.

Varey, John E., *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

C. Discografía y filmografía

Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro. Orquesta de Cambra Teatre Lliure de Barcelona*, dir. Josep Pons, Arles, harmonia mundi, 1991, CD 905213.
—*Master Peter's Puppet Show*, Toronto, Rhombus-Media 1987 (video).
—*Master Peter's Puppet Show*, de Opera Atelier – The Montreal Symphony Orchestra, dir. Charles Dutoit, London – Montreal, Arte Musica – Telefilm Canada, s.a. (video).

Relectura de *El príncipe don Carlos*, de Diego Jiménez de Enciso

José Manuel López de Abiada

1. A modo de introducción

Las referencias bibliográficas recientes sobre Jiménez de Enciso son escasas y escuetas en los manuales y diccionarios de literatura. Por ejemplo, su nombre no figura en el índice alfabético del primer suplemento del «Siglo de Oro: Barroco» de la *Historia y crítica de la literatura española* (1992) dirigida por Francisco Rico. En el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* coordinado y dirigido por Gullón, la entrada es descarnada y exente de juicios de valor. Huelga apuntar que estas insuficiencias contrastan visiblemente con los sobrados encomios que le dedicaron críticos españoles y extranjeros en publicaciones anteriores. Me limito a rememorar a los más conocidos.

Sáinz de Robles consideraba que *El príncipe don Carlos* no sólo era la «obra maestra de Enciso», sino también «uno de los mejores dramas históricos del siglo XVII». Ni que decir tiene que el crítico madrileño se excede en su juicio de valor, tanto más si tenemos en cuenta lo que sigue:

> En ella muestra el autor una habilidad insuperable en la técnica del arte, en el plan, combinación de las escenas, manejo del diálogo, sobriedad y fuerza de antecedentes y trabazón de hechos, en la justificación de todo movimiento de personajes. El estilo es propio, noble, dramático, denso. La poesía es limpia, elocuente, armoniosa. El lenguaje es rico, brioso, ceñido, puro. No es afirmación temeraria la que califica a esta obra de Enciso como la más bella y perfecta que se ha logrado acerca del famoso príncipe don Carlos. Sin que se olvide la tragedia de Schiller, tan falsa como carente de características hispanas.[1]

José Luis Alborg es más comedido en su aprecio; cierto es que alude a la falta de popularidad, pero también es verdad que no se olvida de apuntar que «el teatro de Enciso ha merecido sorprendentes elogios de varios investigadores», entre los que recuerda a los más encomiásticos en los términos que siguen:

---

1 Sáinz de Robles, Federico Carlos, *Ensayo de un Diccionario de la literatura*, II, *Escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Aguilar, 1949, 816-817.

> En su estudio sobre Enciso y su teatro, Cotarelo y Mori recoge varias de aquellas opiniones. [...] Schevill lo considera «figura excepcional», y asegura de sus tres dramas principales que «son insignes modelos del verdadero drama histórico, como no se hallan en la literatura española». [...] Ezio Levi [...] vuelca elogios del más subido entusiasmo, y refiriéndose a la figura del príncipe afirma que el haber comprendido la extraña psicología del personaje y «haber creado este tipo de amargo y extraño Hamlet español es, cierto, la mayor y más luminosa gloria de Enciso.[2]

Wilson y Moir califican la obra de «drama magistralmente concebido» por la «intensidad en sus contrastes de caracterización psicológica», y porque a su juicio es «un buen ejemplo de la aplicación del principio aristotélico de la superioridad de la verdad universal o poética sobre la verdad histórica». Menos acertadas y –si cabe– más sorprendentes considero las afirmaciones siguientes:

> Al final, cuando todo el mundo cree que Don Carlos ha muerto, revive milagrosamente gracias a san Diego de Alcalá, tiene una visión de los descendientes de su padre hasta el primer matrimonio de Felipe IV, y, llamando al rey, jura humildemente que se arrepiente de sus culpas y que en el futuro enmendará su vida. [...] El drama de Enciso sobre Don Carlos y su padre es sin duda la mejor de las numerosas obras teatrales que posteriormente se escribieron sobre este tema en diversos países de Europa. En dignidad y en finura de caracterización *El príncipe don Carlos* es mejor que el Don Carlos de Schiller y sólo se ve superado por la ópera de Verdi.[3]

2. Texto, contexto y pretextos

Hasta aquí algunas de las opiniones incondicionales sobre la obra de Enciso, a las que no sería difícil añadir muchas más[4]. A mi juicio, se trata de una obra poco más que

---

2 Alborg, José Luis, *Historia de la literatura española. Época barroca, II,* Madrid, Gredos, 1970, 396-397.

3 Wilson, Edward M. y Duncan Moir, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*, Barcelona, Ariel, 1974, 130-131.

4 Viene quizá a cuento reproducir la opinión de Valbuena Prat por los aspectos que recoge: «Enciso ha compuesto un excelente drama, de gran poder psicológico, de honda visión histórica del ambiente y cada una de las figuras, sólo empequeñecido, levemente, por el desenlace demasiado ingenuo. Don Carlos queda, a pesar de sus locuras juveniles, más simpático ante el público, que la fría y rígida majestad del Monarca, y hay una humanísima emoción en la escena en que el hijo ve que su padre no le trata como a tal «sino como quien sucede en sus reinos», en que, triste y enfermizo habla de un posible suicidio, de íntima desesperación «porque mataré la luz - si ella misma no se muere». El Duque de Alba, Monteni (Montigny) en cuya muerte se desfigura, acaso, un tanto la verdad histórica en favor del «Prudente», el gracioso Tejoletas, son variados y bien perfilados caracteres.» Valbuena

mediocre, cuyo principal interés radica, precisamente, en el argumento y en el hecho de ser la primera obra literaria que lo trata. Hecha esta puntualización, cabe afirmar que la obra carece de fuerza dramática, porque el tratamiento de los protagonistas –Felipe II y don Carlos– no logra superar el esquematismo antitético elemental, que además queda establecido desde el comienzo mismo de la obra; un esquematismo que condena *a priori* toda evolución posible de los caracteres. Cabe así mismo señalar que la segunda acción o trama secundaria (los amores de don Carlos y Violante, sobrina del duque de Alba) tampoco está lograda, que el gracioso Tejoletas apenas queda esbozado, que el lenguaje es pobre y excesivamente uniforme (excepción hecha, en parte, de los breves parlamentos del gracioso). En fin, es como si la edición de la obra que tanto alabaron los críticos mencionados se basara en un manuscrito incompleto. Tanto más si consideramos que, según Cotarelo, la primera edición de 1773 consta de 2.650 versos[5].

Por el contrario, el sueño de don Carlos del final de la obra sí ofrece elementos de interés dramático, pese a que llegue de forma excesivamente brusca y a que su parentesco con las conversiones de las comedias de santos sea demasiado evidente. Otro de los aspectos de interés de la obra radica en algunas coincidencias temáticas con *La vida es sueño,* sobre todo en los paralelismos existentes entre los desdichados príncipes don Carlos y Segismundo[6].

Pero además de su carácter de precursora, la pieza de Enciso tiene el interés de ser la primera obra literaria que se alista entre los abogados defensores de Felipe II, monarca que, como es sabido, tardó mucho en notar la importancia del oficio de «cronista del rey» (creado en el siglo XV), cuya principal obligación era redactar la historia oficial del soberano reinante. Interés tanto mayor si consideramos que Felipe II archivó en Simancas una historia manuscrita sobre sus primeros años, cuyo autor era su archivero en Roma, Juan de Verzosa. Como también frenó la publicación de otras obras afines, entre las que figuraba la famosa crónica latina sobre su padre Carlos V, debida a la pluma del cronista del emperador, Juan Ginés de Sepúlveda. No cabe duda de que la obra de Verzosa hubiese equivalido, como le aseguraban en 1573 sus consejeros, a una digna refutación de no pocas de las acusaciones formuladas en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias,* del P. Las Casas. Cuando por fin se decidió a encargar una biografía era ya tarde: ya había aparecido (y gozaba además de considerable difusión) la famosa *Apologie ou défense* (1581) de Guillermo de Orange. El cronista real, Garibay, había preparado un boceto en 1593, pero el proyecto tampoco llegó a buen puerto debido a la oposición del monarca, y tampoco cuajó el proyecto que Antonio de Herrera y Tordesillas había discutido con el rey: una

---

Prat, Ángel, *Historia de la literatura española, II,* Barcelona, Gustavo Gili, 1946, 147.

5 En ese manuscrito se basa, quizá, la edición de Juan Hurtado y Angel González Palencia, Madrid, Letras Españolas, s.a. El ms. 15.554 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que he consultado e incluso transcrito con vistas a una próxima edición, tiene unos 350 versos más, por lo que podría ser acaso un manuscrito completo.

6 A este tema me he referido en un ensayo de próxima aparición.

«historia general del mundo» en la que se corrigieran los errores de las historias extranjeras. Cuando Herrera concluyó su trabajo en 1601, Felipe II hacía tres años que había muerto. Las calumnias y críticas de Orange y de su ex secretario Antonio Pérez (*Relaciones*, 1590) fueron contrarrestadas sólo con mucho retraso por los historiadores oficiales de la corte. La leyenda negra estaba en marcha. Felipe II, que había ganado batallas memorables, había perdido la de la imagen.

El intento de Enciso era, siguiendo el escrito panegírico de Luis Cabrera de Córdoba (1559-1623) –cuya primera parte fue publicada en Madrid en 1619; la segunda aparecería después de la muerte del autor–, responder a quienes desde la historia habían comenzado a tergiversar los hechos sobre la desgracia de don Carlos. Entre esos escritos cabe recordar el *Pâtissier de Madrigal en Espagne* (1596), de autor anónimo, obra en la que se lleva a cabo una reconstrucción fantástica de la historia de don Carlos, quien supuestamente había logrado escapar al control de sus guardianes para vivir de incógnito, ejerciendo el humilde menester de pastelero. En 1586, el historiador Mayerne Turquet había echado mano de la *Apologie ou défense* para referirse a los últimos días de don Carlos en su *Histoire générale d'Espagne*: según Turquet, el desgraciado príncipe habría sido estrangulado en la cárcel, y la joven Isabel de Valois habría sido obligada a optar por el veneno. En la versión de la *Histoire universelle depuis 1550 jusqu'en 1601* del protestante d'Aubigné, se acusa a la Inquisición de haber condenado al príncipe a recurrir al veneno.

3. Coda

De los datos mencionados podemos deducir que la obra de Enciso merece una atención crítica, tanto más si consideramos que don Carlos es sólo uno de los protagonistas, que el otro es Felipe II, figura construida como contrapunto del príncipe mediante el recurso a la técnica de los opuestos. Efectivamente, en uno de los primeros parlamentos del rey, hallamos la afirmación siguiente:

> Que inhumana
> condición, huye de mí,
> naturalmente es mi opuesto.[7]

Unas líneas más abajo, el rey se refiere a su hijo en estos términos:

> En fin yo he hecho por vos
> hijo Carlos lo que debo
> como amigo, como Rey,
> y como padre, y maestro.
> Quiero saber qué es la causa,
> qué os obliga a serme opuesto

7 Cito por mi transcripción del manuscrito mencionado de la Biblioteca Nacional, pág. 6.

en las mayores acciones,
y en los menores intentos.
Desestimáis lo que estimo,
aborrecéis lo que quiero,
decís mal de lo que alabo,
y bien de lo que desprecio.
Si hablo paso, habláis a voces,
sois libre, si soy compuesto,
si soy grave, sois liviano,
fácil sois, si soy severo.
En los vestidos, huís
de los trages que yo apruebo,
la vianda de que gusto
la tenéis vos por veneno.
En el premio y el castigo,
le doy al amor el cetro,
vos en la crueldad y el odio,
queréis coronar el miedo.
Yo a las leyes que nos rigen,
como es justo me sujeto,
y en vos Carlos, no hay más ley,
que esto quiero; esto no quiero.
El cuidado de mi oficio,
me lleva lo más del tiempo,
y a vos os lleva el descuido
el tiempo, y aun el respeto.
Finalmente gustáis tanto
de no imitarme, que pienso
que solamente sois malo,
porque pensáis que soy bueno.
¿Qué fiera, qué planta, qué ave,
a quien le dio el ser primero
no padeció? ¿Sólo en vos
mintió el orden? No lo entiendo.
Si es secreta oposición
de las estrellas, venceos,
venceos, que soy vuestro padre
y más que a mi vida os quiero.
Diérala amigo por vos,
pero por mi mal advierto,
que el obligar a un ingrato
es impedir su remedio.
El día que toda España
celebra mi nacimiento
os retiráis, y si os llamo,
respondéis que estáis enfermo.

Y aunque es verdad que os perdono
como padre, ¿cómo puedo
perdonaros como Rey?
Abrid los ojos, ¿qué es esto?
Advertid que os aborrece
tanto, tanto todo el Reino,
que ya la lealtad de España
yace en el último esfuerço.
Y con razón, pues que vano,
desagradable, soberbio,
estraño, intratable, loco,
libre, atrevido, y resuelto.
Dáis la noche a las ciudades,
dáis el día a los desiertos,
a la cólera el enojo,
a la indignación el premio.
Y yo, si no os enmendáis,
seré en contrarios efetos,
en mi templança animoso,
en mi obligación severo,
en mi piedad riguroso,
y en mi sangre justiciero.

Aunque hayamos elegido este pasaje por el predominio de los términos opuestos, disponemos en él de suficientes elementos para establecer los principales calificativos que caracterizan al príncipe (enfermizo, insubordinado, caprichoso, cruel, desobediente y envidioso) y vislumbrar el choque dramático entre padre e hijo, que además se perfila como serio peligro para la continuidad de la corona, dadas las contradicciones de don Carlos. El recurso a los personajes contrapuestos echa mano de elementos estereotipados, en los que la grandeza del rey se opone a la avidez de poder del príncipe, la paciencia a la ira, la justicia al posible abuso de poder, la benevolencia al odio, etc. En suma, don Carlos es presentado como un personaje inseguro, miedoso, obsesionado, caprichoso e incontrolado. Un personaje bifronte en el que predominan netamente los aspectos negativos, muy en la línea de la versión histórica de Cabrera de Córdoba[8] y de los escasos cuadros de Sánchez Coello[9]. Pero esta es otra historia, a la que me he referido en un trabajo de próxima publicación.

---

8 La obra de Luis Cabrera de Córdoba ha sido editada recientemente de manera ejemplar: Luis Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II, Rey de España*, ed. de José Martínez Millán y Carlos Javier de Carlos Morales, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.

9 Véase al respecto la interesante monografía de Gabriela Betz, *Die Bildnisse des Don Carlos*, Frankfurt (Main), VAS, 1997.

La erudición en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

Sagrario López Poza

De los muchos juicios que sobre Saavedra Fajardo se han expresado a lo largo de más de trescientos cincuenta años, suele destacar la unanimidad en considerar su obra como de las más eruditas que ha producido la Literatura española. Algunos críticos han estimado ese bagaje como una pesada carga enfadosa y pedante que impide disfrutar a plena satisfacción del contenido del discurso, mientras que otros se admiran de la memoria y capacidad del autor que hace posible traer a colación una cita de clásicos o bíblica, una anécdota histórica, un dicho de un famoso, un ejemplo de la historia contemporánea para ilustrar y refrendar la argumentación que sigue. Quienes han sido benévolos en el juicio, sin embargo, suelen enseguida pasar a considerar la cuestión de la originalidad de Saavedra, y con el mismo afán que dedican a averiguar sus fuentes (expresas o no), muestran la desilusión que les causa hallar en otros autores ideas o motivos que Saavedra ha utilizado en sus *Empresas*.

Va siendo hora de considerar la erudición que puebla las páginas de las *Empresas políticas* teniendo en cuenta el contexto cultural en que se produjeron y, desde luego, desdeñar cualquier juicio negativo en torno a la originalidad de su autor, que era un asunto que en absoluto preocupaba a una mente cultivada del siglo XVII en el sentido en que sólo a partir del Romanticismo se ha venido aplicando.

En la época en que Saavedra escribe, la erudición era estimadísima, de lo que dan fe las cartas que le dirige el famoso intelectual europeo Henri Van de Putte (Erycius Puteanus) y que él inserta al comienzo de la segunda edición de las *Empresas*. Aunque se trata de cartas en latín en estilo muy retórico y de carácter panegírico, de las que tenemos que limar las exageradas alabanzas, es notable lo mucho que destaca la admiración por la erudición del español, que revela sincera estima, y que haría sentirse muy orgulloso a nuestro Saavedra. Encomia el ingenio de que la Naturaleza le dotó y el esfuerzo dedicado a adquirir conocimientos, así como la habilidad en el empleo del método de saberlos acopiar para emplearlos cuando fuera oportuno con el fin de provocar deleite y aprovechamiento en sus lectores. Ensalza también que la erudición sea variada (profana y sagrada):

> Desde luego, hay aquí una obra digna del supremo ingenio que la Naturaleza te otorgó; de la suma erudición que te confirió la diligencia y la familiaridad con las cosas y los estudios. Tuya es esta gloria, oh Fénix de los varones, que en un solo volumen, y en un ciento de imágenes has podido abarcar lo que no muestran mil libros de otros. Aquí se encuentra lo que está en todas partes, lo que contienen los tiempos antiguos y los nuestros, lo sagrado y lo

> profano. Los ejemplos son como antorchas, las sentencias como gemas, la obra entera no es sino oro, que será estimado en todo censo de doctrina, y por todos, incluida la posteridad. Adelante, pues, que sea materia pública, que enseñe a todos los príncipes cómo ser verdaderamente príncipes: gobiérnense a sí mismos y a los demás, sean felices y hagan felices a los otros no menos con su ejemplo que con su imperio. Este es ahora un deseo mío, pero un logro tuyo, que los príncipes y los pueblos pondrán en la cuenta de tu ingenio y de tu erudición[1].

Importa, por tanto, considerar lo que se entendía por «erudición» en el entorno cultural en que se mueve Saavedra, y para ello conviene tener en cuenta lo que escribían tratadistas y educadores contemporáneos, como el padre jesuita Nicolas Caussin, en su obra de enorme fama e influencia *De eloquentiae sacrae et humanae parallela libri XVI*, editada en numerosas ocasiones desde 1619 y que dedicó a Luis XIII en agradecimiento por la reapertura del colegio de los jesuitas de Clermont[2]. La obra ofrece un universo de cultura práctica destinada a cortesanos cristianos que aspiran a ser eruditos. Distingue el Padre Caussin la elocuencia heroica (la de la iglesia) frente a la humana (la de la sociedad civil) y reparte la materia destinando XIII libros a la humana, frente a III libros a la heroica. En esa obra se encuentran todo tipo de indicaciones para el empleo de géneros oratorios profanos como el memorial, el elogio, la sátira, la vituperación, y géneros oratorios sagrados, como la homilía, el sermón, el panegírico de santos, la controversia... todo ilustrado con una enorme cantidad de ejemplos latinos y griegos y citas clásicas que como en una poliantea se ofrecen al lector en latín elegante, en un estilo ameno y animado, lleno de prosopopeyas, diálogos, descripciones, y, de vez en cuando, se permite muestras de entusiasmo o de indignación[3].

Caussin se hace eco de la viva polémica que hay en el momento en torno a si es preciso que el discurso sea erudito y plantea las dos posturas enfrentadas: unos parece que tienen declarada la guerra a la erudición, a la que consideran oropel y la califican de huera, y centran su atención en la estructura y en la disposición de las palabras, y así logran soltura y concisión, pero no extraen a los temas vigor y riqueza. Otros, por

---

1 Traducción de Fernando González Muñoz, inserta en mi edición de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo para editorial Cátedra, Madrid, 1999.

2 Flexiae, sumpt. S. Chappelet, 1619. Tuvo la segunda edición en 1623, y de 1623 a 1686 hubo al menos cuatro reediciones en París, tres en Colonia y cuatro en Lyon.

3 Conviene aquí aclarar que cuando hablamos de orador no nos referimos «strictu sensu» a los que elaboran sermones o discursos destinados a ser pronunciados en el púlpito, las asambleas, el foro, los tribunales o el senado, como podría entenderse. En la segunda mitad del siglo XVI, se había puesto muy de moda una variedad de prosa discursiva, con finalidad didáctica, como sustitutoria o coaligada de la comunicación hablada. El lector se concibe como oyente, y se apela a él como si pudiera contestar inmediatamente a manera de coloquio. Se establece así una cercanía entre emisor y receptor del mensaje que refuerza los vínculos precisos para que la persuasión sea eficaz. Ver Asunción Rallo Gruss, «Tópicos y recurrencias en los resortes del didactismo: confluencia de diferentes géneros», Criticón, 58, 1993, 135-154.

estimar que el orador o escritor debe ser docto, atiborran los discursos de historias y de testimonios sin criterio alguno, y torpes en su expresión, se preocupan sólo de aclarar el variopinto ajuar de su erudición.

El método para ser diestro en oratoria requiere, según Caussin, equilibrio y considerar con mucho cuidado qué permite o exige el tema, qué la situación y qué los oídos del oyente (y en el caso de los discursos escritos, el lector). Los oradores prudentes, aunque de vez en cuando apliquen la erudición, lo hacen con tal destreza, que lo que dicen parece fluir espontáneamente y no que haya sido rebuscado; luego, lo suavizan y aderezan con tantos condimentos que se torna familiar incluso a oídos del pueblo. Lo más importante es acertar en la proporción adecuada de erudición empleada.

El maestro en este tipo de prácticas fue en la segunda mitad del siglo XVI Justo Lipsio, que sorprendía y admiraba a cuantos leían sus obras y tuvo muchos imitadores que no lograban estar a su altura. Baltasar de Céspedes, en su *Discurso de las Letras Humanas*, dice de Lipsio, considerado modelo de humanista e intelectual:

> Este hombre tiene excelencia de juntar con agudeza y juicio los lugares diferentes de los Autores a un propósito, como se ve en aquella admirable obra de la *Política*, donde con un perpetuo hilo del sentido va cosiendo diferentes lugares griegos y latinos de tal manera que parece que los mismos Autores los hicieron más para el propósito de Lypsio que para el suyo propio. Este es un negocio de muy fundado estudio, atenta lección, y muy considerada noticia de lo que se lee, y de pronta y feliz memoria y presente representación de todas las cosas[4].

Quien se preparaba para orador o escritor de una prosa elegante había de adquirir un sólido bagaje en todas las artes liberales y disponer de un método que le permitiera explotar eficazmente el fruto de sus lecturas. Ese método, seguido por los humanistas y aprendido en la infancia, consistía en anotar en el *codex excerptorius* o *cartapacio* personal, por lugares comunes, todo cuanto en la lectura había llamado la atención, bien por la forma o por el contenido, esperando poder volver a usarlo en alguna ocasión como motivo de invención o como autoridad para reforzar la argumentación de un discurso. Las instrucciones sobre cómo organizar en lugares comunes todo ese material

4 *Discurso de las letras humanas, llamado «El humanista» que según D. Nicolás Antonio escribia en el año de 1600 D. Baltasar de Céspedes, Yerno del Brocense, y su immediato succesor en la Cátedra de Prima de Retórica de la Universidad de Salamanca, y que sale a luz la primera vez*, Madrid, Antonio Fernández, 1784, 63. Existe edición moderna de Gregorio de Andrés, El Escorial, 1965.

pueden hallarse en escritos de Humanistas eminentes como Erasmo[5], Vives[6], Salinas[7] y Palmireno[8], Baltasar de Céspedes[9] y Justo Lipsio[10]. Los argumentos eruditos extraídos de todo tipo de saber (historias, axiomas, leyes, comparaciones...) se hallaban así disponibles para ser distribuidos por el discurso procurando soltura, sin amontonarlos, cuando hicieran falta. Sin embargo, ese método genuino fue siendo desvirtuado con la publicación de muchas enciclopedias, florilegios y polianteas que sustituyeron cada vez más el trabajo personal, lo que dio pie a muchas críticas y censuras, la más fina de las cuales puede verse en el prólogo del *Quijote*. Y es que, a pesar de todas las normas escritas, era una labor de tal dificultad, que el Padre Caussin se ve obligado a incluir entre las fuentes de la invención que nutren la erudición una final que denomina «la razón y el talento aplicados a los lugares comunes», porque sin el ingenio natural «por mucha que sea la erudición, permanecerá la espada escondida en la vaina y su filo quedará sin efecto[11]».

Con el tiempo se había llegado a ciertas convenciones sobre lo que se consideraban campos del saber susceptibles de ser empleados como adornos eruditos en una obra. Gracián[12] define la erudición así:

> Consiste en una universal noticia de dichos y de hechos, para ilustrar con ellos la materia de que se discurre, la doctrina que se declara. Tiene la memoria una como despensa, llena de este erudito pasto, para sustentar el ánimo, y de que enriquecer y fecundar los convites que suele hacer a los entendimientos. Es un magacén rebutido, un vestuario curioso, un guardajoyas de la sabiduría. Sin

---

5 Desiderio Erasmo, *De copia verborvm, et rervm libri duo. Eiusdem libelivs de ratione studii & pueris instituendis. Eivsdem de componendis epistolis libellus vtilissimus, cum nonnullis aliis, ad omnium studiosorum vtilitate.* Compluti, MDXXV.

6 Luis Vives, *De tradendis disciplinis, seu de institutione Christiana*, en *Opera Omnia*, Valentiae Edetanorum, in off. Benedicti Monfort, MDCCLXXXV, t. VI. También puede leerse esta obra en la edición en español en *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, 1948, 337-687.

7 *Rhetórica de la lengua castellana en la qual se pone muy en breve lo necessario para saber bien hablar o escrevir, y conoscer quien habla y escriue bien... escrita por un frayle de la Orden de Sant Hieronymo*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1541.

8 Lorenzo Palmireno, *El estudioso de aldea... con las quatro cosas que es obligado a aparender un buen discípulo: que son Devoción, Buena criança, Limpia doctrina, y lo que llaman Agibilia...* Valencia, 1568.

9 Baltasar de Céspedes, *Discurso de las letras humanas llamado el Humanista,* escrito en 1600, pero que se editó por vez primera por Santos Díez González, en Madrid, Antonio Fernández, 1784.

10 *Iusti Lipsi Epistolica Institutio, excerpta e dictantis eius ore, anno MDLXXXVII mense Iunio adiunctum est Demetrii Phalerei eiusdem argumenti scriptum*, cap. XII: «De excerptis; quo ordine ea instituenda, & a quibus singula carpenda». Puede verse en *Opera omnia*, Antuerpiae, ex Off. Plantiniana Balthasaris Moreti, 1637 (4 vols.), vol. II, pág. 539 y sigs.

11 *Op. cit.* IV, VII, 137-138.

12 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, tratado segundo, discurso LVIII «De la docta erudición y de las fuentes de que se saca», en *Obras completas, II*, ed. de E. Blanco, Madrid, Turner, [1993], 726-730.

> la erudición no tienen gusto ni sustancia los discursos, ni las conversaciones, ni los libros. Con ella ilustra y adorna el varón sabio lo que enseña, porque sirve así para el gusto como para el provecho (...) pero no ha de ser uniforme, ni homogénea, ni toda sacra, ni toda profana, ya la antigua, ya la moderna, una vez un dicho, otra un hecho de la historia, de la poesía, que la hermosa variedad es punto de providencia. Especialmente se ha de atender a la ocasión y a sus circunstancias, de la materia, del lugar, de los oyentes, que la mayor prenda del que habla o escribe, del orador o historiador, es decir con seso.

Indica como fuentes de donde extraer argumentos eruditos:

> Historia, así sagrada, como humana,
> Sentencias y dichos de sabios, sacados de la Filosofía moral y de la poesía.
> Apotegmas, agudezas, chistes, donosidades
> Dichos heroicos de príncipes, capitanes, insignes varones
> Emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas
> Símiles, alegorías, parábolas
> Adagios y refranes
> Paradojas, problemas, enigmas, cuentos

Y con muy poca diferencia da su clasificación el Padre Caussin:

> Historia
> Apólogos y parábolas
> Adagios
> Jeroglíficos
> Emblemas
> Testimonios de los antiguos
> Sentencias
> Leyes
> Las Sagradas Escrituras

Saavedra conoce bien estas demandas de la sociedad en que se mueve, y demuestra un dominio perfecto del método al que acabamos de aludir. Se propone adornar las empresas con todo tipo de saberes estimados y cada una de las fuentes de las que nos hablan Gracián o Caussin están representadas en las empresas con distinta proporción. Lejos de las desmañadas maneras de algunos contemporáneos suyos, Saavedra especifica sus fuentes, las localiza con bastante precisión, ostenta sus cualidades de hombre de formación universitaria y profesión vinculada a las letras y destinada al servicio público. Su forma de proceder es emplear sentencias al principio de la

declaración e ilustrarlas con uno o varios ejemplos o citas después que confirmen lo dicho. Puede verse, como ejemplo, la empresa 33 en que, tras la acumulación de sentencias, se incluyen *exempla* históricos (anécdotas antiguas y modernas).

Si nos centramos sólo en las citas textuales, que pueden ofrecer datos cuantitativos incontrastables, y atendiendo a la segunda edición de las *Empresas políticas* (muy aumentada con respecto a la «princeps») tenemos lo siguiente:

Total de citas textuales:	1.855
De distintas obras de Tácito	695 (37,46%)
de la Biblia	559 (30,13%)
de Juan de Mariana	158 (8,5%)
de Aristóteles	86 (4,6%)
de Alfonso X (*Las Partidas*)	63 (3,39%)
de Séneca	24 (1,29%)
de Leyes distintas de Las Partidas	19 (1,02%)
De otros autores	251 (13,53%)

El análisis cuantitativo, aunque no debe ser el único, es bastante elocuente. Las obras de Cornelio Tácito (*Annales (ab excessu divi Augusti)*, *Historiae*, *Agricola* y *Germania*) han ejercito tal influencia en la redacción de las *Empresas* (en especial las dos primeras), que sin duda evidencian una forma de pensar, una ideología bien clara en Saavedra, como ya han advertido algunos críticos[13]. Sólo las citas bíblicas van a la zaga, y juntas unas con otras representan casi las dos terceras partes de las fuentes empleadas. Con todo, conviene aclarar ciertas cuestiones curiosas.

Como es sabido, los cambios que se produjeron entre la redacción de la primera y la segunda edición (Munich, 1640 y Milán, 1642) son notables en muchos aspectos, y es éste de la presencia de citas de Tácito y las bíblicas el más relevante. De la primera edición se eliminan 89 citas textuales de Tácito. Destacan, por el número elevado de las excluidas, las antiguas empresas 19, 47 y 42 (que pasan a ser las números 21, 61 y 44 en la edición de Milán) y que se ven privadas respectivamente de 10, 21 y 9 citas de Tácito. Hay que decir que eso no significa que se excluya el pensamiento del historiador latino, pues en ocasiones se emplean sus sentencias camufladas en el texto español, sin la identificación expresa de la fuente. El caso chocante de la moderna empresa 61 es muy elocuente al respecto. En la versión nueva, se eliminan 30 citas que

13 André Joucla-Ruau murió antes de terminar un amplio estudio sobre el pensamiento de Saavedra Fajardo, en lo que estaba destinado a ser su tesis doctoral. Parte de ese trabajo redactado en 1962 fue publicado póstumo bajo el título: *Le Tacitisme de Saavedra Fajardo* (París, Éditions Hispaniques, 1977). En las págs. 13-15 ofrece el recuento total de citas textuales (1.853), especificando las de Tácito y las bíblicas. En el recuento que ahora ofrezco varían ligeramente las cantidades, porque he hallado el autor de algún raro caso en que Saavedra no lo aportaba y porque he procedido a la identificación de las citas, y algunas atribuidas a otros autores resultaron ser de Tácito.

apoyaban todo el discurso de la declaración de la empresa; de ellas, 21 eran de Tácito, pero ello no impide que el texto siga siendo una taracea de motivos tomados del historiador romano. Por otro lado, en la segunda edición se añaden 41 citas de Tácito en lugares, en donde no se había empleado como fuente en la primera edición.

Respecto a las citas bíblicas, el contraste entre la primera y la segunda edición es más notable. Las 72 citas procedentes de distintos libros de la Biblia que aparecían en la edición de Munich se convierten en 547 en la edición de Milán (es decir, que por cada cita bíblica inicial hay luego más de siete y media). Las empresas de la segunda edición en que la interpolación de citas bíblicas es más ostentosa son la 1, 8, 11, 18, 31, 40, 48, 49, 50, 55, 57, 62, 75, 86 y 101. Dentro de éstas, a su vez, destacan la 48 (que pasa de 1 cita bíblica a 20), la 50 (que pasa de 0 a 25) y la 55 (de 0 a 18). En realidad, muchos de los cambios experimentados en el texto, en su mayor parte bloques añadidos, no son más que fragmentos redactados de manera forzada para hacer que encaje de forma conveniente una cita bíblica que no existía en la primera edición. El fenómeno se observa muy bien, por ejemplo, en la empresa 78, con las citas de los *Proverbios* y los *Salmos*. También se observa el fenómeno en las dos últimas empresas, cuya inicial abundancia de citas de Tácito hubo de ser maquillada luego con la inserción de varias procedentes de la Biblia.

Considerando despacio estos cambios, no podemos sino preguntarnos cuál es el auténtico Saavedra, si el que se refleja en la primera edición o el de la segunda. Es evidente que en la primera versión fue más espontáneo, mientras que en la segunda parece actuar aleccionado, advertido de que puede tener problemas si no dosifica convenientemente las fuentes profanas con las sagradas. Su larga ausencia de España tal vez le hacía desconocedor del ambiente rígido que se había ido creando en la península en torno a las fuentes de autoridad profanas, incluidas las mitológicas. Ello explicaría tantos cambios observados en la segunda versión, no sólo en el texto, sino en las «picturae» (fueron eliminadas sistemáticamente de la segunda versión las que tenían referencias mitológicas). La justificación de la inserción de las citas bíblicas en la segunda edición la da él mismo en el prólogo:

> con particular estudio y desvelo, he procurado tejer esta tela con los estambres políticos de Cornelio Tácito, por ser gran maestro de príncipes y quien con más buen juicio penetra sus naturales y descubre las costumbres de los palacios y Cortes, y los errores o aciertos del gobierno. Por sus documentos y sentencias llevo de la mano al príncipe que forman estas Empresas, para que, sin ofensa del pie, coja sus flores, trasplantadas aquí y preservadas del veneno y espinas que tienen algunas en su terreno nativo y les añadió la malicia de estos tiempos. Pero las máximas principales de Estado confirmo en esta segunda impresión con testimonios de las Sagradas Letras, porque la política que ha pasado por su crisol es plata siete veces purgada y refinada al fuego de la verdad. ¿Para qué

> tener por maestro a un étnico o a un impío, si se puede al Espíritu Sancto?

Saavedra actuó en su primera intención siguiendo las tendencias al uso. La Historia era el mayor almacén de elocuencia y la principal fuente de erudición, como defendía Caussin, que se pregunta:

> ¿Qué hay más divino que conocerlo todo, que recorrer como un astro muy raudo regiones muy separadas entre sí, que hacer recuento completo de aquello que de todas las épocas se guarda recuerdo, hazañas, acontecimientos, ejemplos, que contemplar con una única mirada del intelecto el estado, nacimiento, desarrollo, vicisitudes, declive y fin de los imperios? ¿Qué hay más noble que observar reunidos, por así decir, en un solo cuadro el arte de gobernar y el arte de la guerra, representaciones de muy preclaras virtudes, que comparar el pasado con el presente, aprender con el daño ajeno y extraer luego saludables preceptos para perfeccionar la vida, cualquiera que ésta sea?[14]

El mismo Saavedra, en el prólogo de su *Corona gótica*, manifiesta que no hay ningún maestro mejor de los príncipes que la Historia. Y dentro de los historiadores romanos, Tácito se había ganado el prestigio máximo, gracias, sobre todo, a la difusión que adquirió su obra desde la edición de 1574 realizada por Justo Lipsio. Entre otras ediciones, la autoridad que adquirió la del erudito belga se debía a su excelencia filológica, que derivaba del gran conocimiento que tenía de la Literatura, la Historia y las instituciones romanas. Se ha trabajado mucho sobre la recepción de Tácito en la Europa del siglo XVI y XVII, que se perfila en varias vías de influencia en los españoles, entre las que destacan la vía italiana, la más temprana y duradera (con Alciato, Guicciardini, Ammirato, Botero, Boccalini y Malvezzi), la francesa (Mureto, Bodino, Montaigne) y la flamenca o lipsiana[15]. Saavedra, como varios predecesores notables, emplea la sabiduría de la antigua Roma «ad usum vitae». El establecimiento del texto de Tácito no fue para Lipsio un fin en sí mismo, sino un medio de aprovechar

---

14 Nicolas Caussin, *Eloquentiae sacrae et humanae parallela*, 1619, libro IV, cap. III, pág. 129. (Trad. nuestra).

15 Ver al respecto el libro de Beatriz Antón Martínez, *El Tacitismo en el siglo XVII en España. El proceso de «receptio»*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1991. También siguen siendo de interés: J. A. Maravall, «La corriente doctrinal del Tacitismo político en España», Cuadernos Hispanoamericanos, octubre-diciembre 1969, núm. 238-240 (recogido en *Estudios de Historia del pensamiento español. Serie Tercera. El Siglo del Barroco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984, 75-98); E. Tierno Galván, «El Tacitismo en las doctrinas políticas del Siglo de Oro español», Anales de la Universidad de Murcia, curso 1947/48, 895-988 (recogido en *Escritos (1950-1960)*, Madrid, Tecnos, 1971, 13-93; F. Sanmartí Boncompte, *Tátito en España*, Barcelona, C.S.I.C., 1951; F. Murillo Ferrol, *Saavedra Fajardo y la política del Barroco*, Madrid, I.E.P., 1957.

la Historia para enseñar prudencia en asuntos políticos contemporáneos, lo que constituyó la base para hacer una lectura política de Tácito[16]. Lipsio, el ídolo de los españoles de la segunda mitad del XVI y que continuó ejerciendo enorme influencia en el siglo XVII, estaba convencido de la superioridad de Tácito sobre otros historiadores romanos; valoraba sobre todo su «iudicium» y lo consideraba una fuente de sabiduría para entender los sucesos contemporáneos[17]. A Salustio lo consideraba poco independiente de los sucesos que registraba; a Tito Livio, demasiado circunscrito a su material, lo que le hizo registrar asuntos de importancia local, más entretenidos que instructivos. Tácito, en cambio, era un intérprete agudo de las causas de los sucesos, que resultaban ser de interés universal, de modo que pueden obtenerse de él lecciones para generaciones futuras, y además, su juicio histórico fue justo. Y es esa noción de «utilitas» de la Historia narrada por Tácito, la que permite obtener lecciones de buen gobierno y prudencia, la que interesa también a Saavedra.

Lipsio, como erudito, profesor y preceptor de dirigentes de la Iglesia y el Estado, estaba convencido de la utilidad de Tácito para la enseñanza política y se alejó poco a poco de los comentarios filológicos del texto del historiador para acercarse cada vez más a una interpretación política, lo que culminó en una obra concisa y compleja de enorme influencia en su época donde volcó la «prudencia civilis ac militaris» de Tácito y que está en sordina en la redacción de las empresas de Saavedra: *Politicorum sive civilis doctrina libri sex, qui ad principatum maxime spectant...* publicada por primera vez en Leiden, en 1589. Este manual para los soberanos y sus consejeros no era sino un mosaico de sentencias de Tácito y otros autores clásicos ligadas con un comentario y dispuestas de forma que parece una teoría coherente y aplicadas a la nueva política, lo que permitía a los príncipes católicos y protestantes del momento justificar sus propias acciones. Esta obra está compuesta por cuatro elementos que también están en la de Saavedra: citas, comentario, sumario y referencias a las fuentes, lo que representa un esfuerzo sistemático de reunir el conocimiento de los autores clásicos para un negocio práctico de gobierno en un estado moderno.

---

16 Lipsio había comenzado a estudiar a Tácito cuando llegó a Roma, en 1569, estimulado por M. A. Mureto, quien había intentado explicar la obra de Tácito en la Universidad de Roma, cuyas autoridades católicas le hicieron desistir de la idea argumentando que Tácito era hostil a los cristianos y a los judíos. Mureto mostró en Roma a Lipsio sus notas sobre Tácito, y se sintió plagiado cuando luego el joven discípulo llevó adelante con tanto éxito su plan fallido. Lipsio, por su parte, dedicó por lo menos treinta y siete años a Tácito (desde la primera edición, de 1574), y a su muerte, en 1606, estaba preparando una edición con sustanciosos comentarios (que dio a la imprenta su discípulo Woverius en 1607).

17 En las notas al cap. IX del I libro *De memoria et rerum* Lipsio manifiesta la superioridad de Tácito sobre Tito Livio y Salustio, merced a su *prudentia* y *iudicium*. La primera se muestra según él en la sabiduría política del historiador, el segundo, en su elección del material, su fidelidad a la verdad histórica y su perspicacia moral y psicológica. A ello se une el estilo lacónico y sentencioso que hace de tu texto un florilegio de preceptos para los políticos contemporáneos, tanto los príncipes como sus consejeros.

Además de Tácito, Saavedra emplea citas de otros autores clásicos que escribieron sobre Historia, como Quintus Curtius Rufus (*Historiae Alexandri Magni*), M. Annaeus Lucanus (*De bello civili*), Polybius (*Historiae*), T. Livius Patavinus (*Ab urbe condita librorum periochae*), Diodorus Siculus (*Bibliotheca historica*), Eusebio Caeserensis (*Historia ecclesiastica* y *De vita Constantini*) y Velleius Paterculus (*Historia romana*). A algunos de ellos los cita con frecuencia, como a Tito Livio, del que toma 18 citas, o a Salustio (5 citas).

No bastaba acudir a la Historia antigua para obtener ejemplos didácticos que ilustraran y advirtieran al joven príncipe. Como Caussin recomendaba, era preciso tener abundantes ejemplos disponibles también de la historia cercana y aun cotidiana. De los historiadores españoles, Saavedra emplea con profusión al Padre Juan de Mariana, cuya *Historia general de España* había sido compuesta primero en latín (*Historiae de rebus Hispaniae libri XXV*, Toledo, 1592) y luego traducida al castellano por él mismo. También emplea los *Anales de Aragón* de Zurita y las obras históricas de Antonio de Nebrija.

No pensemos, sin embargo que la Historia se utiliza siempre para ilustrar con «exempla» virtuosos. A veces se acude a ella para mostrar muchos comportamientos sagaces o astutos que proporcionaron triunfos a los personajes notables que se citan como paradigma de actuación política. En la empresa 42, por ejemplo, vemos cómo «Para incitar Seyano a Druso a la muerte de su hermano Nerón, le arrojó delante la esperanza del Imperio» y se ilustra con una cita de los *Annales* de Tácito.

Si sumamos a las citas de historiadores clásicos las de los modernos, tenemos que la mitad de las citas de las *Empresas* proceden de la Historia. Y ello si mantenemos aparte las citas bíblicas, cuyo interés en la mayor parte de las ocasiones se manifiesta también con ánimo de ilustrar aspectos de la historia del pueblo hebreo, en donde se pueden hallar ejemplos edificantes para el gobernante moderno. Es por esa razón por la que los libros bíblicos que predominan son los históricos. De modo que, si tenemos esto en cuenta, casi un 80% del total de citas se habrían basado en textos de Historia profana o pagana, antigua o moderna.

Como hemos visto, entre las fuentes que indica el Padre Caussin a donde hay que acudir en busca de erudición están las Leyes, pues proporcionan gravedad, prudencia y riqueza al discurso, y en efecto, en las *Empresas* es importante la proporción de citas procedentes de obras de carácter jurídico. Destaca sobremanera la presencia de citas de *Las Siete Partidas* de Alfonso X, inspiradas en las más puras fuentes del Derecho romano, pero que tienen en cuentan la tradición viva y operante de Castilla. A Saavedra parece haberle interesado en especial la partida segunda, que adquiere en varias partes la forma de un tratado de regimiento de príncipes. Suele emplear largos fragmentos de texto de las *Partidas* y por ello son las únicas citas que inserta en medio de su «declaración» y no en el margen, como el resto de las citas. También tienen una presencia destacada textos procedentes de una obra encargada por Carlos V *Recopilación de Leyes de estos Reynos*, publicada en 1567 en dos tomos de nueve libros. Así

pues, cerca del 5% de las citas de las *Empresas políticas* provienen de obras de carácter jurídico.

Las citas de la *Política* de Aristóteles ocupan otra importante parcela en las muestras de erudición de Saavedra. Es una obra que parece conocer muy bien. Da la impresión de que dedidó una parte de su «codex excerptorius» a recopilar sentencias de Aristóteles a lo largo de bastantes años; ello justificaría que las citas, que siempre da en latín, aunque a menudo proceden de la traducción realizada por Juan Ginés de Sepúlveda (1548), no siempre provienen de esa fuente. Es probable que en sus años de estudios en la Universidad de Salamanca realizara ejercicios de comentarios sobre esta obra de Aristóteles, que siguió interesándole largo tiempo. De hecho, dejando aparte la *República Literaria*, la primera obra con que se estrena Saavedra y que envía al conde-duque de Olivares en 1631, junto con la *Razón de Estado del rey Católico don Fernando*, es el opúsculo *Introducciones a la política*, que no es más que un condensado comentario de la *Política* de Aristóteles siguiendo todos sus pasos: que la compañía civil o política es natural al hombre, de la ciudad, de aspectos de la sociedad, de las formas de gobierno[18]... Aristóteles suponía una cómoda vía intermedia para no manifestarse abiertamente en torno a las polémicas y enfrentamientos ideológicos y políticos del momento; evitaba optar por los extremos: la obra de Maquiavelo y la lectura política de la Biblia.

Séneca es la otra influencia que destaca, y no es de extrañar. Si Tácito era una fuente de «prudentia» política, Séneca suponía una guía práctica para vivir conforme a la virtud que corresponde a un dirigente político; era fuente de «sapientia», la virtud del sabio estoico (el «sapiens») que afronta la adversidad con constancia y está dispuesto a asumir responsabilidades públicas, porque le preocupan los seres humanos cuyos sufrimientos le provocan misericordia. El «sapiens» vive de acuerdo con la virtud y la razón, acorde con la naturaleza, libre de emociones como ira, temor o esperanza. Distingue correctamente entre las cosas que son indiferentes (riqueza, salud, éxito, etc.) y sabe distinguir entre cosas que deben preferirse («proegmena») y las que deben rechazarse. Y por último, el «sapiens» ha de usar bien su «otium» para alcanzar el «negotium animi» y progresar en filosofía[19]. Cualquier hombre con responsabilidades públicas convenía que se educase en estos criterios. De las obras de Séneca, las más admiradas por autores que habían renovado un interés por este autor en el Renacimiento eran las de carácter ético, cuya excelencia radicaba tanto en el estilo como en la materia y el tratamiento. Sus agudas sentencias, lúcidas y penetrantes, («acres», «argutae», «penetrantes» en palabras de Lipsio) y su estilo fueron muy admirados, por lo que se consideraban dos aciertos: brevedad con elocuencia y fuerza con fluidez. De las obras de Séneca, las citas empleadas por Saavedra proceden de las *Epistolas morales, Dialogi, De beneficiis* y *De clementia*.

---

18 Puede verse en la edición de la BAE, págs. 423-433.

19 El lugar clásico donde se precisa la definición de «sapiens» está en la *Epítola* 75 de Séneca.

Del resto de los elementos considerados eruditos usa Saavedra con diferente profundidad. Es marcado el rechazo por el empleo de apólogos basados en la Mitología clásica. En la empresa 2, al recomendar que se cuide qué estatuas y pinturas se ponen en el palacio del joven príncipe, indica «porque si bien el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más facundas». Explica entonces que, mientras Alejandro Magno incita a buscar la gloria, las transformaciones de Júpiter incitan a la lascivia. E inserta un párrafo que faltaba en la primera edición, lo cual es muy significativo: ha de cargar las tintas contra la Mitología y el arte detrás del que se esconde. Nunca emplea como «exempla» motivos mitológicos, y si alude en la declaración a algún episodio de la Mitología lo hace casi siempre con sentido negativo, como en la empresa 69, en que identifica a los príncipes que gastan mucho con Briareos (gigantes mitológicos que tenían cincuenta cabezas y cien brazos[20]). Aún así, en algunas empresas (muy pocas) alude a temas mitológicos que vienen avalados por una larga tradición literaria clásica, como en la 69, en que cita a Eneas en su bajada a los infiernos con la rama dorada y la espada, luego a Ulises y Polifemo; en la 74, alude a Belona y Ceres; en la 68 habla de los Argonautas.

La acumulación de sentencias en torno a un mismo tema es en ocasiones tan desproporcionada que induce a pensar que acudió a una poliantea en busca de fuentes, pero no se ha podido probar, y puede deberse, sencillamente, a que había nutrido su «codex excerptorius» con abundantes citas o anécdotas en torno a un tema que le interesaba mucho, como por ejemplo en la empresa 9, sobre la envidia, que encadena muchas sentencias primero y luego se ve que emplea «exempla», que ha ido él probablemente acumulando en su cartapacio personal.

En conclusión, podemos decir que Saavedra ha seguido, como prosista asistido de las normas oratorias, las pautas que tratadistas como Caussin y otros recomendaban. Y podemos decir que las fuentes que emplea proceden en su inmensa mayoría de lecturas de primera mano y que da citas textuales. Ese mismo proceder se ve en la *Corona gótica*, en cuyo prólogo explica:

> Siendo pues confusa y escura la narración de aquellos siglos, ha sido conveniente abrille a esta historia ventanas a la margen, por donde le entre la luz, poniendo los fragmentos de los autores con que se ha compuesto, no de otra suerte que como se forma una imagen con piedras de varios colores o con plumas de diversas aves.

Saavedra, pues, se nos muestra un intelectual con una excelente formación oratoria y dispuesto a alardear de ella ante personas de influencia en la corte, ya fueran civiles o eclesiásticas. Esta formación libresca y esta estimación exagerada de una cultura

---

20 Justo Lipsio identificaba al comienzo del libro III de sus *Políticas* al rey imprudente con Polifemo ciego (pág. 71 ed. cit.), porque antes había dicho, siguiendo a Cicerón, que la prudencia es el ojo del alma (pág. 26).

programada limita con frecuencia la espontaneidad, y ese cúmulo de erudición, a nuestros ojos de hoy, lejos de servirle de ayuda, nos parece que supone una rémora. Sin embargo, no podemos olvidar el contexto en que se produjeron las *Empresas* y la valoración que entonces hubo de darse a estas muestras de dominio de una técnica y unas lecturas destinadas a un fin práctico y volcado en el servicio público: enseñar habilidad política, prudencia y sagacidad extraída de sus conocimientos de la Historia pasada y de la contemporánea, de la que él estaba excepcionalmente informado gracias a su profesión.

Santa Teresa y Felipe II

Mª Pilar Manero Sorolla

Santa Teresa y Felipe II, dos egregias personalidades frente a frente en un tiempo común, al menos el que va de 1527, año del nacimiento de Felipe II, al de 1582, cuando muere Santa Teresa, en loor de santidad, elevada, por lo tanto, a un nivel en aquellos tiempos sacralizados de la Contrarreforma y casi del Barroco comparable, aunque en otro orden, al de la realeza; santidad que, por otra parte, pronto ha de otorgarle Roma, oficialmente, a petición de las Cortes españolas[1].

La posteridad y la tradición historiográfica han venido potenciando la unión, a menudo un tanto exagerada, de estas dos figuras gigantescas de la Historia y de la Espiritualidad, desde luego en una acción común existente en España, en la Corte y en la Iglesia: la Reforma católica, querida y protagonizada por ambos. Porque es más que obvio que el «Rey muy Católico», siguiendo la tradición de la Monarquía española, llevó con su celo a la cúspide los movimientos ascéticos y reformísticos del Conventualismo y de la Observancia emprendidos en los tiempos de Juan I (1358) y avivados y hasta institucionalizados en el reinado de los Reyes Católicos (1475-1516) y Cisneros (1504-1516), convirtiéndolos en realidad y transformándolos a la manera por él querida, como aplicación *sui generis* del Concilio tridentino (1545-1563)[2]. Y en este propósito, aunque con estilo y posibilidades, dones y carismas muy diferentes, se hallaba empeñada Santa Teresa, de manera determinada a partir de 1559 o 1560, cuando después de experiencias místicas decisivas como la visión intelectual de Cristo (29 de junio de 1559) y la de Cristo resucitado (25 de enero de 1560), la famosa transverberación en casa de Doña Guiomar de Ulloa, seguida de la visión espantosa del infierno, (también en 1560)[3], signos e indicios

---

1 La beatificación de Santa Teresa tuvo lugar el 24 de abril de 1614 por Paulo V. Ver a este propósito: Manero Sorolla, M.P., «Las relaciones de las *Solemnes Fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de la N.B.H. Teresa de Jesús* de Diego de san José», en *La Fiesta. Actas del «Seminario de Relaciones de Sucesos»*, ed. de López Poza, S. y Pena Sueiro, N., A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, 223-234. El patronato de España fue declarado bajo Felipe III el 16 de noviembre de 1617 y la posterior canonización por Gregorio XV, el 12 de marzo de 1622, en el primer año de reinado de Felipe IV.

2 Concretamente ubica O. Steggink en 1561 «los términos generales de los proyectos de «reforma de todas las órdenes» lanzados por la corte española desde 1561», aunque tendremos que esperar a 1564 para que el rey se ocupe con particular atención del Carmelo español: *La reforma del Carmelo español*, Ávila, Diputación Provincial-Institución Gran Duque de Alba, 1993, 69.

3 Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida. Obras Completas*, ed. de Efrén de la Madre de Dios y O. Steggink, Madrid, BAC, 1974, cap. 29-30; 32-35 y 38-40.

que merodean y provocan la, a mi modo de ver, decisiva entrevista de la monja en La Encarnación abulense con Pedro de Alcántara (agosto del mismo año de 1560), tras la cual la todavía carmelita calzada, expectante y supuestamente elegida, se resuelve a hacer reformación en el seno de su propia orden.

De hecho, acaso sin saberlo ni proponérselo, aunque con formación algo distinta y objetivos un tanto diversos en este punto, la por entonces doña Teresa de Ahumada venía a coincidir con el rey Felipe, pues éste después de querer encomendar la reforma tan necesaria del Carmen español a los obispos, para luego querer darla a la orden de Santo Domingo, se percató de que la reforma de las distintas «religiones» y en concreto la del Carmen tenía que surgir del seno de la propia orden, coincidiendo, además, en ello con las recomendaciones tridentinas en materia de reforma que postulaban, como medida más idónea y prudente, que cada orden se reformase a sí misma[4]. Pero a pesar de esta coincidencia de estrategia pareja con postulados distintos, el rey y la futura santa, aunque desde luego sabían el uno y el otro de su existencia mutua (ella, por supuesto, desde el mismo nacimiento del rey; y el rey de la monja a medida que la reforma del Carmen descalzo fue tomando cuerpo y que a la Corte fueron llegando noticias de la, además de reformadora, escritora mística), es más que posible que ambos, en vida, nunca llegaran a encontrarse.

La supuesta audiencia dispensada por Felipe II a Santa Teresa entre 1569 y 1577, de la que dan noticia estudiosos tan serios y documentados como Gregorio Marañón[5] o, más recientemente, Geofrey Parker[6] o Henry Kamen en la última biografía sobre el rey[7], presumimos que nunca llegó a producirse. La documenta, o mejor la pretende documentar, una carta de Teresa de Jesús dirigida a doña Inés Nieto, esposa de don Juan de Albornoz, de la facción del duque de Alba, íntimo y secretario suyo, con cuatro cartas más figurando como receptora en el *Epistolario* teresiano[8].

Se trata de una carta sin fecha y con un montón de anomalías literarias y con un estilo muy alejado del propio de Santa Teresa que evidencia que es la obra de un falsario. Y aunque figuró en la edición que del *Epistolario* teresiano realizara Silverio de Santa Teresa[9] y la editara y diese como auténtica Bernardino de Melgar y Abreu[10], Efrén de la Madre de Dios, en la edición más moderna de las cartas teresianas, la excluyó del *corpus*

---

4 Ver J. García Oro, «Observantes, recoletos, descalzos: La monarquía católica y el reformismo religioso del s. XV», en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Ávila, Junta de Castilla y León, 1993, 79.

5 *Antonio Pérez*, Madrid, Espasa Calpe, 1947, I, 57.

6 *La gran estrategia de Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 56.

7 *Felipe de España*, Madrid, Siglo XXI, 1997, 235.

8 N^{os} 17, 28 de diciembre de 1568; 82, 19 de junio de 1575; 91, 31 de octubre de 1575; 268, 4 de febrero de 1579. Teresa de Jesús, *Epistolario, Obras Completas*, ed. cit., 684, 740, 748, 949.

9 III, Burgos, El Monte Carmelo, «Biblioteca Mística Carmelitana IX», 1924, 266-268.

10 Marqués de S. Juan de Piedras Albas, «Autógrafo epistolar inédito de Santa Teresa de Jesús en el que se narra y detalla su entrevista con Felipe II», Boletín de la Real Academia de la Historia, 66, 1915, 347-482.

considerado auténtico, ordenándola entre los «Apócrifos y postizos» en relación a la obra auténtica de Teresa de Jesús[11]. Y, en efecto, aparte de un problema bastante insoluble de fechas en las que la monja pudo ir a El Escorial, en épocas en que el rey había permanecido allí, y que anota y desecha asimismo el citado padre Efrén[12] como más que improbables para Teresa de Jesús de una efectiva visita a Felipe II, un análisis estilístico y temático de la mencionada carta pone en evidencia su falsedad desde el punto de vista ortográfico, léxico, sintáctico y retórico[13].

Desde luego que existen otras cartas de la carmelita dirigidas al rey, pero no más noticias de encuentros personales que no debieron llegar a producirse, a no ser que se tenga por encuentro en la distancia la visita del príncipe, llegado a Ávila en mayo de 1531 para pasar el verano, cuando contaba tan sólo 4 años, acompañado de su madre la emperatriz Isabel. Les escoltaba el duque de Gandía, Francisco de Borja y, como es de suponer, un gran séquito. Se hospedaron en el palacio de Gómez Dávila y a su llegada a la catedral les salió a recibir el Consejo de la ciudad y la multitud[14]. Teresa de Ahumada tenía entonces 16 años, acababa de ingresar en el convento de Santa María de la Gracia como educanda y estaba al cuidado y vigilancia de doña María de Briceño y Contreras, una de las personalidades que marcará tempranamente su formación religiosa. Recientes estaban los días en que, según ella misma nos cuenta en el *Libro de la Vida*, le dio por tontear con el primo Vazco Mexía y por presumir «con mucho cuidado de manos y cavello, y olores y todas las vanidades que en esto podía tener, que eran hartas, por ser muy curiosa»[15]. Y es más que posible que si formó parte de la multitud que aguardaba en las calles de Ávila el paso de la comitiva de la familia imperial, se fijara más en las galas de la emperatriz y de sus damas que en las gracias del principito.

No tenemos noticias, ni siquiera apócrifas, de que se diesen más contactos de Teresa de Jesús con el príncipe o el rey después de 1556, ni con miembros de la familia real hasta el momento en que la carmelita todavía calzada emprende o mejor barrunta la reforma para la que, de alguna manera, aun queriéndola en pobreza, siguiendo los consejos reformísticos dados por Pedro de Alcántara para sus descalzos[16], sabe, con el realismo que desde un primer momento la caracteriza, que puede necesitar el apoyo de los grandes

---

11 Santa Teresa de Jesús, *Epistolario, Obras Completas*, ed. de Efrén de la Madre de Dios y O. Steggink, Madrid, BAC, 1959, III, 856-858. Los mismos editores la excluyen totalmente en su edición manual cit. de 1974.

12 «Santa Teresa y Felipe II», en *El Escorial (1563-1963). IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. Historia & Literatura*, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1963, 428-432.

13 Se ocupó también de este apartado la profesora C. Slade, en una comunicación en torno a «Santa Teresa y Felipe II» presentada en el *28th Annual Meeting of the Society for Spanish and Portuguese Historical Studies*, Minneapolis, University of Minnesota, 1997.

14 Carramolino, M., *Historia de Ávila*, Madrid, 1873, III, 196.

15 *Vida*, II, 2.

16 García Oro, J., ob. cit., 60 y ss.

y poderosos. Y en este orden de cosas, su visita a Toledo en 1562 y su larga estancia desde enero a junio en casa de doña Luisa de la Cerda, viuda recientísima e inconsolable de Arias Pardo de Saavedra, prohombre del reino, le brinda la ocasión de tratar con aristócratas principales, muy cercanos a la persona del monarca y sensibles al mensaje reformístico que doña Teresa de Ahumada propagaba por la antigua Casa de Mesa. Entre los más sensibles a la espiritualidad y a la fama de iluminada de la aún monja de La Encarnación abulense, podemos nombrar a doña María de Mendoza, viuda del secretario imperial Francisco de los Cobos, que la puso en contacto con doña Leonor de Mascarenhas, antigua aya de Felipe II, residente en Toledo. Y por ésta conoció a la infanta doña Juana, hermana del mismo rey y exgobernadora del reino, como asimismo, a su otra hermana doña Leonor y, posteriormente, por éstas, a la emperatriz María cuando, viuda de Maximiliano II de Austria, en 1576, dejó Viena y regresó a España[17]. Por otro lado, a través de doña Luisa de la Cerda, Teresa de Jesús no sólo trató a Ana de Mendoza, princesa de Eboli, sino que ambas convivieron en el mismo palacio en 1562 y 1569[18], teniendo acceso la monja a través de la primera y posteriormente mostrándose solícita en ganarse la benevolencia de su esposo, Ruy Gómez de Silva, cortesano de máxima confianza del monarca y piedra de toque para poder conseguir por esta vía la atención y el favor real.

Así, las palabras de la ya desafiante Teresa de Jesús contenidas en el célebre párrafo del capítulo II,5 de *Camino de perfección*:

> ¿Qué se me da a mi de los reyes ni señores, si no quiero sus rentas, ni de tenerlos contentos, si un tantico se atraviesa contentar más a Dios?

escritos por estos años de 1562 a 1564 en la primera redacción del libro (Códice de El Escorial, 1564) y en la que Santa Teresa se muestra muy taxativa en su desprecio de los bienes materiales que pueden llegarle de la nobleza y hasta de la realeza, no dejó de ser más que un buen propósito, bastante fugaz, de mantener los ideales de pobreza imbuidos por Pedro de Alcántara y que muy pronto, concretamente con la fundación muy temprana de Malagón en 1568, la primera con rentas cedidas por doña Luisa de la Cerda, se fueron perdiendo de manera paulatina en la fundación de Pastrana, empresa fugaz, vana y turbulenta a instancias de la princesa de Eboli, pero en la que la reformadora consintió olvidando sus principios reformísticos, seguida de la de Palencia, donde fundó a instancias y con rentas de don Álvaro de Mendoza; Soria, en la que Teresa cuenta con la ayuda de Beatriz de Beaumont; Caravaca, fundación a la que la reformadora cede a ruegos de Catalina de Otalara o Villanueva de la Jara, atendiendo, en parte, a las preten-

17 Auclair, M., *Vie de Sainte Thérèse d'Avila*, París, Seuil, 19, 143 y ss. y 205 y ss.

18 Efrén de la Madre de Dios y O. Steggink, *Tiempo y vida de Santa Teresa*, Madrid, BAC, 433 y ss.

siones de la extravagante Catalina de Cardona[19], en una pendiente material, cada vez más peligrosa que tomaron de manera especial, a la muerte de la fundadora, los carmelos teresianos en Francia y Bélgica, donde se erigen, prácticamente institucionalizados por la aristocracia o decididamente por la realeza[20].

Con todo, el viraje reformístico no fue exclusivamente suyo, sino que se operó en general en la misma reforma de las órdenes religiosas, en contradicción muy pronto con sus ideales primigenios. Santa Teresa vive y se suma, en su vida propia de carmelita y aun dentro del propio seno de la iglesia a las contradicciones generales de una sociedad contradictoria, en un siglo de grandes cambios religiosos. Su vida, se desarrolla a la par de tres momentos importantes de la historia del siglo y de la Iglesia. Su niñez coincide con la orientación política autártica de los RRCC y con el espiritualismo piadoso de los franciscanos reformados de la Nueva Castilla que había promovido la reforma de Cisneros: es la corriente que orienta la configuración espiritual de su entorno familiar emblematizada en la piedad de su tío y posterior jerónimo, Pedro Sánchez. Su adolescencia, juventud y primeros años de madurez, época de importancia máxima, pero desgraciadamente todavía mal documentada, coincide con la España imperial de Carlos V, erasmista, abierta y expansiva. Su plena madurez (1558-1582), época en que emprende y consolida la reforma de la Descalcez y la dilatada empresa fundacional, correrá a la par de la hegemonía de España en el mundo (1560-1580) pero, como contrapartida, con los «tiempos recios» de represión y de la puesta a punto de la Contrarreforma que la carmelita, ahora ya descalza, vive y sufre, recién inaugurado su protagonismo en la orden y que la conduce, en esa prodigiosa capacidad de adaptación que posee y muestra, a una nueva orientación religiosa y hacia posturas más ortodoxas alejadas de cualquier sospecha de alumbradismo que, con todo, no la eximen de ofensivas inquisitoriales dirigidas contra ella misma, contra sus monjas o contra su reforma descalza[21].

Por otro lado, de manera personal, seguramente con autenticidad y manifiesto fervor, Santa Teresa procuró encuadrarse y encuadrar a sus hijas en la lucha oficial contra los luteranos, enemigos de su iglesia, de su reino y sobre todo de su rey. Una vez más, un párrafo de *Camino de perfección*, redactado por primera vez (Códice de El Escorial) en 1562 y por segunda en 1569 (Códice de Valladolid), nos ejemplifica la posición defensiva, oportunamente elegida por la fundadora, coincidente con la de su rey y con la que prácticamente abre, pues se inscribe en el cap. I, 2, su nuevo libro, y justifica su acción ya contrarreformística:

---

19 Ver, a este propósito, el estudio de A. Weber, «Saint Teresa's Problematic Patrons», Journal of Medieval and Early Modern Studies, 29, 2, 1999, 357-378.

20 Manero Sorolla, M.P., «Ana de Jesús cronista de la fundación del primer Carmen descalzo de París», Bulletin Hispanique, 95, 2, 1993, 647-672.

21 Llamas, E., *Santa Teresa de Jesús y la Inquisición española*, Madrid, CSIC, 1972.

> Venida a saber los daños de Francia de estos luteranos [que en realidad son hugonotes] y cuánto iva en crecimiento esta desventurada secta, fatigueme mucho, y como si pudiera algo u fuera algo, llorava con el Señor y le suplicava remediase tanto mal... Y como me vi mujer y ruin y imposibilitada de aprovechar en nada en el servicio del Señor, que toda mi ansia era, y aun es que, pues tiene tantos enemigos y tan pocos amigos, que esos fuesen buenos; y ansí determiné a hacer eso poquito que yo puedo y es en mí, que es seguir los consejos evangélicos con toda la perfección que yo pudiese, y procurar estas poquitas que están aquí hiciesen lo mesmo, confiada yo en la gran bondad de Dios que nunca falta de ayudar a quien por El se determina a dejarlo todo, y que siendo tales cuales yo las pintava en mis deseos, entre sus virtudes no tenían fuerzas mis faltas y podría yo contentar al Señor en algo para que todas ocupadas en oración por los que son defensores de la Iglesia.

Posición defensiva, como decía, oportunamente elegida ante un peligro que, señalado en Francia, pudo aludir y venir determinado en su expresión por acontecimientos luteranos más cercanos que provocaron los autos de fe perpetrados en Valladolid en 1559 y de los que ella, desde luego, tuvo noticia cercana y fidedigna, a través del círculo de espirituales que aglutinaba en su palacio abulense doña Guiomar de Ulloa[22], que ella misma frecuentó, reiteradamente, monja todavía de La Encarnación, como amiga personal de doña Guiomar y partícipe de sus inquietudes espirituales que llevaron a Teresa de Ahumada, en aquella casa, a barruntar la zozobrante reforma descalza y primera fundación de San José de Ávila, siempre amenazada por los intereses de los calzados.

No es de maravillar que en estas circunstancias y ante los acontecimientos adversos que se irán perfilando posteriormente en la década de los años 70, Teresa de Jesús requiera y persiga la protección real en su defensa ante la Inquisición y, más particularmente, en su lucha más encarnizada y en su defensa más difícil contra los calzados de su propia orden. Venía en esto la reformadora a coincidir, una vez más, con su rey más amigo de su propia reforma española que de la propugnada por Roma, moralmente a sus ojos y a sus intereses crematísticos poco fiable y, por lo tanto, se mostraba más proclive en la reforma del Carmen a supeditar a los carmelitas calzados a los descalzos, ya reformados y, por añadidura, españoles[23].

---

22 González Novalín, J.L., «Teresa de Jesús y el Luteranismo en España», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Universidad de Salamanca y Universidad Pontificia de Salamanca, 1983, II, 351-389.

23 Steggink, O., *La reforma del Carmelo español*, cit., y García Oro, J., «Observantes, recoletos, descalzos. La Monarquía católica y el reformismo religioso del s.XVI», también cit. Asimismo: Lynch, J., «España y la Contrarreforma», en *Los Austrias*, Barcelona, Crítica, 1991, I, 294-328.

Precisamente, las únicas cartas conservadas de Teresa de Jesús dirigidas al rey se inscriben en esta línea. Se trata de las cartas escritas el 11 de junio de 1573; el 19 de julio de 1575; 18 de setiembre de 1577 y 4 de diciembre de 1577 y en ellas la escritora, con su peculiar gracia, no sólo hace gala de su gran capacidad de adaptación sino de seducción en sus peticiones, al advertir al rey que ruega por el bien de sus empresas políticas y también por su familia y por sus difuntos: esposas e hijitos[24]. Sin embargo, es más que probable que Felipe II nunca leyera las expresivas cartas de la carmelita. Normalmente, los secretarios del rey se encargaban de realizar breves resúmenes de las numerosísimas cartas que el rey recibía que comunicaban a éste oralmente[25]. En todas, salvo la primera, en la que Santa Teresa pide amparo real para defenderse del Concejo de Ávila contrario a la fundación de San José, la carmelita solicita la protección del monarca para su reforma descalza frente a las amenazas provenientes de Roma, poco gratas igualmente para el rey, que esgrimen los calzados. En la tercera, se dirige a Felipe II, muy particularmente, para defender la honra de su dilecto padre Jerónimo Gracián, en uno de los primeros ataques que éste recibe en su propia orden. Mientras que en la última ruega con vehemencia a «su majestad» para que intervenga en la liberación de Juan de la Cruz y Germán de santo Matías, apresados por los calzados en el Carmen de Toledo:

> La gracia del Espíritu Santo sea siempre con vuestra majestad, amén. Yo tengo muy creído que ha querido nuestra Señora valerse de vuestra majestad y tomarle por amparo para el remedio de su Orden, y ansí no puedo dejar de acudir a vuestra majestad con las cosas de ella. Por amor de nuestro Señor suplico a vuestra majestad perdone tanto atrevimiento.
> Bien creo tiene vuestra majestad noticia de cómo estas monjas de la Encarnación han procurado llevarme allá, pensando havría algún remedio para librarse de los frailes [...].
> Para algún remedio –mientras esto Dios hacía– puso allí en una casa un fraile descalzo, tan gran siervo de nuestro Señor que las tiene bien edificadas –con otro compañero [...].
> Y ahora un fraile que vino a absolver a las monjas, las ha hecho tantas molestias y tan sin orden y justicia, que están bien afligidas y no libres de las penas que antes tenían [...]. Y sobre todo hales quitado éste los confesores [...].
> Por amor de nuestro Señor suplico a vuestra majestad mande que con brevedad le rescaten y que se dé orden como no padezcan tanto con los «del paño» estos pobres descalzos todos, que ellos no hacen sino callar y padecer [...].

---

24 Cartas nºs 49, 84, 203 y 208 del *Epistolario* cit.

25 Person, P., «Felipe en el ejercicio de sus funciones», en *Felipe II de España*, México, FCE, 1984, 1998², 166-182.

Pero es muy posible que, concretamente, esta carta no le llegara al rey; ni siquiera el resumen, a pesar de que Santa Teresa adjudicase a Felipe II la reforma descalza como «su Orden», o que el monarca se inhibiera de llevar a cabo acción alguna en la liberación de fray Juan.

En puridad, no podemos constatar, a la luz de la documentación existente, una patente intercomunicación entre el rey y la monja. De hecho, es Jerónimo Gracián, que irrumpe en la vida de Teresa de Jesús en 1575 como «un ángel»[26], el verdadero artífice de la Constitución primera y de la organización de la Descalcez querida por el monarca. Es con él con quien éste trata y se entrevista en El Escorial el 14 de agosto de 1578 y cartea en numerosísimas ocasiones, ya a través de Antonio Gracián, hermano de Jerónimo y secretario suyo, como antes lo había sido el padre de ambos, Diego, del propio emperador; ya directamente[27]. En realidad, fue Gracián, quien desarrollando las sugerencias del dominico Francisco de Vargas a Felipe II del nuevo instituto de los descalzos[28], emprendió la reforma en Andalucía con todas las aprobaciones: desde la del propio Vargas, que le instituía vicario provincial[29], hasta la del arzobispo Rojas Sandoval, el nuncio Ormaneto y, por supuesto, la de Felipe II, movido por las buenas referencias que del padre Gracián recibía en la propia Corte como protegido que, además, había sido de Ruy Gómez de Silva.

Así, en 1577, cuando el nuncio dejó España, la reforma iniciada y espiritualmente siempre sostenida y animada por Teresa de Jesús se presentaba esperanzadora. Se había creado la primera Provincia descalza y se consolidaba la fama de la nueva orden reformadora, de manera que el mismo nuncio Ormaneto creía que toda iniciativa romana dirigida a mermar a la Descalcez no sería aceptada por Felipe II[30]. Y a pesar de que el nuevo nuncio Sega deseó tener mayor protagonismo en el campo de las reformas, la fuerte protección real negociada a través de Gracián, primer provincial desde el capítulo de Alcalá en 1581, posibilitó la obtención de la autonomía para el Carmen teresiano, como mal menor, frente a la posiciones de los carmelitas calzados.

Hacia 1580 el crecimiento de la Descalcez fue desbordante y pareció necesaria una nueva reestructuración de la orden. Pero los cambios perpetrados a partir de la muerte de Teresa de Jesús en 1582 y particularmente a raíz del capítulo de Lisboa en 1585, elevaron a Nicolás Doria al provincialato con la subsiguiente marginación y descrédito

---

26 Carta nº 86 dirigida a María Bautista, priora de Valladolid, fechada el 28 de agosto de 1575.

27 Ver, a este propósito, las cartas y documentos nºs 94, 96, 98, 109 y 116 intercambiados entre Jerónimo Gracián y su hermano Antonio; Felipe II y Rojas Sandoval; Jerónimo Gracián y Nicolás Ormaneto; Antonio Gracián con su hermano y el Breve del Rey concediendo auxilio a Gracián como visitador de Andalucía contenidos en *Documenta Primigenia* (1560-1577), Roma, Teresianum, 1973, Monumenta Historica Carmeli Teresiani, 1. Y, asimismo, los nºs 156, 171, 189, 191, 200, 226... de *Documenta Primigenia* (1578-1581), Roma, Teresianum, 1973, MHCT, 2.

28 Nº 164 de MHCT, 1.

29 Nº 176 y 177 de MHCT, 1.

30 García Oro, J., ob. cit., 81.

que se fue tejiendo en torno al anterior provincial y el cambio de orientación espiritual que se operó, a partir de entonces, en pos de un rigorismo ascético exacerbado que intentó recuperar antiguos planteamientos religiosos extremos que alejaron a la orden del humanismo cristiano y de la dimensión contemplativa fundamental, ideales de Santa Teresa y que desfiguraron sus *Constituciones*: de ella y de Gracián[31].

Felipe II, más sensible ahora a las capacidades organizativas e influencias de Doria frente al papado, se mostró poco favorable a las luchas entabladas por las monjas a partir de 1588 en la salvaguarda de las *Constituciones* de la Descalcez y en la supervivencia de la auténtica herencia espiritual teresiana. Y, aunque es cierto que en 1596 el rey propició el proceso de la beatificación de la futura santa y, anteriormente, había recopilado y valorado los manuscritos teresianos, porque le instó a ello la emperatriz María, el primer miembro de la familia real que los conoció[32] y que, por cierto, sí apoyó a las carmelitas descalzas de Madrid en los aciagos tiempos de la petición al papa del *Breve Salvatoris* (1591-1592)[33], la incomprensión y la insensibilidad hacia las hijas de Teresa, hacia las grandes prioras Ana de Jesús, María de san José, que víctimas de los cambios que experimentó por imposición la Descalcez femenina, significativamente, acudieron a Roma en busca de defensa[34], apartan al rey, en sus últimos años, de la reforma genuinamente teresiana y, por ende y en esencia, de la difunta reformadora a la que la tradición historiográfica ha querido unir, a mi modo de ver y a la luz de los hechos y de la documentación existente, no con muchas razones.

---

31 Ver Donázar, A., *Principio y fin de una reforma. Una revolución religiosa en tiempos de Felipe II. La reforma del Carmen y sus hombres*, Bogotá, Guadalupe, 1968.

32 Efrén de la Madre de Dios, ob. cit., 435.

33 Moriones, I., «El Breve que disgustó al padre Doria», en *Ana de Jesús y la herencia teresiana*, Roma, Teresianum, 1968, 187-203.

34 Manero Sorolla, M.P., «Nuevos tiempos recios», «Ana de Jesús y Juan de la Cruz: perfil de una relación a examen», Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 70, 1994, 5-53; «San Juan de la Cruz y la rebelión de las monjas», en *Escritura, individuo y sociedad en España y las Américas*, Universidad de Puerto Rico, 2000 (en prensa).

La integración del indio americano al sistema europeo de representación simbólica

Beatriz Mariscal

Se ha señalado el último tercio del siglo XVI como el comienzo de la transculturación que terminaría por legitimar en el Nuevo Mundo el poder político que se imponía a los naturales de la tierra junto con el pensamiento teológico-filosófico que lo sustentaba.

El éxito del traslado de los principios políticos y económicos provenientes de la corte imperial se basó, en parte, en la efectiva utilización de sistemas de difusión «masiva» de moda en España: la fiesta pública y el teatro.

En la Nueva España, las fiestas públicas sirvieron para conmemorar tanto los acontecimientos políticos y religiosos celebrados en el reino, como los de carácter local, tales como la llegada de los Virreyes, la dedicación de centros de culto y el traslado o colocación de imágenes.

Una parte esencial de las festividades en las que confluían y se complementaban mutuamente diversas prácticas religiosas y expresiones artísticas era la elaboración del programa ideológico sobre el cual se montaba la fiesta misma, que incluía un sistema emblemático representado en tableros, carteles y lienzos que se colocaban en fachadas de casas y edificios y en arcos triunfales –piezas efímeras de arquitectura elaboradas para ese propósito que incluían imágenes y textos literarios (algunos procedentes de diversos textos religiosos, en especial de la Biblia, y otros de invención propia); todo ello complementado por certámenes literarios y representaciones dramáticas cuyo tema reiteraba el mensaje de la festividad.

En Nueva España –al igual que en España– sobresalieron los jesuitas en la confección de los programas de las fiestas públicas. Grandes humanistas supieron muy bien aprovechar sus conocimientos para imaginar complejos sistemas de representación con los que podían transmitir ideas y conceptos a públicos heterogéneos.

Los jesuitas llegaron a Nueva España el 9 de septiembre de 1572, casi cincuenta años después de los franciscanos y de los dominicos (1523 y 1526 respectivamente) y cuarenta años después de los agustinos (1532), cuando ya esas órdenes habían consolidado su presencia a través de la labor misionera entre los indios y de su participación en las diversas tareas educativas y administrativas del aparato religioso y político de la Colonia. Su venida a Nueva España no respondía a los propósitos evangelizadores que habían traído a las órdenes mendicantes sino que había sido propuesta por las élites novohispanas interesadas en proporcionar a sus hijos la educación que había de prepararlos para el liderazgo que les correspondía ejercer en el Nuevo Mundo: una educación de corte humanista en la que habían destacado los colegios de la Compañía de Jesús. La evangelización, sin embargo, no podía estar ausente en su desempeño general.

Desde su llegada, los miembros de la Compañía de Jesús se dieron a la tarea de organizar sus proyectos educativos que requerían de recursos considerables. Para ello era necesario fijar su propio espacio en el complejo entramado social y político local y obtener la aceptación de las instituciones educativas ya existentes en manos de otros grupos religiosos. Con este doble propósito en mente, en noviembre de 1578 organizaron una grandiosa festividad pública para celebrar la llegada a México de una importante remesa de reliquias enviadas por el papa Gregorio XIII para su culto en Nueva España, precisamente a cargo de los jesuitas. La espectacular fiesta, además de hacer patente la capacidad de convocatoria de la Compañía de Jesús, hacía manifiesta en el virreinato su cercanía con el Papa quien distinguía a los miembros de la Compañía con la custodia de las reliquias de santos, símbolo importante del catolicismo post-tridentino.

Contamos con una relación detallada de dichos festejos: la «Carta del Padre Pedro de Morales de la Compañía de Iesus. Para el Muy Reverendo Padre Everardo Mercuriano..»[1]. publicada en México en 1578. En ella se informa que en cumplimiento del mandato del Papa de que se hiciera una «muy extraordinaria solemnidad para edificación de los fieles y confusión de los hereges y para instructión y enseñanza espiritual de estas planticas tiernas de los naturales (que tanto por lo exterior se mueven)», se confeccionaron riquísimos relicarios, se convocaron justas poéticas y se adornaron con grandiosos arcos triunfales las calles del centro de la ciudad por donde pasaría la procesión que llevaría las reliquias hasta la capilla del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo cuya iniciación de cursos también se celebraba.

Aprovechando la amistad entre el Provincial de la Compañía de Jesús, el padre Pedro Sánchez, y el Virrey Martín Enríquez se convocó a los indios de todas las provincias aledañas a la ciudad a que asistieran y participaran como músicos y bailarines. Pero más importante aún fue su participación como artífices del sistema simbólico ideado por los jesuitas para la fiesta. De manera muy efectiva los indios aplicaron sus dotes artísticas a la elaboración de los símbolos que los incorporaban al dogma y prácticas propios de la religión que les había sido impuesta[2].

Para la fiesta, los indios «voluntariamente se ofrecieron hazer a su costa arcos y fiestas de más arte y traça que acostumbran». El primer arco que confeccionaron, hecho de flores y plumería, fue colocado en la calle de Santo Domingo. Un segundo arco, dedicado a San Juan Bautista:

> ...era de obra muy apazible y graciosa porque con tres portadas arqueadas ocupava todo el ancho de la calle, y desde estos arcos subía un proporcionado edificio compuesto a su modo con muchas

1 Actualmente preparo la edición crítica de la «Carta» que aparecerá en la serie *Biblioteca Novohispana* de El Colegio de México. Todas las citas de la «Carta» proceden de la copia en microfilm del ejemplar de la Hispanic Society que tiene El Colegio de México.

2 Trato este tema en «Entre los juncos, entre las cañas: los indios en la fiesta jesuita novohispana», Anales de literatura española, Universidad de Alicante, 1999.

> flores, ricas plumas, vanderas y gallardetes de seda y armas de sus provinçias. De los dos lados pendían dos escudos con estas sentencias. En el uno: «Benedixisti Domine, terram tuam» y en el otro: «Nova lux oriri visa est».[3]

El tercer arco estaba en «contraposición y buena competencia deste arco» y de él pendía «un grande y bien cortado escudo con esta letra: «In cubilibus, in quibus habitabant Dracones, orietur viror calami et iunci»».

A pesar de haber sido confeccionados de acuerdo con el «arte y traça» de los indios es evidente que los emblemas en latín que llevaban los arcos eran un agregado inspirado por los religiosos, no sólo porque los arcos de indios no acostumbraban llevar letreros, sino porque las sentencias bíblicas corresponden muy directamente al proyecto general de la Iglesia Española de integrar el Nuevo Mundo a la cosmovisión europea fundada en la Biblia. El que Dios se mostrara «propicio a su tierra» (*Salmo* 84) y que ésta «tuviera nueva luz» (*Esther* 8), al haber recibido la religión católica y las reliquias, según declaraban estos textos, hacía referencia a la bondad de la evangelización y al precioso regalo que representaba la dotación de reliquias que había hecho el Papa a Nueva España.

Mención aparte merece la «letra» del tercer arco: «En la morada de chacales, en su guarida, será lugar de cañas y juncos», que Morales señala que «haze el mismo servicio a las «Sanctas Reliquias»». La cita bíblica, que corresponde a *Isaías* 35, coincide con la descripción indígena del lugar de orígen de Tenochtitlan, «intollehtic inacaihtic» (entre los juncos, entre las cañas) utilizada en códices mexicanos y, entre otros, por el escritor mestizo Fernando Alvarado Tezozómoc en su «Crónica Mexicayotl» [1609?] cuando cuenta la fundación mítica de México-Tenochtitlan[4].

La utilización de esta sentencia en el arco fabricado por los indios constituye un ejemplo de la resignificación de términos que se da en el proceso de creación de la cultura novohispana. Los términos que en el sistema cristiano propugnado de manera muy particular por los jesuitas sirven para expresar la función redentora de la veneración de las reliquias, en el discurso indígena sirven para establecer relaciones genealógicas y cosmogónicas. Las mismas cañas y juncos que señalan el sitio de los orígenes míticos de los indios, en la fiesta jesuita ocupan el lugar que antes fuera guarida de las fuerzas del mal. Gracias a la llegada de la palabra de Dios y de las reliquias hay una nueva realidad. Para promover la aceptación de los mensajes por parte de la población indígena que sí era capaz de leer y entender el latín era importante que éstos parecieran dedicados especialmente a ellos; colocarlos de manera prominente en los arcos de indios constituía una buena estrategia.

---

3 «Fuiste propicio a tu tierra, oh Jehová» (*Salmo* 84); «Tuvieron nueva luz» (*Esther* 8).

4 Utilizo la traducción de Adrián León (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992). En una conferencia sobre literatura mexicana prehispánica, Georges Baudot (1996) señaló que el término servía al autor para marcar los muy humildes orígenes de México-Tenochtitlan, o que podía tratarse de una retroproyección de la mítica Aztlán.

Por otra parte, la preocupación por que los textos o imágenes pudieran transmitir mensajes equivocados hacía necesaria no sólo su reiteración, sino su representación diversa: numerosas pinturas alegóricas, inscripciones, «lemas» y poemas alusivos al tema fueron colocados a lo largo del trayecto que seguiría la procesión solemne de las reliquias y en el patio del Colegio de San Pedro y San Pablo adonde llegarían finalmente todos los participantes.

En el arco correspondiente a la fachada del Colegio de San Pedro y San Pablo se colocaron emblemas que enfatizaban la relación entre la donación de las reliquias y los habitantes de la ciudad, incluyendo, por supuesto, a los indios. El sistema de representación utilizado era a la vez obvio y complejo dado el carácter heterogéneo de los destinatarios. En los cuatro pedestales de ese arco estaban representadas «historias a lo humano y a lo poético», según declara el P. Morales. Dentro del sistema «a lo humano» había una historia que representaba en oro y a medio relieve «la laguna de México con muchos indios que yvan remando de una parte a otra» y una segunda con «México con sus montes y llanos». El complemento de «ficción poética» lo daban dos emblemas colocados bajo cada una de las historias, en ellos aparecía:

> una muger ricamente adornada, con sus alas bolando por el ayre a modo de diosa o ninpha, las quales, con semblante alegre y apresurado hazia esta ciudad, se fingían ser hijas del sol que yvan pregonando por este Nuevo Mundo la merced que avía Dios hecho a México de embiarle tan grande thesoro, tenía sobre el friso de su cabeça esta letra. «Lieta è contenta». y la de la mano yzquierda esta. «Fortunata à pieno». Con que ambas hablavan con la laguna y Ciudad diziéndole que agora con tales moradores estaría la laguna alegre y contenta y la ciudad llena de próspera fortuna.

Doble representación: una destinada especialmente a los indios, con elementos fácilmente identificables por ellos que ligaban a su ciudad y a ellos mismos con las reliquias, reforzada por un sistema emblemático de gran moda en España, destinado al público «culto», con imágenes de ninfas y lemas que podían estar en latín, o inclusive en italiano.

Ya en la portería del Colegio se coloca lo que el P. Morales califica como «la mejor y más sentida historia de toda la fiesta», un cuadro de 12 pies por 8 que representaba «el Papa en su trono con el colegio de cardenales y obispos a la derecha la Ciudad de México con su laguna y montes, volcán y pueblos de indios en canoas pescando –a la mano siniestra el P. Mercuriano de rodillas con tres jesuitas recibe un cofre con reliquias». Esta última «historia» resume y reitera el programa ideológico de la fiesta: en ella aparecen como protagonistas los jesuitas quienes se colocan en un lugar prominente en el espacio geográfico y social mexicano que incluye tanto a españoles como a indios, con el aval del papado y de la más alta jerarquía de la Iglesia. El P. Morales asegura a su superior que fue «la que más entretuvo a los indios naturales». En términos dogmáticos, el principal propósito de la festividad era lograr que los pobladores de la

Nueva España y en especial los indígenas se acostumbraran a venerar las reliquias. La Compañía de Jesús, que se había declarado el brazo defensor de la Iglesia Católica en contra de la herejía protestante que rechazaba el culto a las reliquias y su correspondiente sistema de indulgencias, adoptaba esa tarea como una nueva «cruzada»; la adhesión de los indígenas americanos vendría a compensar por los protestantes que se habían alejado de la fe verdadera.

Una de las «hieroglíphicas» que fue colocada en el patio del Colegio de San Pedro y San Pablo ilustra esta concepción. En ella, nos dice el padre Morales, «estaba pintado un Alemán, como que da de mano y desprecia las reliquias, y un Indio, que de rodillas las está cogiendo con mucha reverencia». Los lemas que la acompañan rezan:

> Quia tanto vos dono indigno iudicastis,
> ecce convertimur ad gentes.
> Pues con ánimo obstinado
> Nos menosprecia Alemaña:
> Honremos la Nueva España.

La relación de los jesuitas con los indios mesoamericanos durante este primer período de su «misión» en el Nuevo Mundo se dio, fundamentalmente, en términos del paralelo que establecían entre los naturales de esas tierras y los protestantes, una concepción que no era privativa de los jesuitas, como puede verse en la obra del franciscano Diego Valadés quien en su *Rhetorica Christiana* (publicada igualmente en 1579) sitúa la evangelización del Nuevo Mundo en el contexto del movimiento de reforma protestante. Al mismo tiempo que Martín Lutero lanzaba su veneno en Europa, Martín Valencia iniciaba la conversión de los indios americanos[5].

El hecho de que tanto indios como españoles participaran en estas festividades y de que en ellas se evidenciara una incipiente incorporación de ambos sistemas de representación simbólica, no constituía, huelga decirlo, el reconocimiento de igualdad entre indios y europeos ni por parte de los jesuitas, ni por parte de los demás españoles y criollos ahí presentes.

La admiración por las dotes artísticas de los indios y su inclusión en la festividad no implicaba la eliminación de prejuicios esencialistas que llevaban a los españoles –religiosos y laicos– a considerarlos apáticos, flemáticos o simples, con base en argumentos de aparente naturalidad y objetividad. Morales comenta así la generosidad y entusiasmo con los que responden los indios a la convocatoria de los jesuitas:

> Y lo que en esto se advirtió fue que siendo estos naturales de su condición flemáticos y que para cualquier cosa, aunque les vaya interese quieren ser aguijados, para esto andavan tan fervorosos y

---

5 Cfr. Watts, Moffit, «The New World and the End Of the World: Evangelizing Sixteenth Century Mexico», en *Imagining the New World: Columbian Iconography*, Irma Jaffe et al. (eds.), New York, 1991.

> como en competencia de unos pueblos con otros sobre quien se avía de aventajar más, que dava un claro testimonio del buen espíritu con que eran guiados.

Aguijados o no, el que los indios elaboraran arcos triunfales para las fiestas tuvo su efecto en los españoles. Morales nos dice que los vecinos y devotos, españoles y criollos, cuando se enteraron de que habría «arcos de indios» decidieron hacer ellos nada menos que cinco arcos triunfales –«cosa nunca vista en esta tierra antes»– y un tabernáculo «costoso y gracioso», además de tres arcos de flores y plumería.

Según esa visión diferenciada de los dos grupos humanos, el «buen espíritu» (el traído por los religiosos españoles) llevaba a los indios a competir entre ellos mismos y anulaba en cierta medida su apatía «natural», mientras que el entusiasmo y energía que mostraron los criollos y españoles cuando se enteraron de que los indios harían sus arcos se da por sentado que no requerían de acicate alguno; bastaban, a ellos sí, sus cualidades «naturales».

No podemos decir, desgraciadamente, que esa visión peyorativa haya sido eliminada con el mestizaje, pero sí quiero mencionar muy brevemente que para mediados del siglo XVII, un jesuita –o más bien ex-jesuita– Carlos de Sigüenza y Góngora tuvo la idea de incluir a los indios en el arco triunfal que diseñó para conmemorar la llegada a México en 1680 del Virrey Paredes, Marqués de la Laguna, no como agradecidos beneficiarios del imperio y de la iglesia católica, sino como modelos de conducta que el nuevo virrey haría bien en emular. En su *Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe advertidas en los monarcas antiguos del mexicano imperio* los príncipes y héroes autóctonos adquieren el papel modélico que ocuparan los dioses de la antigüedad clásica. La utilización de emperadores aztecas en su emblemática respondía a una actitud menos paternalista hacia los indios por parte de los criollos y se apoyaba en el profundo conocimiento que Sigüenza tenía de las civilizaciones prehispánicas[6].

Si bien para imponer en el Nuevo Mundo el sistema político del Imperio Español había bastado la conquista militar, para que los conquistados asumieran la cosmovisión correspondiente fue necesario hacerlos partícipes de sus postulados ideológicos y religiosos, tarea en la que las fiestas públicas, con sus complejos sistemas emblemáticos, jugaron un importante papel.

---

6 Es importante anotar que la mayor parte de sus obras sobre temas indígenas como su *Genealogía de los monarcas mexicanos* o su *Historia de los Indios Chichimecas* no fueron publicados por falta de patrocinio.

La presencia de Plauto en España. Primeras traducciones del siglo XVI

Eva Marqués López

A finales del siglo XV se observa en el panorama literario europeo una recuperación de la figura del comediógrafo latino Plauto, prácticamente ausente de la escena durante la Edad Media. Este resurgir se inicia en Italia, donde se recuperan las representaciones de comedias de Plauto, a la vez que se escriben nuevas obras según el modelo plautino. En 1484 se representan por primera vez en el Quirinal romano la *Avlvlaria* y la *Asinaria*. Más importancia tuvo en el resurgir de Plauto el papel desempeñado por la corte de Ferrara. En enero de 1486 se representó una traducción italiana del *Menaechmi* plautino y un año después, la traducción libre realizada por Pandolfo Collenuccio del *Amphitrvo*. También se representaron en años sucesivos las traducciones de otras obras plautinas, pero fueron estas dos, *Menaechmi* y *Amphitrvo*, las que gozaron del mayor éxito y aprobación del público. Este renovado interés por la obra de Plauto se extendió desde Italia a otros países europeos, llegando hasta España. Así pues, el interés que los literatos y estudiosos españoles demuestran por Plauto ya desde comienzos del siglo XVI se inserta en un ambiente generalizado de recuperación de la literatura clásica en general y de Plauto en particular. En España, esta recuperación se va a producir de dos maneras: de forma directa, a través de traducciones y adaptaciones de las comedias plautinas, y de forma indirecta, construyendo obras originales en las que se insertan elementos de las comedias de Plauto. Es la primera vía de recuperación de Plauto en la literatura española la que va a ser el objeto de estudio de esta comunicación.

La traducción del *Anfitrión* de Francisco López de Villalobos, escrita en 1515 y editada dos años después, es la primera traducción al castellano de una comedia de Plauto. Posteriormente, en 1525, se edita la adaptación de esta misma comedia, realizada por el humanista y profesor de la Universidad de Salamanca, Fernán Pérez de Oliva. De las siete traducciones de comedias plautinas que se realizaron en España en el siglo XVI, son estas dos las más importantes y en las que más me detendré, por ser las que sirvieron de modelo para las otras cinco.

La edición de Francisco López de Villalobos destaca por ser la primera vez que se adapta una comedia de Plauto al teatro español. Es curioso, además, que esta traducción la realiza un médico[1], no un literato o profesor de latín, lo cual indica la importancia

---

1 Ibáñez Pérez, Mª José, en su artículo «La traducción de Anfitrión del doctor López de Villalobos», Minerva, 4, 1990, 256-57, indica: «La pregunta que surge inmediatamente es cómo un médico [...] se interesa y emprende la tarea de la traducción de un texto literario latino. [...] Nuestro autor [...] participa en cierta medida de alguno de los rasgos del hombre del Renacimiento, como es ese interés

de la lengua latina en la formación de los universitarios españoles en el siglo XVI. La edición de esta comedia apareció en Alcalá de Henares, sin indicación del nombre del autor. Fue una obra con un considerable éxito, a juzgar por las numerosas ediciones de las que disfrutó durante el siglo XVI. Desde 1543 se edita esta traducción juntamente a la obra *Libro intitulado las Problemas de Villalobos,* de la que se realizaron ocho ediciones entre 1543 y 1574.

En el proemio, en el que, como en todos los proemios, el autor señala su propósito, resalta la intención didáctica: favorecer el aprendizaje del latín, con una comedia entretenida y, además, valiosa por ser de un autor, Plauto, que es, según Villalobos, «excelente poeta de comedias», «muy elegante y muy gracioso» y «padre de la lengua latina», alabado y apreciado tanto por los autores clásicos como por los más renombrados humanistas italianos. Según Villalobos, su traducción aporta tres provechos principales: permite el aprendizaje del latín de un autor de estilo complejo sin necesidad de un profesor; aporta una enseñanza moral, al contraponer a los dioses paganos con el dios cristiano; y, por último, contiene una serie de glosas y dichos notables. Tras el proemio, se expone el modo en el que se ha realizado la traducción y el público al que va dirigida. Villalobos dice: «Aquí se vuelve de latin en romance la primera comedia del Plauto, cuyo nombre es Anfitrion. La trasladacion es fielmente hecha, sin añadir ni quitar, salvo el prólogo que el poeta hace en nombre de Mercurio, y sus argumentos, que esto era bueno para representar la comedia en público y hacer farsa della, porque los miradores entendiesen bien los pasos todos. Aquí no se pone aquello, porque seria cosa desabrida y sin gusto. Bastan los argumentos que yo pongo, porque dan mejor á entender la comedia y son mas sabrosos para los leyentes»[2]. En esta indicación, así como en el proemio, observamos algunos de los rasgos que van a caracterizar casi todas las traducciones de Plauto que componen el denominado «teatro humanista». Por una parte, el marcado carácter didáctico, que predomina sobre el literario. Por otra, el tipo de público al que van dirigidas, erudito y, por tanto, reducido, conocedor o estudiante de la literatura clásica y de la lengua latina. Además, estas obras no pretenden, como ocurriera en Italia, ser representadas, sino ser leídas. El teatro humanista nace ya alejado de los escenarios[3] y habrá que esperar hasta las versiones de Juan de Timoneda, dramaturgo y no profesor, para tener versiones representables del teatro clásico.

En la traducción de Villalobos observamos un gran respeto, aunque no sumisión, por la obra de un autor clásico al que se admira. El traductor es consciente de que su objetivo no coincide con el del comediógrafo, por lo que no duda en eliminar lo que le parece superfluo o improcedente. No obstante, su traducción se ajusta casi exac-

---

por la recuperación, al menos, de la lengua latina en su antiguo esplendor».

2 Cito según la edición de la BAE 36, de 1950, 462.

3 El teatro humanista es un tipo de teatro desarrollado en el siglo XVI y producido por intelectuales, cuyo marco específico fueron las aulas de las universidades. Es una parte de la formación universitaria y, por ello, su propósito es ante todo didáctico, sin pretender seriamente construir dramas que fuesen representables. Se intenta más dar a conocer a los autores clásicos y ofrecer a los alumnos la posibilidad de ejercitarse que crear un espectáculo vivo.

tamente al texto de Plauto. No la divide en cinco actos, como aparecía el texto de Plauto desde la edición de B. Pío de 1500, y añade una breve explicación al comienzo de las diferentes escenas. Además de los argumentos y del prólogo de Mercurio, elimina dos escenas, la segunda del acto I y la primera del acto III, que son dos monólogos explicativos, de Mercurio y de Júpiter respectivamente. Villalobos justifica ambas eliminaciones por el mismo criterio que la supresión del prólogo: son un recurso escénico, pero no aportan nada si la obra no va a ser representada. El autor no renuncia a modificar, pero no es tan libre como para no justificar los cambios respecto al original. Villalobos completa la laguna que las ediciones presentan entre el acto III y el comienzo del acto IV, utilizando el texto compuesto en el siglo anterior por Hermolao Bárbaro, humanista italiano al que ya citaba Villalobos en su proemio. A partir de él, todos los autores españoles que traducen el *Amphitrvo* de Plauto van a utilizar este mismo texto. Asimismo, Villalobos introduce al final de la obra otra escena más, no presente en el original plautino ni en las ediciones posteriores, en la que se reconcilian los esposos y Sosia es burlado por las esclavas de Alcumena. En un intento por conservar la frescura de la lengua plautina, traduce por expresiones castellanas los vocablos del lenguaje cotidiano, como insultos o exclamaciones. Los juramentos aparecen cristianizados, sustituidos por otra expresión o eliminados[4]. A veces, se suprimen algunas frases o se cambia de personaje algún pasaje.

El *Amphitrvo* será también la obra elegida para la siguiente adaptación española, esta vez, no una mera traducción, sino una versión más libre, realizada por Fernán Pérez de Oliva. Esta adaptación presentará notables transformaciones respecto al original e introducirá alguno de los más importantes problemas del Renacimiento español. La adaptación de Fernán Pérez de Oliva se editó en 1525, con el título de *Muestra dela lengua castellana enel nascimiento de Hercules o Comedia de Amphitrion.* El autor le regaló un ejemplar a Fernando Colón, hijo de Cristóbal Colón, que la introdujo en el registro de su biblioteca, gracias a lo cual tenemos noticia de la fecha de edición de esta obra. Posteriormente, sería editada junto a las demás obras del autor en el volumen que publicó en 1586 su sobrino, Ambrosio de Morales, el cual añadió un proemio al lector con datos biográficos sobre su tío, además de otros discursos.

Antes de comenzar la obra, Fernán Pérez de Oliva escribe una dedicatoria a su sobrino Agustín de Oliva y un argumento de la comedia. En este último señala el autor: «El argumento sólo de la comedia es de Plauto, que el proseguirlo y dilatarlo hermosamente, todo enteramente es del maestro Oliva». Es decir, ya no es una traducción fiel, como la de Villalobos, sino una adaptación libre. El propósito del autor aparece reflejado en la dedicatoria a su sobrino: «El principio de aqueste mi proposito he querido tomar delo que tu me paresce que has primero menester, digo vsar bien dela lengua en que naciste. [...] porque tengo yo en nuestra lengua castellana confiança que

4 Así, por ejemplo, se traduce *ignobilis* por «don villano», *carnufex* por «ahorcadizo» o «bellaco». Como ejemplo de traducción de los juramentos tenemos los siguientes casos: *obsecro ecastor*: «ruégote por Dios» o *quaeso edepol*: «ruégote en reverencia de Apolo».

no se dexara vencer»[5]. Aquí se introduce uno de los temas clave para los humanistas en el siglo XVI: la concepción de las lenguas romances como lenguas de cultura, con el mismo prestigio que el latín. El latín era en ese momento la lengua universal y de cultura, en la que se escribían los libros de mayor prestigio. Su estudio ocupaba un lugar preeminente en el sistema educativo y su conocimiento era indispensable para acceder a la universidad. Pese a ello, muchos humanistas defienden la validez de las lenguas romances como lenguas científicas y literarias. Según ellos, el desprecio a las lenguas romances impide el reconocimiento de sus valores y la composición de libros que sirvan de modelo para los escritores. Éste es el intento de Fernán Pérez de Oliva al escribir su adaptación de la comedia de Plauto. Así lo hará notar también su sobrino, Ambrosio de Morales, en el proemio al lector, conocido como *Discurso de la lengua castellana,* en el que pone de manifiesto la falta en español de ejemplos del bien hablar. Esta situación se verá resuelta gracias a la obra de su tío, que prefiere renunciar al prestigio del que gozan las obras escritas en latín por demostrar la validez y riqueza de su lengua materna. Así, la adaptación de Oliva no es tampoco una obra escrita para el escenario, sino una obra en la que el autor se preocupa más por el estilo y la retórica que por los valores dramáticos. Y, como en Villalobos, esta intención didáctica se une a la intención moralizadora de mostrar la que él llama «ciega gentilidad» de los antiguos. En esta obra, los dioses van a ser equiparados con simples mortales, sin poderes divinos[6]. Ni siquiera al final aparece Júpiter con todo su poder para solucionar la confusión, es Naucrates el que relata el parto de Alcumena y dice haber oído una voz diciendo que Júpiter era el padre de Hércules. Esta humanización de los dioses paganos va a condicionar el ambiente de la obra, dándole un tono más amargo. La actuación de Júpiter ya no se justifica por dotar a la humanidad de un gran héroe y la única solución para Anfitrión ante la vergüenza del engaño es esperar la llegada de un dios justo y el silencio. Lejos queda ya el ambiente festivo y agradecido con el que Plauto y Villalobos concluyen sus obras. Esta amargura se irá apoderando de las sucesivas reelaboraciones de la comedia del *Anfitrión*, en las que los dioses perderán cada vez más su carácter divino y bienhechor, convirtiéndose en simples manipuladores[7].

Como hemos indicado, los cambios respecto al original latino son abundantes. La obra no está dividida en cinco actos, sino en una sucesión de diez escenas, encabezadas por el nombre de los personajes que intervienen en ellas. Se eliminan las mismas

---

5 Cito por la edición de William Atkinson, Revue Hispanique, 69, 1927, 526.

6 Esta intención humanizadora se observa ya desde el principio, pues Mercurio dice en el prólogo: «Nuestros honores duraron quanto pudo permanescer la ceguedad delos hombres, do tenían fundamento; mas despues que fue alumbrada conla verdadera sabiduria de Dios, ya de todos desechados caymos de nuestro estado», 528.

7 La vergüenza y frustración de los hombres engañados por los dioses se hace patente también en las versiones de Molière, Camões o Rotrou y la humanización de los dioses alcanza su grado más elevado en la de Guilherme Figueiredo, representada por primera vez en 1949, en la que desaparece completamente el personaje de Júpiter y es el propio Anfitrión el que se presenta en su casa como si fuera Júpiter, para probar la fidelidad de Alcmena.

escenas que ya había eliminado Villalobos -los monólogos de Mercurio y Júpiter- aunque aquí, dado que el autor está escribiendo una obra original, no justifica la eliminación. Algunas escenas de la comedia de Plauto se unen en una sola en Pérez de Oliva, como las escenas segunda y tercera del acto III de la comedia de Plauto, que aquí forman la sexta escena, en la que también interviene Mercurio, aunque se elimina su monólogo como *seruus currens*. Se añade una escena inicial, no presente en el original plautino, en la que se produce el primer encuentro entre Júpiter y Alcumena. Además de esta primera escena, invención de Pérez de Oliva, dos son los cambios más significativos de esta obra respecto al original latino. Por una parte, en la escena tercera se añade un largo parlamento en forma de diálogo didáctico sobre la guerra, tema que preocupaba enormemente a los humanistas en un siglo de continuos enfrentamientos. Por otra, se introduce en la escena cuarta el cuento sobre el hombre que se creía muerto, recogiendo así la tradición cuentística medieval. Otro pequeño cambio, aunque no tan significativo como los dos anteriores, es la forma en la que Júpiter trata de reconciliarse con Alcumena, amenazándola con volver al frente para dejarse matar. Al igual que Villalobos, también Pérez de Oliva completa aquí la laguna entre los actos tercero y cuarto. El final es diferente a la comedia plautina, como ya hemos señalado, sin la aparición de Júpiter como *deus ex machina.* El parto es relatado por Naucrates, que en la comedia de Pérez de Oliva sustituye a Bromia. Estas son las dos diferencias en cuanto a los personajes entre la comedia de Plauto y la del humanista.

La obra de Pérez de Oliva no ha gozado de una crítica muy favorable. Leandro Fernández de Moratín, en *Orígenes del teatro español,* considera poco afortunados los cambios introducidos por Pérez de Oliva, que eliminan la gracia del autor latino y retardan la acción con disertaciones poco apropiadas. Alaba, sin embargo, su buen lenguaje y estilo[8]. Éstos son los rasgos en los que coinciden todos los críticos de esta obra. Pero hay que tener en cuenta que si bien Moratín critica como dramaturgo, Pérez de Oliva escribe como humanista y profesor con intereses distintos. Quizá esta obra sea mejor entendida y valorada si se lee como obra didáctica y buen exponente de la cultura humanista del momento, más que como obra representable.

En 1554 se editó en Toledo de forma anónima una nueva versión del *Amphitrvo* de Plauto, titulada *Comedia de Plauto llamada Amphitrion, traduzida de latin en lengua castellana. Agora nueuamente impressa en muy dulce, apazible y sentencioso estilo.* No sólo se elige la misma obra que ya había traducido Villalobos y adaptado Pérez de Oliva, sino que se especifica que se utilizarán como modelos estas dos versiones. Así, el autor anónimo indica:

> Desseando yo prudente lector trasladar de latin en romance la primera comedia de Plauto llamada Amphitrion ofrecieron se me dos traslaciones. La vna del maestro Oliua: que por auer algunos años que se imprimio y por su gracioso estilo se hallan muy pocas.

8 Fernández de Moratín,L., *Orígenes del teatro español,* BAE 2, Madrid, 1944, 191.

> Y la otra que hizo [...] Villalobos que assi por lo sobredicho como por estar metida entre otras obras suyas no se podia gozar. Por lo qual acorde de aprouecharme dellas tomando de cada vna lo mas apazible y sabroso por que la comedia fuesse mas gustosa.[9]

Así pues, esta obra no aporta nada nuevo, limitándose el autor a fundir las dos versiones anteriores. Se basa ante todo en la versión de Villalobos, tomando de la de Pérez de Oliva sólo las escenas que aportan algún elemento nuevo. Divide su obra en lo que él denomina «autos», catorce en total. Estos catorce autos se dividen de la siguiente manera: derivan de Pérez de Oliva los autos primero y sexto; los autos séptimo y décimo proceden prácticamente enteros de Pérez de Oliva, aunque el final está tomado de Villalobos; todos los demás (2-5, 8-9 y 11-14) derivan de Villalobos. En algunas ocasiones sustituye algún vocablo de estas versiones, pero, en general, lo mantiene prácticamente intacto. Esta versión anónima ha sido posteriormente poco conocida y citada. Aquellas obras que estudian las diferentes versiones del *Amphitrvo* de Plauto no la citan, sólo Reinhardstöttner hace una breve referencia[10]. Bien es verdad que en las obras en las que se realiza un estudio comparativo de las versiones de Plauto se ofrece escasa atención a las españolas, en general, muy poco conocidas o valoradas y, cuando se atiende a ellas, ocupan un lugar preeminente las versiones más conocidas de Villalobos, Pérez de Oliva y Timoneda, desatendiendo las demás.

En 1555 se editaron en Amberes las obras de autor anónimo *La comedia de Plauto, intitulada Milite glorioso, traduzida en lengua castellana,* y *La comedia de Plauto, intitulada Menechmos, traduzida en lengua castellana por el mismo author*. Estas obras se han adjudicado a los autores Juan de Verzosa y Agustín Zarate, aunque se carece de razones suficientes para admitir estas atribuciones. Ambas comedias fueron editadas en un único volumen, con un prólogo dedicado a Gonzalo Pérez, secretario del rey. En él indica el autor que realiza estas traducciones como entretenimiento para rellenar el mucho tiempo libre del que disfruta encontrándose en la ciudad francesa de Lille con una embajada de la hacienda real. Es, por lo tanto, una traducción que, por primera vez, no tiene un fin didáctico. El autor dice también en su prólogo:

> Y acordándome que vuestra merced viniendo en la naue del Rey nuestro Señor desde Castilla, me alabo mucho la tradución que hizo el maestro Hernan Perez de Oliua de la primera Comedia de Plauto intitulada Amphitrion parecio me que no seria tiempo muy perdido exercitarme yo en estudio donde gasto sus horas vna persona tan calificada como Oliua.

---

9 Cito por la edición *princeps*.

10 Reinhardstöttner, K. von, *Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen*, Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1886, 145-46.

Sin embargo, más adelante señala:

> Algunas palabras y aun razones enteras dexe de traduzir y otras mude, porque con mudarse la lengua no perdiessen los dichos de Plauto [...]. Pues como su lenguaje sea tan antiguo y las naciones tan diferentes. A traduzirse al pie de la letra hvbiera muchas palabras que no se entenderían [...].[11]

Es decir, el autor justifica su traducción con la autoridad de Pérez de Oliva, pero su forma de traducir se acerca más a la de Villalobos, al que no cita. Efectivamente, las obras son traducciones fieles, pero el autor no duda en eliminar pasajes o en ajustar la traducción de algunos vocablos a la lengua actual, con el fin de conservar la gracia plautina.

Divide las obras en cinco actos y éstos, a su vez, en escenas, aunque no utiliza el nombre de «escena» en el encabezamiento, sino únicamente los nombres de los personajes que intervienen. Sí añade al comienzo del *Milite glorioso* un argumento con el resumen de la trama, probablemente debido a que esta comedia carece de un prólogo inicial, que se retrasa hasta la escena segunda. El argumento añadido facilita la lectura, aunque desvela el desenlace. No suprime ninguna escena, pero elimina los pasajes demasiado ligados a la realidad romana y que serían incomprensibles al trasladarlos al mundo castellano del siglo XVI. Así, por ejemplo, el símil de las tabas de la escena segunda del acto II desaparece en la traducción, así como las referencias al foro o a las festividades romanas como las Quincuatrías. Igualmente, procuran evitarse los juramentos latinos y, en la medida de lo posible, pasajes en los que se cita alguna divinidad pagana se transforman[12]. En algunas ocasiones, el nombre de la divinidad pagana se sustituye por el de Dios. Además, los nombres de las divinidades o personajes mitológicos poco conocidos se suprimen o cambian por otros más conocidos, como Alejandro por Paris. En ocasiones, se abrevia alguna escena y otras veces, por el contrario, se añaden elementos nuevos, como al comparar la empresa tramada por Palestrión en la comedia del *Miles* con la construcción de un barco, metáfora que el traductor español enriquece con elementos del mundo gremial. También se cambia la adjudicación de algún pasaje, siendo recitado por otro personaje del que transmiten las ediciones. Por norma general, el autor renuncia a traducir los vocablos o pasajes más escabrosos, de carácter sexual, que suaviza o elimina. A veces introduce algún nuevo detalle, que sirve para facilitar la comprensión, como los sobrenombres de los dos gemelos de los *Menechmos*, o la justificación del título de la obra. Así pues, nos encontramos con una traducción realizada como Villalobos, fiel al original excepto en aquellos pasajes que pueden resultar confusos. Estas dos traducciones del autor

---

11 Cito por la edición *princeps*.

12 Uno de los ejemplos más claros se produce en la escena quinta del acto tercero del *Miles,* cuando el personaje plautino habla de haberse salvado del mundo de Neptuno y en la traducción sólo dice haber padecido en el mar.

anónimo, a diferencia de las de Villalobos y Pérez de Oliva y, en general, de las que componen el teatro humanístico, carecen de intención didáctica.

La dos últimas traducciones que se van a estudiar aquí son las versiones del *Anfitrión* y de los *Menechmos* que editó Juan de Timoneda en 1559. Lo más importante de estas dos versiones es que constituyen la primera ocasión en la que se intenta llevar a la escena una obra de Plauto. Recuperando a Plauto para un público masivo, Timoneda trató de construir un teatro del gusto de los espectadores, muy influido por el teatro español de Torres Naharro y por el teatro italiano y que influirá a su vez en la formación de la gran comedia española del siglo XVII. Timoneda, en el prólogo dedicado a los lectores, dice:

> Cuán apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa y cuán propio para pintar los vicios y las virtudes, amados lectores, bien lo supo el que compuso los amores d' Calisto y Melibea y el otro que hizo la Tebaida. Pero faltábales a estas obras para ser consumadas poderse representar como las que hizo Bartholomé d' Torres y otros en metro. Considerando yo esto, quise hazer Comedias en prosa, de tal manera que fuessen breves y representables.[13]

En su calidad de escritor y editor, conoce los gustos del público y los tiene muy presentes al realizar sus versiones de las comedias de Plauto. Vive en una ciudad abierta, Valencia, en la que el exitoso teatro de carácter popular llegado de Italia goza de una gran aceptación. También el ser editor favorece los contactos con diversos intelectuales. De hecho, trabó amistad con Lope de Rueda y con su discípulo Alonso de la Vega, cuyas obras editó, que buscaban aires refrescantes para el teatro español. Todo esto influyó en su producción dramática.

En sus adaptaciones de las dos comedias de Plauto, al igual que sus precursores, utiliza Timoneda como modelo principalmente a Villalobos[14] y también a Pérez de Oliva. Sus obras no están divididas en actos, sino en breves escenas, diez el *Anfitrión,* como también había hecho Pérez de Oliva, y catorce los *Menechmos.* Timoneda pretende reducir las proporciones del original latino a las de una obra en tres actos, más apropiadas para un público impaciente que reclama espectáculos cortos y variados. Para agilizar la acción, evita los largos monólogos, centra la atención en la intriga y reduce la narración en favor de la acción, da una mayor relevancia al papel del simple, sitúa la acción en ciudades españolas y hace referencia a costumbres y acontecimientos actuales, lo que, a pesar del anacronismo, acerca la obra al público. Este último recurso,

---

13 Cito por la edición de Eduardo Juliá Martínez, de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, vol. II, 1948, 249.

14 En el *Anfitrión* de Timoneda hay pasajes que coinciden literalmente con los correspondientes de la traducción de Villalobos. *Vid.* el artículo de A.R. Baca, «A study and comparison of the Amphitryon theme in Francisco de Villalobos and Juan de Timoneda», Hispanofila, 35, 1969, 1-17.

aunque lo distancia del texto original, lo acerca sin embargo al espíritu de las comedias plautinas.

Las dos versiones de Timoneda comienzan con un introito en el que intervienen unos pastores, otro intento por complacer al público y dotar a la obra de variedad con un género literario muy apreciado como el pastoril. Estos introitos sustituyen al prólogo plautino, pues son los propios pastores los que, interrumpiendo sus canciones, introducen la comedia. La obra del *Anfitrión* comienza con una escena no presente en el original, en la que Júpiter explica a Mercurio su amor por Alcumena. Por lo tanto, la información transmitida por el prólogo plautino, que aquí se elimina, se sustituye por el introito y por esta escena inicial. En las dos escenas finales de esta obra aparecen algunos elementos ya presentes en el *Complimiento de la comedia* de Villalobos, como las bromas dirigidas a Sosia por Tesala. Del oscuro final de la obra de Pérez de Oliva encontramos un cierto reflejo, aunque en clave de humor, en las palabras de Sosia: «No sé qué me diga de vosotros, dioses, y de vuestras obras: el padre adúltero, el hijo homicida y Sosia apuñeado, Alcumena afrentada y Amphitrion cornudo»[15]. La obra de los *Menechmos* también concluye con una escena original, en la que el hermano casado se reconcilia con su esposa, consiguiéndose así el esperado final feliz. En la obra del *Anfitrión* se respetan los personajes y sus nombres, añadiéndose únicamente un sobrenombre a Sosia, el de «Tardío», a causa de su lentitud. En los *Menechmos,* Timoneda tiene ya más libertad para cambiar personajes y nombres, pues no se encuentra con los marmóreos personajes míticos, sino con simples personajes teatrales. Respeta únicamente los nombres de los dos hermanos, pero cambia los demás por nombres actuales, como Dorotea para la prostituta o Averrois para el médico. Elimina personajes poco sugerentes, como el cocinero o los lorarios, e introduce otros conocidos por el público, como Lazarillo, el sirviente del médico, «hermano de Lazarillo de Tormes» según el texto. Los nombres de los dos criados son populares y cómicos, Talega para el criado del hermano casado y Tronchón para el del otro hermano. Estos dos personajes son los que aportan una mayor comicidad a la obra y están dotados de una gran simpatía. Así, del personaje de Talega se eliminan muchos de los rasgos negativos e interesados del parásito plautino y permanecerá al lado de su amo al final de la obra, no como en la comedia original. Estos dos personajes, junto a Sosia del *Anfitrión*, asumen un papel más importante en las comedias, consciente el autor de que gozan del favor del público. Personajes que no dudan en proferir refranes, proverbios y latinajos, están dotados de una gracia inagotable y un sentido práctico de la vida. Con ellos se introduce, sin temor a romper la verosimilitud de la obra, el lenguaje más llano y vivo, la vida cotidiana de la Valencia del siglo XVI.

Hemos estudiado hasta aquí la presencia de Plauto en España a través de las traducciones o adaptaciones que se realizaron de las comedias plautinas en el siglo XVI. De las siete obras comentadas, cuatro son traducciones del *Amphitrvo,* dos de los *Menaechmi* y una del *Miles gloriosus*. Son éstas las tres obras que más adaptaciones

15 *Anfitrión,* 290.

han tenido, tanto en la literatura española como en la europea. La confusión de identidades, producida en las tres comedias, ofrece una riqueza de matices cómicos o filosóficos que supieron aprovechar los autores posteriores. El personaje de Pirgopolinices, el soldado fanfarrón, resultaba enormemente atrayente por su ridiculez y pedantería y constituye uno de los más influyentes personajes del teatro plautino.

En las versiones españolas se observa una evolución desde la fiel traducción, como la de Villalobos o las del autor anónimo editadas en Amberes, hasta la adaptación más libre. No obstante, incluso los que realizan una traducción fiel no dudan en introducir cambios para adaptar el texto al mundo contemporáneo. Los clásicos, de este modo, se observan como modelos admirables que se deben recuperar, no como obras muertas que no se pueden cambiar. También se produce una evolución desde las primeras versiones, con intención didáctica y moralizadora y dirigidas a un público minoritario y culto, hasta las versiones representables de Timoneda, en las que se pretende entretener a un público amplio y popular. Son obras que prepararon la llegada del gran teatro del siglo siguiente[16]. A través de estas traducciones se puede recorrer el camino desde las aulas hasta los escenarios, desde el teatro humanista hasta el teatro popular, siempre con la presencia de un autor clásico, Plauto.

Bibliografía

Aróstegui, M.P., «La dramaturgia de Juan Timoneda. Estado actual de la cuestión», Boletín de la Bilioteca Menéndez Pelayo, 48, 1972, 201-30.

Atkinson, W., «Hernán Pérez de Oliva. A biographical and critical study», Revue Hispanique, 51, 1927, 309-483.

Baca, A. R., «A study and comparison of the Amphitryon theme in Francisco de Villalobos and Juan de Timoneda», Hispanófila, 35, 1969, 1-17.

Beardsley, Th.S. Jr., *Hispano-Classical Translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Pennsylvania, Duquesne University Press, 1970.

Bertini, F., *Plauto e dintorni*, Roma, Bari, Laterza, 1997.

Fernández de Moratín, L., *Orígenes del teatro español*, BAE 2, Madrid, 1944.

Froldi, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Madrid, Barcelona, Caracas, Editorial Anaya, 1968.

Gil, L., *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecno, 1997.

Granjel, L.S., *Vida y obra de López de Villalobos*, Universidad de Salamanca, 1979.

16 Como manifiestan César Oliva y Francisco Torres Monreal, «El teatro español [...] se desarrolla en el siglo XVI desde unos parámetros puramente medievales hasta la consecución del modernísimo esquema de la comedia de principios del siglo XVII. [...] El siglo XVI es, pues, un camino hacia la obtención de la fórmula de la modernidad. [...] La historia del teatro español del Siglo de Oro es el paso de un divertimento artístico propio de las clases altas a un medio en donde el espectador popular se daba cita con el culto», *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, Crítica y Estudios literarios, 1994, 166.

Grismer, R.L., *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1944.
Henríquez Ureña, P., *Estudios sobre el Renacimiento en España. Maestro Hernán Pérez de Oliva*, Habana, Edición de «Cuba Contemporánea», 1914.
Hermenegildo, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
Ibáñez Pérez, M.J., «La traducción de Anfitrión del doctor López de Villalobos», Minerva, 4, 1990, 255-276.
Kunze, M., Metzler, D., Riedel, V. (Hrsg.), *Amphitryon. Ein griechisches Motiv in der europäischen Literatur und auf dem Theater*, Münster, Hamburg, Lit Verlag, 1993.
Lindberger, Ö., *The transformations of Amphitryon*, Stockolm, Almqvist & Wiksell.
López de Villalobos, F., *Los problemas de Villalobos*, BAE 36, Madrid, 1950.
Menéndez Pelayo, M., Biblioteca de Traductores españoles, vol. IV, Santander, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1953.
Mérimée, H., *L'art dramatique a Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIe siècle*, Paris, Toulouse, Imprimerie et librairie Édouard Privat, 1913.
Pérez de Oliva, F., «Teatro», ed. de W. Atkinson, Revue Hispanique, 64, 1927, 519-659.
Reinharstöttner, K. von, *Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen*, Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1886.

Humanismo filosófico y literatura emblemática

Francisco José Martín

Todos los libros de emblemas o de empresas[1] encierran algo de fatalmente trágico: una suerte de abismo que se abre entre la imagen y la palabra, una fractura insalvable entre el *eidos* y el *logos*, entre la visión y el lenguaje. El emblema o empresa se propone como lo contrario, es decir, como la colaboración entre ambos, como convergencia y confluencia de dos diversos modos expresivos y cognoscitivos. Es cierto; y, sin embargo, todo emblema conserva intacta la memoria de una fractura esencial y originaria. En la pretendida fusión de imagen y palabra, en su efectiva colaboración, resuena siempre la separación entre dos códigos, la escisión entre dos diversos sistemas o modos de significación. Más allá de la conjunción lograda en el emblema entre la imagen y la palabra, más allá del éxito de una «fusión» eficaz, no debe olvidarse ese punto de imposible convergencia que resuena en el logro emblemático, la incolmable distancia entre la palabra y la imagen, ese salto radical entre la una y la otra que vela lo inefable de la imagen y lo invisible (por diluido en la sintaxis) de la palabra. Aquella «hermandad» entre la pintura y la poesía, de horaciana memoria y tan divulgada durante el Renacimiento y el Barroco, representa el lado amable de una no siempre fácil relación de convergencia. Si la colaboración entre ambas ha sido posible, si el emblema o empresa aparece como una creación lograda y eficaz, es porque hay algo que permite salvar aquella originaria separación, algo que posibilita el salto de la una a la otra, la travesía del abismo que separa ambos códigos e impide al sujeto precipitarse en el vacío

---

1 No es relavante, para el propósito que persigue este trabajo, la distinción entre «emblema» y «empresa», razón por la cual vendrán usados indistintamente. Se trata, de todos modos, de dos términos de significación muy próxima y cercana, cuya delimitación no siempre resulta fácil, de lo que da fiel testimonio el *Diccionario de Autoridades*: «En Castellano por Emblema se entiende un cierto género de geroglifico, symbolo ò empressa, en que se representa alguna figúra ò cuerpo de qualquier género ò especie que sea, al pié de la qual se escriben unos versos, en que se declara el concepto ò intento que se encierra en ella: y casi siempre es de cosas moráles y graves». «Empressa. Cierto symbolo ò figúra enigmática, con un mote breve y conciso, enderezado à manifestar lo que el ánimo quiere ò pretende». Es decir, que la empresa añade al emblema la idea de ser un proyecto o programa personal que se asume como norma de vida o con el firme propósito de llevarlo a cumplimiento; es lo que se quiere «emprender». Para una adecuada y precisa distinción entre ambos términos, reenviamos al primer capítulo («Emblem, device, epigram, conceit») del ya clásico estudio de Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* (second edition considerably increased; offset reprint of the edition published in 1964), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, 11-54. También puede verse el excelente trabajo de F. Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995, 52-57. En cualquier caso, hay que notar que «la empresa alcanza sólo sutiles matices de diferenciación con respecto al emblema, con el cual se confunde ya desde finales del siglo XVI», *id.*, 53.

de la significación. Y ese algo es, precisamente, la capacidad metafórica del hombre (entendiendo la metáfora en un sentido amplio, como libre, ingeniosa y creativa capacidad relacional, y no como simple figura retórica en la época de la «rhétorique restreinte»[2]). La metáfora posibilita el transporte o traspaso de una a otra cosa, de un ámbito a otro, de un código a otro; permite el traspaso de la imagen a la palabra y viceversa, y, con ello, el propio transportarse del sujeto. El objetivo principal de este trabajo es el de reconducir adecuadamente la literatura emblemática al seno de la tradición humanista de pensamiento; una tradición, ésta, que acoge plenamente el potencial cognoscitivo de la metáfora, que valoriza su dimensión filosófica y no la reduce a mero instrumento de adorno o embellecimiento del discurso. Pretendemos mostrar que los emblemas o empresas no pueden reducirse a una mera comprensión en términos de particular género literario, que ésta es una interpretación restringida que prescinde de la significación filosófica de estas creaciones del ingenio. El nuestro es un ejercicio hermenéutico que persigue el desvelamiento del potencial filosófico de la literatura emblemática.

La primera cuestión por resolver es, precisamente, por qué hay que desvelarlo, o, mejor dicho, qué ha producido, en nuestra época, el ocultamiento de aquel primigenio sentido filosófico de los emblemas. Para evitar fáciles malentendidos, quizá convenga detenerse brevemente en la determinación significativa de algunos conceptos. Cuando, en nuestro siglo, la crisis de la filosofía y de la cultura occidental se hizo evidente, varias voces se alzaron para interrogarse por las posibilidades de «pensar de otra manera», como si el modo de pensar y no el contenido del pensamiento hubiera sido el principal responsable de la crisis. Ortega, que sigue siendo un buen intérprete de esta crisis de la modernidad, llegó, en este sentido, a la importante distinción de los «modos de pensar»:

> Una nueva idea del Pensar es el descubrimiento de un modo de pensar radicalmente distinto de los hasta ahora conocidos, aunque conserve tal o cual parte común con aquéllos. Equivale, pues, al descubrimiento de una nueva «facultad» en el hombre, y es entender por «pensar» una realidad distinta de la conocida hasta entonces. [...] Es lamentable que en la lengua la expresión «modo de pensar» sea entendida como refiriéndose a las doctrinas, al contenido de dogmas de un pensamiento, y no, como ella gramaticalmente reclama, a diferencias del pensar mismo en cuanto operación.[3]

---

2 Genette, G. «La rhétorique restreinte», *Figures* III, Paris, Seuil, 1972, 21-40. El término metáfora, etimológicamente, significa «transporte»; procede del griego: *metaphorá,* que viene de *metaphérein*, «transportar», y que pasa al latín como *metaphora*; éste, a su vez, tenía el término *translatio*, de *transferre*, «transportar», «transladar». Aristóteles, en la *Poética* (1457b), ya define la metáfora como *translación.*

3 Ortega y Gasset, J., *La idea de principio en Leibniz*, *Obras completas*, Madrid, Alianza Ed./Revista de Occidente, 1983, vol. VIII, 70.

El establecimiento del concepto de «modos de pensar» es extremadamente relevante, pues pone al descubierto que las diferencias filosóficas no son sólo de contenido, sino también de forma, del «cómo» entender y afrontar el ejercicio del pensamiento. Racionalismo, empirismo, idealismo, marxismo, positivismo, etc., a pesar de sus diferencias, pertenecen todos a un mismo modo de pensar, un modo de pensar que aquí llamaremos racionalista, porque hace de la fe en la razón y del exclusivo predominio de la misma respecto de las demás facultades intelectivas los principios rectores de su operar. Frente a él, en otro tiempo, se alzaba el modo de pensar humanista, un modo de pensar que, sin despreciar la razón, no aceptaba su absoluta preeminencia como facultad intelectiva, antes bien, situaba en el vértice el «ingenio» adecuadamente vertebrado por las «agudezas». El movimiento humanista, sin embargo, se vio históricamente relegado del primado filosófico europeo: al humanismo quedó reservado la retórica (restringida, es decir, no-filosófica) y el estudio de las lenguas, mientras que la filosofía iba a manos del modo de pensar racionalista. De esta suerte de derrota nace la enorme distancia que separa nuestra actual comprensión estética y filosófica del vocabulario de los humanistas (ingenio, agudeza), de su comprensión del mundo y del ejercicio del pensamiento que ellos ponían en acto. Nosotros somos herederos de un pasado que ha sepultado entre sus ruinas el valor eminentemente filosófico del movimiento humanista, y esto hace que nuestra época, por ejemplo, siga considerando la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián como un manual de preceptiva literaria, cuando más adecuado sería valorarlo como una ajustada síntesis del filosofar humanista[4].

En otro lugar[5], he intentado mostrar cómo la tajante distinción entre la filosofía y la literatura hay que entenderla no como una diferencia «en sí», sino como una distinción operada precisamente desde el modo de pensar racionalista. Un modo de pensar, éste, que considera el lenguaje como mero instrumento de la transmisión del pensamiento y que rebaja la retórica a mero uso ornamental del discurso. Para los humanistas, en cambio, el lenguaje no es un simple instrumento, sino parte integrante y esencial del proceso del pensamiento; por eso, para los humanistas, la filosofía debe comenzar con la retórica, que es una suerte de «filosofía primera», razón por la cual la filología deviene filosofía[6].

---

4 Véase en propósito el excelente estudio de E. Hidalgo-Serna, *Das ingeniöse Denken bei Baltasar Gracián. Der «concepto» und seine logische Funktion*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1985 (trad. esp. *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián. El «concepto» y su función lógica*, Barcelona, Anthropos, 1993).

5 «Humanismo filosófico: las formas», en *Estudios sobre historia del pensamiento español, Actas de las III Jornadas de Hispanismo Filosófico*, ed. de Antonio Jiménez García, Santander, Asociación de Hispanismo Filosófico/Fundación Histórica Tavera/Sociedad Menéndez Pelayo, 1998, 395-406.

6 Para una caracterización más adecuada de la distinción entre el modo de fiosofar racionalista y el humanista, resultan imprescindibles los siguientes estudios de E. Grassi: *Rhetoric as Philosophy. The Humanist Tradition*, The Pennsylvania State University Press, 1980; *Einführung in philosophische Probleme des Humanismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986 (trad. esp. *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993).

En el modo de pensar racionalista, el ejercicio metódico de la filosofía debe seguir un cauce lógico: se trata de fundar el pensamiento, de hacer que éste discurra a través de las llamadas cadenas lógicas en las que progresivamente –sin saltos ni hiatos– se va pasando de las premisas a las conclusiones. La «lógica» garantiza que la verdad no se disperse en los sucesivos pasos que conducen a la conclusión. Ahora bien, como recordaba Ortega:

> Lógico es un «modo de pensar» en que se atiende exclusivamente a las puras relaciones existentes entre los conceptos como tales conceptos; pero a la vez pretendiendo que lo válido para estos conceptos valga también para las cosas concebidas.[7]

Lo lógico, pues, no es la fiel correspondencia de lo que hay, sino que es un orden que se impone a lo que hay. La lógica no proviene de las cosas, sino que es un criterio de ordenación de las cosas (pero no el único y, desde luego, no siempre el más adecuado). En el desvelamiento «lógico» del ser hay un velar que permanece oculto; en el modo lógico de pensar se oculta una idea del ser de lo real que no es propia de lo real sino imposición de este peculiar modo de pensar. Frente a la lógica inherente al modo de pensar racionalista, los humanistas desarrollaron una «lógica ingeniosa», es decir, un tipo de lógica que no prestaba atención sólo al encadenamiento de las proposiciones, al formalismo vacío de contenidos y ajeno al medio histórico y vital, sino que intentaba descubrir las relaciones existentes entre las cosas, que buscaba el comercio con la concreción efectiva de los entes y que no quería olvidar el «residuo» que se pierde en toda abstracción racionalista.

El rigor formalista del modo de pensar racionalista, fundado en la demostración de cada uno de sus pasos deductivos, con todo, presentaba, antes y ahora, un claro límite a sus pretensiones de demostración totalizante y absoluta. Recorriendo hacia atrás las cadenas deductivas se descubre que el fundamento de las mismas reside en los así llamados «primeros principios», fundamento y base de toda demostración (real o posible). Estos primeros principios, sin embargo, fundamento de toda operación demostrativa, son, a su vez, infundados, es decir, indemostrables. Los primeros principios carecen de demostración, son indeducibles, de lo contrario ya no serían primeros principios. La verdad de los primeros principios no proviene por vía deductiva, sino que es producto de una donación de la evidencia. Los primeros principios son (ésta es una de sus notas distintivas) «evidentes», es decir, imponen su verdad no desde un procedimiento demostrativo, sino desde la visión completa de su magnificencia. Ahora bien, lo que se gana en la evidencia no puede ser más que una visión, y la visión debe serlo, a su vez, de una imagen. Es como si el fundamento de todo procedimiento discursivo (racional o ingenioso que sea) perteneciera a un dominio extralingüístico. En efecto, el lenguaje se diluye en la sintaxis, es un procedimiento que se despliega

---

7 Ortega y Gasset, J., *La idea de principio en Leibniz*, *op.cit.*, 100.

temporalmente, mientras que la evidencia adviene en la plena simultaneidad espacial. Este carácter imaginífico de los primeros principios fue la principal causa de la escasa atención que recibieron dentro del modo de pensar racionalista. Las distintas formas del racionalismo se volcaron en indagar el carácter «productor» (de verdad) de los primeros principios, en el camino hacia adelante que parte de ellos hacia las conclusiones, pero no se prestó atención al carácter «improductivo» de los mismos, a su carencia de fundamento y a la necesidad de desvelarlos[8].

Es bastante conocido y no me detendré, por tanto, en ello el rechazo, rebajamiento y desconsideración que el modo de pensar racionalista ha manifestado hacia las imágenes y hacia la retórica. Lo importante es, hoy, para nosotros, saber ver esto no como un rechazo doble, sino como un mismo rechazo, en su inescindible unión: tanto la retórica como las imágenes escapaban al control de las cadenas demostrativas, no se sometían a la autoridad de un formalismo vacío, razón suficiente para ser expulsadas de una filosofía que se autocomprendía desde el control de su proceder metódico. Y esto fue precisamente lo que hizo Descartes en uno de los momentos fundacionales del modo de pensar racionalista: decretar su rebajamiento a ámbitos literarios y artísticos, fuera, pues, del precioso recinto de la filosofía[9]. Pero los humanistas no dejaron por ello de ejercer la filosofía, si bien, ésta era de muy diversa índole: que los humanistas principiaran el ejercicio de la filosofía desde la retórica significa precisamente ir a excavar en ese lado oscuro que el modo de filosofar racionalista dejaba de lado. En la tradición humanista, en efecto, se encuentra una adecuada valoración filosófica tanto de la retórica como de las imágenes[10]. El modo de pensar humanista es un ensayo continuado para no dejar impensado el problema del lenguaje y el de las imágenes, y, a su vez, las múltiples interrelaciones que puedan darse entre ambos. En este contexto, el emblema cobra un valor principal, puesto que reproduce, en cierto modo, el doble mecanismo de la evidencia y del procedimiento lingüístico, de la visión instantánea de la imagen y de la lectura sucesiva del texto, así como el pretendido equilibrio entre ambas esferas.

El emblema o empresa no es sólo un «medio» (de lo que sea: potenciar la memoria, transmisión del saber, conocimiento, etc.) sino un «modo» (de lo mismo), y, como tal, un modo de conocimiento. Es decir, que no es un género literario sin más, sino que es, también, un particular modo de pensar que se inscribe dentro de la órbita que traza el modo de filosofar humanista. Intentaré precisar, en lo que sigue, el sentido de esta afirmación. El emblema o empresa está compuesto por la unión de una máxima o lema y de una imagen o figura. Aunque su uso se remonta a la antigüedad clásica y tiene raíces en la lógica caballeresca medieval, la plenitud de su auge y su mayor esplendor advino durante el Renacimiento. El motivo o impulso inicial que iba a desencadenar

---

8 Véase, en propósito, la introducción y el cap. III de mi *La tradición velada. Ortega y el pensamiento humanista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, 13-28 y 69-88, respectivamente.

9 Discours de la méthode, I, 7.

10 *Cfr.* E. Grassi, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Milano, Guerini e Associati, 1989.

toda una moda dentro de las cortes europeas de la época fue la publicación del *Emblematum liber* (1531) de Alciato, que estaba compuesto por un conjunto de epigramas latinos acompañados de pequeñas ilustraciones. El primer teórico del movimiento fue Paolo Giovio en su *Dialogo dell'imprese militari e amorose* (1555), al que siguieron una gran cantidad de tratados que pretendían, por un lado responder a la demanda cortesana con nuevos ejemplos de emblemas, y, por otro, sentar las bases de esta nueva disciplina[11]. Los teóricos del barroco, posteriormente, cuando ya la moda de los emblemas había tramontado en las cortes y círculos nobiliarios, les concederán una especial atención, pues verán en ellos un género moderno y coherente con el modelo de la agudeza y con el empleo de la metáfora[12]. Así, Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*:

> Corta esfera le parece a la fecunda invención la de palabras y escritos cuando pide prestados a la pintura sus dibujos para exprimir sus conceptos, que es otro linaje de aguda invención, y puede llamarse figurada, por jeroglíficos, emblemas y empresas. Fúndanse también en la semejanza del sujeto figurado con el término que se pinta y sustituye, y podemos llamar el figurante. El más sublime género es el de las empresas, su mismo nombre las define, y dice que se inventaron para exprimir los empeños del valor.[13]

En su parquedad, la definición de Gracián recoge todas y cada una de las notas distintivas del emblema: pone de manifiesto, en primer lugar, una valoración teorética del mismo, que va más allá del ser una moda pasajera y caprichosa; en segundo lugar, contextualiza adecuadamente el ámbito del emblema, que no es otro que la celebración renacentista de la fórmula horaciana del *ut pictura poesis*[14]; en tercer lugar, reconoce

---

11 Scipione Ammirato, *Il Rota ovvero dell'imprese,* Napoli, 1562; Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri,* Venezia, 1566; Girolamo Bargagli, *Dialogo de' giuochi che nelle vagghie sanesi si usano di fare,* Siena, 1572; Luca Contile, *Ragionamento sopra le propietà delle imprese,* Pavia, 1574; Scipione Bargagli, *Dell'imprese,* Siena, 1578; Torquato Tasso, *Il Conte ovvero de l'Imprese,* Napoli, 1594, etc.

12 La crítica suele señalar dos etapas dentro de la literatura emblemática: una, más cortesana y renacentista, con un cierto carácter elitista, seguida de una segunda etapa, tardorrenacentista y barroca, en la que el emblema conoció una gran difusión popular; *cfr.* G. Ledda, «Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII», *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO,* ed. de M.C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Universidad de Alcalá, 1998, vol. I, 46. De la misma autora, también puede verse: *Contributto allo studio della letteratura emblematica in Spagna*, Università di Pisa, 1970. Para una bibliografía exhaustiva sobre la literatura emblemática, véase F. Rodríguez de la Flor, Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica, *op.cit.*, 381-408.

13 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro & Turner, 1993, vol. II, Disc. LVII, 723.

14 Véase, a propósito de este contexto, el libro de Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1980. El verso de Horacio se encuentra en *Ars poetica*, 361. Véanse también: A. Egido, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, 164-197; A. García Berrio, «Historia de un abuso interpretativo, *Ut pictura poesis*», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. I,

y desvela su dominio cognoscitivo (pues se trata de «agudeza»), y, finalmente, pone al descubierto su dimensión ética, con lo que recibe, propiamente, el nombre de empresa.

Ernst Robert Curtius ha llamado la atención sobre otro aspecto del emblema que ha solido pasar desapercibido a la crítica, y ello por haber desatendido precisamente el área española. En efecto, la mayor parte de los estudios sobre la emblemática se centran en el Cinquecento italiano, aunque en algunos casos se reclame una cierta anterioridad francesa del término «devise»[15]. Para Curtius, de la cultura islámico-española procede otro de los ingredientes fundamentales del emblema, predominante sobre todo durante el barroco: la «cifra»[16]. Esta, que Curtius deriva de la palabra árabe «sifr» (vacío), hace referencia a una escritura que vela su verdadero sentido, el cual sólo se desvela previo conocimiento de la clave con que se cifra; cifrar quiere decir, por tanto, ocultar bajo la aparente presencia de algo otro. Téngase en cuenta el alto valor que tuvo que revestir la práctica de la cifra en el barroco contrarreformista español – *Cifrar la voluntad* es, precisamente, el título de uno de los aforismos más famosos y significativos de Gracián[17].

El diplomático español Don Diego de Saavedra Fajardo, en el prólogo «Al lector» de su obra principal desvela otra característica «esencial» de los emblemas o empresas: «No van sueltas, sino atadas al discurso y aplicadas al caso, por huir del peligro de los preceptos universales»[18]. Con esta «ocasionalidad» y con este «huir del peligro de los preceptos universales» que manifiestan los emblemas, este europeo errante, español hasta la médula, pone en evidencia, acaso con orgullo, el rechazo de la escolástica y la pertenencia del emblema a la tradición humanista de pensamiento. Tanto en la obra de Vives como en la de Gracián, por citar dos humanistas, en sentido amplio y de primer orden, puede detectarse fácilmente con cuánta fuerza se combatía la idea de que el intelecto humano agotara sus funciones en la abstracción del conocimiento universal[19], cómo exigían al conocimiento «dar cuenta» precisamente de lo particular, de

---

Universidad de Oviedo, 1977, 291-307.

15 Praz, M., *Studies in Seventeenth Century Imagery*, *op.cit.*; F. Yates, «The Emblematic Concept in Giordano Bruno's Degli eroici furori», *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, VI, 1943; Gombrich, E , «Icones symbolicae», *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XI, 1948; Klein, R., «La théorie de l'expression figurée dans le traités italiens sur les «imprese» (1555-1612)», 1957, *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970; Huizinga J., *El otoño de la Edad Media* (1919), Madrid, Revista de Occidente, 1973.

16 Curtius, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* 1948, trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, 383-384. Curtius señala que en España la parte gráfica del emblema o empresa se llamaba «cifra», mientras que el lema se llamaba «mote » o «letra».

17 Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, *Obras completas, op.cit.*, Af. 98, 228.

18 Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas* (1640), Madrid, Atlas (B.A.E., XXV), 1947, 4.

19 «Universale nullum est in imaginatione, sicuti nec in natura, tantummodo a ratione discurrente attingibur sub imagine», J.L. Vives, *De anima et vita*, *Opera Omnia*, ed. de G. Mayans y Síscar, Valencia, B. Monfort, 1782-1790, reedición anastática: Londres, The Gregg Press Limited, 1964, vol. III, 344.

lo histórico y cambiante, de la circunstancia u ocasión. En el auge y enorme difusión de la emblemática hay mucho de fenómeno novedoso y de moda, no cabe duda; hay mucho de entretenimiento ingenioso y de juego de sociedad, de diversión alambicada en época de crisis; y hay también (¡cómo no recordarlo!) mucho de su buena prestancia y múltiple funcionalidad en el potenciamiento de las técnicas de la memoria y de la difusión de la ideología (política y/o religiosa); pero lo que la crítica no ha señalado suficientemente es la contextualización del fundamento filosófico de los emblemas, su ser una de las tantas vías expresivas ensayadas por un filosofar (el humanista) que buscaba otros cauces distintos de los de la escolástica para el pensamiento.

Acercarse a la comprensión del emblema o empresa quiere decir, por tanto, asumir el problema filosófico que representan las imágenes. Ernesto Grassi ha manifestado repetidamente, en el orden del filosofar, la prioridad y la preeminencia de la imagen sobre el lenguaje; cómo todo conocimiento, incluso el conocimiento racional demostrativo, acaba por reclamar un momento de «evidencia», de visión directa, y cómo esta visión acontece necesariamente fuera del lenguaje, pues lo que se ve en la visión no puede ser otra cosa que una imagen. Ha sido Grassi quien mejor ha señalado la manifiesta inadecuación del lenguaje respecto a esta visión (evidencia) de las imágenes: se trataba de expresar lingüísticamente algo (imagen) que acontecía fuera del lenguaje (visión); para este «traspaso» o «transferencia» de un ámbito (visión) a otro (lenguaje), sólo la potencia de la metáfora, su naturaleza relacional, era adecuada[20]. El emblema, pues, vuelve a proponer el problema de la imagen; sólo que, en este caso, la imagen no debe ser transferida al lenguaje, sino que como tal imagen comparece. La figura del emblema se impone a la visión desde la inmediatez y potencia de la imagen. El pensamiento emblemático, en su trato «directo» con las imágenes, marca, por un lado, su relación con lo originario y fundante, y, por otro lado, impide al conocimiento toda fuga hacia la abstracción conceptual, pues la concreción significativa del texto fuerza la pluralidad significativa de la imagen exigiendo siempre una univocidad de significado en la «ocasionalidad» del emblema.

Pero el emblema no se agota en la imagen; el emblema es la «relación» que se establece entre la imagen y el lema, entre la figura y la máxima. No es, pues, ni una cosa ni otra, ni la suma de las dos, sino la «relación» entre ambas. Para el fin significativo del emblema, la figura y el lema no deben tener otro sentido sino el que se da a través de su mutua interrelación de nada importan los sentidos que puedan tener sus elementos constituyentes por separado. Los teóricos de la emblemática (Giovio, Ruscelli, Bargagli, Tasso, etc.) se ocuparon desde el primer momento de reglamentar esta relación entre el «alma» y el «cuerpo» de los emblemas. Estas reglas, al contrario de como la crítica

---

20 *Cfr.* E. Grassi, *Potenza dell'immagine*, *op.cit.*, 81-89; *La metafora inaudita*, Palermo, Aesthetica, 1990, 11-22. Para la bibliografía completa y detallada de y sobre Grassi reenviamos a *Studi in memoria di Ernesto Grassi*, ed. de E. Hidalgo-Serna y M. Marassi, Napoli, La Città del Sole, 1996, vol. II, 777-838. Con posterioridad a esta recopilación bibliográfica hay que señalar el estudio de Rita Messori, «Ernesto Grassi e l'estetica dell'*ingenium*», *Studi di estetica*, 16, 1997, 37-64.

ha solido interpretarlas, no eran sólo «preceptos de conveniencia» o «amaneramiento formal»; más allá del número de ellas y de sus variaciones de un autor a otro, estas «reglas» eran la clara muestra de un intento común por hacer explícita la «lógica» que regulaba los emblemas, eran expresión del convencimiento de que la *inventio* no era «la loca de la casa», sino que respondía a una lógica concreta[21]. Esta no era, desde luego, la lógica aristotélica tradicional, sino que era otro tipo de lógica, una lógica nueva que había que descubrir para dar cuenta de la dimensión cognoscitiva de los emblemas. Y esta nueva lógica cae en el campo de aquella «lógica ingeniosa» que regulaba el proceder filosófico de los humanistas; no en vano, ni tampoco casualmente, estos teorizadores del emblema exigían que la relación entre la figura y el lema fuera de semejanza (*similitudo*) ésta era la «regla principal» a la que el emblema debía atenerse. Se trata de una lógica que privilegia el momento de la *inventio*, de la creación. Lo importante era, para el creador de emblemas, cifrar un concepto a través de una relación entre una imagen y un texto; para el espectador o lector, en cambio, lo importante era descifrar esa relación, descubrir ingeniosamente la relación de semejanza que las une y, a través de ella, alcanzar el concepto ingenioso ingeniosamente cifrado. La lógica del emblema supone, pues, una revalorización de la dialéctica velar-desvelar, del ingenio y de la agudeza de que se deben servir tanto quien compone los emblemas o empresas como quien los lee o pretende su entendimiento (*intus-legere*).

La triple dimensión cognoscitiva, expresiva y ética de los emblemas o empresas no señala áreas separadas ni separables, sino que todas caen dentro del ámbito de la «agudeza». Agudeza para descubrir las semejanzas, agudeza para cifrar y descifrar, agudeza para llevar a cabo el propósito o proyecto de vida. El pensamiento emblemático, por tanto, puede considerarse como una especificación o forma particular del pensamiento ingenioso, del modo de filosofar humanista. Buena parte de los teóricos de la emblemática reclamaron para el emblema la definición de «concepto en estado puro», pues portaba en sí la fuerza y la inmediatez de la imagen. En la configuración del emblema hay un «concepto interno», al que se ha llegado ingeniosamente; este concepto interno se cifra mediante otro concepto, que es la «relación» entre la figura y el lema. Es añadir ingenio al ingenio, agudeza a la agudeza. Y esto sólo es posible porque en la base del pensar emblemático, como del ingenioso, está la metáfora, que no es un revestimiento del pensamiento, sino la posibilidad misma del ejercicio del pensar. El emblema es, pues, un instrumento del intelecto compuesto de figura y lema, cuya interrelación representa metafóricamente el concepto interno.

El emblema reclama la convergencia de las facultades y de las artes: es pintura y poesía, historia y retórica, conocimiento y acción. La unidad de pensamiento e imagen vuelve, pues, a proponer para el pensamiento emblemático la inescindibilidad entre la

---

21 Recuérdese, a este propósito, la rotundidad con la que Gracián defiende la necesidad de una lógica ingeniosa: «Armase con reglas un silogismo; fórjese, pues, con ellas un concepto», *Agudeza y arte de ingenio*, *op.cit.*, Disc. I, 314. En este sentido, el emblema o empresa no es sino una particular forma de expresión del concepto ingenioso.

verdad y la belleza, con lo que se reclama la participación completa del hombre, de sus facultades intelectivas y de su dimensión cordial y patética. En el caso del emblema o empresa esto resulta particularmente claro, pues la imagen no «toca» sólo al intelecto, sino que llama (también) al lado pasional del hombre, es decir, «conmueve». Uno de los requisitos que los teóricos de la emblemática exigían a los emblemas era la necesidad de «excitar la maravilla», pues sólo lo que causa maravilla o asombro reclama la intervención del pensamiento para la búsqueda de su sentido e interpretación adecuada. Para ello, los inventores de emblemas o empresas se sirvieron de la imagen, a la que se añadía, sobre todo en un primer momento, la exigencia de que el lema fuera en una lengua clásica. Se trataba, sí, de «mover» al ejercicio del pensamiento desde la llamada de lo maravilloso, pero se trataba también de un pensar que implicaba al hombre completamente: «movido» intelectualmente y emotivamente «con-movido» (pues el hombre no es sólo razón, sino también pasión, sentimiento). Esta es la razón última de la capacidad persuasiva de los emblemas, algo de lo que la crítica ha dado amplia cuenta, pero dejando siempre en un fondo oscuro la explicación de esta mayor potencia persuasiva. El emblema persuade con mayor eficacia porque se apela a la totalidad del hombre, a su razón y a su pasión. Y esto reclama bien a las claras la pertenencia de la literatura emblemática al modo de filosofar humanista.

La metamorfosis del mundo en las *Soledades*. El centauro de la hipálage doble

José Manuel Martín Morán

Durante mucho tiempo, como es bien sabido, las *Soledades* fueron excluidas del Parnaso de la poesía española, a causa de su antirrealismo, de la oscuridad de sus versos y de la inconsistencia de su trama. En las tres objeciones fundamentales que desde su difusión se le hicieron se vislumbra el mismo fondo: las *Soledades* no pueden representar la realidad histórica de la España del siglo XVII, la oscuridad de su lengua oculta la referencia a los objetos del mundo y la ausencia de un entramado textual, narrativo, lírico o épico, imposibilita la eclosión de un simulacro de vida. Nada de extraño que, a modo de conclusión de su juicio, Cascales, el paladín del repudio, enunciara aquella frase tan tajante, «no es bueno para poema heroico, ni lírico, ni trágico, ni cómico; luego es inútil»[1], que como una lápida sepultó a la obra en la fosa del tiempo. Hubieron de pasar casi tres siglos para que ese mismo antirrealismo, que había condenado al ostracismo la magna obra gongorina, se convirtiera en el reactivo de la vindicación de Dámaso Alonso, para quien la escasa adherencia a la realidad de las *Soledades* es el fruto inevitable de la tendencia a la estilización del mundo propia de barroco[2].

El problema de la representación del mundo en la obra maestra de Góngora, una vez admitido su antirrealismo, ha seguido preocupando, desde puntos de vista distintos, a la crítica moderna. R. Jammes, en la línea de lo dicho por Lorca treinta años antes[3], pone de manifiesto, en su imprescindible estudio de la obra gongorina[4], que la estilización de la realidad de la que hablaba Alonso atañe incluso a lo más insignificante: Góngora introduce en su poema los objetos y los temas más bajos con las mismas ínfulas de excelsitud que los más elevados. El resultado de esta operación sublimadora es la exaltación de la realidad, para P. Salinas[5], y la intensificación de la naturaleza[6], que hace

---

1 Cascales, Francisco, *Cartas Filológicas*, ed. de Justo García Soriano, Madrid, Clásicos Castellanos, 1959, vol. II, *Carta X*, 186.

2 Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Gredos, 1978, 239-782, [299 y *passim*].

3 Federico García Lorca, «La imagen poética de don Luis de Góngora»,[1932], en *Conferencias*, vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 85-125, [105].

4 Jammes, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, [1967], Madrid, Castalia, 1987, 497-517.

5 Salinas, Pedro, «La exaltación de la realidad», en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, 193-204.

6 Cfr. Manuel Durán, «La intención de las *Soledades*», Insula, 180, 1961, 7.

de Góngora el «poeta de los sentidos», en opinión de E. Orozco[7]. Góngora, asegura M. Molho[8], no podía entender por realismo lo mismo que los críticos del siglo XIX y XX, porque para él, como para todo poeta que se atuviera a los principios aristotélicos, la poesía debía representar el mundo como debía ser y no como era, es decir, debía centrarse en los universales y no en los accidentes de las cosas. Este aristocratismo conceptual de Góngora lleva a Molho a ver en su poesía el intento de formulación del discurso poético del grupo dominante, la aristocracia feudal que computa su poder en términos de retórica. De parecer opuesto son Jammes, para quien el anticonformismo es consustancial a la poesía de Góngora[9], y J. Beverley, para quien las *Soledades* son un alegato contra las normas de vida de una sociedad basada en el imperialismo, los privilegios y el dominio de la naturaleza[10]; la Edad de Sol que Góngora propone en su poema se erige en la alternativa a un sistema que es la concreción de la Edad de Hierro[11]. La evocación de la Edad de Oro, sin contenidos políticos, como simple pretexto de una poesía pura, sin más referente que sí misma, es la clave interpretativa del poema que, en el punto extremo de la línea antirrealista, ha propuesto Ch. Aubrun[12].

Como se habrá podido apreciar por esta rápida síntesis, las interpretaciones más relevantes de la crítica gongorina del presente siglo parecen coincidir en un punto de partida común: la condición necesaria, aunque no suficiente, sobre lo que se asienta la poesía gongorina es la metamorfosis de la realidad en el texto, llámese esta «estilización», «constitución de los universales poéticos», «exaltación de las esencias», «evocación de la Edad de Oro», etc. Y no podía ser de otro modo: al fin y al cabo los críticos citados no hacen sino reconocer que Góngora, por más que nos empeñemos en acercarlo a la modernidad –como yo mismo me apresto a hacer en este trabajo–, es un hombre barroco y en cuanto tal no podía sustraerse a la concepción del mundo dominante, un mundo mistérico en el que la esencia de las cosas se halla oculta bajo su apariencia, a la espera, se diría, de la intervención reveladora del vate que encuentre la relación secreta entre los elementos. Para él, nada permanece fijo, todo es cambiante y todo se puede relacionar con todo, gracias a la magia del concepto, que, en la socorrida definición de B. Gracián, es

---

7 Orozco, Emilio, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, 57.

8 Molho, Maurice, «Semántica y poética», en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, 25; «Tientos para una teoría semántica gongorina», Modern Language Notes, CV, 1990, 244-259, [250].

9 Jammes, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, cit., 517-532.

10 Véase la «Introducción» a su edición de las *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1984, 55 y passim.

11 *Ibidem*, 55. El anagrama «soledad»/«edad-sol» ha sido explotado hermenéuticamente, en la misma línea de Beverley, con mayor detenimiento, por Roberto Diodato, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*, Milano, Mondadori, 1997, 243-264.

12 Aubrun, Charles-Vincent, «La *Primera Soledad*: en quête d'une poésie pure», Bulletin Hispanique, LXXXIX, 1987, 131-152.

> una primorosa concordancia, [...] una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento.[13]

Su labor consiste, entonces, en forzar los límites semánticos de las palabras para encontrar la concordancia que manifieste la esencia de las cosas, revelando su carácter metamórfico, a la luz de las transformaciones a que la somete el texto. En las páginas que siguen me ocuparé de la hipálage doble, una de las figuras que hacen posible la continua metamorfosis de la realidad en el texto de las *Soledades*, así definida por H. Morier «figura que atribuye a un objeto el acto o la idea que conviene al objeto cercano»[14]; el ejemplo más conocido de la obra de Góngora corresponde a un verso de la *Fábula de Polifemo y Galatea* que describe el color de la piel de Galatea en estos términos: «o púrpura nevada, o nieve roja» [14,108][15].

Los tres niveles de acción de la hipálage doble

Pero, antes de proceder al estudio de esta figura de palabra en el poema gongorino, convendrá que nos detengamos un momento a trazar un perfil más neto de la misma. Sorprende, por un lado, su relativa abundancia en las *Soledades* en comparación con la escasez de ejemplos de las retóricas tradicionales –ya sólo por esto merecería la pena estudiar el fenómeno– y por el otro la disparidad de uso en las dos partes del poema: en la *Primera*, según el cómputo de Jammes[16] y el mío propio, se pueden encontrar nueve ejemplos de hipálage doble; en la *Segunda*, solamente tres. El más socorrido de los ejemplos clásicos es el siguiente verso de la *Eneida*: «Ibant obscuri sola sub nocte per umbram»[17], donde al sujeto elíptico del verbo se le aplica al adjetivo reservado a la noche, «obscuri», mientras ésta recibe el «sola» que definiría bien la desolación de las almas en pena. Se ha producido el mismo «trueque de epítetos» que Salcedo Coronel señalaba en su comentario a una de las hipálages dobles de la *Soledad segunda*[18]. Los efectos de ese intercambio de calificativos son descritos como sigue por H. Lausberg:

> El adjetivo, mediante el desplazamiento de relación sintáctica, experimenta un desplazamiento semántico y un enriquecimiento (precisamente la metonimia), que gracias a su carácter de construcción extraña mueve la fantasía del público, de suerte que la

13 Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998, 140.

14 Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989, [4ª], [1961], *s.v.*

15 He utilizado la edición de Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1996.

16 Jammes, Robert, «Introducción», a su edición de las *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, 140-2. Las referencias al poema las haré por esta edición.

17 Virgilio, *Eneida*, 6, 268.

18 Citado por Jammes, ed. cit., 424.

> retraducción a la dependencia sintáctica normal [...] produce el efecto de algo pedestre y chabacano.[19]

En esta descripción del proceso semántico de la hipálage, Lausberg menciona tres posibles niveles de acción de la figura: (1) la relación sintáctica nueva, que provoca (2) el desplazamiento y el enriquecimiento semántico del adjetivo, responsables ambos del (3) efecto pragmático de extrañamiento en el público. En mi análisis de las ocurrencias de la figura en las *Soledades* seguiré esta división en niveles de acción propuesta por Lausberg. Más centrada en la efectividad pragmática de la figura parece la descripción de su mecanismo semántico de B. Mortara Garavelli:

> La hipálage del adjetivo [...] [produce] la colisión entre la expectativa de una relación conforme a los clichés lógico-semánticos según los cuales son atribuidas propiedades a los seres y el resultado imprevisto de un acoplamiento inopinado.[20]

En realidad, tanto Mortara Garavelli como Lausberg se están refiriendo a la *hipálage sencilla*, también llamada *enálage del adjetivo*, de la que hay asimismo varios ejemplos en las *Soledades*; he aquí dos de los señalados por Jammes: hablando del carbunclo, el poeta lo define «piedra indigna tiara (...)/de animal tenebroso» [I,73,75], donde el indigno es el animal y no la tiara; y más adelante, en los versos I, 393-4, en referencia a la relación entre la brújula y la estrella polar: «en esta pues fiándose atractiva/del norte amante dura», donde la «atractiva» es la estrella «del norte» y no la «amante dura», o sea la aguja imantada de la brújula. En estas páginas no voy a tratar de este último tipo de hipálage, por lo que me permito adaptar levemente a mi objetivo la definición de Mortara Garavelli, introduciendo la idea de la tensión que se viene a crear entre los dos términos de la hipálage doble, cada uno de ellos depositario del atributo del otro, y que se resuelve con el reconocimiento de la transformación recíproca.

Y ya sin más preámbulos, pasaremos al análisis del primer ejemplo de hipálage doble que hallamos en el poema:

> No bien, pues, de su luz los horizontes,
> que hacían desigual, confusamente,
> montes de agua y piélagos de montes,
> desdorados los siente [I,42-45]

La descripción del paisaje crepuscular que se le presenta al náufrago, ya a pie enjuto, propone al lector dos elementos reconocibles como las montañas y el mar, inmediatamente alterados en una visión distorsionante que propone lo inverosímil: montañas

---

19 Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1969, vol. II, 145.

20 Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, 224. Traducción mía del italiano.

líquidas y mares de tierra: «montes de agua y piélagos de montes» [I,44]. Las dos especificaciones tienen la particularidad de acoplar a los sustantivos sintagmas determinativos adjetivales que chocan con sus características fundamentales; proponen un imposible, un *increatum*, una especie de centauro, como el citado en la *Soledad segunda*, «centauro ya espumoso el océano,/medio mar medio ría» [II,10-11], al que unos versos más adelante, subrayando la hibridez del «padre de las aguas», contemplamos descrito con una hermosa hipálage: «coronado/de blancas ovas y de espuma verde» [II,24-5]. En el segundo nivel de acción de la hipálage, según Lausberg, es decir, en el nivel semántico, la figura provoca el enriquecimiento de los significados del sustantivo («montes» y «piélagos») merced al desplazamiento del adjetivo, o, en este caso, del sintagma adjetival («de agua» y «de montes»). El lector, a su vez –y abordamos ahora el tercer nivel de acción de la figura, el nivel pragmático–, reconoce que la distorsión que el adjetivo opera en el sustantivo, de la que surge el centauro, no es arbitraria, sino que procede de la contaminación de una cualidad del término contiguo. Al extrañamiento inicial le sucede el placer del reconocimiento del mecanismo semántico, inmediatamente confirmado por el segundo término, a su vez contaminado con una cualidad del primero. La serie *extrañamiento – reconocimiento – placer – confirmación* podría definir, por ejemplo, el proceso de interpretación de la poesía de Góngora, o bien, en un plano más general, la dinámica de la percepción de la realidad, con lo que podríamos decir que la hipálage nos pone ante los ojos los objetos siguiendo la falsilla de nuestra capacidad de representación de los mismos. No cabe duda de que éste podría ser también el mecanismo pragmático de las figuras retóricas en general; pero a diferencia , por ejemplo, de la metáfora en la que algunas de las fases de la percepción corren a cargo del destinatario sin que el texto legitime completamente sus decisiones interpretativas, la hipálage textualiza cada una de esas fases, las expone una por una, sin dejar nada a la responsabilidad del lector, con la misma fuerza que si estuviéramos asistiendo al espectáculo de la realidad. Tal vez ahí radique el efecto de *hipotiposis* que le atribuyen los retóricos, que es el efecto producido por los artificios expresivos que «exponen las cosas de modo tal, que el hecho parece desarrollarse y la cosa suceder bajo los ojos de los presentes»[21]. Dicho efecto depende, en buena medida, del primero de los niveles de acción de Lausberg, es decir, la peculiar relación sintáctica que caracteriza a la figura que estamos tratando y que es indicio de una nueva relación entre las cosas[22].

La relación lógico-semántica establecida por la hipálage con sus dos elementos dobles parece corresponder a una adversativa para cada uno de ellos; de modo que la base semántica del primer ejemplo, a partir de la sintaxis de la hipálage, podría ser la siguiente: 'montes *pero* de agua, piélagos *pero* de montes'. La conexión posterior entre

---

21 [Cicero] *Rhetorica ad Herennium*, Cambridge, The Loeb Classical Library, 1954, IV, 35-55. La traducción es mía.

22 A los nuevos parentescos entre las cosas corresponde una nueva sintaxis que obliga al lector a suspender el juicio, según Luis Rosales, «La imaginación configurante (ensayo sobre las *Soledades*)», Cuadernos hispanoamericanos, 257-8, 1971, 255-294.

los dos elementos podría estar regida por una causal, 'montes *pero* de agua, *puesto que* piélagos *pero* de montes', en la que subyace una doble implicación lógica (*si y sólo si*), que condiciona la existencia del uno a la del otro. La cohesión lógico-semántica de la figura garantiza su irreversibilidad: nada se ha de recomponer una vez enunciado, so pena de caer en la banalidad ('piélagos de agua'), cuando no directamente en la tautología ('montes de montes').

A la sintaxis distorsionada de la hipálage, de la que habla Lausberg, se le puede superponer otra explicitada por una conjunción, sin que en ningún caso entre en colisión con ella. De hecho, en siete de las diez ocurrencias, sobre el total de doce identificadas, en que la relación lógico-semántica de la figura es reforzada por una conjunción, ésta subraya la equivalencia de los dos términos, insertándolos en una estructura coordinada copulativa o disyuntiva, como en el ejemplo que estamos tratando, o como en el del peregrino que ve en el serrano de pasado guerrero «armado a Pan *o* semicapro a Marte» [I,234], o en el de la novia del final de la *Soledad primera*, una «virgen tan bella, que hacer podría/tórrida la Noruega con dos Soles/*y* blanca la Etiopía con dos manos» [I,783-5], etc. Solamente encontramos dos casos de relación sintáctica diversa, regulados por sendas fórmulas estilísticas recurrentes en la poesía gongorina[23]: la fórmula «si no A, B», en la descripción de una de las doncellas del cortejo que es «si Aurora no con rayos, Sol con flores» [I,250]; pero, como sabemos gracias a Dámaso Alonso[24], el aparente condicional que somete A a B no es tal, sino simplemente una estrategia para situar al mismo nivel los dos términos hiperbólicos. La fórmula «no B, sino A», en la definición de las grullas como «volantes no galeras,/sino grullas veleras» [I,605-6], plantea una relación coordinada adversativa, en la que, caso único, el término A excluye el B; aquí, como tendremos oportunidad de comprobar más adelante, la corrección de la semántica de la hipálage por obra de la conjunción adversativa crea efectos retóricos inéditos y plenamente funcionales en la construcción del sentido.

A las ocurrencias reseñadas habría que añadir aún la de la subordinación temporal de los versos siguientes: «*mientras* coronan pámpanos a Alcides/clava empuñe Lieo» [I,829], en la que resulta evidente el intento de coordinar cronológicamente los dos términos de la figura de la antonomasia de la viña augurada por uno de los coros del canto amebeo a los esposos. Así que esta podría ser la norma general para todos los casos de superposición de estructura sintáctica a la estructura lógico-semántica de la hipálage doble: su función consiste en poner de relieve la equivalencia jerárquica de los dos términos, sin entrar nunca en contraste con ella.

Función referencial de la hipálage

Los tres niveles de acción de la hipálage doble que Lausberg identifica, es decir, el sintáctico, el semántico y el pragmático, parecen atravesados por el mismo vector de

---

23 Alonso, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, en *Obras completas*, vol. V, cit., 7-238, [147-167].
24 *Ibidem*, 154.

creación de sentido: la idea de la metamorfosis de los objetos representados; la hipálage como motor del cambio, que es, por cierto, uno de los significados del término griego que da nombre a la figura. Su energía metamórfica, una de las herramientas fundamentales en la construcción del antirrealismo de la poesía gongorina, depende en gran medida de la relación que establece con su referente.

En la hipálage doble, en cuanto figura de palabra, no es necesario recurrir al paradigma, imaginar conexiones con universos de significados posibles, como para la metáfora, que, en cuanto tropo, construye su sentido en la sustitución de un término por otro. La hipálage doble produce significado en el sintagma, a través de la dinámica relacional de términos copresentes en el texto. Precisamente por esto sus repercusiones para la representación realista del mundo son más graves que las de la metáfora, pues, a diferencia de ella, no se limita a cambiar el nombre de las cosas, sino que las transforma mediante su contaminación por contigüidad.

Veamos el diferente proceso de generación de sentido en uno de los varios ejemplos de las *Soledades* en que la hipálage se construye sobre una base metafórica, concretamente el de la descripción de la calabriada –según Covarrubias, «la mezcla que se haze de un vino con otro, especialmente de blanco con tinto»[25]– de los versos I,870-1: «en vidrio topacios carmesíes/y pálidos rubíes»[26]. La metáfora exalta la esencia del término real, por medio de la relación con el término figurado, establecida sobre la base de la característica primordial del primero; los dos elementos pueden ser relacionados sólo en cuanto pertenecientes a una hipotética categoría de objetos definida por la cualidad que los une. De manera que para entender que tras los «topacios» y los «rubíes» se hallan en realidad el vino blanco y el tinto no tenemos que salirnos de los límites semánticos del vino, la frontera que encierra sus semas permanece intacta, mientras se satura de uno sólo de sus semas, la 'topacidad' y la 'rubicidad', los colores que los hacen idénticos a las piedras preciosas. En la hipálage, esas fronteras semánticas del primer

---

25 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed de. Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla, 1998, *s.v.*

26 Hay otro ejemplo de calabriada en la obra poética de Góngora, presentada casi con las mismas metáforas:

en el dedo de un doctor
engastado en oro vi
un finísimo rubí,
porque es siempre este color
el antídoto mejor
contra la melancolía;
yo, por alegrar la mía,
un rubí desaté en oro;
el rubí me lo dio Toro,
el oro Ciudad Real.
¿Hice mal?
[Letrilla, XXXIII, vv. 12-22. Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1991, 139].

término («topacios») son violadas por el epíteto o la cualidad esencial del segundo término («carmesíes»), el cual («rubíes»), a su vez, sufre la misma permeabilidad a la acción del epíteto contiguo («pálidos»), con lo que el texto nos presenta unos topacios de color rojo y unos rubíes de color pálido, en palpitante devenir, que remiten, con la energía de la hipotiposis, a la mezcla en acto del vino blanco con el tinto.

La metáfora condensa al objeto en una cualidad; la hipálage lo abre a la relación dinámica con los demás. Ese dinamismo de la representación fuerza las fronteras de la identidad de los objetos textuales, para transformarlos en algo diferente, algo que pueda reflejar en el texto las transformaciones del referente extratextual. El presupuesto lógico en que se basa la hipálage es que las cosas no son lo que parecen; por consiguiente, la lengua poética que pretenda abarcarlas habrá de superar, de algún modo, los límites del lenguaje. A la metáfora no se le pide tanto, pues su renuncia a la referencialidad, su pertenencia a un código de representación alternativo basado en la esencialización de la realidad, la pone a salvo de los peligros de la denotación; la designación metafórica, si nos empeñáramos en atribuirle un valor deíctico, dejaría fuera de su campo sémico la transformación apariencial, fenoménica de las cosas, que es justamente lo que la hipálage les restituye, merced a su poder de señalación de la realidad[27].

La metáfora congela la realidad en la fría luz de la nominación, confrontando dos espacios, dos niveles de existencia del objeto: uno en la realidad, el otro en la figuración; uno en la materialidad de lo no dicho, el otro en el código de lo sublime. La hipálage, en cambio, presenta al objeto en una dimensión temporal, encerrado en un único espacio de existencia, mientras se impregna de la iridescencia de los objetos contiguos. La metáfora proyecta sobre la cosa la estética del barroco –común al poeta y el lector; la hipálage la abre a la perspectiva personal del poeta, sin códigos establecidos, con la acumulación de las circunstancias de la observación. La metáfora ancla la poesía gongorina al barroco, mientras que la hipálage la proyecta hacia la modernidad.

La base semántica de la hipálage

A continuación pasaré revista a los casos de utilización de la hipálage doble en las *Soledades* siguiendo un doble criterio: en primer lugar clasificaré las hipálages según la base semántica, y así veremos que, a excepción de dos ocurrencias, todas las demás se presentan en combinación con otras figuras retóricas, como la metáfora, la sinécdoque o la hipérbole. El segundo criterio de clasificación tendrá en cuenta la referencialidad de la figura, es decir, el hecho de que se aplique o no a un referente externo que se presenta ya como metamórfico.

---

27 Es lo que parece haber notado Leo Spitzer, cuando, en una nota de su artículo-reseña sobre la edición de Dámaso Alonso («La *Soledad Primera* de Góngora», [1940], en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, 257-290, [261]), aduce como ejemplos del poder de transformación en la poesía gongorina versos constituidos exclusivamente por hipálages dobles que tienen un referente externo metamórfico.

Hipálages sobre metáforas

Son abundantes los casos de hipálages dobles construidas sobre una base metafórica:

M.1: Si Aurora no con rayos, Sol con flores [I,250]
M.2: Sino en vidrio topacios carmesíes
y pálidos rubíes [I,870-1]
M.3: Esquilas dulces de sonora pluma [I,177]
M.4: Volantes no galeras,
sino grullas veleras [I,870-1]
M.5: Del cielo espumas y del mar estrellas [II,215]

En la primera de las ocurrencias (M.1) –que ya tuvimos ocasión de analizar someramente al hablar del aspecto sintáctico de la figura–, sintetiza el poeta, en un solo verso bimembre, el resultado del afeite floreal de una de las doncellas del cortejo nupcial, la cual, «o por lo matizado [coloreado] o por lo bello» [I,249], es decir, por el efecto combinado de los lirios y las rosas sobre la belleza de su rostro, es equiparable a la aurora y al sol conjuntamente. La fórmula «si no A, B» ofrece el esquema formulario para la construcción del endecasílabo bimembre; la estrategia sintáctica de combinación de los elementos ya se hallaba implícita en el aparato semántico de la hipálage, que presupone, cuando menos, la coordinación de las dos series adversativas: 'aurora *pero* con rayos, sol *pero* con flores'; la fuerza de la contraposición de los significados en la hipálage sobrepuja a la condicional negativa no excluyente de la estructura sintáctica superior y la reduce simplemente a andamio formal del verso.

En el caso de la calabriada de M.2, ya citado anteriormente, el color rojo del vino tinto se va fundiendo en el topacio pálido del blanco, mientras éste transfunde en el rubí del tinto su palidez. La homología entre el referente real y el recurso retórico usado para expresarlo es perfecta; el poeta no podía haber elegido una estrategia expresiva mejor que la de la hipálage doble. Claro que su expresividad, como en el ejemplo de la muchacha símil a la aurora y al sol, debe mucho a la metáfora en la que se apoya. La fuerza significante de estos versos descansa fundamentalmente en el tropo, y por tanto, en la *inventio*; pero no es menos cierto que, de reducirse a ella, no irían más allá de la reproducción pedestre de un tópico; lo que los salva es precisamente la hipálage doble, que desplaza el acento hacia la metamorfosis, hacia el proceso de cambio que el mecanismo de sustitución de la metáfora no puede expresar. Podríamos delinear el siguiente procedimiento de generación retórica de estos versos: 1) *inventio*, metáforas que sustituyen el término real («aurora», «sol»; «rubíes», «topacios»); 2) *dispositio*, desgajamiento a partir de los términos figurados de los adjetivos o sintagmas determinativos pertinentes («con flores», «con rayos»; «carmesíes», «pálidos»); y 3) *elocutio*, entrecruzamiento por parejas. La hipálage doble interviene solamente en la tercera parte, en la *elocutio* sobre elementos generados por la *dispositio* a partir de la *inventio*.

Los pájaros que despiertan al peregrino (M.3), parientes cercanos de las renombradas «cítaras de pluma» de I,556, al menos a juzgar por el patrón semántico que los define –'instrumento sonoro + pluma'–, primero fueron 'esquilas de pluma' y luego recibieron, en fase de *dispositio*, los epítetos correspondientes a cada uno de los términos, para finalmente ver como se trastrocaban en la *elocutio* final, que evitaba, gracias a la hipálage, la banal reiteración del lugar común 'esquilas sonoras' y 'dulces plumas'.

Por su parte, las grullas (M.4) a punto estuvieron de quedarse convertidas en un genérico 'galeras volantes', que hubiera podido incluir a muchos otros volátiles, antes de que la benévola hipálage extrajera del «volantes» su nombre y restituyera en justicia a las «galeras» del verso anterior sus velas. Pero aquí la hipálage ha terminado por deshacer la metáfora; la sintaxis de los dos versos –el único caso, lo hemos visto en su momento, de sintaxis superpuesta que contradice la tendencia coordinativa de la hipálage–, la fórmula «no B, sino A» con valor excluyente, ha sacrificado el término B figurado («galeras») en aras del término A real («grullas»), al que le otorga los despojos («veleras») del primero; la *elocutio* ha anulado parcialmente los resultados de la *inventio*, sirviéndose para ello de la *dispositio*. La hipálage reinstala en el texto el término real, transformado según su misma esencia, sin necesidad de pedir oropeles prestados a ningún otro término. En cambio, el «cielo» y el «mar» de M.5 se han servido de sus respectivas joyas para personarse al baile de presentación de las hijas del pescador, «del cielo espumas y del mar estrellas»; para ellas las metáforas respectivas siguen produciendo sentido, se han petrificado en su imagen fija, que la hipálage remueve con el intercambio de cualidades.

En los cinco casos en que el desvío de la hipálage interviene sobre una base metafórica preexistente, la importancia figurativa de la metáfora sigue plenamente vigente; se podría decir, incluso, que la expresividad del verso depende casi por entero de ella; la hipálage cumple en ellos la función de renovar la imagen metafórica, a través del efecto de *extrañamiento* del intercambio de atributos. La dimensión semántica de estos versos sigue siendo feudo exclusivo de la metáfora, pero su efecto pragmático corre a cargo de la hipálage, que abre las fronteras del código establecido, del sistema figurativo tradicional, a la intervención del poeta con su visión personal de lo acaecido, para que el lector pueda sentir la *presencia* de lo descrito. En otras palabras, con el uso de la hipálage sobre la metáfora Góngora impone su visión distorsionante a la imagen fija de la tradición y sustrae la cosa al dominio de la palabra inmutable, para devolverle el marco temporal de la metamorfosis implícita en el devenir existencial.

Hipálages sobre hipérboles

Hacia el final de la *Soledad primera* encontramos los dos únicos casos en que la base semántica de la hipálage doble es una hipérbole:

H.1: Tórrida la Noruega con dos Soles
y blanca la Etïopía con dos manos [I,784-5]
H.2: Surcar pudiera mieses, pisar ondas [I,1032]

En H.1 dos miembros del cuerpo de la doncella descrita asolarían de calor una nación o la iluminarían entera de su luz. En H.2 el «vago pie de pluma» de los zagales que concurren a la carrera podría transitar por encima de las aguas y las mieses sin dejar huella de su paso, «sin inclinar espiga,/sin violar espuma» [I,1033-4]. En ambos casos la preeminencia semántica corresponde a la ponderación hiperbólica de las cualidades del objeto; a la imagen del término real se le superpone la de sus hipotéticos efectos en el mundo, si desatara todas las potencialidades implícitas en sus atributos. La hipálage despliega su capacidad de totalización del mundo[28], previamente polarizado en dos términos contrapuestos por acción de la hipérbole («Noruega» –los hielos– y «Etiopía» –el desierto–; –«las mieses» –la tierra– y «las ondas» –el mar–), que ahora la hipálage reúne con el entrecruzamiento de las cualidades (una «tórrida Noruega» y una «blanca Etiopía»; 'mieses navegables' y 'ondas transitables'). Aquí, la hipálage acendra hasta tal punto su poder metamórfico que consigue transformar una cosa en su contraria, con lo que deviene en elemento totalizador del universo evocado. Desde el punto de vista del código poético, en estos dos ejemplos, como por otro lado en todos los demás, la hipálage evita la reiteración del tópico, al poner en tela de juicio el confinamiento de la identidad del objeto en sus propios límites semánticos y al sugerir que esa misma identidad también se puede captar en la relación dialógica con su contrario, en una palabra, en la tensión hacia el otro intrínseca en el objeto.

Hipálages sobre antonomasias

A veces la base figural sobre la que la hipálage doble dispone su reordenación de términos está constituida por una sinécdoque, o mejor, su derivación antonomástica, que introduce, curiosamente en todos los casos, la evocación mitológica:

A.1: Armado a Pan o semicapro a Marte [I,234]
A.2: Mientras coronan pámpanos a Alcides
clava empuñe Lieo [I,829-30]
A.3: Cazar a Tetis veo
y pescar a Diana en dos barquillas [II,419-20]

También en estos tres casos la columna portante del significado es la antonomasia que eleva a lo hiperbóreo el término real. La valencia transfiguradora de la hipálage está aquí al servicio de la hipérbole implícita en la alusión mitológica; el trastrueque de

28 La tendencia a la totalización del sentido es característica del lenguaje poético, según Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982, 69 y ss.

atributos entre Pan y Marte (A.1), Alcides (Hércules) y Lieo (Baco) (A.2), Tetis y Diana (A.3), crea una especie de *hiperdios* a cuyas prerrogativas alcanzan los sujetos poéticos de marras.

Hipálages sin base retórica

Nos quedan por analizar, desde la perspectiva adoptada, los dos únicos ejemplos, de los doce reseñados, en que la hipálage no se sustenta en una base retórica preexistente:

S.1: Montes de agua y piélagos de montes [I,44]
S.2: De blancas ovas y de espuma verde [II,25]

Montes y piélagos (S.1) y ovas y espuma (S.2) reciben sus respectivos epítetos en la *dispositio* («de montes», «de agua»; «verdes», «blancas») y sucesivamente se los intercambian en la *elocutio*. La hipálage muestra aquí, bien a las claras, sus dotes como recurso estructurador de versos bimembres, que se derivan de su propia estructura lógica, constituida por la confrontación de los atributos intercambiados de dos términos. He aquí el muestrario de los versos bimembres a que da lugar la figura que nos ocupa:

Montes de agua y piélagos de montes [I,44]
Esquilas dulces de sonora pluma [I,177]
Armado a Pan o semicapro a Marte [I,234]
Si Aurora no con rayos, Sol con flores [I,250]
Surcar pudiera mieses, pisar ondas [I,1032]
De blancas ovas y de espuma verde [II,25]
Del cielo espumas y del mar estrellas [II,215]

La hipálage y el referente centáurico

De un modo o de otro, por una o por otra vía, en el análisis que acabo de intentar de las ocurrencias de la hipálage doble a partir de la base retórica en la que se sustentan, he terminado por subrayar el vector semántico primordial de la figura, es decir, su energía metamórfica. Este carácter esencial de la hipálage resaltará aún más con el segundo criterio de análisis, basado en su poder de evocación de realidades en sí mismas metamórficas, híbridas, centáuricas. Un buen ejemplo lo constituyen los dos últimos casos analizados, sin base retórica de partida; en ambos hemos podido constatar como, a falta de un mecanismo retórico predominante, la hipálage desplegaba todas sus potencialidades alquímicas. Estos son los ejemplos en los que he creído ver una referencia directa en la hipálage a un objeto centáurico de la realidad (el numeral que les atribuyo va acompañado, entre paréntesis, por la sigla que les ha correspondido en su otra comparecencia en este estudio, para facilitar su identificación):

1. (S.1) Montes de agua y piélagos de montes [I,44]
2. (A.1) Armado a Pan o semicapro a Marte [I,234]
3. (A.2) Mientras coronan pámpanos a Alcides
   clava empuñe Lieo [I,829-30]
4. (M.2)Sino en vidrio topacios carmesíes
   y pálidos rubíes [I,870-1]
5. (S.2) De blancas ovas y de espuma verde [II,25]
6. (A.3) Cazar a Tetis veo
   y pescar a Diana en dos barquillas [II,419-20]

En todos estos ejemplos, la hipálage doble tiene una motivación referencial clara, pues, como ya hemos visto en su lugar correspondiente, a cada una de las figuras le corresponde un referente mestizo, cruzado con su contrario; los siguientes: (1/S.1) en el panorama crepuscular que se extiende ante los ojos del peregrino es difícil distinguir la tierra del mar, por efecto de la luz tenue y oblicua, por un lado, y de la tempestad marina, por otro. (2./A.1) El personaje híbrido del serrano está constituido por un recuerdo marcial y un presente de vida retirada, sin que se puedan distinguir bien el uno del otro, pues el uno existe en función del otro. La hipálage recoge esa idea de la interpenetración de sus cualidades y atribuye al Pan presente la marcialidad del pasado y al Marte que fue la beatitud del presente. (3./A.2) Si los olmos se casan con las vides, no se podrá saber a cuál de las dos plantas pertenecen las hojas y las ramas; es decir, parecerá que «coronan pámpanos a Alcides» [al olmo] cual si fuera el mismo dios de las vides, mientras que éste (Lieo) empuñará la clava del tronco del olmo cual si fuera el propio Hércules; el trasiego de sus atributos vegetales corresponde a la labilidad de los límites de la identidad entre las dos plantas. (4./M.2) Y precisamente porque ya no existen límites entre el vino blanco y el vino rojo se irán tiñendo recíprocamente, en una identidad relacional y dinámica que los transforma por último en algo diferente, la calabriada, como si al rubí se le hubiera pegado la palidez del topacio y a éste el rubor del rubí. (5./S.2) La «incierta ribera/(guarnición desigual a tanto espejo)» [II,27-8] no consigue delinearse de forma precisa a causa de las acometidas del «duro toro» [II,21] marino que desdibuja el marco de los espejos de las charcas diseminadas en el terreno por la resaca; el violento movimiento de las olas del mar produce, como anuncio metonímico de la causa antes que el efecto en la ribera, la transmisión del color de las espumas a las ovas y viceversa. (6./A.3) Las hijas del pescador son tan diestras en el arte de la pesca que se necesita el globo entero del Olimpo depredador, Diana, la diosa de la caza y Tetis, la de la pesca, para que, mezclándose ambas con el traslado de cada una a los campos de competencia de la otra, puedan dar idea de la habilidad de las dos doncellas [II,419-20].

En todos los casos, por cierto, el texto deja constancia de la hibridez del objeto real previamente a la irrupción de la hipálage doble, mediante la diseminación del significado en otros significantes poéticos; de manera que, cuando la hipálage hace acto de presencia en el texto, no es más que una suerte de condensado de los significados anteriores. He

aquí las circunstancias del contexto poético en que se insertan las seis hipálages dobles con referente centáurico: el crepúsculo anula la línea entre el mar y la tierra (1/S.1) y la voz del poeta deja constancia por dos veces, antes de usar la alquimia transformadora de la hipálage, de esos «horizontes/–que *hacían desigual, confusamente*/montes de agua y piélagos de montes–» [I,42-4]. El cabrero es ciertamente un extraño personaje (2./A.1); tan «confuso», en el sentido, esta vez, de 'híbrido', como puede serlo el peregrino; como él, pertenece a la nobleza, condujo una vida de acción y vive en la soledad de las selvas. El hibridismo del serrano orador queda condensado en la doble sinécdoque que él mismo se aplica, «cuando el que ves sayal fue limpio acero» [I,217]; al sayal rústico del pastor que es, le corresponde el acero de la armadura del soldado que fue; los dos tiempos, las dos actitudes de vida, se condensan en las dos sinécdoques particularizantes de las prendas, y ambas se conjugan en el cuerpo que encierra la persona que fue y la que es, antes incluso de que la hipálage doble costriña la doble sinécdoque generalizante de la antonomasia en un solo verso: «Bajaba entre sí el joven admirando/armado a Pan o semicapro a Marte» [I,234-5]. El trueque de los atributos de los dioses «en el pastor mentidos», simulados y conjugados, sintetiza eficazmente el centauro de dos tiempos que deja el «tierno discurso y dulce compañía» [I,226], por el «venatorio estruendo» [I,230]. Los coros del canto amebeo auguran prosperidad y suaves riquezas a los esposos (3./A.2), entre las que se cuentan una buena plantación de vides, con un cultivo peculiar, aún practicado hoy en día en el sur de Italia: las vides se encaraman a árboles de altas copas, es decir, es una técnica que se realiza «los olmos casando con las vides» [I,828]. La hipálage doble que une las dos antonomasias sucesivas no hace sino amplificar lo dicho: «mientras coronan pámpanos a Alcides/clava empuñe Lieo» [I,828-9]; los olmos, el árbol de Alcides, y los pámpanos, el ornato de la frente de Lieo, se han unido tan inextricablemente que el uno se ha metamorfoseado en el otro. La magnífica hipálage de la calabriada (4./M.2) –«sino en vidrio topacios carmesíes/y pálidos rubíes», [I,870-1]– va precedida de un verso aclaratorio, «confuso Baco» [I,869], que ella simplemente amplía. La corona del violento toro del mar que invade la ría dos veces por jornada (5./S.2) está hecha «de blancas ovas y de espuma verde», [II,25], es decir, de la cresta de las olas coloreada de verde por las ovas que arrastra hacia el interior y que, en justa correspondencia, a veces anegan su color en el blanco de la espuma. Tan híbrida corona merecía como interlocutor, no cabe duda, «la incierta ribera/(guarnición desigual a tanto espejo)» [II,27-8]. Las hijas del pescador (6./A.3) pueden ser vistas por su padre como la encarnación de la diosa de la caza (Diana) mientras pesca, o bien de la diosa de la pesca (Tetis) mientras caza porque sus presas son las focas descritas más adelante como «marinos toros» [II,427].

Así pues, hemos podido constatar que todas las hipálages que evocan la realidad cambiante van precedidas o seguidas de la diseminación del sema 'confusión', su variante 'ausencia de límites', o su otra variante 'incertidumbre'. El contexto prepara el terreno para la insurgencia de la hipálage, que coagula los significados diseminados por el texto con la fuerza de un nombre. Se diría que en esos momentos el raptus del furor divino del poeta le otorgara la gracia de la nominación: a él, nuevo Adán, le

corresponde el privilegio de poner nombre a los objetos y situaciones de la realidad, codificarlos en un nuevo sistema poético y convertirlos así en referentes textuales de su nuevo paraíso verbal.

Hipálages sin centauro

Hemos analizado los ejemplos de hipálage doble nacida de la urgencia de nominación de las realidades centáuricas, metamórficas del mundo. En ellos la función referencial, nominal, predomina sobre cualquier otra. En los demás casos, en cambio, la expresividad del ornato, el golpe de efecto estético, predomina sobre la función nominal; he aquí los versos que los contienen:

7. (M.3) Esquilas dulces de sonora pluma [I,177]
8. (M.1) Si Aurora no con rayos, Sol con flores [I,250]
9. (M.4) Volantes no galeras,
sino grullas veleras [I,870-1]
10. (H.1) Tórrida la Noruega con dos Soles
y blanca la Etïopía con dos manos [I,784]
11. (H.2) Surcar pudiera mieses, pisar ondas [I,1032]
12. (M.5)Del cielo espumas y del mar estrellas [II,215]

En todas estas ocurrencias, la relación contextual oblitera la referencial y la hipálage se convierte en un coágulo de semas previamente dispersos, de grandes capacidades expresivas. Son emblemáticas, en este sentido, las hipálages construidas sobre hipérboles, como la que pondera los miembros de una muchacha (10./H.1), que podrían hacer «tórrida la Noruega con dos soles/y blanca la Etïopía con dos manos», [I,784-5], o la que ensalza la velocidad y ligereza del pie de los mancebos (11./H.2) que «surcar pudiera mieses, pisar ondas» [I,1032]; ambas explotan las potencialidades hiperbólicas de la posibilidad en el futuro, es decir, realizan textualmente la categoría semántica del condicional, o futuro hipotético, que, por lo demás, las introduce. Aquí la hipálage pone a disposición del poeta, para que cierre la elipsis hiperbólica, su poder de totalización del mundo –primero confronta y luego confunde los dos extremos opuestos de un sistema. En cualquier caso, la función de la hipálage se reduce a la expresividad; su poder de síntesis colabora en la explicitación de formulas de los semas dispersos de la belleza de la muchacha que «previene el día/–aurora de sus ojos soberanos–/virgen tan bella», [I,781-3]; y de la velocidad y suavidad de «mancebos tan veloces», [I,1027], cuyo «vago pie de pluma» [I,1031] podría correr «sin inclinar espiga,/sin vïolar espuma» [I,1033-4].

Esa misma tendencia a la totalización se encuentra en algunos casos de hipálage construida sobre metáfora. Los dos extremos de la luz celeste diurna, la aurora y el sol (8./M.1), son los términos figurados que intercambian cualidades («con flores», «con rayos») para representar la belleza de la muchacha que enmarca su rostro en un ramillete

de flores [I,250]. El cielo y el mar (12./M.5), los dos opuestos de la órbita del mundo piscatorio, se regalan sus posesiones más lucientes («espumas» y «estrellas») para amalgamar en un universo total de luz y belleza las cualidades que no les prestan las hijas del pescador [II,215].

Cuando la hipálage se libera de la servidumbre a la metáfora sin referente externo, manifiesta toda su capacidad expresiva, sin limitarse a la totalización, y se abre hacia formas sensoriales de expresión propias de la poesía moderna, como la sinestesia[29]. Me refiero a las «esquilas dulces de sonora pluma» [I,177] (7./M.3) que presentan un instrumento sonoro caracterizado según el sentido del gusto o del tacto («dulces») y un elemento emblemático para el tacto («pluma») caracterizado según el sentido del oído. Junto con los adjetivos la hipálage ha arrastrado hacia el otro término la esfera del sentido correspondiente. Esta poesía que explora nuevos campos sensoriales mientras se muestra a sí misma, convierte a Góngora en un poeta casi contemporáneo.

Tampoco recurre a la totalización para justificarse la hipálage de los versos I,604-5 «volantes no galeras,/sino grullas veleras» (9./M.4), donde más que el intento de abarcar todo un universo, o bien simplemente amalgamar en uno dos elementos, se hace derivar del término figurado el término real. Esta operación de génesis del referente poético, las «grullas veleras», a partir del término figurado ya codificado, las «galeras volantes», aclara el secreto de la poesía gongorina: sus referentes textuales no se obtienen de la realidad, sino de la imagen de ella codificada por una tradición. Este es el único caso en que la hipálage no se aplica a un término textual ya dado, sino a un término figurado que inmediatamente se niega; en otras palabras, la hipálage no pertenece aquí a la *elocutio*, sino a la *inventio*.

Conclusiones

Una vez concluido el doble trayecto analítico por las hipálages dobles, podemos contrastar las observaciones obtenidas a partir de los dos criterios de clasificación de las ocurrencias. Y así por ejemplo, hemos de constatar que la hipálage se combina con la sinécdoque antonomástica solamente si existe ya el centauro –el referente metamórfico real– a la búsqueda de la esencia del objeto, de la exaltación y excelsitud, que se pueden hallar en el mito, siempre elegido como universo de referencia, un lenguaje codificado que ayuda a confrontar dos cualidades antagónicas mediante su personificación en dos divinidades, como Pan y Marte (2./A.1), Alcides y Lieo (3./A.2), Tetis y Diana (6./A.3).

Otra consideración que surge del cotejo de los resultados del doble análisis es que la hipálage doble, si posee un referente metamórfico, no va nunca asociada a una

---

29 Ha reconstruido el *árbol genealógico* de la figura Carlos Bousoño (*El irracionalismo poético*, Madrid, Gredos, 1977, 99-102), quien concluye, siguiendo a Menéndez Pidal, que no existe una verdadera forma de sinestesia en el barroco español y hay que esperar a la poesía modernista, concretamente, a Juan Ramón Jímenez, para que se extienda en España el uso de la figura dignificada, si no inaugurada, por Baudelaire con el poema *Correspondances*.

hipérbole. Esa asociación queda reservada para los casos en los que la necesidad expresiva sigue siendo primordial, cuando el poeta ha de ofrecer una valoración exaltada de una pareja de objetos –como las manos y los ojos de la doncella (10./H.1), o la ligereza y levedad de los corredores (11./H.2)– y para ello los reelabora en la máquina metamórfica de la hipálage, obteniendo, en combinación con la hipérbole, un efecto de totalización del mundo figurado apto para la exaltación de los objetos.

En cambio, cuando la base retórica de partida es una metáfora, la hipálage casi nunca tiene un referente externo metamórfico. Solamente en el caso de la calabriada (4./M.2), primero se la somete al proceso de transfiguración de la metáfora y luego se retoma la idea de la mezcla en acto con la hipálage doble. En los otros cuatro ejemplos de combinación metáfora-hipálage, no existe un referente externo centáurico y la hipálage contribuye a renovar la metáfora, dándole la dimensión personal que la aleja de la repetición codificada.

El poder de la hipálage doble de significar la metamorfosis dinámica del objeto es utilizado de varios modos por el poeta, como hemos visto en el análisis de los ejemplos: en los casos en que la base de partida es un tropo, la hipálage completa la expresividad de la imagen con el añadido de la idea de cambio. Y es precisamente esa idea de transformación la que posibilita que en un universo formado por dos extremos opuestos la hipálage consiga el efecto de totalización del universo, muy útil, por ejemplo, para completar el sentido de la hipérbole, o en la creación de entidades totalizadoras, «hiperdioses», en las sinécdoques que ponderan las cualidades de un personaje.

En los casos en que la hipálage no se combina con ninguna otra figura mantiene una relación referencial con el mundo extratextual y es usada para nominar realidades metamórficas, adquiriendo la valencia de fórmula bautismal para los objetos del mundo que han de entrar a formar parte del universo verbal del poema. Los objetos del mundo real, para ser incluidos en el nuevo paraíso verbal, han de ser transformados; la hipálage es uno de los recursos retóricos que hacen posible la metamorfosis.

Lo que cuenta en la hipálage es la disposición de los términos confrontados, la capacidad del poeta de verlos, y no la capacidad de juntar lo que está separado, como en la metáfora, o los tropos en general. El texto significa la cercanía de las cosas, la reproduce gráficamente, la documenta con su misma existencia y se ilumina con el arco voltaico de la contaminación por contigüidad. La hipálage acepta un orden ya dado, no construye uno nuevo, como las figuras de la analogía, y sobre ese orden elabora su castillo figural, extrae el brillo de los objetos, independientemente de que pertenezcan a la realidad, o a la codificación cultural, a la lengua de segundo grado de la mitología o a las figuras de la tradición poética[30].

---

30 Decía Lorca («La imagen poética de don Luis de Góngora», cit., 101) que «la metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación». Los tropos, en general, proponen un sistema interpretativo que reclama la lectura desde la perspectiva del mundo figurado, como si de un nuevo código se tratara. Por eso se han podido hacer estudios de algunos de esos sistemas de sobrecodificación (cfr. Elsa Dehennin, «Du baroque espagnol en général et de la «commutatio» gongorique en particulier», Criticón, 6, 1979, 5-44; Mercedes Blanco, «Les *Solitudes*

La hipálage propone una visión distorsionada de la cosa, corregida, matizada por el añadido de un atributo que la contradice y que pertenece a la cosa vecina. La hipálage altera las simetrías; su tratamiento de la contigüidad espacial entre los objetos como factor de cambio destruye la armonía de las formas renacentistas, puesto que se basa en la disolución de los límites de separación como fundamento de la metamorfosis. La impresión sensorial no afecta al volumen, sino simplemente a las formas[31]; es recurso retórico propio del manierismo, más que del barroco. Tal vez ésta podría ser la causa de la abundancia de hipálages en la *Soledad primera*, nueve sobre un total de doce, y su relativa escasez en la *Soledad segunda*, las restantes tres. La *Soledad primera* supone un experimento poético; la *Segunda*, en cierto sentido, celebra el éxito de la *Primera*[32]. En la *Primera* Góngora ha de encontrar los mecanismos de constitución de un texto autónomo, innovador[33], y en cuanto tal, desprovisto aún de un código de referencia estable; de ahí que su palabra mantenga todavía el vínculo con la realidad cambiante a través de las figuras de la metamorfosis; el texto mantiene una relación de homología con su referente. La *Segunda*, en cambio, posee una autoconsciencia técnica que le permite independizarse mayormente del referente externo. Un dato de tipo estructural podría ayudarnos a entender el motivo de la diferente presencia de la hipálage en las dos partes: la primera tiene un hilo argumental único (el cortejo de las bodas a las que asiste el peregrino), que se va deslizando de una situación a otra, también en este caso mediante contaminación de elementos contiguos. La segunda tiene una estructura menos unitaria, más fragmentaria, con al menos dos hilos argumentales: las bodas de las pescadoras y la doble escena de cetrería. Es más, se podría sugerir que el comienzo de la *Soledad primera* es una gran hipálage: al cielo le da el poeta atributos que son de la tierra («toro», «campo», «zafiros», «pacer»); al mar los del cielo («Ganimedes») y luego los de la tierra («tabla», «siempre en la montaña opuesto pino», «libia de ondas»...), que culminan con la hipálage del verso 44, «montes de agua y piélagos de montes», en que

---

comme système de figures. Le cas de la synecdoque», en Jacques Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las* Soledades *de Luis de Góngora*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, 23-78; Nadine Ly, «La république ailée dans les Solitudes», en Jacques Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las* Soledades *de Luis de Góngora*, cit., 141-177). La hipálage doble, en cambio, no remite a un sistema, a un universo codificado, sino que reelabora la imagen del objeto en dependencia directa con su forma de manifestarse, o bien reelabora el código de la metáfora.

31 Concluye Spitzer («La *Soledad Primera* de Góngora», cit., 261) su comparación de la poesía de Góngora con la prosa de Proust afirmando que mientras éste cambia metafóricamente las cosas «Góngora se complace en hacer cambiar sus formas a los objetos».

32 La *Fábula de Polifemo y Galatea*, poema enviado a Pedro de Valencia junto con la *Soledad primera*, es nuestro papel de tornasol: en sus 504 versos hallamos tres ejemplos de hipálages dobles, con un índice de uso, como se puede ver, similar al de la *Soledad primera* y muy alejado de la *Segunda*.

33 Nadine Ly («Las *Soledades*: «...Esta poesía inútil...»», Criticón, 30, 1985, 7-42, [41-2]) concluye su estudio sobre los aspectos novedosos del poema gongorino con la propuesta de constitución de un nuevo género, «la soledad», pues de otro modo no habría precepto que no infringiera. Véase también Antonio Carreira, «La novedad de las *Soledades*», en Jacques Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las* Soledades *de Luis de Góngora*, cit., 79-91.

presenta la *evidentia* del panorama confuso[34]. En conclusión, la diferente distribución de la hipálage en las dos *Soledades* podría apuntar hacia una diferente consideración del código de representación del mundo: tendente al manierismo en la *Primera*, dotado de la segura autoconciencia barroca en la *Segunda*.

La hipálage doble se presenta ante nosotros, al final de nuestro trayecto, como la figura de la metamorfosis por excelencia, pero también como el anuncio de una nueva sensibilidad poética: el sistema figural que subyace al mundo, la red de analogías y correspondencias que revelan la verdadera esencia de las cosas, ha sido desalojado del núcleo poético; su lugar lo ocupa ahora el ojo del poeta, que establece por su cuenta qué se puede observar y cómo se ha de hacer.

34 Michel Moner («Une traversée des *Soledades*», en Jacques Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las* Soledades *de Luis de Góngora*, cit., 191-214, [200 y ss.]) lee el poema en relación intertextual con las *Metamorfosis* de Ovidio y encuentra que el despliegue inicial de los cuatro elementos, aire, agua, tierra, fuego, constituye un sistema, que remite al paradigma de la creación: Góngora escribe el poema de los poemas como si fuera el libro de los libros.

Comicidad y parodia en la comedia burlesca del Siglo de Oro: *El Hamete de Toledo*, de tres ingenios

Carlos Mata Induráin

La comedia burlesca del Siglo de Oro[1] aprovecha para sus fines humorísticos todos aquellos recursos que pudieran provocar la risa del espectador, que van desde la parodia de motivos líricos y dramáticos, a la ruptura del decoro y la inversión de los valores serios en el tratamiento de los personajes, pasando por una gama muy amplia de recursos que abarcan el doble plano de la comicidad escénica (vestidos y accesorios ridículos, golpes y carreras, bailes y movimientos descompuestos...) y la comicidad verbal (dilogías, paronomasias, chistes y todo tipo de juegos de palabras, modificaciones jocosas de refranes y frases hechas, alusiones escatológicas y sexuales...). Voy a dividir mi trabajo sobre *El Hamete de Toledo* en dos apartados: en primer lugar, aportaré los datos existentes sobre esta comedia burlesca de tres ingenios y resumiré su acción, refiriéndome brevemente a la relación con los modelos serios; en segundo término, analizaré la comicidad escénica y verbal de la pieza.

1. Datos externos. Resumen de la acción y relación con los modelos serios

La comedia burlesca *El Hamete de Toledo* se encuentra recogida en la *Parte veinte y nueve de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, 1668). No disponemos de datos sobre su representación. Los modelos serios son dos comedias del mismo título, una de Lope de Vega[2] y otra de Belmonte y Martínez Meneses[3]. El argumento de la comedia seria de estos dos últimos ingenios, que sigue de cerca la burlesca, puede resumirse así: Hamete, un valeroso capitán argelino, es hecho prisionero en África; conducido como esclavo a Toledo, en casa de su dueño se reencuentra con su amada Argelina (que también sirve como esclava), de la que se vio separado tres años antes. En un primer momento, la mora rechaza a Hamete, pues piensa que en esos tres años se había olvidado de ella; sin embargo, más tarde descubre que la ha estado buscando todo ese tiempo, y los amantes se reconcilian. Por otra parte, un

---

1 Datos generales y bibliografía sobre la comedia burlesca pueden encontrarse en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. e introd. de I., Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999, 9-36.

2 *El Hamete de Toledo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE* (nueva edición), *Obras dramáticas*, tomo VI, Madrid, 1928, 171-208.

3 *Comedia famosa El Hamete de Toledo, de Belmonte y don Antonio Martínez*, incluida en la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1562.

criado de la casa, Bato, pretende a Argelina, lo que provoca los celos de Hamete. Injustamente castigados, afrentado el noble moro por su dueño (que le golpea con una caña) y marcada Argelina en su cara con la S y el clavo, Hamete enloquece y jura hacer una sangrienta venganza: mata a su ama y a varias personas más en su huida; al final, tras haberse hecho fuerte en la torre de una iglesia, es apresado, le aplican tormento, pide el bautismo y muere como cristiano con el nombre de Bautista.

La comedia burlesca, de tres ingenios, comienza con una escena en que la criada Marina se queja de su ama porque la hace madrugar para limpiar toda la casa. En esto regresan de la guerra don Marcos y el criado Toribio. Ridículamente, el amo tiene que pedir permiso para entrar en su propia casa, y su esposa doña Lorenza se lo concede, aunque le advierte que lo haga sin que se enteren los vecinos, porque en materias de honor hay que extremar las precauciones. Don Marcos le explica que trae como esclavo a Hamete, «un moro gran caballero,/familiar del Santo Oficio» (vv. 118-19). Marina besa las manos a Hamete, quien se prenda al punto de la criada (en la reducción burlesca, se elimina todo lo concerniente a la relación anterior existente entre ambos).

Don Marcos refiere a su esposa la jornada de Argel en que ha participado, describiendo ridículamente la armada y los soldados cristianos, la tormenta que los arrojó a las playas africanas, los ejércitos del rey Mahomete el chico mandados por Hamete, etc. Cuando los dos ejércitos se juntaron, don Marcos prometió cuarenta reales a quien le trajese prisionero al capitán enemigo, y el propio Hamete se entregó para cobrarlos él mismo. Todo este pasaje parodia las relaciones similares (también en romance) que encontramos en los modelos serios.

A partir de este punto la obra se centra en la relación amorosa entre Hamete y Marina: el moro explica «en confesión» a la criada que la ama, pero su conversación es sorprendida por Toribio, quien muestra su pesar con estas palabras: «porque si Hamete embadaja/sin remedio me encornuda» (vv. 361-62). El criado reprende a Marina, acusándola de liviana, y Hamete le pide que tenga «paciencia» (v. 378), condición de los maridos cornudos. Después de reñir, los dos rivales se marchan haciendo ambos promesas de amar a Marina.

La jornada II sigue desarrollando la historia de estos amores. Marina también está enamorada del moro, pero le desdeña para darle celos y mejor asegurar su amor. Toribio vuelve a sorprenderlos juntos, y él mismo alude con la expresión «tomar varas» a los cuernos que pesan sobre su cabeza (vv. 529-32; ya su nombre de «Toribio» connota 'cuernos'). Sigue un pasaje de gran comicidad escénica: el celoso criado se monta a caballito sobre una vara y empuña otra a manera lanza, embistiendo a Hamete y Marina para separarlos:

> Toribio: Afuera, afuera, afuera,
> aparta, aparta, aparta,

que entra el valeroso Muza
cuadrillero de unas cañas (vv. 563-66) [4].

Entonces Hamete, enfadado, da de coces al molesto rival (lo mismo que hace Hamete con el rústico Bato en la comedia de Belmonte y Martínez Meneses). Las escenas siguientes vuelven a insistir, por un lado, en las pendencias de Hamete y Toribio; por otro, en las sospechas de la dueña, doña Lorenza, acerca de la relación entre la criada y el moro, a los que continuamente sorprende juntos y a solas. Doña Lorenza, trasladada a un cigarral, baila y toca las castañetas para vencer su aburrimiento, mostrando su deseo de ir a Olías en un fragmento de jocosas rimas agudas:

Doña Lorenza: Dios me lleve allá otra vez,
que allí le tenía en paz,
con mis manos el solaz
y de mi mano el jüez.
Donde suena el almirez
del reloj sobra la voz,
pues la que es menos veloz
por llegar a la nariz
se va como una lombriz
tirando una y otra coz (vv. 885-94).

Al final de la segunda jornada, doña Lorenza, preocupada de nuevo porque Hamete y Marina andan siempre juntos, siendo «el doncel y ella doncella» (v. 1025), decide herrar a la criada. Al mismo tiempo, don Marcos castiga a Hamete por sus «no cometidas ofensas» (v. 1059). El noble moro se enfada, no tanto porque Marina haya sido herrada, sino por ver escrito en su cara el nombre de los amos y no el suyo. En cualquier caso, Hamete jura vengarse, de forma que al comienzo de la jornada III lo veremos acechando con un cuchillo y prometiendo hacer «una venganza sangrienta» (v. 1124).

Todo el desenlace va a ser ridículo: cuando Hamete se presenta ante don Marcos y le dice que viene a matarlo, el amo le pide que vuelva otro día, porque en ese momento está muy ocupado para dejarse asesinar. No obstante, Hamete le hiere, y mata también a doña Lorenza; después de huir mata a un tabernero (en los modelos serios va dejando todo un reguero de sangre) y se hace fuerte en una torre, desde donde se defiende arrojando ladrillos al grito de «agua va». Toribio, que había sido nombrado alcalde, es uno de sus perseguidores. Viene a pedir socorro a su amo, pero don Marcos le explica que estima mucho a Hamete, como a un hijo, aunque haya matado a su mujer y a él le dejara herido; en lugar de ayudar a capturarlo, dispone que se le envíe una provisión de alimentos para que no pase hambre en su refugio. Al final, Hamete es reducido y llevado a prisión; se le aplica el tormento y, tras entrevistarse con Marina, se convierte al cristianismo y muere como un santo. Todo este final (la defensa de

4 Son versos del romance anónimo de los amores del moro Muza (Durán, núm. 88).

Hamete en la torre, la aplicación del tormento, la conversión y el bautizo...) sigue muy de cerca, pero en estilo ridículo, el de la comedia de Belmonte y Martínez Meneses.

2. Comicidad escénica y verbal

En la comedia burlesca, la segunda suele ser mucho más abundante, pues prácticamente en cada verso leemos un chiste o un disparate. Sin embargo, en *El Hamete de Toledo* la comicidad escénica y de situación es bastante notable; a veces se nos revela por las acotaciones que nos informan del vestuario y los accesorios ridículos portados por los personajes, y en otras ocasiones las acciones ridículas tienen que ser deducidas de las propias réplicas de los locutores. Por ejemplo, la acotación inicial reza así: «Sale Marina, medio desnuda con una escoba y unos zorros», es decir, con unas pieles de zorros para limpiar la casa. Se trata, precisamente, de una escena tópica: la queja del criado porque el amo le hace trabajar demasiado. Otras acotaciones nos informan acerca de algunos vestidos (Toribio de camino, acot. tras v. 69; Toribio de alcalde, acot. tras v. 1247: «Vanse, y sale Toribio de alcalde en su aldea, como se ha dicho»; la didascalia no lo explicita, pero seguramente llevaría alguna insignia de mando, quizá exageradamente ridícula). Respecto a objetos, tenemos el colchón que lleva a cuestas Marina (acotación tras v. 438), en principio para cardar su lana, como una de sus muchas tareas domésticas, aunque en realidad sirva para holgarse con Hamete; y el grillo que sujeta al moro en su prisión (acot. tras v. 1480).

Gran fuerza cómica tiene la escena que sigue, ya comentada más arriba, en que Toribio toma las varas de sacudir el colchón, se monta sobre una de ellas (en la comedia burlesca es muy frecuente que salgan personajes montando caballitos de caña) y arremete con la otra contra el amante moro («Abrázala Hamete, y entra Toribio a caballo en una de las varas, divídelos dando carreras a una parte y otra», indica la acotación tras el v. 562).

Otra escena que se presta a la comicidad visual es aquella con que acaba la jornada segunda, cuando Hamete se queja porque su amo don Marcos le ha golpeado. El actor exageraría sin duda los gestos de rabia y dolor del noble moro, a tenor de lo que indica la acotación tras el v. 1054: «Sale Hamete arrastrando, mordiendo la tierra, escupiendo sangre y haciendo bravuras». Es posible que los hierros que saca Marina en la cara fuesen también exageradamente ridículos (la acotación tras el v. 1069 dice tan sólo «Sale Marina herrada la cara»). Cómica es, asimismo, la escena final, en la que un estudiante aplica el tormento a Hamete para apresurar su conversión (vv. 1625-52):

> *Sale Hamete y el verdugo atenaceándole, el estudiante y don Marcos.*
> Estudiante: El valor que me has mostrado
> se ha de conocer aquí.
> Hamete: Yo lo padezco por mí,
> quítesele ese cuidado.
> *Hace que le llega la tenaza.*

Estudiante: Muerte es muy aventurada;
su paciencia al cielo plugo.
Hamete: El demonio del verdugo
tiene la mano pesada.
Estudiante: Otra vez vuelve a morder
la rigurosa tenaza.
Dale.
Hamete: Sor sacristán, ¿es mi maza?
Estudiante: ¿Ahora lo ha echado de ver?
Hamete: ¡Qué rigurosos dolores!
Tendré paciencia, por Dios.
Estudiante: Aquí, para entre los dos,
no hay burlarse con señores.
Todo el vulgo te ha clamado:
consuélate en tanto daño.
Hamete: Por esto solo cada año
he de ser atenazado.
Dale.
Estudiante: Fuerte dolor le sujeta;
no siente si tiene lobo.
Hamete: ¿Usted piensa que soy bobo?
Muy bien sé dónde me aprieta.
Estudiante: Maltratado a todas luces
le tiene el martirio fiero;
de verle solo me muero.
Dale.
Hamete: Matóme, ¡Jesús y cruces!

En las comedias burlescas, los personajes más elevados no tienen inconveniente en ejecutar unos bailes en escena, como por ejemplo el Comendador de Ocaña en la pieza de ese título. Aquí, la dueña de Hamete, doña Lorenza, baila y toca las castañetas (acot. tras v. 884) al tiempo de comentar que en Olías nacieron «la capona y zarambeque» (v. 884), dos bailes de la época, muy exagerados y vulgares de movimientos. Además de los bailes, encontramos otros elementos relacionados con el Carnaval, como los cencerros: Toribio los hace sonar para interrumpir una escena amorosa que está teniendo lugar entre su esposa y Hamete, aunque a este los sonidos se le antojan «las campanitas del alba» (v. 741; todo ese pasaje es una burla ridícula de los tópicos líricos relacionados con el amanecer: los pájaros que con sus trinos le hacen salva, etc.).

Vinculada al territorio de lo carnavalesco está también la mención de comidas y bebidas («asado, torreznos lampreados, solomo, polla, ensalada, cebolla, zorra, lobo 'borracheras'...»), a veces asociada a prácticas sexuales, como cuando se queja doña Lorenza de ver siempre juntos a Hamete y Marina:

> Doña Lorenza: Marina, Hamete el criado,
> ¿paréceos buena ensalada
> con la pebre de un colchón? (vv. 641-43)

Habla de «ensalada» porque los dos son de religión distinta, él moro y ella cristiana, una mezcla confusa, como los componentes que se juntan en la ensalada, y emplea «pebre» porque era un tipo de salsa, metáfora aquí por algo que incita el apetito (sexual, por el contexto). Otras veces la mención de la comida y la bebida se hace jugando con una frase hecha:

> Toribio: Mal sabrán con quién se toman,
> pues haré, cuando se atrevan
> y sin convidarme beban,
> que con su pan se lo coman. (vv. 813-15)

Aquí podríamos incluir también el empleo de lo que Bajtín denominó «lenguaje de la plaza pública»: me refiero al uso de bordoncillos y muletillas lingüísticas de un registro coloquial, pero lo comento en el apartado siguiente, el de la comicidad verbal.

Por lo que toca al plano verbal, en esta pieza encontramos los recursos habituales en el género para provocar la risa:

1) dilogías: Marina juega con la dilogía de «correr» 'avergonzar' y 'mover la cortina':

> Esta cortina a mi ver
> la luz a esta cuadra ciega,
> y es tan poco palaciega
> que todos le hacen correr. (vv. 53-56)

Don Marcos dice, refiriéndose al rey: «que sin ser alfaharero/le he hecho muchos servicios» (vv. 164-65). Se juega con la palabra «perro», insulto tópico aplicado a los musulmanes. Por ejemplo, cuando Hamete ve a Marina y comienza a enamorarse de ella, exclama: «Virotes de amor, haced/que ésta se emperre conmigo» (vv. 144-45); y más tarde, cuando dice Marina: «Pene un poco y sepa el perro/que a mí no me le ha de dar» (vv. 449-50), ceugma que juega con la frase «dar perro» o «dar perro muerto», 'irse con una prostituta y no pagarle'; luego se insiste: «ni de ver se espanta nadie/un perro con una perra» (vv. 961-62), esto es, 'un moro con una prostituta'; todavía más: en los vv. 715-16 Toribio alude a él como un «mastín» guardador de Marina. Otro chiste se basa en la dilogía de «grandes»: 'títulos, potentados del reino, nobles' y 'de gran tamaño', sentido que comienza a operar al oponerle el otro adjetivo, «chicos» (es chiste habitual en la comedia burlesca):

> Don Marcos: Mandó tocar un clarín,
> a cuyos fieros graznidos

como moscas se juntaron
todos sus grandes, y chicos. (vv. 228-31)

Encontramos muchos otros casos de dilogía: de «ojos»: «nos miró con malos ojos/la puente de Leganitos» (vv. 192-95, 'órganos de la vista' y 'huecos del puente'); de «cruda»: «Sus vasallos, gente cruda,/aunque en maldades cocidos» (vv. 220-21; «gente cruda» vale 'valentones, rufianes', pero juega con «cocidos» del verso siguiente); de «ver» (en relación con «estar bien visto»): «Y aunque todo el año estaba/en su palacio escondido,/sin dejarse ver del pueblo,/estaba el rey muy bien visto» (vv. 224-28); de «hacer pinicos»: «la emboscó en una montaña/que estaba haciendo pinicos» (vv. 262-63; 'dar los primeros pasos en una actividad' y 'la montaña tenía pinos pequeños'); de «holear»: «pregúntaselo a mi amo,/que él sabrá de qué morimos,/puesto que nos ha holeado» (vv. 414-16; 'llamar con la voz hola' y 'aplicar los óleos de la extremaunción'); de «rastro»: «para que no topen rastro/si hiciere carnicería» (vv. 669-70; 'huellas' y 'matadero de reses'); de «soltar presos», dilogía escatológica (v. 1273; 'liberar prisioneros' y 'lanzar ventosidades'). A veces el juego está basado en el doble significado, físico y moral, de una palabra:

Hamete: Si va a decir la verdad,
Toribio está muy pesado.
Toribio: ¿Qué mucho, si me ha cargado
de aquesta la liviandad? (vv. 383-86)

O es un poco más complicado: «No, no te azores/o te pondré las pigüelas», le dice Toribio a Marina (vv. 955-56); es un juego en el que hay que interpretar «azorar» como lo que significa 'turbarse', pero también como una creación léxica jocosa 'comportarse como un azor'.

2) juegos de palabras paronomásticos: «Mas porque no se resista/tu cara al darme la salva,/aunque es tan mala una calva/fuera por ti calvinista» (vv. 549-52); dice Toribio: «Las varas que se han dejado/a tomar voy por detrás,/dos varas que cargan más/cuando estoy tan envarado» (vv. 529-32); o en los versos que Toribio ha compuesto a Marina:

Toribio: Tan celoso y receloso
y proceloso me tienes,
que bienes ni parabienes
oso a pedir, aunque esposo,
donde vienes y previenes
darme de esposo el reposo. (vv. 723-28)

3) juegos con frases hechas, alguno de cuyos elementos es modificado o interpretado festivamente: «¡Quién tuviera buena fama/para irse a echar a dormir!» (vv. 7-8; Marina interpreta literalmente el sentido de la frase hecha «Cobra buena fama y échate

a dormir»); comenta luego que a San Pedro «se le puso en la cabeza» morir acuchillado (vv. 37-40; 'se le ocurrió morir acuchillado', pero hay un juego con la alusión al martirio de San Pedro Mártir de Verona, que es el santo pintado en el cuadro que está limpiando; de San Lázaro dice que estaba como en ascuas (vv. 41-43; alude al martirio de San Lorenzo, que murió asado, en tiempos de Decio); la frase «tomar a pechos» que emplea Marina (en el v. 87) se interpreta literalmente, pues alude a que doña Lorenza la ha sorprendido abrazada a Toribio; más tarde le pregunta doña Lorenza: «¿Y en la ensalada hay cebolla?», y responde la criada: «No, sino huevos asados» (v. 315); Marina pregunta a Toribio cómo ha venido, es decir, 'qué tal ha llegado', y la respuesta es «Andando» (v. 67); pero inmediatamente ella se toma la revancha verbal:

> Toribio: ¿Qué hay de nuevo por acá?
> Marina: Solo lo que tú trajeres. (vv. 72-73)[5]

En fin, Toribio usa la frase hecha «Ciertos son los toros», para aludir a la certeza de sus cuernos: «Pues conforme las marañas/van enlazando los moros,/ya que son ciertos los toros/ha de haber toros y cañas» (vv. 537-40), etc.

4) disparates, tautologías, perogrulladas o imposibilidades lógicas: «Y desde que se ausentó/no vive en este lugar» (vv. 19-20); «y aunque bien no le querían/era de todos mal quisto» (vv. 258-59); «Si nos matamos no doy/por nuestras vidas un higo» (vv. 280-81); «a cualquiera que matando/a Hamete le traiga vivo» (vv. 294-95); «y esta es la verdad del caso/según mentirse ha podido» (vv. 306-307); «Hoy moriréis, si aquí os mato» (v. 365); «Mira que estoy inocente/como el ánima de Judas» (vv. 381-82); «Que puede ser si se matan/que no les salga barato» (vv. 425-26); «Pues que tan aprisa vas,/escucha, niña, y diréte/cosas que yo no las sé,/y que sé que tú las sabes» (vv. 467-70); «Por una carta lo supe/que me han de escribir mañana» (vv. 495-96); «Por ti me volviera turco/a no haber nacido moro» (vv. 543-44, donde «turco» y «moro» son cuasisinónimos 'infieles'); «Por el cielo soberano,/que de amarte estoy tan ciego,/que por no, no ser gallego/dejara de ser cristiano» (vv. 545-48); «Él sabrá lo que ha de hacer/otra vez, si esta le mato» (vv. 569-70); «Y hace allí menos calor/de invierno que en el estío» (vv. 871-72). Con estas chanzas y disparates, basados en absurdos e imposibilidades lógicas, se va construyendo buena parte de la comedia, en un constante ejercicio de floreo verbal.

5) Empleo de imágenes grotescas (las palabras de los reyes son «jeringas de los oídos», vv. 242-43; «Argel, hasta allí estriñido,/como una canilla de hombres/se iba por los caminos», esto es, sufre una especie de 'diarrea', por el elevado número de soldados que salen a pelear; luego se emplea esta otra para los que caen en la batalla: «Mas dentro de un cuarto de hora/le dio al campo un tabardillo,/que de una parte y de otra/caían como mosquitos», vv. 296-99); de hipérboles exageradas: «Pues sabe que son mis daños/tantos, tantos mis enojos,/que ha que peno por tus ojos,/dos más a menos, cien

5 Recuerda el refrancillo del que pregunta a un sastre qué hay de nuevo y responde «solo el hilo».

años» (vv. 345-48). También son frecuentes las muletillas y expresiones del registro coloquial («si va a decir verdad, en mi conciencia, hocico, emperrarse, se me ha dado a mí dos pitos, dos higas...»), junto con el intercambio de insultos y remoquetes («perro, perra, necio, puto, mentecato...») y las alusiones, más o menos veladas, a prácticas sexuales («embadajar», v. 361; «cardar la lana», v. 438; «correr parejas», v. 521), etc.

6) En la pieza se hace uso de la onomástica burlesca: el nombre de Toribio, por su parecido fonético con «toro», nos ofrece pistas para pensar que el pobre marido de Marina va a tener la frente convertida en «espetera a puro cuerno», como diría Quevedo. Por otra parte, el nombre de la señora también sufre una reducción paródica, pues ya no se trata de una doña Leonor (como en las obras de Lope y Belmonte y Martínez Meneses) sino doña Lorenza, nombre de connotaciones rústicas.

7) Parte de la comicidad de la pieza procede del empleo incoherente de elementos religiosos[6]; así, suele ser habitual en la comedia burlesca que los personajes moros juren «a Dios y a esta cruz», vayan a misa y practiquen el ayuno cuaresmal; y, a la inversa, que los cristianos juren por Mahoma, etc. Aquí Hamete saluda con un «Loado sea Jesucristo» (v. 115); se dice de él que es «un moro gran caballero/familiar del Santo Oficio» (vv. 118-19); el rey Mahomete lanza un «juro a Jesucristo» (v. 239); se habla de un escuadrón de «cien moros capuchinos» (v. 267); en otro pasaje leemos: «... y aquel a quien Alá santo/dársela fuera servido,/San Pedro se la bendiga» (vv. 284-86; es clara parodia de la frase hecha «A quien Dios se la dé, San Pedro se la bendiga»); Hamete exclama: «¡Válgame Alá soberano,/y las palabras del Credo!» (vv. 1309-10); y cuando comete su venganza: «voy a ver si lo sagrado/me vale de algún convento» (vv. 1196-97); igualmente, Marina se lamenta de que Hamete no la sacara por el vicario (vv. 1391-92). En fin, hay también una alusión festiva al zanzarrón de Mahoma, cuando Toribio se queja con estas palabras de que Hamete le ha puesto una zancadilla: «¿Zancadilla, perro, a mí?/¿Váleste, en fin, del zancajo?» (vv. 769-70).

8) En las piezas de este género suelen ser frecuentes los juramentos y maldiciones burlescas, presentes en el Romancero de tema morisco. Aquí podemos leer este juramento burlesco de Hamete:

> Hamete: Por el santo zancarrón
> que en la cúpula más hueca
> de la gran casa de Meca
> se tiene en veneración;
> por Alá santo y sagrado,
> señor de los horizontes,
> más antiguo que los montes
> y mucho más empinado;
> por el siglo de mi abuelo,
> más noble que no los godos,

6 Véase F. Serralta, «La religión en la comedia burlesca del siglo XVII», Criticón, 12, 1980, 55-75.

y de mis parientes todos
que tenga Dios en el cielo;
por vida de mi señor,
que es lo que puedo jurar
más fácil de ejecutar
y que cumpliré mejor,
que sin que él me aconseje
mate su generación,
pidan después confesión
y désela algún hereje. (vv. 1090-1109)

9) Animalización de los personajes. Por ejemplo, en la escena del besamanos dice Marina a don Marcos: «Señor, seas bien venido:/permite sorba las yemas/de tus dedos con mi hocico,/si las llaves de tus manos/no han echado los pestillos» (vv. 133-37); Hamete da de coces a su rival, etc.

10) Sátira de determinados estados. Por ejemplo, burla del matrimonio, que apunta cuando Hamete cuenta a don Marcos que va a matar a su mujer y este comenta: «Deja que goce ese bien» (v. 1152). No faltan las alusiones al marido cornudo, personificado en este manso Toribio, al que se le pide en un par de ocasiones «paciencia» (vv. 378 y 1000). Por otra parte, Marina queda caracterizada como la típica dama pidona en este pasaje:

Marina: Mas que nunca, Hamete, acabes,
pues con ello no me iré.
Mas dime qué me darás
y entrará todo en las cuentas.
Hamete: Si con poco te contentas,
daréte esta alma, y no más.
Mas si como otras mujeres
se precian con sus amantes
de que las den para guantes,
te daré para alfileres.
Y si de cosas manuales
se pagan las más cartujas,
como te di para agujas
te daré para dedales.
Para peras no es razón,
pues no riñes ni te inquietas;
daréte para agujetas
si quieres ser postillón. (vv. 471-88)

Como he tratado de mostrar, en *El Hamete de Toledo*, burlesca de tres ingenios, podemos encontrar los rasgos habituales de este tipo de piezas, en las que se muestra un universo degradado de motivos y personajes. Aquí la reducción paródica, que opera sobre temas, personajes y sentimientos, está centrada en el triángulo amoroso que forman Hamete, Marina y Toribio (en el modelo serio de dos ingenios, Hamete,

Argelina y Bato). He tratado de mostrar las distintas categorías de la comicidad verbal, muy abundante, aunque en esta pieza la escénica es también notable. Cabe destacar la abundancia de acotaciones, cosa que no suele ser muy habitual en las piezas burlescas, muy escuetas a este respecto. En definitiva, espero que el análisis de esta comedia burlesca haya servido para destacar el interés de este corpus de obras que conviene recuperar, precisamente porque nos muestran el envés de la dramaturgia seria, el otro lado del tapiz de la Comedia nueva, con situaciones, personajes y temas urdidos, en este telar burlesco, con el doble hilo de la comicidad y la parodia.

Amor y subjetividad en *La Diana* de Montemayor

Wolfgang Matzat

Uno de los rasgos característicos de la novela pastoril consiste, según una opinión corriente de la crítica actual, en un aumento de la interioridad. Citemos por ejemplo a Elizabeth Rhodes que, en un importante estudio de *La Diana* de Montemayor, subraya de manera marcada el estatus central que tiene la experiencia interior en ella. El texto de Montemayor muestra, desde su punto de vista, «the intrusion of inner life, of memory, desire, and disillusion, on existence»[1]. Esta tesis parece bien fundada. Por un lado, Montemayor concede a la experiencia amorosa la parte central del desarrollo narrativo, por el otro, sitúa esa experiencia en el pasado y, por lo tanto, en el espacio interior de la memoria. Por esto no es posible negar el desplazamiento del enfoque narrativo del mundo exterior al interior, sobre todo, si se compara la novela pastoril con la ficción caballeresca. Vista así, la novela pastoril forma parte de ese vasto movimiento de interiorización que caracteriza la evolución de la subjetividad moderna.

Con todo, quiero a continuación modificar un poco este enjuiciamiento crítico. Para este fin voy a escoger como punto de partida la forma narrativa que precede a la novela pastoril en el exclusivismo del tema amoroso, es decir, la novela sentimental. Por supuesto, es bien conocida la relación que une a Montemayor con la concepción del amor que domina en la lírica cancioneril y en la novela sentimental[2]. Sin embargo, las diferencias me parecen más significativas que las afinidades. Basándome en esta comparación quiero mostrar que el concepto de la interioridad no es suficiente para caracterizar el tipo de subjetividad contenido en la novela pastoril. La interioridad, en la novela de Montemayor, está vinculada a una tendencia contraria, la tendencia a transformar el amor en una experiencia colectiva y social.

La novela sentimental –me refiero a los dos textos especialmente representativos de Diego de San Pedro– presenta una forma tardía y al mismo tiempo extrema del amor cortés. Se trata de un amor prohibido y frustrado de antemano que, para el protagonista masculino, es el motivo de un verdadero culto al dolor y al sufrimiento. Este amor adquiere su significado social y subjetivo dentro de un marco bastante fijo. Por una

---

1 *The Unrecognized Precursors of Montemayor's* Diana, Columbia/London, 1992, 137.

2 Véase Amadeu Solé-Leiris, «The Theory of Love in the two *Dianas*: A Contrast», Bulletin of Hispanic Studies, 36, 1959, 65–79; *The Spanish Pastoral Novel*, Boston 1986, 37 y ss. Frente a esto, Juan Bautista Avalle-Arce considera el amor neoplatónico como modelo dominante (*La novela pastoril española*, Madrid 1974, 81 y ss.), y Bryant L. Creel constata una valoración del amor erótico que se corresponde con el espíritu libertario del Renacimiento («Aesthetics of Change in a Renaissance Pastoral: New Ideals of Moral Culture in Montemayor's *Diana*», Hispanófila, 99, mayo 1990, 1–27).

parte, se presenta como una experiencia interior e individual que enajena a los amantes del mundo social, por otra parte se opone en el mismo espacio interior de la conciencia a las normas sociales aceptadas por el individuo. El carácter anti-social del amor se puede ver muy claramente en la estructura narrativa. Ésta consiste, en gran parte, en la representación de interacciones comunicativas clandestinas: coloquios entre el amante y personas de confianza elegidas e intercambios de cartas entre amante y amada. Como afecto antisocial el amor está acompañado por la vergüenza, vergüenza de su flaqueza en el caso del amante, que lo lleva a buscar la soledad, vergüenza de mancillar su honor en el caso de la amada. Con esto ya hemos pasado a la dimensión psíquica de la experiencia amorosa. El amor es causa de un conflicto interior entre los deseos y las normas sociales, que tienen su centro en el concepto del honor. Mientras que el honor de la dama peligra porque, en su caso, el amor es incompatible con la virtud, el problema en el caso del amante resulta de que, sumergido en su tristeza, deja de atender sus ocupaciones cortesanas y militares, en las que se basa su identidad de noble.

Con respecto a la subjetividad que está ligada a esta forma del amor cortés, hay que subrayar dos vertientes que corresponden a las respectivas posiciones de la dama y del amante. Del lado de la dama, lo que llama la atención es una aguda conciencia moral. Sobre todo en el caso de Laureola, en *La cárcel de amor*, presenciamos una serie de razonamientos morales bastante complejos, en los cuales se hace una distinción muy clara entre la perspectiva subjetiva y la perspectiva pública[3]. Aunque Laureola, en el enjuiciamiento de sí misma, se sienta segura de que su actitud complaciente hacia Leriano se debe a una intención virtuosa, se da cuenta de manera muy lúcida de que, desde el punto de vista de la sociedad, su comportamiento no puede excusarse. Del lado de los protagonistas masculinos, la percepción subjetiva de su estado interior presenta un aspecto diferente. En ellos predomina la conciencia de su impotencia frente a la fuerza de la pasión que experimentan. El ejemplo más claro de ello es la imagen alegórica de la cárcel, que el mismo Leriano explica al «auctor» para informarle del estado de su pasión. La misma forma de reflexividad subjetiva se muestra en las metáforas de la enfermedad, con las cuales los protagonistas suelen describir su situación. La subjetividad en la novela sentimental resulta así de un culto al amor imposible que lleva al individuo a recogerse en su propio yo como lugar de los sentimientos frustrados.

Si pasamos ahora a la *Diana* como modelo de la novela pastoril, tenemos que señalar, en primer lugar, el parentesco con la novela sentimental. En la novela pastoril, de manera parecida, se presentan casos de amor frustrado que son ocasión para una celebración del sufrimiento. Pero el esquema argumental de la experiencia amorosa y el contexto dentro del cual es desarrollada esa experiencia, han cambiado de manera significativa. El modelo dominante en las historias de amor, contadas en la novela de Montemayor, se define por las fases siguientes. Después del encuentro de los amantes sigue un tiempo de amor correspondido, amor entre Sireno y Diana, entre Selvagia y

3 *Cárcel de amor*, ed. de Enrique Moreno Báez, Madrid, Cátedra: Letras Hispánicas, 1989, 78–79.

Alanio, entre Felismena y Felis. Esta fase de felicidad se acaba con la separación, que en el caso de Sireno y Felismena es motivada, en primer lugar, por obstáculos exteriores –Sireno y Felis tienen que irse a la corte–, pero es agravada por la inconstancia del amado o de la amada. Como muestra también la historia de Selvagia, abandonada por Alanio en favor de Ismenia, la inconstancia es, en la novela de Montemayor, el obstáculo decisivo para la felicidad de los amantes, lo que constituye un marcado contraste frente al obstáculo social de la honra en la novela sentimental. En la próxima fase se une, ahora como en la novela sentimental, el sufrimiento con el apartamiento de la sociedad. Esta fase se da de manera más clara en el caso de las heroínas de las historias intercaladas, que abandonan su patria para buscar a su amante o para llorar su desdicha en soledad. Sin embargo, en las dos últimas fases el amor pastoril toma un giro radicalmente diferente, ya que se supera el estado de sufrimiento solitario típico de las novelas sentimentales. El primer paso para salir de la soledad desesperanzada es el encuentro con otros pastores y pastoras que se hallan en una situación análoga. La trama principal de la *Diana* es constituida por una serie de tales encuentros: encuentro de Sireno con Silvano, después encuentros con las heroínas de las historias intercaladas Selvagia, Felismena y Belisa, y por último con las ninfas que van a guiar a los pastores al palacio de Felicia. De esta manera, la novela de Montemayor presenta el nacimiento de una comunidad de amantes igualmente desdichados e igualmente ejemplares, ya que su desdicha resulta de una fidelidad de la que carecen la mayoría de los otros personajes. Veamos, en fin, la última fase que lleva a la solución de los casos de amor gracias a la ayuda de la sabia Felicia. Esta solución consiste en el olvido, en el caso de Sireno, o, con respecto a las otras parejas, en el matrimonio. Es preciso hacer hincapié en esta última posibilidad, ya que se trata de la solución que está excluida de antemano en la novela sentimental.

Como hemos visto, el amor en las novelas sentimentales es una experiencia negativa, en la medida en que se opone a la existencia social y a las normas morales, y es precisamente esa negatividad la que le otorga su dimensión subjetiva. El esquema de las historias de amor que presenta la *Diana* muestra, en cambio, que las oposiciones que definen la significación del amor en la novela sentimental han perdido su impacto. La fuerte oposición entre individuo y sociedad, así, ha desaparecido casi totalmente en la *Diana*. El amor, en la novela pastoril, es una experiencia común a la cual es imposible sustraerse. Esto se puede ver en las diversas fases del desarrollo argumental. La fase del enamoramiento tiene lugar en un contexto de intrigas paralelas y de rivalidades que conlleva un fuerte elemento lúdico. Basta recordar el ejemplo de Ismenia fingiendo frente a Selvagia ser un hombre disfrazado de mujer, lo que supone el inicio de la famosa cadena de amantes en que participan además de Selvagia e Ismenia los pastores Alanio y Montano. Después de la fase de soledad, que recuerda a la novela sentimental, el amor vuelve a significar una experiencia colectiva, esta vez dentro de la comunidad de los pastores desdichados que se duelen juntos de su desventura contando sus historias y recitando sus canciones. En fin, la solución del matrimonio constituye el último paso

de esa verdadera socialización del amor[4] que presenciamos en la novela de Montemayor. Este carácter colectivo del amor tiene como consecuencia que, junto a la oposición entre individuo y sociedad, también se reduzca la oposición entre experiencia interior y exterior. Mientras que el secreto es un requisito central del amor cortés, el amor de los pastores constituye la materia de relatos y canciones que circulan libremente en el espacio bucólico[5]. Ni siquiera las lamentaciones solitarias permanecen secretas, como se puede ver en el soliloquio de Diana recitado por Silvano en presencia de Sireno.

Podemos constatar una neutralización parecida con respecto a las oposiciones morales. En la novela sentimental, el amor es juzgado y condenado dentro de un marco normativo muy estrecho. En contraposición, la base normativa que sirve para el enjuiciamiento del amor pastoril parece muy insegura. Esto se puede ver, de manera muy clara, en las discusiones teóricas que tienen lugar en el palacio de Felicia. Por una parte, el amor sigue siendo caracterizado como fuerza irracional que como tal causa la desdicha de los amantes. Pero, por otra parte, se afirma la tesis vagamente neoplatónica de que el amor «nace de la razón» y se basa en el «verdadero conocimiento y juicio» de las «virtudes» de la persona amada[6]. Este último juicio, emitido por la propia Felicia, se corresponde, por supuesto, con su promesa de hacer felices a los amantes mediante la solución del matrimonio.

La inseguridad teórica acerca del valor ético del amor es reflejada por la índole de las intrigas amorosas. Sobre todo las historias intercaladas y su presentación por las narradoras parecen, en gran medida, exentas de preocupaciones morales. Más bien da la impresión de que en esas historias tanto los hombres como las mujeres están buscando el cumplimiento de sus deseos sin mostrar escrúpulos con respecto a los medios empleados. Felismena, por ejemplo, sirviendo de paje a su amante disfrazada de hombre, engaña al mismo tiempo a su rival Celia y le causa la muerte[7]. Más grave aún parece el caso de Belisa, que se deja cortejar por padre e hijo, lo que produce –por lo menos aparentemente– la muerte de ambos. La imagen más dudosa del amor, sin embargo, es presentada en la historia de Selvagia a través de la descripción de la ya mencionada cadena de los amantes. El amor que lleva a la constitución de esa cadena parece un juego frívolo regido por el amor propio, los celos y la infidelidad. Este amor ya no es el sentimiento poderoso y fatal que entra en conflicto con la honra, pero tampoco es guiado por la razón y la virtud. Aquí no es aplicable ni la condenación medieval ni la legitimación humanista. La experiencia del amor parece más bien

---

4 Según la acertada formulación («socialization of love») de Antony T. Perry («Ideal Love and Human Reality in Montemayor's *La Diana*», Publications of the Modern Language Association 84, 1969, 77–234, 230).

5 En su importante estudio Paul Alpers considera la comunicación de los sentimientos y la experiencia común que de ello resulta como el rasgo central de la tradición bucólica (*What is Pastoral?*, Chicago 1996, véase sobre todo 80 y ss.).

6 Véase *La Diana*, ed. de Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996, 209.

7 Compárese más abajo, nota 15.

marcada por una deficiencia de orientación moral que deja una gran libertad de acción a los afectos individuales.

En cierta manera, este hecho corresponde a la nueva función social del amor, la de llevar a los jóvenes al matrimonio[8]. El desorden de las intrigas amorosas es típico de una fase de búsqueda y de ensayo que precede a las relaciones estables en el marco de la unión conyugal. El hecho de que la única norma de tipo moral que parece guardar cierta vigencia sea la norma de la fidelidad, también se puede explicar en este contexto. La comunidad selecta que se forma en la trama principal de la novela está constituida por los amantes fieles, y sólo ellos pueden tener acceso al palacio de Felicia, como aclara la inscripción en el portal. Pero esta norma es de naturaleza diferente a las leyes de la honra o al postulado de que el amor esté en consonancia con la razón universal. Es una norma que concierne, en primer lugar, a la pareja misma, y que no implica un juicio de la sociedad. Pero no hay que subrayar demasiado esta nueva ética del matrimonio, que va a ser desarrollada, de manera mucho más clara, en la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo. El rasgo más sobresaliente del amor en la novela de Montemayor es la desvinculación de los contextos éticos. El amor en *La Diana* «está sujeto al tiempo y a la fortuna», como explica Silvano[9], y, por lo tanto, es parte de esa experiencia de la contingencia que marca tan fuertemente la visión del mundo del Renacimiento[10].

Volviendo al tema de la subjetividad, hay que tener presentes las características de la novela de Montemayor anteriormente expuestas: el carácter colectivo de la experiencia del amor en el mundo bucólico y la falta de reglas morales para enjuiciar esta experiencia. Ambas características tienen como consecuencia que el tipo de subjetividad que aparece en la novela sentimental tenga menos importancia en la novela pastoril. En la medida que el amor se hace colectivo deja de operar como instancia de separación entre individuo y sociedad, con lo que se pierde un fuerte motivo para el desarrollo de la interioridad. La pérdida de significación ética que sufre el amor en *La Diana* tiene el mismo resultado, ya que, en la reflexión ética, se constituye una dimensión muy importante de la relación interior entre el sujeto y sí mismo[11]. Pero no voy a contentarme con la constatación negativa de una reducción de la subjetividad en la novela pastoril. Más bien quiero proponer la tesis de que el hecho de enfocar el amor en un contexto social constituye la base para el desarrollo de una subjetividad diferente. Esta subjetividad está menos ligada al espacio interior de los afectos que al espacio exterior y social de su representación.

---

8 Para el «papel del matrimonio» en la novela de Monemayor compárese Juan Montero, «Prólogo», en *La Diana*, ed. de Montero, LXIX y ss.

9 *Ibid.*, 71.

10 Para esta tendencia del pensamiento renacentista véase Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M., ^{2}1988, 137–259; Richard H. Popkin, *The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza*, Berkeley, 1979.

11 Estas afirmaciones corresponden al enfoque de Michel Foucault y Charles Taylor en sus indagaciones sobre la historia de la subjetividad (véase Foucault, *L'usage des plaisirs*, Paris, 1984, 9–39; Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass., 1989).

Podemos observar dos tipos de representación de los afectos amorosos en *La Diana*: la representación lírica, que se refiere sobre todo a la historia de la pareja central, Sireno y Diana, y la representación narrativa de las historias intercaladas. Un rasgo bastante frecuente en las intercalaciones líricas es su alejamiento del contexto primitivo. Veamos el ejemplo de la canción de Diana, en la que se queja de la ausencia de Sireno[12]. No es Diana quien recita esta canción, sino Silvano quien la ha escuchado a escondidas y la repite delante de Sireno. A este distanciamiento personal se añade otro tipo de distanciamiento referido al nivel de la acción. Silvano presenta la canción de Diana cuando ya no corresponde a los sentimientos expresados en ella, puesto que Diana se ha casado entretanto con Delio. Parece claro que esta canción, como consecuencia de su descontextualización, no puede tener la función de expresar la interioridad de forma inmediata. Su función es más bien de dar realce a los procedimientos de la representación. Este cambio de perspectiva ya se puede ver en la canción misma. Diana describe en ella cómo da expresión al dolor de la ausencia mediante una ingeniosa puesta en escena. En la ribera de un arroyo ha apoyado un retrato de Sireno en el tronco de un sauce para verse en el agua al lado del ausente. De esta manera, la experiencia interior del recuerdo es transformada en una escena exterior. En razón de esta exteriorización, la función de la canción de ser representada en otros contextos está inscrita en el texto mismo. Este ejemplo muestra cómo la inserción del amor en el contexto social de la comunidad pastoril lleva a una teatralización de los afectos[13], en el sentido de que la reflexión interior es reducida en favor de la elaboración ingeniosa de la representación.

La presentación de las historias intercaladas parece, en comparación con las recitaciones líricas, más adecuada para enfocar la experiencia interior de una manera inmediata, ya que son las mismas protagonistas quienes narran estas historias de amor desdichado. Pero también aquí podemos observar indicios de una actitud teatral que sustituye la dimensión interior de la reflexión por la dimensión exterior de la representación. Esto no sólo resulta de la manera retórica de estos relatos, sino también del hecho de que la postura dolorosa adoptada por las narradoras no corresponde al contenido de sus historias. Si pensamos en el ejemplo de la más larga de estas historias, la historia de Felismena, esto ya se puede ver en su génesis intertextual, sobre la base de la *Novela* II, 36 de Bandello[14]. Cuando Felismena cuenta esta historia, por supuesto con algunas modificaciones[15], no tiene en cuenta ni los rasgos lúdicos de la constelación

12 *La Diana* (ed. cit.), 27–30.

13 Los rasgos teatrales de la novela son señalados por Asunción Rallo en la «Introducción» (11–91) de su edición de *La Diana* (Madrid, Cátedra: Letras Hispanicas, 1991, 43–47).

14 Bandello retoma en esta novela el esquema argumental de la comedia *Gli'Ingannati*, escrita por miembros de la Academia de Siena, lo que documenta la índole cómica del argumento.

15 La más importante consiste en que Montemayor no deja reaparecer al hermano de Felismena y hace que muera –por lo menos aparentemente– Celia, destinada a ser su pareja según el modelo de Bandello. Como sugiere Juan Montero, Montemayor habría previsto una solución análoga para la continuación de la *Diana* (véase «¿Mató Montemayor a Celia? La historia de Felismena a la luz de sus fuentes», en *Hommage à Robert Jammes*, ed. de Francis Cerdan, t. 3, Toulouse, 1994, 865–874).

–la amante disfrazada de paje al servicio del amado– ni el carácter amoral de su comportamiento. Esta neutralización del aspecto ético, resta a la actitud de Felismena la seriedad moral y así, una parte importante de la conciencia de sí mismo que caracteriza al sujeto. Con esto, el sufrimiento, causado por el amor, adquiere de nuevo el carácter de una postura retórica y teatral que se funda más en modelos literarios que en los acontecimientos referidos.

Para terminar, quiero formular la tesis de que la subjetividad específica de la novela pastoril, por lo menos en el caso de Montemayor, es una subjetividad que se despliega en la relación del sujeto con las formas sociales y estéticas de la representación. Como hemos visto, la novela muestra un gran número de ejemplos tanto de una representación altamente estilizada de los afectos como de la representación más o menos artificial de diferentes papeles sociales y sexuales. En cuanto al amor, este deplazamiento del enfoque del espacio interior de los afectos al espacio exterior de la representación está ligado estrechamente a un cambio de su estatus social. Mientras que el amor en la novela sentimental es, para el individuo, el motivo del apartamiento de la sociedad, se convierte en el contexto de la comunidad de los pastores en la base de la identidad social. Pero se trata de una base muy frágil, ya que el amor carece de una clara legitimación ética y parece sujeto al juego imprevisible de la fortuna. Por esto, el espacio bucólico tiene la función de contraponer a la inestabilidad del amor las formas estables de su representación estética. El ejemplo más claro de ello es el amor de Sireno y Diana, que sobrevive solamente en las canciones que circulan entre los pastores. Esto sugiere la conclusión de que existe un nexo entre la falta de principios éticos fiables y la acentuación de los procedimientos de la representación. Es de suponer que el individuo, al carecer de una base interior para estabilizar su conducta y autorizar la imagen que tiene de sí mismo, busca esta autorización en las formas exteriores[16]. Por lo tanto, presenciamos aquí un tipo de subjetividad que es sobre todo conciencia de la función estructurante de las formas sociales y estéticas de la representación: conciencia, por una parte, de una dependencia, ya que el individuo es un actor que carece de rasgos fijos debajo de la máscara, pero, por otra parte también conciencia de las posibilidades de la autorrealización contenidas en los modelos sociales y estéticos ofrecidos al individuo.

16 Este argumento se lo debo a Dietrich Schwanitz, «Das Subjekt und Hamlets Geist», en *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, ed. de Reto Luzius Fetz/Roland Hagenbüchle/Peter Schulz, 2 tomos, Berlin 1998, t. 2, 692–712.

Acerca de la *Diana* de Montemayor

Françoise Maurizi

I- Introducción

En *Los Siete Libros de la Diana*, el personaje que da su nombre a la obra no deja de cuestionarnos. A primera vista, el título parece enfatizar a Diana dedicándole los siete libros y privilegiándola como única heroína. Sin embargo, la lectura de la obra parece más bien orientarnos hacia Felismena como verdadera protagonista y no hacia la hermosa pastora que tanto desespera a Sireno. ¿Qué significará entonces la voluntad de Montemayor de privilegiar un personaje femenino del que se habla, eso sí desde el principio, pero desacreditándolo hasta el punto de convertirlo en una mujer desleal, cruel, en resumidas cuentas, en un antimodelo poco concorde con la tradición literaria vigente que representa la ficción pastoril ? Por fin, entre el título de la obra y la tardía salida del personaje, a quien no encontramos en persona antes del Libro V, hay un desfase. Lo mismo entre el panegírico de Diana en las octavas reales que anteceden en unas ediciones la obra (Montero, 1996: 5-6) y la perspectiva desde la que se la enfoca en los *Siete Libros*.

La crítica intentó dilucidar la significación del nombre relacionándolo por supuesto con la diosa hermana de Apolo o buscando una equiparación entre la Venus Urania y la diosa Diana vía el neoplatonismo (Montero, 1996:2).

Por otra parte, la obra se considera como en clave y muchos de los estudiosos concuerdan en pensar que el nombre de Diana también lo es, ocultándose detrás de la hermosa pastora una dama de carne y hueso, quizá doña Ana Ferrer (Montero, 1996:7). Verdad es que las dos últimas frases que clausuran el Argumento inducen a ello aunque, curiosamente, Montemayor no alude al caso principal, o sea, la historia de Sireno y Diana (Montero, 1996:7):

> [...] Y de aquí comienza el primero libro. Y en los demás hallarán muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril. (Montero, 1996:8)

Otro problema que plantea la obra es el de la importancia que adquiere el episodio del templo de Diana con la celebración de la diosa –Libro IV– que constituye la parte céntrica de la obra a donde los personajes se dirigen y a donde volverán al final en Libro VII al cerrarse la obra. Es precisamente en el Libro IV, eje, pues, de esta estructura tripartita (3-1-3), donde la imposible equiparación de la pastora Diana y de la diosa aparentemente epónima resulta subrayada a través del discurso del olvidado Sireno a

la hora de entrar en el templo de Diana cuyo acceso sólo se reserva a quienes han observado las reglas de fidelidad a su primer amor y la castidad (170):

> Quien entra mire bien cómo ha vivido
> y el don de castidad si ha guardado
> y la que quiere bien o ha querido
> mire si a causa de otro se ha mudado;
> y si la fe primera no ha perdido
> y aquel primero amor ha conservado
> entrar puede en el templo de Diana
> cuya virtud y gracia es sobrehumana.

Lo que ocasiona la reacción del pastor abandonado que exclama:

> Eso no pudiera hacer la hermosa Diana, según ha ido contra ellas,
> y aun contra todas las que el buen amor manda guardar (170-171).

Juan Montero (171, n°39) nota a pie de página que la afirmación rotunda del pastor desamado «saca a relucir la carga irónica que pesa sobre el nombre de la protagonista.» ¿Se llamará la pastora «hermosa en extremo» Diana por mal nombre?

II- Las semánticas del amor cortés y de la lírica cancioneril

Si consideramos los distintos elementos relativos a la pastora, resulta que su «hermosura es extremadísima sobre todas las de su tiempo», que «quiso y fue querida en extremo de un pastor llamado Sireno, en cuyos amores hubo toda la limpieza y honestidad posible» (7), o sea a través de un discurso hiperbólico nos percatamos de que, a pesar del ambiente pastoril, la semántica es la del amor cortés con el elogio de la «sin par» y la alabanza del buen amor, lo que no dista mucho de la tipología amorosa tal como aparece en la «ficción sentimental». Sin embargo, al cabo de un año, estando Sireno ausente, «los tiempos y el corazón de Diana se mudaron y ella se casó con otro pastor, llamado Delio, poniendo en olvido al que tanto había querido» (8). Sigue perfectamente localizable la semántica del amor cortés a través de los signos: «ausencia, mudar, olvido» pero enfocada desde otra perspectiva, también trillada por la lírica cancioneril pero todavía vigente: por una parte, la inconstancia de la mujer que, por su carácter mudable, muchas veces carece de firmeza y, por otra parte, los efectos negativos de la ausencia. Notemos de paso que la prueba tradicional de un año no se supera. Es la fe de Leriano la que se encarece por antítesis, la de un amante «perfecto» diríamos pensando en los términos fijados por Keith Whinnom en sus estudios sobre Diego de San Pedro, fe que sólo se puede equiparar con la de Felismena, su equivalente femenino que representa la vertiente cortesana.

Lo más interesante es que la hermosa pastora será castigada por la indiferencia de sus antiguos enamorados (235-237), o sea, Montemayor parece seguir en el Libro VI el modelo de la mujer cruel tal como lo fija el amor cortés (véase en particular 263-267). Y más aún, al ver que la han olvidado, gracias al filtro de la sabia Felicia, es ella la que recuerda cuán profundo era el amor de Sireno y Silvano. Es, por artes mágicas, un mundo al revés en el que es la mujer la que termina padeciendo y los hombres los que se olvidan de la mujer amada. Para terminar, Montemayor castiga a la cruel haciendo de ella una «malmaridada», una «bella malmaridada» (234-235), reanudando, pues, con un tema tradicional de la lírica popular que aquí injerta como buen conocedor que es de los temas cancioneriles.

III- De las distintas Dianas

Si examinamos ahora los posibles puntos comunes que tiene la pastora con la diosa epónima tenemos que internarnos en el mismo templo de Diana, parte céntrica de la casa de Felicia, lo que corresponde a la mitad del Libro IV (184). La conclusión es obvia: lo único que tienen en común es la hermosura. Ni siquiera su área es la misma, por lo cual sus actividades son distintas. La diosa se nos aparece a través de su estatua, de cazadora, «con su arco en la mano y su aljaba al cuello, rodeada de ninfas más hermosas que el sol» (185) y repetidas veces se la califica de «casta», «castísima». La pastora, quien sólo aparece por fin en el Libro V (233), o sea, después de la descripción de la estatua y del templo de la diosa, está aislada, solita en el campo, cerca de una fuente. Su breve salida en la narración y el romance que canta enseñan la soledad en que vive y su amargura. Su segunda aparición en el Libro VI y su salida silenciosa y desesperada «derramando unas espaciosas lágrimas» después del canto alterno de sus ex-enamorados (268) enseña el valor ejemplar del castigo que el autor quiere darle. La crueldad y la «poca fe» de Diana son los puntos que más sobresalen.

La pastora y la diosa epónima difieren, pues, totalmente. «Diana, no es Diana» (Montero, 1996:393). La conclusión es obvia. La constatación induce a la pregunta siguiente: ¿será realmente la diosa su epónima?

a) La diosa Diana celebrada en el Libro IV

La diosa a la que se celebra en el Libro IV es el fruto de la asimilación de la Diana nemorensis original con la diosa griega Artemis, cuyos atributos toma. La virginidad, la afición a la caza, la asociación con Apolo (véase el verso 2 del segundo letrero en la página 206: «Cuál quedaría, Oh Muerte, el alto cielo/sin el dorado Apolo y su Diana»), no tienen nada que ver con la Diana de Nemi, la de Aricia, diosa de la naturaleza salvaje que vivía en un bosque sagrado y que originó un culto importante y sangriento simbolizado por el acceso a la función de rey nemorensis. Por lo demás, la riqueza y la descripción del recinto de la Diosa cazadora en el palacio de Felicia

recuerda el templo de Diana in Aventino y no tiene nada que ver con el santuario original de Aricia cuyo culto pone de relieve la importancia de los ritos naturales.

b) la influencia caballeresca

Sin embargo, aquella oposición tan rotundamente afirmada en el Libro IV entre las dos Dianas en un ambiente que no tiene nada que ver ya con lo pastoril sino con lo cortesano y en particular con lo caballeresco (pues, es imposible no recordar, al leer esta parte, el episodio del arco de los leales amadores de la Insola Firme del *Libro de Amadís* y no tener en mente que la narración se desarrolla en un ámbito palaciego cuya reina es una maga, una sabia) orienta una vez más hacia los libros de caballería. Felicia no deja de recordar a Sabencia Sobresabencia o Urganda del mismo libro de Amadís, la cual, por su capacidad para transformarse en particular en mujer vieja o joven (Libro II, cap. LLIX) y el papel que desarrolla, revela que la fuente está en la materia de Bretaña cuya influencia en la literatura española es conocidísima y que el personaje es una versión femenina del famoso mago de este mundo caballeresco, el sabio Merlín.

Es obvio que Montemayor, al construir su relato y forjar sus personajes, tuvo a la memoria no sólo el acervo cultural grecolatino e hispano-portugués sino también el francés que, tratándose de libros de caballería, se origina en el ciclo artúrico.

c) la Diana de la *Vita Merlini*

Ahora bien, en el *Merlín* del siglo XIII (Gaston Paris, 1886:144-149), traducido al castellano con el título de *Padrón del Sabio Merlín,* se encuentra un relato interesantísimo que cuenta el mismo Merlín a la que ama más que su vida pero de la que fue aborrecida: Niviana (Niviene en francés) más tarde nombrada «la Dama del Lago», la que educó a Lanzarote. La heroína de la historia se llama Diana.

Demos brevemente cuenta del relato de Merlín. De camino a Bretaña, el mago conduce a Niviana a un lago que se sitúa dentro de un bosque en un valle llamado En Val –Dehesa del Valle en la traducción castellana– y se propone explicarle porqué se le llama el lago de Diana y la presencia de una tumba en su ribera. La historia se remonta a Virgilio, en cuyos tiempos vivía Diana, gran cazadora que decidió establecerse en este bosque y construir su casa a orillas del lago por gustarle tanto. Merlín cuenta que Diana se enamoró del hijo del rey de la comarca, Faunus (Faunes en la versión castellana), quien cazaba por el valle, y le obligó a abandonarlo todo para vivir con ella dentro del bosque. A los dos años, Diana se encontró por casualidad con otro caballero llamado Felix (traducción española: Felis) del que quedó perdidamente enamorada. Temeroso de la venganza de Faunus, por ser de origen más humilde (de «baja condición» dice el Padrón), Felix se niega a vivir con ella si no se libra antes de Faunus.

> Dyane amoit Felix de si grant amour que elle vausist
> bien morir par si qu'elle en eust ses volentés, si se

> pensa que elle feroit Faunus morir en auchune
> maniere, ou par puison ou par autre chose. (Paris:147)

Faunus regresa de la caza, herido por una fiera. Al ver que la tumba, habitualmente llena de una agua que cura cualquier herida por haber sido encantada en otros tiempos por Damefón, está vacía, queda desorientado. Diana, quien la ha vaciado previamente, le aconseja sin embargo que se tienda dentro porque va a echar hierbas curativas. Faunus muere quemado por el plomo que con perfidia ella introduce en la tumba. Al enterarse de lo que ella hizo, Felix, horrorizado por el crimen, le corta la cabeza y la tira al lago por lo que toma éste el nombre de Lago de Diana. Apelación que a todas luces se origina en la ubicación de la Diana nemorensis cerca del lago de Nemi en medio del bosque.

En cualquier caso, el relato francés pone de manifiesto la crueldad y la deslealtad de esta Diana para con su amante. Tampoco oculta, conforme con la tradición caballeresca, el amor y la unión de los protagonistas de la historia. La variante es notable.

A todas luces, la leyenda contada por Merlín tiene sus raíces en la Diana latina original. Pero esta Diana difiere de la tradicional, resultado, como ya dije, de la fusión de la Diana silvestre con la Artemis griega que es la que encontramos en el Libro IV y en cuyo templo se canta al amor.

IV- Conclusión

Bien sabemos que Montemayor usó de varios elementos para construir sus *Siete Libros*. Es muy probable que también haya pensado al escribir el Libro IV, tan importante en la estructura de la obra y de ambiente tan caballeresco, y al hacerle exclamar a Sireno, con la ironía que le caracteriza, que Diana no podía entrar en el templo de Diana, en esta otra Diana legendaria del *Libro de Merlín* que no podía desconocer. La Diana del ciclo artúrico no podría entrar, por supuesto, en el templo de la diosa del Libro IV por haber ido contra las leyes del letrero del suntuoso palacio de su homónima, por ser un dechado de deslealtad y crueldad. Es obvio que el poeta tenía en la mente una Diana cuyas características eran éstas y que podía funcionar como antítesis de un mundo cortesano ideal vertido en el molde atemporal de la bucólica. Es posible que haya recuperado la Diana de Merlín suavizando lo espeluznante del personaje para adaptarlo a un ámbito palaciego más refinado. Tal hipótesis no descarta en absoluto la posibilidad de que Diana pueda ser un personaje en clave. Lo que sí es seguro es que Montemayor se acogió a varios elementos que la poesía cancioneril, la ficción sentimental y la literatura caballeresca, entre otras, le proporcionaban y que, en calidad de músico y poeta, conocían perfectamente y, a la hora de forjar su heroína Diana, se valió de su acervo cultural.

Bibliografía

Alín, J.M., *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968.
Encyclopaedia Universalis, Thesaurus, artículo: «Diana», 1996, 1052.
Frenk, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII)*, Castalia, Madrid, 1987.
Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. de J.M. Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 1987-88, 2 vols.
Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, P.U.F., 7a edición 1982, 123-124.
Merlín, Roman en prose du XIII siècle, ed. de Gaston Paris y Jacob Ulrich, 2 vols, Paris, 1886.
Montemayor, Jorge de, *Los siete Libros de la Diana*, ed. de F. López-Estrada, Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
Montemayor, Jorge de, *Los siete Libros de la Diana*, ed. de Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996.
San Pedro, Diego, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, Obras completas I, ed.de Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1979.
San Pedro, Diego, *Cárcel de amor,* Obras completas, II, ed. Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1979.

Sor Juana, Pfandl, y la mujer masculina

Heinrich Merkl

Sor Juana Inés de la Cruz no vivió en el apogeo de la Contrareforma, como Santa Teresa, sino en los albores de la Ilustración. Y no fue ni una santa ni una mística. El haber mostrado esto es uno de los aciertos más grandes de Ludwig Pfandl (1881-1942), cuyo libro sobre *La Décima Musa de México*, aparecido en la zona americana de la Alemania ocupada, en 1946, ha dejado huellas en la historia de la crítica sorjuanista. Con respecto a la relación inter-secular entre Sor Juana y Pfandl, Antonio Marquet ha hablado recientemente de «un matrimonio mal avenido que ya ha cumplido sus bodas de oro»[1]. Partiendo de esta imagen afortunada, yo quisiera aquí presentar algunas reflexiones sobre los fundamentos de este matrimonio quizás no tan mal avenido, y sobre sus implicaciones para la crítica literaria en general. Mi ponencia trata de un asunto muy viejo ya, y sobre el que se ha desarrollado cierta actitud «políticamente correcta» que ya no se discute, casi convirtiéndolo en un tabú. Voy a hablar sobre Sor Juana, Pfandl, y la mujer masculina.

En un artículo del *Bulletin Hispanique* de 1995, dónde hace una crítica aguda del libro de Pfandl sobre Sor Juana en cuanto estudio psicanalítico[2], Paciencia Ontañón de Lope cita los siguientes versos de un romance en el que Sor Juana contesta a un caballero del Perú que le había enviado unos barros diciéndole que se volviese hombre:

> Yo no entiendo de esas cosas;
> Sólo sé que aquí me vine
> Porque, si es que soy mujer,
> ninguno lo verifique.[3]

Estos versos se entienden generalmente como una alusión a los votos de castidad que hizo Sor Juana al entrar en el convento (el «aquí» del segundo de los versos citados). Sin embargo, hay otras interpretaciones posibles, por ejemplo la«hermafrodita» de O. Paz que cita Ontañón[4]. Paz había citado, además, los siguientes versos del mismo romance:

---

1 Véase Antonio Marquet, «Ludwig Pfandl y Sor Juana», Tema y Variaciones de Literatura, 7, 1996, 253-272; la cita es de la pág.253. Para la «santidad» de Sor Juana, véase *ibid.*, 263.

2 Ontañón de Lope, Paciencia:«Dos estudios sobre Sor Juana», Bulletin Hispanique, 97, 1995, 544-564. Ontañón tiene el mérito de haber señalado claramente que buena parte del estudio de Pfandl no tiene nada que ver con el psicoanálisis, sino con la psiquiatría, la biología y la genética.

3 Véase P. Ontañón de Lope, art. cit., 558.

4 Véase P. Ontañón de Lope, art. cit., 559.

pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;
y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el alma deposite.[5]

Según Paz, Sor Juana declara en este romance «que, espiritualmente, es un andrógino» [6]. Sí, pero me parece que Sor Juana habla explícitamente de su cuerpo, en los versos citados.

Pfandl ha leído este romance como una prueba de su tesis que afirma que Sor Juana, al entrar en el convento, ha huído de su propia condición femenina. En otro lugar de su libro, Pfandl deja claro que la manera de verse a sí misma expresada en estos versos no es compatible con el verdadero ser de Juana Inés porque, según él, ella tenía un alma masculina en un cuerpo femenino[7]. Ahora bien, tanto si la miran como a un ser humano con cuerpo de mujer y mente masculina, o como a un ser humano con cuerpo y mente parcialmente masculinos y femeninos, ambos escritores están de acuerdo en pensar que Sor Juana ha sido un ser humano que no era inequívocamente diferenciado con respecto a su sexualidad.[8]

Antonio Marquet ha notado que el discurso sobre la Sor Juana histórica insensiblemente se le escapa de entre las manos a Ludwig Pfandl: «A todas luces la postura de Pfandl se modifica a lo largo de su obra y se puede decir que pierde la brújula al abandonar sus objetivos iniciales».[9]

---

5 Véase Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México, Tercera edición, 1983, 291s.

6 Octavio Paz, *op. cit.*, 291.

7 Véase Ludwig Pfandl, *Die zehnte Muse von Mexico. Juana Inés de la Cruz. Ihr Leben. Ihre Dichtung. Ihre Psyche*, München, Verlag Hermann Rinn, Published under Military Government Information Control License Nr. US-E-161, 181.

8 La posición de Octavio Paz no es muy clara a este respecto. Por un lado afirma que Sor Juana era una intersexual, por otro lado da a su intersexualidad un significado espiritual y mítico (véase el capítulo sobre Isis, Octavio Paz, op.cit., 229ss.).«(...) no niego la existencia de los factores fisiológicos: pienso que no hay tipos puros y que la gama de la intersexualidad es inmensa. Tampoco creo que la personalidad física y psicológica de sor Juana se ajuste a la descripción de Pfandl, copiada de libros de psiquiatría. En fin, me parece que la «masculinidad» de sor Juana, para llamarla así, fue más psicológica que biológica y más social que psicológica. Ver en ella a una virago es una aberración.» (*ibid.*, 93.) «Claro está que sor Juana era intersexual pero ¿qué se quiere decir con esto? Sólo una minoría del género humano no es intersexual. Por otra parte, la masculinidad somática de sor Juana es una fantasía: basta con ver sus retratos; tampoco es psicológica: léanse sus escritos. Su masculinidad (. . .) no fue ni física ni anímica sino más bien una respuesta a una interdicción de orden social, que le prohibía estudiar (. . .)» (*ibid.*,604).

9 Véase A. Marquet, art. cit., 266.

Yo había notado algo similar al hablar de la identificación crítica de Pfandl con Sor Juana[10]. Me parece que aquí está la causa por la que Pfandl a veces «abandona sus objetivos iniciales». En las últimas páginas de su libro, por ejemplo, hay una frase que contradice todo lo que Pfandl había dicho hasta este punto y que sólo se puede entender tomando en cuenta este proceso de identificación progresiva: «Juana Inés war eine tragische Persönlichkeit (...). Ihre Tragik bestand darin, daß sie kein Weib sein durfte, obwohl sie als Weib geboren war»[11].

Hasta este punto de su libro Pfandl había mostrado que Sor Juana quería ser un hombre, y que rechazaba su condición femenina. Si ahora dice que a Sor Juana no se le permitía ser mujer, aunque había nacido como una mujer, esto sólo se puede entender como una auto-referencia inadvertida por él mismo. Nosotros hoy sabemos que Pfandl era homosexual. Existe en el Bayerisches Hauptstaatsarchiv en Munich un documento, secreto hasta 1996, que prueba que Pfandl tuvo que dejar su puesto de profesor en la enseñanza secundaria por haber tenido relaciones sexuales con otro hombre[12]. Creo que Pfandl, en la frase citada arriba, está hablando de sí mismo. Creyendo hablar de Sor Juana dice que él mismo era una hombre trágico porque se le negaba ser una mujer aunque había nacido como una mujer, pero con cuerpo de hombre[13]. Tenemos aquí uno de los fundamentos del matrimonio inter-secular entre Pfandl y Sor Juana.

Otro fundamento está en la similitud entre las circunstancias sociales en las que tuvieron que vivir Sor Juana, y Pfandl[14]. Nosotros sabemos que los crímenes cometidos por los nazis son infinitamente más horrendos que los crímenes cometidos por la Inquisición, pero tenemos que tener presente que la óptica de Pfandl en los años que van desde 1933 hasta 1937, años durante los cuales trabajaba en su libro sobre Sor Juana, tiene que haber sido diferente, porque los crímenes más enormes de los nazis han sido cometidos después. Pfandl no pudo saber nada, en 1937, del exterminio

---

10 Véase Heinrich Merkl: «Los estudios sorjuanistas en el ámbito de los paises germanoparlantes desde 1930 hasta 1985» en: Tema y Variaciones de Literatura 7 (1996), 287 - 251, aquí: 241s.

11 L. Pfandl, op cit., 303.

12 Tuvo lugar un proceso contra Pfandl delante de la «Disziplinarkammer München für nichtrichterliche Beamte» que lo condenó el 5 de mayo de 1922 por haber tenido relaciones sexuales con otro hombre, veinte años más joven que él, el mismo Eduard N. que lo delató a la policía en 1921 y al que hizo su heredero único en su testamento del 1° de enero de 1942. Las actas del proceso contra Pfandl están en el Bayerisches Hauptstaatsarchiv en Munich, y tienen la signatura BayHStA MK 34084. El testamento de Pfandl está en el Staatsarchiv de Munich, signatura IV 4665/42. Agradezco al Profesor Dr.Dr. Michael Rössner (Universidad de Munich) el haberme ayudado con una carta de recomendación que me ha facilitado el acceso a diversos documentos sobre Ludwig Pfandl.

13 En el acta de nacimiento de Pfandl, que se conserva en el Standesamt de Rosenheim, su padre afirma que Ludwig es un niño de sexo masculino. La interpretación propuesta aquí, según la cual Pfandl tuvo un cerebro femenino en un cuerpo masculino es ciertamente hipotética, pero posible. Refiriéndose a unas interpretaciones de símbolos propuestas en el libro de Pfandl sobre Sor Juana, P. Ontañón de Lope anota: «La interpretación burda del crítico alemán no mostraría sino una personalidad muy obsesionada por las representaciones fálicas, lo cual no sería tampoco muestra muy precisa de un carácter masculino.» (P.Ontañón de Lope, art. cit., 558).

14 Véase H. Merkl, art. cit., 242s. y 250 (n.53).

sistemático de los judíos porque esta enormidad sucedió más tarde, durante la guerra. Pudo parecer a Pfandl que el antí-intelectualismo de los nazis era similar a la actitud de ciertos representantes de la Inquisición en tiempos de Sor Juana. No hay que olvidar que Pfandl ha criticado duramente, en su libro, al arzobispo Aguiar y Seijas y al confesor de Sor Juana, Antonio Núñez de Miranda[15].

No conozco bien el pensamiento de Pfandl en los últimos años de su vida, pero la hipótesis según la cual la identificación de Pfandl con Sor Juana es una piedra angular de su vida, puede muy bien corresponder a lo que de hecho sucedió en estos años. Junto a su condición (encubierta) de homosexual, y a la penuria en la que tuvo que vivir después de 1921, esta hipótesis explicaría porqué Pfandl, después de haberse resistido a las presiones de los nazis durante 5 o 6 años, abandonó esta actitud. Como Sor Juana, que se sometió a su confesor después de haberse resistido a las presiones de la Inquisición durante más de un decenio, Pfandl parece haber tenido una «conversión» en sus últimos años, una conversión política con respecto a cuya sinceridad yo tengo mis dudas, y que no fue definitiva. Un texto que nos parece ser sincero, ahora, puede, en realidad, haber sido facticio o calculado. ¿Qué circunstancias han conducido a Pfandl a traducir el «Olivares» de Gregorio Marañón y a introducirlo utilizando las palabras y conceptos consabidos? ¿Se ha hecho uno de los que le perseguían para esconderse mejor de sus perseguidores? ¿Ha loado las metas de la política interior del régimen nazista para poder publicar, en 1939, antes de la agresión contra Polonia, su crítica de la política exterior agresiva de ese mismo régimen, y para así prevenir contra la guerra inminente? Puede ser.

Sería muy arrogante acusar a Sor Juana por no haberse resistido más tiempo. Ludwig Pfandl estaba lejos de hacerle este reproche.

> (Juana Inés) verdient unser Mitleid und unser einfühlungsbereites Verstehen, weil sie eine tragische Persönlichkeit ohnegleichen ist. Sie hat aber auch Anrecht auf unsere Bewunderung, weil sie mit einer wahrhaft männlichen Tapferkeit gegen die Tragik ihres Schicksals ankämpft und erst dann ermattet zu Boden sinkt, als es ihr klar geworden ist, daß da alle menschliche Weisheit und Hilfe unzulänglich und vergebens ist.[16]

---

15 Para Núñez de Miranda, véase L. Pfandl *op. cit.*, 106s.; para Aguiar y Seijas, véase L. Pfandl, *op. cit.*, 258-260. 0. Paz afirma: «La (...) excentricidad de la interpretación de Pfandl (...) consiste en divagar durante páginas y páginas sobre la supuesta inestabilidad de sor Juana y no dedicar una sola línea a los casos de los tres prelados que fueron sus censores.» (0. Paz, *op. cit.*, 606) Paz no parece haber leído lo que Pfandl escribió sobre los tres prelados que censuraron a Sor Juana. Pfandl critica sólo a Núñez de Miranda y a Aguiar y Seijas. Da un juicio bastante positivo sobre Fernández de Santa Cruz (véase L. Pfandl, *op. cit.*, 81-84).

16 L. Pfandl, *op. cit.*, 92.

Pfandl escribió estas frases hablando de la neurosis de Sor Juana, pero las referiría al propio Pfandl y a su neurosis, ocasionada, como la de Sor Juana, por las circunstancias sociales en las que tuvo que vivir.

El libro de Pfandl sobre Sor Juana es, sin duda, un documento de su resistencia intelectual frente a la ideología nazi[17], pero anuncia también el viraje inminente. Antonio Marquet ha notado la progresiva identificación de Pfandl con posiciones propias del confesor de Sor Juana: «Pfandl vira inconscientemente hacia posiciones de poder»[18]. Esta observación es pertinente. El libro sobre *La Décima Musa* es, de hecho, ambivalente, pero lo que prevalece en este libro, claramente y sin ambigüedad alguna, es la actitud de libertad intelectual y de piedad humana descrita en mi artículo anterior.

Los que hemos vivido en tiempos mucho más fáciles no tenemos el derecho de condenar a Pfandl por no haber sido un mártir. No podemos ignorar todo lo que realizó hasta 1938, año probable de su viraje, por algunos pasajes de textos[19] publicados desde 1938, cercanos a la ideología fascista. Esto no sería justo, y es algo que no se ha hecho en el caso de críticos literarios más jóvenes, como Hans Flasche o Paul de Man, que publicaron unos textos fascistas durante el régimen nazi, y que tuvieron una larga carrera universitaria después de la guerra, mientras que Ludwig Pfandl, doctor en filosofía y célebre investigador y escritor hispanista, pero pobre, sin puesto ni en la Universidad ni en la Enseñanza ni en otra parte, se había muerto en junio de 1942, a la edad de 60 años[20].

---

17 H. Merkl, art. cit., 235.

18 A. Marquet, art. cit., 268.

19 Véase Thomas Bräutigam, *Hispanistik im Dritten Reich. Eine wissenschaftsgeschichtliche Studie*, Frankfurt a. M., 1997, 246-249.

20 El acta de defunción que se conserva en el Standesamt de Kaufbeuren dice que Pfandl murió el 27 de junio de 1942 de apoplejía cerebral y de pulmonía, según comunicación del Kreiskrankenhaus de dicha ciudad, el hospital donde murió. Existe también una declaración de Eduard N., el amigo de Ludwig Pfandl, en la que dice que Pfandl había sufrido su primera apoplejía el 8 de julio de 1941. Según esta declaración, Pfandl se había separado de su mujer en 1930 y vivió separado de ella hasta su muerte. El trayecto vital de Ludwig Pfandl todavía tiene muchas lagunas para nosotros. ¿Porqué ha abandonado el proyecto de «Habilitation» del que habla en una petición al Ministerio Bávaro de la Cultura en septiembre de 1909 (Véase BayHStA MK 34084, el acta mencionada arriba, nota 11)? No sabemos porqué ha dejado su puesto en la Biblioteca Real de Munich en 1911, año de su matrimonio, y qué es lo que ha ocasionado la separación definitiva de su esposa en 1930. Sabemos que sus relaciones con Karl Vossler eran ambivalentes, pero no sabemos nada de las peripecias de estas relaciones. No conocemos las circunstancias de su viraje político en 1938 ó 1939, y no conocemos las causas de su primera apoplejía. Pero no es dudoso que después del proceso disciplinario de 1922, él no pudiera esperar ser empleado otra vez como funcionario del Estado Bávaro y que durante el dominio nazi (o sea durante los últimos 9 años y medio de su vida) tuviera que haber tenido miedo que se descubriera su condena por actividades homosexuales, entonces ya vieja más de diez años, por los nazis, o, si algún nazi la había descubierto, que no la utilizara contra él (Pfandl puede haber sido victima de algun chantaje). Véase, a este respecto, *Homosexualität in der NS-Zeit. Dokumente einer Diskriminierung und Verfolgung*, ed. de Günter Grau, Frankfurt a. M. : Fischer, 1993.
La Biblioteca Real de Munich conserva una carta de Pfandl a Vossler que no lleva data, y que según una noticia manuscrita anónima es de 1941, en la que Pfandl dice, hablando al parecer, de su libro

Es sabido que Pfandl no ha sido el primero en considerar a Sor Juana como a una mujer masculina. Anita Arroyo, en su libro *Razón y Pasión de Sor Juana*, de 1952, ha criticado a Ermilo Abreu Gómez por esto. Dice Arroyo que

> No hubo «incapacidad matrimonial». Por ninguna parte asoma «la evidente masculinización de su personalidad». Ese «tipo viriloide», fabricado por la imaginación de su devoto investigador (esto es, por Abreu Gómez), es opuestamente, el más perfecto espécimen, quizás uno de los más puros casos de femeneidad esencial y absoluta.[21]

> ¿Es que los hombres sospechan las complejidades verdaderamente laberínticas de la psiquis femenina? Más difícil que llegar a realizar viajes interplanetarios le resultará al hombre penetrar, si algún día lo logra, en el mundo inconquistado del alma de la mujer. El hombre y la mujer son biológica y psicológicamente, dos mundos de sistemas diferentes.[22]

Ermilo Abreu Gómez no ha sido el primero en creer reconocer una mujer masculina en Sor Juana. Por cuanto sepa, el primero fue un contemporáneo de Sor Juana, el conde de la Granja, que en un romance jocoso caracterizó las poesías de Sor Juana de «versos hermafroditos»[23]. En Alemania, Friedrich Bouterwek, en 1803, y Georg Grässe, en 1850, la llamaron un «espíritu masculino»[24]. Al afirmar que Sor Juana era un ser humano con cuerpo de mujer y mente masculina, Pfandl ciertamente tenía muchos predecesores en la crítica sorjuanista; pero ha sido uno de los primeros en fundamentar

---

sobre Carlos II, aparecido en la casa editorial Callwey en 1940: «Dem vorliegenden neuen Bande der Callwey-Serie müssen Sie ein gnädiger Richter sein, denn er kommt zu Ihnen keuchend wie ein abgehetztes Wild, dem es nicht mehr vergönnt war, seinen Lauf zu vollenden. Der ganze Schlussteil des Buches musste ungeschrieben bleiben und dafür ein Ersatzstück angefügt werden, nur damit das Buch rechtzeitig herauskam.» La carta está en la Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Signatura Ana 350, 12, A (Pfandl. En la misma carta Pfandl cita a Thomas Mann, emigrado desde 1933. Para quien sabe que Pfandl tuvo su primera apoplejía seis meses después de haber escrito esta carta, que tiene que ser de enero de 1941, está claro que estas palabras no se refieren sólo a su libro, sino a la persona de su autor. Es muy posible que los pasajes de sus últimos libros, en los que Pfandl se acerca a la ideología nazi, son concesiones destinadas a la censura nazi para que permita la aparición del libro entero que los contiene.

Me parece probable que existan en alguna parte (en Estados Unidos, Inglaterra, Rusia, o Francia), enterradas en los papeles que fueron utilizados en los procesos de Nuremberg, las notas de las autoridades nazis sobre Ludwig Pfandl.

21 Arroyo, Anita, *Razón y Pasión de Sor Juana*, Tercera edición aumentada con Refutación a Pfandl, México, 1980, 40. La cita está en la parte del libro que data de 1952 (A. A., *Razón y Pasión de Sor Juana*, primera edición, México, 1952).

22 Arroyo, Anita, *op cit.*, 40.

23 Véanse las *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz* I. *Lírica personal.* Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, 1951, 152, v. 176.

24 Según Hans Janner: «Descubridores alemanes de Sor Juana Inés de la Cruz. 1700-1950», Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas 25, 1988, 563-589, aquí: 572, 574.

esta intuición en una teoría biológica y médica, la teoría de los tipos constitutivos de la mujer.

Esta teoría, con su afirmación de dos tipos básicos, la mujer «picnica» y la mujer «intersexual», se ha asimilado, en los decenios pasados, al modo de pensar racista y sexista. He escrito que esta teoría era «dudosa», «antifeminista», «inaceptable» e «obsoleta»[25]. Pero no tuve razón en esto. Es racista y sexista la decisión de meter en una situación desventajosa o de exterminar a los individuos caracterizados por cierto fenotipo humano, fomentando a los de otro fenotipo, pero no el intento de clasificación de los fenotipos del género humano, en tanto que se sostiene la igualdad de derechos básicos de todos los seres humanos. Pfandl afirmó con respecto a Sor Juana que su intersexualidad, y la neurosis resultante de ella, eran el fondo del que brotaron sus creaciones literarias valiosas. Como no despreciaba a Sor Juana por ser neurótica, no la despreciaba por ser intersexual.

En los años veinte, hubo en Berlin un instituto de sexología, el instituto del Dr. Magnus Hirschfeld, cuyos colaboradores lucharon por la legitimidad de la homosexualidad y trabajaron sobre la intersexualidad. Este instituto fue demolido el 6 de mayo de 1933 por hordas de estudiantes nacional socialistas, que también robaron muchísimos libros que después quemaron[26]. Incurriríamos en un error histórico grave sospechando estas teorías de ser nazistas. Pfandl no menciona a Hirschfeld, pero cita a médicos y psiquiatras que llevaron a cabo unas investigaciones paralelas como Ernst Kretschmer, Hans Zacherl y Paul Ferdinand Schilder. Este último trabajó y enseñó desde 1928 en Nueva York[27]. Tenemos que agradecer a los hombres clarividentes y de miras amplias del gobierno militar americano para Baviera, que dieron, el 15 de marzo de 1946, una licencia para publicar libros a Hermann Rinn, de manera que éste pudo imprimir el manuscrito del fallecido Pfandl sobre Sor Juana con las citas y resúmenes de libros de medicina y biología que se encuentran en él[28]. Con esta edición, y con la traducción mexicana de 1963, Hermann Rinn, Hans Rheinfelder, Juan Antonio Ortega

---

25 H.Merkl, art. cit., 239s. Así escribe P. Ontañón de Lope: «H. Mitlacher, Wahle, Mathes, Kretschmer, nombres de psicobiólogos que se preocuparon por clasificar a los humanos en tipologías constitucionales que a nada condujeron y por ello fueron olvidados.» (P. Ontañón de Lope, art, cit., 549). Me parece que los tipos constitucionales descritos por Kretschmer *et alii* son fenotipos que la genética de hoy sabe correlacionar con ciertos genotipos ...

26 Véase *Homosexualität in der NS-Zeit*, *op. cit.*, 60-63.

27 La *Deutsche Biographische Enzyklopädie* contiene artículos sobre Magnus Hirschfeld, Ernst Kretschmer, Paul Ferdinand Schilder y Hans Zacherl, y también un artículo sobre Ludwig Pfandl, que no utiliza el documento conservado en el Bayerisches Hauptstaatsarchiv, citado arriba. Véase Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), ed.de Walther Killy Rudolf Vierhaus, 10 Tomos, München, Saur, 1995-1999.

28 Agradezco a la señora Edith Sonja Rinn (Munich) el haberme mostrado la licencia Nr. US-E-161 con que el gobierno militar americano para Baviera permitió al Dr. Hermann Rinn, su padre, después de haberlo examinado durante tres días (screening), publicar libros y revistas. Hermann Rinn pudo utilizar las facilidades técnicas de la casa editorial Callwey, que entonces no tenía licencia para continuar sus actividades por algún tiempo.

Medina y Francisco de la Maza han enriquecido la vida intelectual de los últimos cinco decenios, aunque la teoría de la intersexualidad resumida por Pfandl todavía no ha sido discutida debidamente.

Esta teoría no puede ser considerada ni «dudosa» ni «obsoleta». Es, a la luz de la ciencia de nuestros días, más certera, que las ideas de Anita Arroyo sobre el hombre y la mujer que son biológica y psicológicamente dos mundos de sistemas diferentes, y puede ser considerada «inaceptable» y «antifeminista» sólo por quien crea que la ciencia de hoy constituye una ofensa a la dignidad del sexo femenino. Creo que no tiene sentido oponerse a una teoría por considerarla ofensiva, si esta teoría corresponde más a la verdad que la teoría suplantada por ella.

Ludwig Pfandl tuvo una formación filológica. Era doctor en filosofía de la Universidad de Munich[29]. No tuvo ninguna formación biológica, ni médica. Si se le puede hacer un reproche, es que se expresa en su libro como si fuera un médico o un psiquiatra. Yo no quiero incurrir en este error. No tengo ninguna formación biológica ni médica, pero soy un hombre de mi tiempo, y como tal leo a veces algún periódico, o miro un programa en la tele. Así es que he oído de los avances de la genética, del papel de las hormonas en el desarrollo del embrión, de los cambios de sexo, y de los problemas civiles conectados con ellos. He leído un libro reciente sobre los «yerros de la naturaleza» que suelen ocurrir en el proceso de la diferenciación sexual de los seres humanos.[30] Me parece que todo esto está muy cerca de la teoría más vieja utilizada por Pfandl, y que estos asuntos nos conciernen a los críticos literarios. Si no hay una dicotomía entre hombres y mujeres expuesta por Anita Arroyo, entonces los críticos literarios que somos hombres más o menos femeninos sí podemos entender la literatura escrita por mujeres (más o menos masculinas), y los críticos literarios que son mujeres más o menos masculinas sí pueden entender la literatura escrita por hombres (más o menos femeninos)[31]. Aunque los críticos literarios no seamos ni médicos ni biólogos, los fundamentos teóricos de nuestras investigaciones tienen que ser compatibles con los resultados de la ciencia biológica, médica y genética actual -hasta el día en el que estos resultados sean abandonados por los investigadores especialistas en estas disciplinas. Si la ciencia del siglo venidero confirma los avances de la ciencia biológica, médica y genética actual, el libro de Pfandl sobre Sor Juana será uno de los primeros que tome

---

29 El acta del doctorado de Ludwig Pfandl está en el Archivo de la Universidad de Munich (Signatura 0I88p).

30 Zankl, Heinrich, *Phänomen Sexualität. Vom «kleinen» Unterschied der Geschlechter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999. Véase también Sandrine Barbaux/ Ken McElreavey/ Jean-Marc Lobaccaro/ Marc Fellous, «Détermination et différenciation sexuelles», Josué Feingold/ Marc Fellous/ Michel Solignac (eds.), *Principes de génétique humaine*, Paris, Hermann, 1998, 337-358.

31 Véase a este respecto Heinrich Merkl, *Sor Juana Inés de la Cruz. Ein Bericht zur Forschung. 1951-1981*, Heidelberg, 1986, 202. Me parece ahora que la sexualidad tiene un papel importante tanto en la práctica de la crítica literaria cuanto en la creación literaria, ya que muchos poetas y muchos críticos literarios somos cócteles variados de características femeninas y masculinas, lo que constituiría una explicación del hecho observado entonces.

en cuenta estos nuevos fundamentos teóricos de la crítica literaria. Si la biología y medicina futuras no abandonan radicalmente sus posiciones actuales, la crítica literaria del siglo venidero será intersexual, y Ludwig Pfandl será uno de sus predecesores más importantes.

La valoración positiva de la teoría de los tipos constitutivos no implica la afirmación de que Juana Inés pertenecía al tipo de la mujer intersexual. Los retratos de Sor Juana no pueden constituir una prueba de su pertenencia a este tipo[32]. Por consiguiente, las ideas de Pfandl sobre el papel de la menopausia en la conversión de Sor Juana, no son más que unas hipótesis basadas sobre otra hipótesis. Tenemos que discutir estas cuestiones sobre la base de los textos escritos por Sor Juana, de los que he citado algunos. Estos versos son extraños, si la Juana Inés histórica fue una mujer puramente femenina, entonces puede haber tenido sus motivos para dar en estos versos una idea falsa de sí misma. Sea como fuere, es mejor no tocar esta cuestión hasta el día en el que ya no piense nadie que sería ofender a Sor Juana afirmar que no era una mujer puramente femenina. Afirmo solamente que tiene sentido leer la obra de Sor Juana en la base de la hipótesis de que su autora ha sido una mujer intersexual: esto es lo que ha hecho Pfandl, si bien ha creído haber probado esta hipótesis. La hipótesis no está probada, pero no es tampoco descabellada, ni ha sido probada su incorrección. Por esto, y por las demás razones aducidas en esta ponencia, creo que el libro de Ludwig sobre la *Décima Musa de México* merece una reedición cuidadosamente anotada.

32 Merkl, H., art. cit. arriba (nota 9), 240.

Divulgación de un género literario en el Barroco

Remedios Morale Raya

El romance como medio transmisor de la picaresca. Posible antecedente

La aproximación al romance de Quevedo, «Don Turuleque me llaman»[1], permite mostrar la función que este tipo de composición poética cumple como modesto, si se quiere, medio o receptáculo, en todo caso, molde difusor adecuado, idóneo, de un género en auge durante el Barroco, el de la picaresca o el picaresco.

Adscribir una composición en verso a un género, cuya definición y existencia ha implicado múltiples discusiones a través de una ya muy dilatada bibliografía[2], quizá sea atrevido, y más, cuando el vehículo común de difusión del mismo ha sido la narración en prosa, la denominada novela picaresca. Pero no se trata aquí de pronunciar afirmaciones rotundas, sino de exponer y comentar algunas sencillas apreciaciones que nos llevan a constatar, una vez más, la conocida moldeabilidad de una forma poética tradicional cual es el romance, su perfecta adaptación para integrar y difundir nuevos géneros y, a la vez, la función primordial que ejercen éstos en la renovación o remozamiento de un conjunto poético cuyos representantes más genuinos, sabemos que –aunque los primeros testimonios escritos se remonten a las últimas etapas de la Edad Media y se difundan fundamentalmente en el siglo XVI– hunden sus raíces en unas mucho más tempranas composiciones épico-líricas medievales.

El contenido picaresco constituye, pues, en un momento de agotamiento temático, una vía de renovación, una vía de construcción o creación del llamado romancero nuevo al que tan notablemente Quevedo contribuyó con su amplia y variada gama de textos incomparables.

Sin profundizar en el estudio de composiciones en verso de tema o asunto picaresco, o persistir en el esfuerzo de su recopilación, apuntaremos que tampoco éstas constituyen una novedad absoluta en el panorama literario áureo, ya que podemos recordar, por ejemplo, aquella obrita, cuya portada reza: *La vida del pícaro, compuesta por gallardo*

---

1 Es el titulado «Refiere su vida un embustero», que figura con el número 761 en las ediciones de J. M. Blecua: Francisco de Quevedo, *Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1981 y *Obra poética*, III, Madrid, Castalia, 1971.

2 Clásicos son hoy los estudios de Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral, 1973 (1ª ed. 1970), y su posterior «Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca» en *Edad de Oro* III, Madrid, Universidad Autónoma, 1984, 277-240; Marcel Bataillon, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969; Fernando Lázaro Carreter, «Para una revisión del concepto novela picaresca», en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, 193-229; o Alexander A. Parker, *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1971.

estilo en tercia rima, por el dichosísimo y bienafortunado Capitán Longares de Angulo, Regidor perpetuo de la hermandad picaril en la ciudad de Mira, de la provincia del Ocio: sacada a luz por el mismo autor, a petición de los cortesanos de dicha ciudad. Van a la fin las ordenanzas picariles, por el mismo autor. Impresa en Valencia junto al molino de Rovella. Año 1601. Véndese en el enlosado de la Lonja, atribuida a Juan Martín Cordero y que hoy se conserva en la universidad de Valencia[3].

Características generales de la picaresca en el romance

El poema de Quevedo reproduce en verso el esquema tópico de la novela picaresca. Como los pícaros de aquélla, el personaje, don Turuleque, da noticias de sí mismo y de su ascendencia familiar baja y poco honrosa, encarnando así lo que Américo Castro denominó la figura del antihéroe[4]; menciona los escenarios geográficos reales de su itinerario vital, los cuales contribuyen a la verosimilitud del relato, y descubre los múltiples oficios ejercidos. Entre los rasgos que acercan el romance al género picaresco pueden destacarse: autobiografía, genealogía degradante, carácter episódico en la narración de sus oficios, diversidad de oficios delictivos satirizados, servicio (en este caso) a un amo, e itinerario verosímil por una geografía real, conocida. Presenta además análoga estructura interna, donde el presente del protagonista se proyecta sobre su pasado, ofreciéndose incluso la posibilidad de desdoblamiento de éste en narrador y actor.

En cuanto a la autobiografía, el narrador cuenta en primera persona lo que ha sido su vida hasta el momento en que habla, en el ahora en que es conocido por un apodo marcadamente significativo y poco después de haber recibido los usados cien azotes[5] del verdugo en castigo por sus delitos. El evidente carácter retroactivo distingue, pues, su relato, como muchos del mismo género. Se nos presenta, pues, con un nombre connotativo antecedido del don, grotesco en su caso: don Turuleque. Identifica a sus

---

3 Véase Francisco Carrillo, «*La vida del pícaro* (1601): Testimonio contextual de la picaresca», en *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* publicadas por José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans, Madrid, Istmo, 1986, 357-366. Agradezco mucho a Francisco Carrillo el haberme facilitado amablemente el texto de «La vida del pícaro». Recuérdense *La vida del ganapán* y los demás poemillas a los que alude Marcel Bataillon en «La honra y la materia picaresca», ob. cit., 204-205.

4 *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, New Jersey, 1956, 74. En este caso nuestro protagonista ascenderá a héroe del hampa o valentón, aunque este estado podrá acarrearle su caída o degradación total.

5 Los versos «luego, jugando de mano,/me dio un repique el rebenque» (91-92) indican con maravillosa precisión (como explica Arellano en *Comentarios a la poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998, 11-12) el castigo habitual de cien azotes para los delincuentes, ya que «jugando de mano» y «repique» deben ser entendidos simultáneamente con sentido literal y figurado, apuntando éste último a distintos lances en los juegos de naipes, y en concreto en el juego de los cientos. Las jácaras 849 (vv. 58 y 81) y 850 (vv. 5 y 23) contienen referencias a los cien azotes usuales en la época.

ascendientes directos por sus trabajos. Aparentemente, su padre fue zapatero y su madre remendaba medias cogiéndoles los puntos, oficios, si bien denostados en la época por su carácter mecánico, no del todo deplorables si no consideramos la posibilidad –que evidentemente se da– de que puedan encubrir otros más deleznables, transmisores aún de mayor infamia. A continuación hace relación de los trabajos que ha desempeñado: pregonero de zapato viejo, mozo de un ladrón, ladrón él mismo de bolsas, de casas, de caminos y de capas, corchete, alcahuete y rufián valentón. La enumeración en serie evoca la técnica de articulación de episodios en sarta de la novela picaresca y la común relativa independencia de unos frente a otros, hasta el punto, incluso, de admitir, como en algunas del género, la posibilidad de su intercambio.

Los espacios geográficos explícitos son Ocaña y Yepes, donde su padre ejerció como zapatero y heredó de los mismos las connotaciones de «cristiano nuevo», «pícaro» y «borracho» o «aficionado al vino»; Madrid, donde don Turuleque pregonó zapato viejo y el Corral de la Cruz, donde armó un altercado que lo llevó a la cárcel.

Además de la sátira implícita en la relación de oficios (falsos caballeros, buscavidas, conversos, zapateros, remendonas de medias, vendedores que vocean, ladrones de diversos tipos, corchetes, alcahuetes, valentones, rufianes, entrometidos y soplones), «Don Turuleque me llaman» contiene un dardo contra los robos cometidos por los altos cargos[6] y una breve pulla contra los penitentes y flagelantes que se azotan en las procesiones con fin exhibicionista, motivo de crítica en otros lugares de la obra poética quevedesca[7].

Analogías con *El Buscón*

El carácter picaresco de este romance se confirma sobre todo si se compara con *El Buscón*, la obra quevedesca que, pese a discusiones y polémicas conocidas[8], suele ser considerada, junto a *Lazarillo* y *Guzmán de Alfarache,* una de las tres más representativas del género.

---

6 En los versos «Si como di en descapar/mancebitos diferentes/doy en descapar las llaves/los robos fueran mercedes», por alusión a la expresión *llave capona*, insignia de honor que se concedía como merced a los gentilhombres de la cámara del rey, podemos advertir un dardo contra el aprovechamiento generalizado de su posición por parte de los hombres en el poder para obtener beneficios materiales ilícitos.

7 Como puede constatarse, por ejemplo, en los tercetos encadenados «Deja la procesión, súbete al Paso,» donde *Abomina el abuso de la gala en los disciplinantes,* en el romance que comienza «Fulanito, Citanito», el cual contiene una *Censura contra los profanos diciplinantes* o en el romance «Ni sé si es alma, si almilla», en el que *Despídese de penitente y diciplinante*; estos poemas corresponden a los números 147, 712 y 724 de Quevedo en *Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Planeta, 1981.

8 Para la discusión de la inclusión o no de *El Buscón* en el género de la picaresca remito a las informaciones y bibliografía que brindan recientes editores de la obra como son Arellano, Cabo Aseguinolaza, Cros, Jauralde Pou, Vaíllo, Ynduráin...

Dejando aparte los rasgos generales, señalados más arriba, destacaré, como más significativas concomitancias entre la novela y el romance de Quevedo, el similar tratamiento de las ideas de ascenso social y mérito personal, que supone la contraposición en ambos casos de los pícaros literarios frente a su creador, Quevedo, –pese a la ambigüedad sobre todo del romance– y la análoga representación del ambiente marginal de la germanía y de la profesión de valentón, última actividad desempeñada por Pablos y don Turuleque en sus respectivos textos. El polígrafo madrileño manifiesta así, doblemente, su regusto por el mundo del hampa en el que incardina a sus personajes. Romance y novela finalizan con sendos episodios germanescos.

Si a Pablos lo caracteriza la obsesión que tiene desde pequeñito por parecer caballero, por distanciarse de la ignominiosa clase de los suyos, hasta el punto de fingirse perteneciente a un estrato social que le es ajeno y pretender a una dama de «elevada» posición, a don Turuleque lo distingue explícitamente y de igual modo, entre otras manifestaciones, ese «Ascendí por mis pulgares» (v. 37); con la misma actitud que su correligionario, declara literalmente: «achaqueme nuevos padres/y levantéme parientes» (vv. 35-36). Pablo verá frustrados sus intentos de movilidad social ascendente una y otra vez; los del narrador del romance quedarán de igual manera impedidos al final de la composición. Es el tema del ascenso de un personaje de bajo estrato en una sociedad inmovilista el que igualmente desarrollan los dos textos.

La ausencia en el poema de un destinatario ficticio intratextual, intríseco al discurso epistolar, puede ponerse en relación con la función irrelevante que[9] éste cumple en *El Buscón* hasta el punto de que se produce confusión al dirigirse Pablos tanto a una «señora»[10], al principio de la obra («Yo, señora, soy de Segovia»; luego, «vuestra merced») como, en otro lugar, al «pío lector» («Lo que la monja hizo de sentimiento, más por lo que llevaba que por mí, considérelo el pío letor». III, 9).

Destacando la común inmersión de los pícaros en el hampa y el enseñoramiento de los mismos en esa esfera, la común caracterización de los matones en cuanto a apariencia física, acciones y registro lingüístico, y la colocación de esas escenas en último lugar, precipitando el final de ambos textos (relato en prosa y romance), apuntaremos que las analogías menudean especialmente entre la segunda parte del romance y el último capítulo, el X, del libro tercero de la obra en prosa. En éste último, Pablos se encuentra con un antiguo condiscípulo suyo de Alcalá, Matorral, de quien cuenta que «era tendero de cuchilladas, y no le iba mal. Traía la muestra dellas en su cara, y por las que le habían dado concertaba tamaño y hondura de las que había de dar. Decía: «–No hay tal maestro como el bien acuchillado. Y tenía razón, porque la cara era una

9 Para la escasa relevancia del destinatario ficcional en *El Buscón*, señalada por la crítica, véase Francisco Rico, ob. cit., 124, y *El Buscón*, ed. de I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 1993, 24.

10 En las ediciones que parten del manuscrito B, que son las más recientes de esta obra. Las ediciones que parten de la tan celebrada durante mucho tiempo, de Lázaro Carreter (Salamanca, Universidad, 1965), que, a su vez, tomó como base la primera edición impresa en Zaragoza por Pedro Vergés, a costa de Roberto Duport, 1626, comienzan: «Yo, señor, soy de Segovia».

cuera y él un cuero.»[11] También don Turuleque recibe «chirlos de alquiler/en puntos de a diez y nueve» (vv. 51-52), tiene la cara como unas «cachondas» «a poder de cuchilladas» y ésta le sirve de catálogo para vender las suyas a precios diferentes según los puntos que se concierten[12].

La asociación de los matones al vino como señal de hombría, expresada en el «–Bébase –me dijo– esta media azumbre de vino puro, que si no da baharada no parecerá valiente» que dirige Matorral a Pablos[13], está en el romance, cuando don Turuleque hiere mortalmente a Matacandiles «después que en una taberna/hubo mortandad de sedes[14]». Pablos participa finalmente en el asesinato de dos corchetes, provocando él y sus compinches el encuentro fatal[15]. También don Turuleque participa en dos asesinatos y figura como instigador directo del segundo. Pero mientras don Turuleque cae en manos de la justicia, Pablos logra escapar aunque, tomada la decisión de huir a las Indias con la Grajal, la prostituta a la que se había aficionado, confiesa finalmente: «Y fueme peor, como vuestra merced verá en la segunda parte, pues, nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres». Este final precipitado y abierto de la novela encuentra reflejo en lo que parece interrupción, más que final cerrado, en el romance: «No son de sí los azotes/tan malos como parecen,/pues procesiones los usan/y los cantan misereres».

Romance y novela terminan con sendas frases que apuntan a la esfera de lo moral, aunque de un modo bastante ambiguo. Por otro lado, la actitud de los protagonistas al final de ambos relatos coincide, al no mostrar ninguno de ellos arrepentimiento por sus acciones delictivas pasadas[16].

Por lo que se refiere a la caracterización lingüística de los valentones, notaremos que, además de los muchos términos de germanía que utilizan, en romance y novela se encuentran alusiones, mediante diversas variantes de frases proverbiales, al diablo, como instigador y causante directo de los males. Si en «Don Turuleque» aparece: «*el diablo*, que nunca duerme» (v. 58), en la novela, Pablo, al comenzar a narrar su desgraciada caída y rodadura por el tejado del escribano cuando intentaba visitar a su dama, anuncia: «*El diablo*, que es agudo en todo, ordenó que, venida la noche, yo deseoso de

---

11 *El Buscón*, ed. de P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1990, 252 . Utilizo esta edición para extraer las citas.

12 Motivo que inevitablemente conlleva la evocación del patio de Minipodio y del famoso «Memorial de cuchilladas» del *Rinconete y Cortadillo* cervantino.

13 Ed. cit., 253.

14 «bebieron mucho», modificación humorística de la expresión *matar la sed* y creación neológica con el plural de *sed*.

15 «Con esto salimos de casa a montería de corchetes. Yo, como iba entregado al vino y había renunciado en su poder mis sentidos, no advertí al riesgo que me ponía. Llegamos a la calle de la Mar, donde encaró con nosotros la ronda. No bien columbraron, cuando sacando las espadas la embistieron, yo hice lo mismo, y limpiamos dos cuerpos de corchetes de sus malditas ánimas al primer encuentro.», ed. cit., 255.

16 Díaz-Mingoyo ya señaló en *Estructura de la novela. Anatomía del Buscón* (Madrid, Fundamentos, 1978, 103-130) que Pablos no es un pícaro arrepentido cuando al final de la obra decide ir a las Indias.

gozar la ocasión...»[17] (III, 5). Dichas expresiones ponen de manifiesto el relieve que tiene el azar en el desarrollo de los acontecimientos, que como manifestó Spitzer[18], es muy intenso en la novela y aflora asimismo en el poema.

Entre otros detalles rastreados sobresalen la expresión «mozo de hato»[19] que, aunque en el romance significa «cómplice» o «ayudante», evoca no obstante la estancia del protagonista de *El Buscón* con los comediantes; el hecho de que don Turuleque como Pablos, sirva a un solo amo (luego vive por su cuenta, independiente); el de que su madre, como la de Pablos, ejercía de alcahueta, o la ascendencia conversa, afición al vino o carácter de pícaro y ladrón del padre. El mismo tipo de robo practicado por Pablos en Alcalá[20], consistente en prender algo y huir corriendo, fue ejercitado por el padre de don Turuleque en Ocaña y Yepes, como se deduce del doble sentido metafórico de *guantero de zancajos* (zapatero y ladrón que echa el guante a algo[21] y sale corriendo; se vale de sus *zancajos*[22] para escapar).

Esta composición en verso puede reproducir el problema de la varia interpretación que ha suscitado *El Buscón* y que ha enfrentado en agria polémica a la crítica actual, pues puede ser considerada, grosso modo, como obra de humor, entrenimiento y exhibición de ingenio, mera contribución a una moda, la de la picaresca, (su destino al canto o recitado avala esta consideración) o como portadora de una tesis[23], en este caso, reflejo de una realidad político-social del XVII: los continuos intentos de ascenso de los miembros de clases sociales inferiores y los constantes impedimentos por parte

---

17 Más adelante, cuando Pablos acepta intercambiarse la capa con Don Diego (III, 7), hecho que le iba a deparar una soberana paliza, afirma: «No bien me aparté dél con su capa, cuando ordena el *diablo* que dos, que lo aguardaban para cintarearlo por una mujercilla, entendiendo por la capa que yo era don Diego, levantan y empiezan una lluvia de espaldarazos sobre mí.» La expresión *ordena el diablo* encabeza el gracioso episodio de la moza que huye asustada cuando malinterpreta las palabras de Pablos, compositor de una comedia en la que aparece un oso (III, 9); y antes de emprender la criminal persecución de los corchetes, un bravucón exclama: «¡Vamos, que me retientan los dimoños!» (III, 10)

18 Para Leo Spitzer en «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», 123, no «debe olvidarse que el azar no es más que la expresión humana paródica del destino ordenado por Dios, y que, por tanto, el buscón a su manera, como todos los hombres, lucha con Dios». En su novela Quevedo subraya que «Dios o el diablo ha querido tal o cual situación aparentemente azarosa» (*Francisco de Quevedo*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, serie *El escritor y la crítica*).

19 Según el *Diccionario de Autoridades, mozo de hato* «Se llama entre los farsantes el que cuida de llevar y traer la ropa común de la compañía, como cortinas, sayo de entremeses, etc.»

20 «...busqué nuevas trazas de holgarme y di en lo que los estudiantes llaman correr o arrebatar» (II, 6).

21 *Guante: Aut.* «la misma mano, y así se dice *echar el guante*». *Echar mano* o *la mano: Aut.* «asir o tomar alguna cosa... Quev. *Mus.* 6. Canc. I.: Defiéndaos Dios de sastre o zapatero,/que aunque no sois de acero/o por punzón o lezna es caso llano,/que ambos en competencia os echen mano».

22 En el romance 685, titulado *Habla con enero, mes de la brama de los gatos*, que comienza «Enero, mes de coroza» leemos «Por vida del buen enero,/que enamores otro año/los ratones, porque duerman/sin recelo mis zancajos» (vv. 53-56).

23 Un buen resumen de las posturas contrarias de la crítica respecto al *Buscón* figura en el estudio preliminar que incluye la ed. de P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1990, 33-52.

de la aristocracia para frustrarlos; e incluso, desde una postura ecléctica, como reflejo de ambas estimaciones a la vez, según el lector o receptor del poema.

El mismo afán de exhibición lingüística y de ingenio puede rastrearse en el romance a través de los numerosos vocablos de germanía (chirlos, trinquete, resbalones, pebre, fuelles...) utilizados por el jaque o a través de intrincadas y conceptuosas expresiones como: «guantero de zancajos» (recuerda al «tundidor de mejillas» o «sastre de barbas» de la obra en prosa), «tomaba puntos», «mortandad de sedes», «modorra de requiem», «hosco de copete», «ojos de buces», «la de Toledo», «la de san Clemente», «la anticipada», «iba en justos y en creyentes», «vascuences», «jugando de mano/me dio un repique el rebenque»... cuyos sentidos más encubiertos requieren precisa anotación.

Composición y unidad del romance

Es notoria la desigualdad del espacio que don Turuleque dedica al último oficio o estado en la relación de su vida frente a todos los demás anteriores. Si la presentación, identificación de sus progenitores y enumeración de sus diversas ocupaciones, excepto la última, comprenden las diez primeras cuartetas asonantes del romance, algo menos de la mitad del mismo, lo relativo al último quehacer desempeñado, que ocupa lo que puede considerarse la segunda parte del poema, contiene cuatro cuartetas más que la anterior primera. Mientras la parte inicial del romance transcurre con paso rápido en la enumeración de los episodios, con sólo algunas breves, pero muy importantes, reflexiones acerca de los mismos, lo que podríamos denominar la última escena se representa mediante detenido y detallado relato de su contenido: convertido en valiente, valentón despiadado, el narrador se recrea en pormenores de esta última actividad dando cuenta de su enfrentamiento, estando borracho, con Matacandiles, otro valentón, y la muerte de éste como consecuencia de la pelea y de la embriaguez, de las cuchilladas que recibe en venganza y que le imputan matones pagados para ello, de su acción, igualmente, como vengador alquilado de agravios ajenos que ofrece, para elección, en su propia cara, el catálogo de cortes de diferente tamaño y precio, y de su provocación de una reyerta en el Corral de la Cruz. Las gravísimas heridas que causa a otro contrincante de su misma ralea determinan su detención, llevada a cabo por un grupo de corchetes, y, tras ser acusado de este crimen, delatado por su vida de delitos y pregonados éstos públicamente, su esposamiento, azotes y encarcelamiento.

Este obvio desajuste o desproporción en cuanto a la extensión de ambas partes quizá deba ser puesto en relación con la importancia que el autor desea otorgar a la aventura final en la que el pícaro provoca o incurre en situaciones de mayor gravedad, sucumbe y paga no sólo por el último crimen perpetrado sino también por los sucesivos actos delictivos que ha cometido con evidente impunidad durante la trayectoria de todo su

existir. Lo que indudablemente revela dicha escena final es la fascinación de Quevedo por la esfera de los bravos y matones en cuya descripción se complace[24].

Las diez cuartetas asonantes, que constituyen la primera parte y se suceden linealmente en serie, presentan, con algunas diferencias, prácticamente la misma técnica de composición. El verso primero o los versos primeros enuncian el hecho objetivo –equiparable a cada episodio en la novela picaresca– (remiten al pícaro-actor), y los últimos contienen el comentario o apreciación subjetiva del mismo (remitiendo, a través del narrador, implícitamente al autor. A través de estos versos, por donde se cuela la voz e ideario de Quevedo, se subraya el carácter retroactivo del relato y se posibilita más de una interpretación del poema).

Las catorce cuartetas que componen la segunda parte carecen de las apreciaciones subjetivas en su conjunto, con la excepción de la primera –la número once– y de la última –la número veinticuatro– que enmarcan la narración objetiva y detallada de la postrera aventura vivida por el protagonista.

Una cuestión queda, no obstante, por explicar: ante la ausencia de un destinatario que, por ejemplo, en el *Lazarillo* requería la explicación del *caso* muy por extenso, ¿dónde está la unidad de esta composición? ¿cuál es la razón que articula y da sentido general a esta sucesión de episodios? Indudablemente, la reflexión que hace el narrador acerca de su apodo, «don Turuleque», en la primera copla[25], complementada por las irónicas apreciaciones subjetivas que intercala al hilo de su relación[26], y la valoración, en la última, del castigo que acaba de recibir[27]. Una valoración, por cierto, no exenta de ironía y que dificulta la interpretación unilateral del romance.

Todo el relato está pronunciado en pasado, excepto esas dos cuartetas –inicial y final– y las referidas exclamaciones subjetivas, que aparecen en presente y que constituyen el marco de la narración, cumpliendo así una función integradora. Las mismas contienen de modo implícito la razón por la que se relata esta vida: la imposibilidad de que un pícaro sea estimado socialmente y, por tanto, digno de atribuirse el don, y el castigo que merecen los que intentan el ascenso por caminos equivocados.

En los cuatro versos iniciales, el narrador pone de manifiesto la incongruencia de la asociación de los dos términos que componen su apodo, la contradicción e inconsecuencia que supone: «el don casa mal con el Turuleque», o lo que es lo mismo «la honradez o estima colectiva que implica dicha fórmula de tratamiento casa mal con el

---

24 Como es sabido, Quevedo desarrolla ese interés suyo por los bajos fondos en el amplio repertorio poético que, dentro de su romancero, constituyen las jácaras y bailes.

25 Reflexión que puede ser enunciada de diferentes modos, dependiendo de cómo se interprete *adrede*. Así, podría enunciarse: «imagina que lo apodan de ese modo *adrede*, es decir, intencionadamente, con malicia (para burlarse de él o molestarlo), puesto que sabe que el *don* no le pega a un nombre de pícaro».

26 «¡Lo que puede la virtud/y el aplicarse las gentes!» [31-32] o «¡Sabe Dios cuánto trabajo/pasé para merecerle!» [39-40]

27 «No son de sí los azotes/tan malos como parecen,/pues procesiones los usan/y los cantan misereres» [93-96].

personajillo ínfimo (el «embustero» del epígrafe con que el editor calificó al protagonista) al que se asocia». En la última, literalmente interpretada, valora positivamente los azotes porque los usan los buenos en actos de penitencia, como muestra de arrepentimiento. Luego podría deducirse que los azotes han conducido al falso hidalgo a aceptar la incompatibilidad e incongruencia significativa de su apodo, a aceptar la imposibilidad de ascenso para los inferiores, y a arrepentirse de los pecados y delitos cometidos al intentar abandonar la baja extracción a la que está ligado por nacimiento.

Desde este enfoque absolutamente literal de la copla final –y subrayamos el absolutamente literal– puede considerarse que la relación de la vida ha sido hecha para probar la verdad de la afirmación inicial de don Turuleque, ya que el castigo final que ha recibido por su osadía la ha ratificado. Desde este enfoque también puede observarse cómo se produce un perfecto desdoblamiento entre el pícaro-narrador (que habla en presente, que ha sido convencido por el castigo de la verdad que expone al principio –el don no es para él– y que ha ido intercalando al hilo de su relato irónicas apreciaciones) y entre el pícaro-actor o realizador de los hechos delictivos cometidos en su pasado cuando caminaba equivocado. Desde este enfoque obtenemos una interpretación coherente, donde todos los elementos constitutivos concuerdan. El narrador podría ser considerado portavoz de Quevedo, defensor de los privilegios de la aristocracia, y atribuirle la negación de las apetencias sociales del pícaro y de los de su clase. Desde este enfoque podría considerarse que el romance obedece a un propósito moral, que es ejemplar y adoctrinador; que se da, en fin, una discrepancia en cuanto a las nociones de virtud, merecimientos y ascenso social entre el pícaro-narrador arrepentido y el pícaro-actor. Dichas nociones no son entendidas del mismo modo por ambos. El ascenso material que paulatinamente consigue el pícaro en la vida es considerado por el narrador-autor –de modo implícito, desde luego– descenso, degradación moral. Se nos revela aquí el esquema estructural cerrado del *Guzmán de Alfarache*, aunque sin sermones, porque la historia vivida por el pícaro en el pasado al ser ahora contada está determinada por el presente del pecador arrepentido.

Sin embargo, la alusión a «procesiones», en el contexto satírico-burlesco de la poesía de Quevedo, porta una desconcertante connotación negativa, que rompe en cierto modo tanta coherencia interpretativa, pues descubre por metonimia a falsos penitentes exhibicionistas y no verdaderamente devotos arrepentidos de sus pecados. Falsos penitentes que buscan ostentación y honra o prestigio social mundano mediante la autoaplicación de estas laceraciones[28]. Dicha connotación desmiente la valoración positiva literal y propicia otra lectura para los últimos cuatro versos.

Al equiparar don Turuleque sus azotes con los de los fingidos penitentes, también equipara los fines y si para él aquellos consiguen con sus flagelaciones relevancia social, sus azotes, aunque duelan, «no son malos» porque constituyen el medio de poder obtenerla. Él no entiende la verdadera virtud porque la sociedad en donde se mueve no se la muestra; le muestra, en cambio, falsos penitentes, hipócritas a los que imita o se

28 Véase más arriba la nota 7.

equipara. Sus azotes no significan una muestra de penitencia por sus pecados, sino una prueba más que lo curte en dureza, que lo hace más respetable en su medio degradado, en el ámbito[29] de bravos y maleantes y le da «fama de hombría». No se muestra entonces el pícaro-narrador arrepentido de sus delitos. El rebenque no ha tenido un efecto ejemplar para el mismo y la concordancia que establecíamos antes entre las cuartetas inicial y final queda rota y el final del poema completamente abierto. El castigo padecido sólo es un paso adelante hacia el particular ascenso que persigue; un particular ascenso que puede traducirse en provecho material y enseñoramiento o dominio de su inframundo. Ante los ojos lectores, Don Turuleque, en cambio, persiste pues en su equivocación y desciende en su degradación.

¿Cómo interpretar ahora la totalidad del texto? ¿se ha roto la función integradora del marco narrativo? Así lo parece. Porque al no mostrarse arrepentido por los azotes de su vida pasada, los últimos cuatro versos no sirven para ratificar la observación inicial y las apostillas irónicas posteriores. Parece que el narrador ha caído en contradicción, pues ahora, en la copla final, no se advierte la disociación entre el pícaro-actor y pícaro-narrador (portavoz de Quevedo), sino que el comentario del narrador está en sintonía con las acciones del actor.

¿Cómo resolver el problema? Una nueva lectura de la estrofa primera y de las apostillas irónicas interiores nos dará la solución: es obvio que el narrador cuenta su vida para mostrar la verdad de la afirmación inicial; pero esa afirmación inicial puede interpretarse de distinto modo si no adjudicamos el *adrede* a don Turuleque. Los demás lo llaman[30] *don Turuleque* aún a sabiendas de que el *don* no le pega al *Turuleque*. Lo llaman así *adrede*, «intencionadamente, con malicia», pero no hacia él, sino hacia quien se muestre molesto por la posibilidad de ascenso de los desprovistos de nobleza y linaje. Don Turuleque exhibe orgullosa y, a la vez, cínicamente, su apodo, distanciándose de los que no lo consideran congruente, y cuenta su vida para mostrar cómo se ha hecho merecedor del mismo hasta el punto de soportar el castigo del verdugo, como el padre de Pablos, ganándose el prestigio ante los de su calaña. Su moral no va con la mentalidad dominante, sino que como Lázaro de Tormes, cuando comienza a contar su caso, ha aprendido a fingir y a exhibir la hipocresía que la sociedad le ha mostrado. Percibimos el excepticismo y la denuncia de Quevedo ante los modelos de conducta que la sociedad proporciona. Desde esta segunda perspectiva, los vocablos *virtud, merecimientos, ascendí*... están pronunciados en sentido serio, no irónico –aunque desde la óptica discrepante de la moral comúnmnete aceptada– y el final del romance concuerda con

---

29 Recuérdese que, entre bravos, el aguantar el dolor de los azotes y torturas despertaba la admiración y el respeto de los demás. El padre de Pablos mostró bastante entereza al padecer castigo público y ejecución, según cuenta su tío, el verdugo (I,7).

30 Recuerda el «Pues sepa Vuestra Merced, ante todas las cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes...» del *Lazarillo*. Desde el mismo arranque de la novela anónima, su protagonista se identifica orgulloso con el nombre que ostenta en su presente, un presente que tamizará su pasado. V. Francisco Rico, ob. cit., 29.

su principio. A Turuleque lo apodan con *don* porque ha logrado enseñorearse del mundo del hampa.

Esta última interpretación permite aplicar a «Don Turuleque me llaman» la clasificación de burlesco, en el sentido en el que entiende R. Jammes[31] este término al adjudicarlo a una parte de la obra poética de Góngora. Según esta lectura, el protagonista exalta valores opuestos a la ideología dominante, ponderando sus oficios delictivos y relatando su vida como un paulatino y singular ascenso. En este sentido puede interpretarse el romance como mero ejercicio de ingenio y deseo de diversión y deleite con la somera exposición de las peripecias del pícaro, sin ninguna intención aparentemente moralizadora, como escape del autor al mundo en libertad del narrador[32].

Trayectoria del personaje y repertorio figurativo

A lo largo de la composición el personaje narrador, don Turuleque, culmina una trayectoria que lo lleva desde su infancia como pregonero de zapato viejo –la voz en falsete remite a este momento de su vida– hasta su madurez como homicida dando con sus huesos en la cárcel, para atravesar, entre estos dos estados extremos, por la práctica de diversas modadidades del hurto, desde mozo o ayudante de ladrón a arrebatador de bolsas, despojador de casas, bandolero, capeador, para llegar a corchete, oficio de pésima consideración durante el Siglo de Oro, y a alcahuete, antes de erguirse en valentón, rufián o jaque, estado que lo llevará a su ruina o caída final desde un punto de vista moral. No experimenta una evolución en su personalidad desde el punto de vista psicológico. Don Turuleque, como en cierta manera Pablos, es pícaro desde el principio hasta el final[33], sin que en ningún momento muestre propósitos de enmienda; su único objetivo ha sido llevar a cabo sus deseos e intentos de medrar y ascender socialmente mediante fingimiento o engaño en un mundo de apariencias, cinismo e hipocresía del que indudablemente aprende. La sociedad, que castiga con rigor sus delitos, no le muestra, en cambio, modelos de conducta que contribuyan a su reforma interior.

---

31 Jammmes, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, 34.

32 Véase el epígrafe «Poesías satíricas y festivas» en Francisco de Quevedo, *Antología poética*, ed. de P. Jauralde, Madrid, Espasa-Calpe, 1995 (col. Austral).

33 *Don Turuleque*, prototipo de lo que se ha denominado *caballero chanflón* o falso noble que pretende atribuirse una calidad social que no le pertenece según la ideología de la época, y responde indiscutiblemente a fines humorísticos; además *Turuleque* asume por evocación o asociación mental los sentidos de términos materialmente semejantes como *trueque* o *turlerín* (*Aut.* «Voz de la Germanía que vale ladrón»), y éstos sirven para caracterizar al personaje. Recuérdese el *don Toribio* que aparece en el v. 4 del rom. «Hagamos cuenta con pago,» o el don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán de *El Buscón*. Para este tipo de nombres burlescos remito a las pp. 90-92 y 140-154 de *Poesía satírico-burlesca* de I. Arellano (Pamplona, Eunsa, 1984). En la jácara 858, que comienza «A la orilla de un pellejo,» el v. 48 alude a «Marquillos de Turuleque», lo que me hace pensar en el topónimo Turleque, pueblo igualmente de Toledo, no lejano de Ocaña y Yepes.

Composición picaresca en miniatura y preámbulo del subgénero poético quevedesco de las jácaras, este romance contiene un repertorio de figuras[34] que desfilan a lo largo del mismo caracterizadas fugazmente de modo magistral: de los padres se nos descubre el modo que tienen de ganarse la vida y al mencionar Ocaña y Yepes[35] como lugares de residencia, el progenitor queda connotado –ya lo hemos indicado– de «cristiano nuevo», «aficionado al vino» y «pícaro», al haber sido éstos lugares frecuentados por buscones y gentes de baja estima social[36]. La expresión «guantero de zancajos» puede connotar «ladrón», como se ha explicado más arriba. Su madre no sólo tomaba puntos a las medias sino que quizá se oponía a las mismas, ejerciendo la actividad de prostituta o enseñando a otras a practicarla, asumiendo entonces el papel de alcahueta[37]. Aparece el «caracol tan solemne»[38] a quien sirvió de mozo de hato, mancebitos confiados a los que roba las capas, Matacandiles, el bravo que mata, los valentones que vengan la muerte de éste, el «hosco de copete»[39], los metedores o entrometidos, alguaciles, soplones, verdugo.

---

34 Como nos ha recordado I. Arellano (ed. *Buscón*, 26) la noción de *figura*, tan importante en la literatura satírica y burlesca del Siglo de Oro, implica extravagancia, exageración ridícula o deformación física o moral que provoca la risa y el desprecio. Quevedo en *Vida de Corte* distingue dos tipos de figuras: las naturales, porque lo son de naturaleza (enanos, cojos, zambos, tullidos, calvos...) y las artificiales, porque se construyen a sí mismos (falsos hidalgos, viejos teñidos, lindos, valentones, aduladores...)

35 Según S. de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* «*Iepes*» era «Villa no lejos de la ciudad de Toledo y vecina de Ocaña. A este pueblo pusieron nombre los judíos que habitaron en la comarca... tiene fama de buen vino».

36 Véase Francisco Carrillo, «*La vida del pícaro* (1601): Testimonio contextual de la picaresca», 363. Uno de los amigos del verdugo, tío de Pablos, declara lo que le costó sobornar a un verdugo de Ocaña: «Cuatro ducados di yo a Flechilla, verdugo de Ocaña, porque aguijase el burro y porque no llevase la penca de tres suelas cuando me palmearon.» (II,4)

37 Quizá podamos entender *tomaba puntos* en el sentido de «tomar lecciones» y *oponerse* «estar en contra de llevarlas puestas».

38 Por alusión a *andar como el caracol* o *vivir la vida del caracol* (*Aut.* «Frase que equivale a andarse solo, sin tener mansión ni casa donde recogerse, sino donde le coge la noche, llevando consigo lo poco que posee»), *caracol* adquiere el sentido de «ladrón errante».

39 Hosco: *Autoridades* «ceñudo, encapotado y que oscureciendo el sobrecejo, amenaza con él y procura poner miedo, lo que comúnmente se dice de los guapos y valentones».

De los *Hospitales de amor* al *Hospital de neçios* (de Boscán a Hurtado de Toledo)

Valentina Nider

El punto de partida del presente estudio es el *Hospital de Neçios* de Luis Hurtado de Toledo, obra en verso fechada en 1582, conservada en un único manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de Santiago, de la que –en colaboración con Ramón Valdés– he preparado una edición[1]. El texto de Hurtado es muy interesante ya que constituye uno de los primeros testimonios de unas formas literarias como el hospital satírico (el *Hospitale de' pazzi incurabili* de Garzoni, de 1586, es posterior), y el arancel burlesco, que tendrán un futuro más que brillante en la literatura barroca. Asimismo, los temas tratados, entre ellos el de la melancolía y la locura, el neoplatonismo amoroso, la sátira de los estados etc. hacen de este texto un documento de gran valor para la historia de las mentalidades.

Por otra parte, aunque esta obra se sitúa en la encrucijada entre las formas de la alegoría amorosa medieval y las de la sátira barroca, no por eso hay que soslayar la presencia en su estructura de elementos que remiten explícitamente a la tradición de los *Hospitales de amor* alegóricos, que sobrevive también en el siglo XVII, por ejemplo, en el *Peregrino en su patria* de Lope o en la quevedesca o pseudoquevedesca *Casa de los locos de amor*[2].

Los estudiosos de la literatura alegórica apuntaron desde hace mucho a la posible influencia en los textos cancioneriles del *Ôpital d'amours* de Achille Caulier, –obra que iba atribuida, así como, por ejemplo, atestigua Santillana, al gran Chartier[3]. No obstante, este texto, como ya ha sido señalado, a pesar de algunas correspondencias temáticas, es bastante diferente y no puede ser considerado un modelo para la imitación por parte

---

1 El título completo es *Hospital de neçios, escrito por uno de ellos que sanó por miraglo*. Se conserva en el ms. M 107, titulado «Las/trecientas de/Luis Hurtado Poeta Castellano,/en defensa de las Illustres mugeres, llamadas Triumpho de vir-/tudes. [...]», a los folios 113r-155r, descrito por S. López Poza, «Las trecientas de Luys Hurtado, manuscrito de la biblioteca de la Universidad de Santiago», Salina, 7, 1993, 49-55. La edición saldrá en la colección «Agua y Peña», Viareggio-Lucca, 2000.

2 *Cfr.* Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de J.B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 55), 1973, 345-348 y Francisco de Quevedo, *Casa de locos de Amor*, en *Obras de Francisco de Quevedo Villegas: I, Prosa*, ed. de A. Fernández Guerra, Madrid, Atlas (BAE, 23), 1946, 350-357.

3 *Cfr.* Ch. R. Post, *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge, Harvard University Press, 1915, 101-102 y H. R. Patch, *The other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Cambridge, University Press, 1950. Para el texto de Caulier, *cfr.* M. Von Wunster, *Ospedali d'amore. Allegorie tardomedievali (A. Caulier y J. Boscán)*, Florencia, La Nuova Italia, 1991.

de los poetas castellanos. Asimismo, los textos cancioneriles portugueses[4], no desarrollan elementos que se conviertan en característicos en la estructura de los hospitales de amor castellanos.

Aparece claramente en estos textos, por ejemplo, la identidad de la forma métrica utilizada: quintillas dobles de octosílabos con el mismo esquema métrico (abbabccddc) y la utilización de la consabida estructura del viaje/visión alegórica– que analizo en la introducción al *Hospital de Neçios*–, en la que se nota un especial desarrollo del tema del mal de amor. Este tema vertebra toda la visita al hospital a través del diálogo del médico con los enfermos, quienes declaran sus síntomas, escuchan la diagnosis del médico y toman nota de la receta que éste les proporciona, aunque considere su enfermedad incurable. Los distintos remedios de los que se habla, adecuados para las diferentes enfermedades de amor, son naturalmente metafóricos[5]. El yo poético, acompañado por un guía femenino, también se presenta como enfermo y, tras presenciar la visita del médico a los demás dolientes, declara –hipocondríacamente– tener todas las enfermedades que se han detectados en los otros. Otro elemento son las preguntas que éste dirige a su guía acerca de las mujeres: si también se ponen enfermas y si son internadas en el mismo hospital o si tienen uno propio. Otro aspecto interesante es el final, en el que el yo poético manda pedir ayuda e intercesión a su dama, único remedio certero.

El *Hospital de Neçios* mantiene todas las características citadas, adaptándolas al nuevo contexto satírico.

En esta ocasión, sin embargo, me centraré en el corpus de los *Hospitales de amor* en castellano que creo vale la pena volver a considerar en su conjunto. De hecho, tras la atribución a Boscán de uno de los testimonios más interesantes, el del *Cancionero barcelonés* publicado por Riquer[6], se suele editar acompañado de otro contenido en el *Cancionero General* de Hernando de Castillo de 1557, ya conocido anteriormente (y

---

4 Recientemente publicados y estudiados por V. Tocco, «Gli inferni d'amore portoghesi e la tradizione allegorica europea», *Istituto lombardo (rendiconti della classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche*, 127, 1993, 297-359.

5 *Cfr. Obra llamada ospital de amor*, M. de Riquer, *Juan Boscán y su Cancionero Barcelonés*, Barcelona, Archivo histórico: casa del Arcediano, 1945, 95-118, vv. 236-238: «xarabe de sufrimiento» y vv. 286-290: «Los xarabes han de ser/de paciencia y fortaleza»; v. 288: «aguas de plazer»; vv. 251-255: «Toma un ungüento/hecho de olios muy perfetos,/de claro conocimiento/con que veas los defetos/de quien causa tu tormento»; vv. 257-258: «es menester/sangrarte en todas maneras/de la vena del querer»; vv. 291-192: «Y después te purgarás/con media onça de razón»; vv. 467-469: «Ponte un enpastro en la frente/de mil ombres que an penado/deste mal que tu alma siente,/y serás aconsolado»; vv. 382-383: «un restaurante,/de perlas y de oro y de fe»; v. 510: «bevienda» *Cancionero General*, v. 231 y *Galanes*, v. 266: «tabletas» ; vv. 238-240: «tente a regimiento/que quando tu mal más cresca/quita dél el pençamiento» y vv. 443-445: «tengáys a dieta/de ver lo que os da dolor,/aunque el alma se os meta»; vv. 403-405: «un dormitorio hagas/con que 'n su amor te aduermas/y verás cómo le pagas».

6 *Ibidem*. El texto consta de 63 estrofas.

reproducido tal cual en la edición de 1573)[7], olvidando otros testimonios interesantes. Por ejemplo, aunque están publicados modernamente en edición facsímil por Rodríguez-Moñino, no se mencionan en ediciones y estudios el *Hospital de Galanes* y el *Hospital de damas heridas* recogidos en las *Cortes de casto amor*, obra miscelánea de Luis Hurtado de Toledo, editada en 1557[8]. El primero de estos textos es de especial importancia porque mantiene estrechas relaciones textuales con el atribuido a Boscán, según advirtió Rodríguez-Moñino, quien lo considera el texto más completo y mejor, además de documentar una atribución de la obra a un tal licenciado Jiménez. Hurtado de Toledo, por su parte, transcribe la obra diciendo que es de un poeta que «hizo en su juuentud este espital de enamorados, aunque siempre y agora en cosas mas graues y mayores entiende», una definición que parece contradecir la atribución a Boscán, ya fallecido por aquellos años[9].

El segundo, el *Hospital de damas heridas*, representa una interesante vuelta al mismo tema de lo femenino. Por último, hay que añadir otro texto manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid que (a pesar de lo que afirma Carlos Clavería quien lo señaló diciendo que nada tenía que ver con los demás) también está estrechamente relacionado con éstos[10]. Creo que hay bastante como para volver a cuestiones textuales y de atribución.

No pudiendo entrar sistemáticamente en cuestiones de variantes, tan sólo apuntaré unas cuantas reflexiones generales a través del análisis de algunos ejemplos, refiriéndome antes a las cuatro versiones de *Hospitales* de hombres. Von Wunster, quien se ha ocupado del texto atribuido a Boscán y de sus relaciones con el del *Cancionero general*

---

7 Es el texto al que se refieren Post, *loc. cit.* y Patch, *loc. cit.* Cito por la edición *Cancionero General* recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511) ed. facsímil, ed. de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, RAE, 1958, xx-xx. El texto empieza con las iniciales «IRLEE + D» consideradas indescifrables por todos los estudiosos y lleva una epígrafe: «Hei mihi quod amor nullis/est medicabilis herbis», tomado de Ovidio, Met, I, 523.

8 *Cfr.* para el El *Hospital de Galanes*, consta de 72 estrofas más una canción en octosílabos (abb) y cuatro estrofas (abbaacc), Luis Hurtado de Toledo, *Cortes de Casto amor y Cortes de la Muerte,* ed. facs., Valencia, Librería Bonaire, 1964, fols. 25r-31r (fol. 31r: «canción») y para el *Hospital de damas heridas* , (80 estrofas), fols. 31v-37v. *Cfr.* a los fols. 37v-38r una «canción» (3vv. 3a, 8b8a y 2 estrofas cbbccabbc) y un «villancico» (abb cddccbb) relacionados con el *Hospital*). Para el prólogo de esta ed. de A. Rodríguez-Moñino *cfr.* también ID., «El poeta Luis Hurtado de Toledo» en *Relieves de erudición (del Amadís a Goya)*, Madrid, Castalia, 1959, 143-203, por el que cito.

9 *Cfr. Cortes de Casto amor*, fol. 25r. Rodríguez-Moñino, cit., 153-154, advierte que Pedro de Cáceres, en su prólogo a las obras de Gregorio Silvestre, atribuye el *Hospital* al licenciado Jiménez y acusa de plagio Luis Hurtado de Toledo. Este prólogo puede leerse en A. Porqueras Mayo, *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965, 235.

10 *Cfr.* C. Clavería, «Introducción», en J. Boscán, *Las obras de Juan Boscán de nuevo puestas al dia y repartidas en tres libros*, Barcelona, PPU, 1991, 134-135. Se trata de un texto que empieza: «Cupido rrei principal», conservado en ms. 4072, de la BNM, fols. 5r-8r, que comprende 38 estrofas, y sigue muy de cerca la versión del *Hospital de Galanes*, aunque omitiendo muchas estrofas. La composición que sigue, «Condiciones de las damas», fols. 8r-9r trata de las treinta perfecciones de Helena, como el epigrama en latín contenido en las *Cortes de Casto amor* de Hurtado, fol. XX.

destaca, por una parte, el mayor desarrollo del tema de la medicina en el de Boscán y, por otra, la amplificación del final con la inclusión de una carta y de un epitafio en el del *Cancionero General*, rasgo este último que según la estudiosa, además de confirmar un mayor pesimismo en las relaciones amorosas, se puede interpretar a favor de una mayor antigüedad[11].

El cotejo de estos textos con el *Hospital de Galanes* de Hurtado y con el Hospital manuscrito parece indicar que el interés de la obra y su difusión pasó, sobre todo, al aprecio del tema del mal de amor, pues en ambas versiones se reproduce la descripción de la visita al hospital en su versión más amplia, tal y como la conocemos a través del texto atribuido a Boscán, como hemos dicho. Muy significativo a este respecto es el texto de la Nacional, donde se elimina todo marco autobiográfico y alegórico inicial a favor de una introducción muy breve (10vv.) que deja lugar después al diálogo entre el médico y los pacientes. Precede al texto de Hurtado un argumento en el que se explica la alegoría de la obra y se identifican las nueve distintas enfermedades correspondientes a los nueve pacientes del hospital: «se causan nueve enfermedades y congoxas que a las nueve musas despiertan que son desseo, desdén o menosprecio, celos, olvido, poco merecimiento, engaño, mal de coraçón, mal de presencia, crueza obstinada» [12].

Este número pues, no parece ser gratuito, sino que parece tener correspondencia hasta con la estructura métrica, ya que el yo poético, al final de la visita, declara al médico sus propias enfermedades, con miedo de tenerlas todas, citando todos los casos precedentes en una única estrofa:

> Que yo muero de deseo
> y bivo menospreciado,
> y también celos poseo,
> estando más olvidado
> cuando más privar me creo,
> buelo en alto sin que buele
> y es mi engaño muy crescido,
> y aun el coraçón me duele,
> la presencia me ha herido,
> y crüeza como suele. (*Galanes*, vv. 561-570)[13]

---

11 Wunster, cit, 69-70 y 131-132.

12 *Cortes de Casto amor, Hospital de Galanes*:, «Argumento», fol. 25r. Para una puesta al día sobre la vasta literatura sobre el amor, véase ahora P. M. Cátedra, *Amor y Pedagoía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, 1989 (con amplias referencias al Tostado, pp.17-39) y G. Serés, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996. Para el «amor hereos» en la literatura española del Siglo de Oro, *cfr.* A. Egido, «El *Persiles* y la enfermedad de amor» en *Actas del segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Antropos, 1991, 201-224 y la bibliografía allí reseñada.

13 Esta correspondencia es más evidente en el *Hospital de Galanes* que en otros textos; *cfr. Cancionero Barcelonés*, v. 524 «desviado»; Ms, BNM, v. 280: «y me mata como suele».

En la versión del *Cancionero general,* donde se encuentran tan sólo cuatro dolientes (de deseo, de desdén, de celos y de olvido), no hay esta correspondencia y el yo poético declara sufrir de deseo y de celos y, sobre todo, coherentemente con su visión de la dama como cruel e inalcanzable, dedica toda una estrofa a la valoración de su «poco merecimiento», pues por más que intente elevarse «nunca le podré alcançar». En este caso, la amplificación de la casuística amorosa, en las tres versiones relacionadas, conlleva una correspondencia formal extremada, cuyo matiz lúdico de divertissement cortesano no puede sino aligerar el dramatismo originario del tema. Para entender los distintos matices que adquiere la idea del mal de amor, es significativo también analizar las diferentes respuestas del médico a la pregunta sobre si también las damas enferman y si se hospedan en el mismo hospital o si tienen otro.

En el texto del *Cancionero General* se afirma que hay una «bula que no penen las mujeres» (v.330), y que

> [...] Assi conviene,
> Descanso aquí no le esperes,
> porque al triste que aquí viene
> le han traído mugeres
> a cuanto dolor sostiene.
> Cuanto más que ay un error
> en lo que agora preguntas,
> que en la orden del Amor,
> si las personas son juntas,
> se pierde todo el dolor. (vv. 341-350)

En el texto atribuido a Boscán (v. 480), en el *Hospital de Galanes* (v. 510) y en el manuscrito madrileño (v. 250) la bula se limita a afirmar «que no acojen a las mujeres». Por lo demás, el manuscrito omite cualquier referencia al tema, mientras que el texto atribuido a Boscán, aprovechando la misma estructura discursiva, convierte una oración negativa en positiva y se sustituye el lexema «error» con otro de significado opuesto («primor»), para sostener la idea contraria, según la cual el hospital es un lugar de descanso, si no de cura, y la presencia de las mujeres haría daño a los enfermos del mal de amor, agudizándoles el dolor:

> Assí conviene [...]
> que descanso aquí tu esperes,
> porque'l triste que aquí viene,
> más le dañan los plazeres
> quanto más dolor sostiene.
> Y tanvién ay gran primor
> en lo que ahora me preguntas,
> que 'n ell orden dell'Amor,
> cuando las causas son ju[n]tas
> acrecientan el dolor. (vv. 490-500)

El texto del *Hospital de Galanes* es idéntico al anterior, con la excepción del segundo verso de la estrofa, que es ahora convertido en negativo: «descanso aquí no le esperes» y que quizá remite a los anteriores: «este hospital es muy yermo/de holgura y de plazer/que penar tiene el enfermo/donde falta la mujer»; además encontramos una amplificación del tema, pues se afirma en la estrofa siguiente que las mujeres no enferman gravemente porque los hombres son más compasivos y les mitigan su pena.

Estas diferencias se reflejan también en el final. El texto del *Cancionero general*, como ha notado von Wunster, representa una actitud muy pesimista para con el amor, como muestran la carta y el epitafio, donde se afirma lo inevitable de la muerte del enfermo, quien por su parte parece gloriarse de ello afirmando de esta manera su firme lealtad amorosa.

El manuscrito concluye con la respuesta del limosnero, quien afirma querer hacerse cargo de la angustia del yo poético y, para proporcionarle cura, está dispuesto a trasmitir sus peticiones a la dama. En el texto atribuido a Boscán, el yo poético añade una petición, rogándole le conceda su favor a través del limosnero que la visitará, aunque duda de estar vivo cuando éste vuelva. El *Hospital de galanes* presenta algunos versos más, en los que se invita a la dama a socorrer al afligido, recordándole que todos –viéndole desamparado– podrán invocar, con la intervención divina, una suerte parecida para ella, y una canción de tono más malicioso que trágico en la que, en cuatro estrofas, el yo poético contesta reiterando su fe a la pregunta de la amada, expresada maliciosamente en la copla: «Si te sano las heridas/y te saco de do estás/amador que me darás»[14].

En esta ocasión, no puedo sino apuntar las características del *Hospital de damas heridas,* que retoma muchos de los rasgos estructurales señalados en los hospitales de amor de tema masculino, y que, a todas luces, parece ser originado por las preguntas, presentes en todos los textos, acerca de las «damas de amor heridas» y de su hospital. Además, por la importancia que en este texto adquiere el tema de la caridad, puede considerarse como una obra, en cierta manera, anunciada y prefigurada en el final del *Hospital de Galanes*. Florisbela, la protagonista, carece de compasión y no se para a socorrer a Lusitano, su fiel amador, a quien ni reconoce, y por ello es internada en el *Hospital de damas heridas* para que vea a las otras nueve enfermas y para que se cure de su mal. A diferencia de los hombres y coherentemente con lo expresado en el *Hospital de galanes*, las damas sufren de manera menos grave; por eso, como en los hospitales de la época, después de convalecientes, se las hecha del hospital y se les

14 *Hospital de galanes*: «Si te sano las heridas/y te saco de do estás/en el hospital están/amador, ¿qué me darás?/Darte yo señora mía/la fe que siempre te di/y mi alma que está en ti/emprendas del alegría/pues si el alma te bolvía/con que ya no penes más,/amador ¿qué me darás?//Qué te puedo dar señora/que no te lo tenga dado/tuyo soy y a tu mandado/aunque enfermo vengo ahora/pues si te quito en un ora/toda la pena que has/amador ¿qué me darás?//Darte yo mi pensamiento/a quien limosna heziste/en dalle memoria triste/de tu gran merescimiento/pues si te doy aposento/en mi pecho estarás/amador ¿qué me darás?//Darte yo en mi coraçón/otro aposento y estrado/haziéndome trasformado/contigo en un afición/yo consiento en tal razón/sal del espital do estás/y veré que me darás».

obliga a mendigar y a encontrarse un abrigo por sí mismas. Florisbela no tendrá más remedio que pedir ayuda al mismo Lusitano, quien en un primer momento se la negará, para después acogerla tras la intercesión de Caridad.

La canción y el villancico finales mantienen el mismo tono jocoso que hemos visto en el final del *Hospital de Galanes*[15].

El cotejo de los cuatro *Hospitales de amor* masculinos (el atribuido a Boscán, el de Hurtado, el manuscrito y el del *Cancionero General*) revela que existe una estrecha relación entre los tres primeros y que tanto el texto de Hurtado como el del manuscrito tienen lecciones comunes con el del *Cancionero General*, lo que permite formular una hipótesis sobre la existencia de otras versiones perdidas.

Por otra parte, creo que hay que matizar un poco el juicio de Rodríguez-Moñino sobre el *Hospital de galanes* (y la versión manuscrita, que contiene todas las variantes significaticas de aquél) que él considera, como ya se ha dicho, un texto más completo y mejor que el atribuido a Boscán por Riquer.

Hemos visto cómo la estrofa añadida a propósito de las mujeres puede considerarse una amplificación hecha por Hurtado de Toledo coherentemente con el contexto en el que incluye la obra, es decir entre la novela alégorica de las *Cortes de Casto amor*, donde se imagina que de unas cortes convocadas por Diana emanen las leyes de la *fin amor*, y el *Espejo de gentileza para Damas y galanes cortesanos*, una adaptación de la obra de Ludueña, que también pretende ilustrar distintos casos amorosos. De la misma manera pueden interpretarse otras tres estrofas que sólo se conservan en el *Hospital de galanes* y que representan una amplificación de la descripción del hospital, con detalles utilizados por Hurtado en otras obras. Para Hurtado, el hospital es más un palacio de Amor que un «locus horridus» parecido a un «Infierno de amor» o a una «Casa de los celos» como en los demás hospitales, y el yo poético está más maravillado con su magnificencia que atemorizado por las consecuencias letales de su enfermedad[16]. También se puede suponer que tras la variante «de libertad hurtado», en lugar de «prisionero de amor» (v. 102), se esconda la voluntad de dejar una cifra, un «senhal» a la manera trobadoresca, todavía frecuente en la época y muy del gusto del autor de obras en clave, como las que dedicará posteriormente a los componentes de la familia Vargas Manrique.

Todo lo dicho sirva para aclarar que se trata de versiones distintas y que como tales tienen que considerarse, si bien esto no quiere decir que no se pueda (o no se tenga) acudir al *Hospital de Galanes* para rellenar las lagunas[17] y, en algunos casos, enmendar

---

15 *Hospital de damas heridas*: «Si las damas por amor/en el hospital están/los galanes donde irán?//Si con ser las matadoras/van, a la muerte heridas,/que será de nuestras vidas/en mano destas señoras,/ellas son tan vengadoras/que si en espital están/los galanes allá irán».

16 Sobre las descripciones de los Hospitales entre «locus horridus» y «casa de los celos» *cfr.* la introducción a la citada ed. del *Hospital de Neçios*.

17 *Cfr.* por ejemplo *Cancionero Barcelonés*, v. 454: «quien viese ...espera» y *Galanes*, v. 484: «que bien se que mi porfía» ; el v. 603 falta en el *Cancionero Barcelonés*; *Galanes*, v. 663: «y dezid de como ya».

el texto del *Cancionero barcelonés* de Boscán, que se vuelve tan acrítica como frecuentemente a editar[18].

En conclusión, Hurtado transforma la alegoría medieval del *Hospital de amor*, no tanto por lo que se refiere a la estructura formal –que el mismo Quevedo respetará en algunos aspectos– como en el tratamiento paródico del tema evidente, por ejemplo, en las canciones. Estas obras muestran ya en 1557 una actitud frente a la tradición, que nos hace entender mejor la aparición, aparentemente tan abrupta, del *Hospital de Neçios* en 1582, texto declaradamente satírico, que respetando el armazón formal, sustituye con locos y necios a los enfermos del mal amor.

18 *Cfr.*, por ejemplo, las ediciones de C. Clavería, PPU, 1991 y 1993; Turner-Biblioteca Castro, 1995; Cátedra, Letras hispánicas n. 453, 1999, y de P. Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999.

El teatro barroco como juego
La villana de Vallecas de Tirso de Molina

Wolfram Nitsch

1.

En la cultura española del barroco, el juego constituye un elemento central. No sin razón Sancho Panza, recién nombrado gobernador de la ínsula Barataria, llega a declarar: «El vicio del juego se ha vuelto en ejercicio común»[1]. Se juega sin parar y por todas partes, pero sobre todo en dos lugares donde se puede jugar sin límites sociales ni temporales, en la casa de juego y en el corral de comedias[2]. Por eso, aparte del juego de azar y frecuentemente cercano a él, el teatro es considerado como la manifestación más importante e inquietante de una omnipresente actividad lúdica. Hay, pues, una amplia reflexión barroca sobre el teatro como juego en la cual compiten tres perspectivas distintas, partiendo cada una de un concepto diferente de juego: primero, una crítica polémica del juego, que proscribe cualquier actividad lúdica como una actividad incontrolable y peligrosa; segundo, una interpretación estratégica del juego como metáfora, que, escogiendo ciertos juegos estrictamente limitados y regulados, los exalta como modelos del orden y del dominio; tercero, una representación dramática del juego, que en el contexto de una tal crítica y apropiación muestra juegos ficcionales por encima de restricciones morales y de aplicaciones discretas[3].

Una crítica radical del juego se declara en muchos tratados dedicados a este tema, que con argumentos morales y a veces también jurídicos previenen contra las consecuencias fatales de la actividad lúdica[4]. Estos tratados continúan una larga tradición filosófica y teológica de la proscripción del juego, iniciada por la crítica platónica de la mímesis teatral y sistematizada por la polémica patrística contra los espectáculos y los juegos de azar. Siguiendo el ejemplo de los autores antiguos inter-

---

1 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1973, II, 408.

2 Díez Borque, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978, 247-260.

3 Para una discusión más amplia, véase mi estudio *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen, Narr, 2000 (en preparación).

4 Vitse, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988, 43-72; Strosetzki, Christoph, «Arbeit, Muße und Gewinn. Zur Kasuistik des Spiels im spanischen *Siglo de Oro*», en *Sinn und Sinnverständnis. Festschrift für Ludwig Schrader zum 65. Geburtstag*, ed. de Karl Hölz y Siegfried Jüttner, Berlin, Schmidt, 1997, 28-43.

pretan el juego como un proceso peligroso para el «cuidado de sí mismo»[5], como un preludio a un exceso inminente, considerando especialmente sus dos manifestaciones ahora dominantes, el teatro y el juego de naipes. La crítica del teatro destaca ante todo el poder del juego de someter a los espectadores a su ley. Según el *Tratado contra los juegos públicos* del padre Mariana un espectáculo teatral no es nada menos pernicioso que una corrida de toros, porque el desencadenado juego mímico y corporal de los representantes puede contagiar fácilmente a los asistentes, convirtiéndolos en histriones olvidados de sí mismos[6]. Conforme a eso, otro enemigo del teatro, el autor anónimo de los *Diálogos de las comedias*, compara el corral de comedias a un «monte Ethna que está arrojando llamas y ardiendo en fuego de concupiscencia»; por lo tanto, considera el juego en la escena como un juego con el fuego, que enciende los afectos del vulgo amenazando el orden público[7]. En cambio, la crítica del juego de naipes subraya otro aspecto peligroso del proceso lúdico, implícito pero no explicitado en la crítica del teatro, a saber su poder de transformar su sujeto en mero objeto. Según el *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* de Luque Faxardo el «tahúr» o jugador apasionado se arriesga a convertirse en víctima de su propio juego; puesto que con cada partida va encendiéndose más, hasta perder toda orientación espacial y social, representa una presa fácil para los «fulleros» o jugadores tramposos que le arruinan en un «sacrificio inhumano y terrible»[8]. Así, la crítica barroca del juego esboza con intención polémica lo que Buytendijk en su teoría moderna del juego influida por Nietzsche llama el «dinamismo lúdico». Para Buytendijk, el movimiento particular del juego consiste en un vaivén constante: El que juega llega a ser jugado por su parte, porque no puede conocer todos los lados del objeto manipulado ni controlar todos los giros del proceso suscitado por él[9]. Por consiguiente, el juego incluye siempre la posibilidad de que domine a su dueño o que se vuelva en un asunto serio. Esta posibilidad caracteriza sobre todo el «deep play» descrito por Geertz, es decir el juego con los afectos reprimidos y ocultados por el proceso de civilización, parecido a un juego con el fuego, rayando en la seriedad[10]. Como sus metáforas hiperbólicas revelan, los críticos barrocos del juego descubren por todas partes los rasgos de un tal «deep play». Pero al contrario de sus descendientes modernos, los antropólogos, no se contentan con su descripción; lo combaten como el centro de una contracultura popular, invalidando los libros de la

5 Según el concepto de Michel Foucault, *Le souci de soi (Histoire de la sexualité 3)*, Paris, Gallimard, 1984, esp. 51-85.

6 *Obras*, Madrid, Real Academia Española, 1950, BAE 31, II, 413-462, esp. 419b.

7 *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Real Academia Española, 1904, 210-231, esp. 214a.

8 Ed. de Martín de Riquer, Madrid, Real Academia Española, 1955, I, 101 ss.

9 Buytendijk, Frederik J. J., *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstriebe*, Berlin, Wolff, 1933, 114-146.

10 Geertz, Clifford, «Deep play: Notes on the Balinese cockfight», Daedalus, 101, 1972, 1-37.

cultura oficial por el «libro vivo» del teatro y el «libro desencuadernado» de los naipes[11].

Aparte de esta polémica abierta se perfila una interpretación estratégica del juego como metáfora, basada también en fuentes antiguas. Sin embargo, parte de manifestaciones muy limitadas y reguladas del juego, manifestaciones que la tradición aristotélica y tomista designa con el concepto de *eutrapelia* y justifica como oportunidades necesarias de esparcimiento. Escoge juegos eutrapélicos como el ajedrez o la pelota, pero igualmente formas didácticas y por así decir desarmadas del teatro y del juego de naipes. Estos juegos son interpretados como alegorías o modelos transparentes, sirviendo para dominar un mundo cada vez más inconstante e indescifrable. En la retórica teológica sirven principalmente de símiles para un orden analógico y teocéntrico del mundo. La representación teatral en *El gran de teatro del mundo* de Calderón no sólo figura un mundo jerárquico, aunque ya señalado por el desengaño final, sino también el principio escolástico de la *analogia entis*, que vincula la creación entera con la pasión de Cristo y su celebración eucarística. Del mismo modo, la partida de naipes en el poema *El juego del hombre* de Lope de Vega figura el proceso nada aleatorio, sino teleológico de la salvación del hombre[12]. La retórica política, por otra parte, emplea las metáforas del teatro y del juego de naipes sobre todo como modelos para la dominación de otros y de sí mismo en la interacción social. Según Gracián, hay que ostentar histriónicamente sus cualidades en el «universal teatro» de la corte, pero al mismo tiempo disimular rigurosamente el deseo de prestigio y de poder. La ostentación estratégica requiere una disimulación discreta, lo que se puede estudiar en el comportamiento prudente del jugador experimentado de naipes: «Lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto»[13]. Sin embargo, los riesgos mencionados aquí son normalmente minimizados cuando el juego sirve de modelo de orientación. El juego recuperado metafóricamente no es un juego con el fuego, sino un juego en el estilo prudente de la Compañía de Jesús, que según el *Diálogo de las comedias* está apropiándose de los juegos populares y transformándoles con fines estratégicas: «Al niño, si le quitan el tizón de la mano con que está jugando [...] porque no se haga mal, [hay que], porque no quede llorando, ponerle una manzana ó otra cosa con que se entretenga»[14].

Frente a eso, la comedia barroca acuñada por Lope de Vega, la comedia que se representa en el «monte Ethna» del corral público, prefiere mostrar juegos desencadenados, si no completamente incontrolables y susceptibles de consecuencias graves; muestra sobre todo simulaciones y espectáculos de segundo grado, pero también otros juegos no miméticos, casi siempre vinculados con ellos por metonimia o metáfora. De ahí resulta un dinamismo lúdico ficcional, que sobrepasa largamente el dinamismo de

---

11 *Diálogos de las comedias* (nota 7), 252; Luque Faxardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, nota 8, II, 146.

12 *Triunfos divinos con otras rimas sacras*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625, 94-97.

13 *El discreto*, realce XIII; *Oráculo manual y arte de prudencia*, n° 98.

14 *Diálogos de las comedias*, nota 7, 220a.

los juegos diferenciados y regulados del mundo real[15]. Lo que la crítica barroca del juego proscribe por razones morales, lo que las metáforas lúdicas de la misma época encubren por razones retóricas, es representado y afirmado por razones estéticas; la tropelía prevalece sobre la *eutrapelia*. Sin embargo, la reflexión no ficcional sobre el juego queda presente para ser subvertida por la ficción. Si los discursos teológicos y políticos intentan apoderarse estratégicamente de los juegos o contralibros populares, el teatro, por su parte, aspira a reapropiarse tácticamente de los conceptos discursivos así creados[16]. En la representación dramática del juego, la simulación arriesgada, si no ruinosa precede la disimulacíon prudente y la ostentación oportuna, la analogía salvaje o mágica precede la ordenada analogía teológica, el equívoco múltiple y opaco precede el equívoco simple y discreto. El género dramático más adecuado, aunque de ningún modo exclusivo para tales juegos ficcionales es la comedia de capa y espada –por ejemplo y quizás también de manera ejemplar la de Tirso de Molina.

2.

Hay muchas comedias tirsianas que muestran un juego con el fuego. ¿Quién no se acuerda de la simulación triple y aventurada de Doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes*, la prueba teatral apasionada de Doña Serafina en *El vergonzoso en palacio*, la figuración incestuosa de Amón en *La venganza de Tamar*[17]? Aparte de estas célebres comedias lúdicas, existen otras menos conocidas dónde no obstante se destaca aún más claramente la relación conflictiva entre la reflexión discursiva sobre el juego y su representación dramática. Escojo como ejemplo *La villana de Vallecas*, estrenada hacia 1620 e impresa en la *Primera parte* de 1627[18]. En esta comedia de capa y espada urbana no sólo hay un nexo evidente entre el juego teatral y otros juegos, particularmente los de azar, sino también un contraste llamativo entre diferentes interpretaciones y valoraciones del proceso lúdico. Mientras que al principio y al final de la pieza predomina una visión moral del juego, primeramente crítica y últimamente estratégica, en el transcurso de la acción se perfila una afirmación estética del juego atrevido que se trasluce hasta en los últimos versos.

La escena primera podría figurar sin inconveniente entre los ejemplos horrorosos de un Luque Faxardo. Volviendo muy tarde de una casa de juego, el caballero valenciano Don Vicente descubre que su descuido de tahúr ha engendrado la deshonra. Durante su demasiado larga ausencia su hermana Violante fue seducido por un forastero que

---

15 Iser, Wolfgang, «Textspiel», en *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993, 426-480.

16 Para una distinción entre estrategia discursiva y táctica contradiscursiva véase Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1: Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, esp. 57-63.

17 Para una interpretación de estas comedias, véase mi estudio «Theatralische Mimesis und barockes Welttheater. Nachahmungsspiele bei Tirso de Molina», en *Mimesis und Simulation*, ed. de Andreas Kablitz y Gerhard Neumann, Freiburg i. B., Rombach, 1998, 573-600.

18 *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, ^{4}1989, IV, 783-852.

después huyó rápidamente, poco antes de ella misma, ahora tambien desaparecida. En su casa, pues, el olvido de sus deberes familiales debido al juego ha causado una pérdida mucho mayor que la pérdida sufrida en la casa de juego. Por lo tanto, tiene razón de quejarse largamente de los peligros inherentes al juego de naipes: «Hechizos los naipes son;/que poco hay de juego a fuego» (791a). Mientras tanto, Violante empieza otro juego para recobrar su honra perdida[19]. Como tantas heroínas tirsianas, decide perseguir a su amante infiel, un tal Don Gabriel, representando dos papeles diferentes que se la acercan y al mismo tiempo le alejan de otra dama. En el acto segundo, se disfraza de «villana de Vallecas». Puesto que Gabriel huyó a Madrid, se aloja cerca de la corte en la aldea de Vallecas, adoptando el nombre de Teresa Barroso así como el oficio de vendedora de pan y escobas. De esta manera, puede entrar en contacto con su amante y con la familia de Doña Serafina, su nueva dama, sin revelar sus propios designios eróticos ni su verdadera identidad. En el acto tercero, Violante desempeña además y simultáneamente el papel de Doña Inés, pretendida esposa indiana de Gabriel, para mejor estorbar su cortejo madrileño. Ambos juegos teatrales parecen obedecer al precepto político del disimulo prudente. Mientras los rivales madrileños de Gabriel tienden a dominarle por la violencia abierta, Violante opina que el juego cubierto está más adecuado en la esfera de la corte: «aquí ha de hacer la prudencia/más que el enojo arrojado» (827b). Y le parece dar razón el final de la pieza, porque naturalmente acaba celebrando la boda aplazada y con ello su identidad perdida.

Sin embargo, en su transcurso enredado el juego de Violante resulta mucho menos ejemplar de lo que afirma. Con razón su criado la compara con el engañador legendario Pedro de Urdemalas (849b); con razón también otro criado subraya que las damas astutas de la corte no se acomodan deliberadamente a nuevas reglas de comportamiento, sino hacen así desde tiempos inmemoriales: «nacen en la niñez/jugando en el ajedrez/de enredos y invenciones» (809a). El disfraz de la heroína no se parece tanto a la *phronesis* aristotélica o maquiavelista; está más cerca de la *metis* mítica o sofista, de un arte arcáico y amoral de la simulación[20]. Eso vale sobre todo para el disfraz de villana, anunciado ya en el título de la obra. Da repetida ocasión para un juego teatral excesivo, productor de una opacidad verbal y corporal que se opone a la transparencia de los modelos lúdicos para el orden social y mundial[21]. Cuando en el acto tercero Violante alias Teresa pregona y presenta «escobas de algarabía» a Gabriel, no cesa de multiplicar las significaciones de la palabra y la cosa ostentada, hasta perderse en una «algarabía» verbal explícitamente señalada. Primero, se queja de que los hombres no sean «buenos barrenderos», es decir de que jueguen sucio, quizás también con una matiz sexual;

---

19 Una correlación muy parecida entre juego de azar y juego de disfraz se destaca al principio de *La villana de la Sagra*, ed. de Berta Pallares, Madrid, Castalia, 1984, vv. 1-100.

20 Détienne, Marcel y Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1978, esp. 17-31.

21 Véase también la interpretación interesante de Peter W. Evans, «Language and structure in *La villana de Vallecas*», Forum for modern language studies, 14, 1978, 32-41, partiendo de conceptos teóricos y contextos históricos diferentes.

después, les acusa de «barrer» a las personas que les molestan «como si hubiera basura», aludiendo a la huida inconsiderada de su galán; finalmente, le amenaza de un escobazo concreto en plena cara (842-844). Prolongando su juego disfrazado, desencadena lo que la semiótica del teatro llama el «dinamismo del signo escénico»[22]; de una simple mercancía, la escoba se muda en un símbolo de la violencia sexual, para convertirse luego en un arma propia de mujer. Así, y solamente así, Violante puede replicar a la violencia de Gabriel; bajo el nombre fingido de Teresa celebra una ceremonia salvaje, radicalmente contraria a la ceremonia cortesana de la conversación entre dama y galán.

Un juego parecido y aún más osado ocurre en la escena principal del acto segundo, donde la villana fingida vende pan a Don Juan, el hermano de Serafina. Por razones no muy claras, sin duda menos estratégicas que lúdicas, quiere «enlazar» (825b) también a este caballero, aunque siga cazando a Gabriel. A tal efecto, le ofrece un pan «blanco», «sabroso» y «caliente», presentándolo como un signo metonímico y metafórico de sí misma. Por un lado, lo ofrece como una metonimia erótica. Pretende haberlo amasado con sus propias manos, es decir marcado con la huella de su propio cuerpo, jugando al mismo tiempo con la paronomasia entre «amar» y «amasar»; conforme a eso, Juan la ruega que lo parta con sus propios dientes, jugando a su vez con el equívoco de la palabra «antojos»[23]. Por otro lado, Violante hace expresamente un uso metafórico erótico del acto de comer, comparando a las damas de la corte con «papagayos» engalanados, pero incomestibles, y por eso menos apetecibles que las «perdices» sabrosas del campo (814-816). De nuevo el disfraz de villana facilita una conversación permisiva, en todo caso no permitida en el ámbito cortesano. Pero aquí hay más. No por casualidad Juan acaba de relacionar el pan erótico de la villana hermosa con el pan sagrado de la eucaristía, diciendo de las migajas comidas con avidez: «Aunque el cuerpo sustentaban/al alma se trasladaban» (812b). Puesto en el contexto teológico del barroco, el juego gestual y verbal de la panadera fingida sugiere una comunión sumamente profana mediante el cuerpo simbólico de la mujer amada. También en este sentido se puede leer la invitación de Violante a «bajar por pan». Lo más alto de la liturgia se invalida a favor de lo más bajo en un contra-rito profanador que alumbra el oscurecido fondo sensual, si no caníbal de la cena ensalzada en el auto sacramental. Si el juego de disfraz resulta un juego con el fuego, no sólamente lo es en cuanto a lo oculto individual, sino igualmente en cuanto a lo oculto cultural.

Asimismo el segundo juego teatral de la heroína llega a ir visiblemente más allá de su función estratégica dentro del caso de honor. Representando el papel de Doña Inés, la rica indiana malcasada, no se contenta tampoco con impedir la boda inminente de Serafina y Gabriel. Antes bien, se complace en enmarañar completamente a su nuevo admirador Juan, aturdido por la semejanza portentosa entre la dama mexicana y la

22 Elam, Keir, *The semiotics of theatre and drama*, London/New York, Methuen, 1980, 12-19.

23 El juego con «amar» y «amasar» vuelve a ser jugado en el acto tercero («Ayunará, si hoy espera/pan que Teresa le «amase»», 834b), donde se junta otra vez al juego con «antojos» (835a).

villana de Vallecas. Si bajo el nombre de Teresa ha profanado la analogía teológica que domina el mundo, ahora le opone una analogía puramente facticia, fabricada por el desdoblamiento lúdico de sí misma. A este juego mimético excesivo corresponde un decorado suntuoso nada justificado por el fin del enredo. Para la única vez que recibe a Juan bajo el nombre de Inés, Violante alquila una gran casa y gasta casi todo lo que le sobra en vestidos y joyas. Estos gastos desproporcionados no le gustan a su criado que exclama: «todo aqueste aparato [...] sólo para este rato» (834a). He aquí una fórmula muy concisa para un rasgo prominente del arte barroco, a saber su tendencia de valorizar la fachada a cargo de lo que está detrás[24]. En el contexto de la escena, este exceso material procede directamente del dinamismo lúdico. La portada suntuosa amenaza con arruinar a la indiana fingida, porque su simulación se ha en cierto modo independizado. Así, el juego mimético de Violante viene a asimilarse al juego aleatorio de su hermano Vicente, cuyas consecuencias fatales debe contrariar. El antídoto teatral contra la pasión ruinosa del tahúr está por su parte a punto de volverse un «tósigo» peligroso, según la metáfora sugestiva de los *Diálogos de las comedias*[25].

Como queda dicho, la mascarada temeraria de Violante es finalmente recompensada. En el último momento, logra casarse con su seductor escapado y restaurar su honra perdida. Con eso, parece triunfar una visión estratégica del juego mimético, ya presente al principio del enredo restaurador. El «buen fin» (851b) de la acción parece legitimar los medios lúdicos empleados por la protagonista en busca de su identidad. Sin embargo, no es el orden restituido sino el juego perturbador a quien corresponde la última palabra. Hasta en los versos finales de la comedia, Violante sigue insistiendo en su identidad fingida, aunque ya no sirva a nada: «Yo soy, si acaso os agrada,/la *Villana de Vallecas*;/mas, si no, no seré nada» (852b). De una manera original y audaz, invierte la jerarquía habitual entre juego y seriedad. Afirma ser lo que sólamente era por su disfraz, porque sin él, fijado una vez para siempre al rol social de esposa, quedará reducida a nada; considerado desde dentro, no es el juego lo que es vano sino lo que viene después. Obviamente, estos versos sirven de epílogo, dirigidos no tanto a los asistentes de la boda que a los oyentes de la comedia. Les significan ingeniosamente lo que se les presenta a menudo en el teatro del corral: juegos ficcionales que se niegan a ser meros juegos funcionales.

---

24 Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Basel/Stuttgart, Schwabe, [8]1986, 27-77.

25 Véase la edición citada en la nota 7, 213b y 216b.

La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorepresentación

Christine Orobitg

Esta ponencia se propone retomar el tema de la representación de la yedra en la poesía del siglo XVI, y más exactamente en Francisco de la Torre. La significación y el papel de la yedra en la poesía aurisecular ya fueron analizados por Antonio Vilanova (en su estudio sobre las fuentes del *Polifemo*), Elena Santos (en un artículo sobre F. de la Torre publicado en 1973), Aurora Egido (en su análisis de la vid y del olmo en el texto y el contexto de la poesía quevediana) y Pilar Manero (en su rico y muy completo repertorio de imágenes petrarquistas)[1]. Aduciendo numerosísimos ejemplos sacados de autores como Boiardo, Ariosto, Vittoria Colonna, Francesco Coppetta, F. M. Molza, Marino, Garcilaso, Francisco de Figueroa, Hurtado de Mendoza, Maldonado o Pedro de Oña, los críticos antes citados demuestran que el tópico de la yedra abrazada al árbol aparece en el Siglo de Oro en un amplio conjunto de testimonios tanto poéticos como emblemáticos. Los mismos críticos señalan que, en la poesía aurisecular, la yedra contribuye a adornar el *locus amoenus* y que, unida a un árbol o muro, suele simbolizar el deseo amoroso y el abrazo de los amantes. Sólo Camoens (como lo señaló Pilar Manero) muestra alguna originalidad, al utilizar la imagen de la yedra para describir las venas azules en la garganta alabastrina de la dama[2]. El objetivo de esta ponencia no es, obviamente, oponerse a estas lecturas, sino completarlas aportando, a ser posible, algún dato nuevo que demuestre que, en la poesía del siglo XVI, la yedra es mucho más que un sencillo *topos* y que un elemento del decorado poético.

A. Una visión orientada de la yedra: la yedra viuda y marchita

1. La yedra y el abrazo de los amantes

Como ya lo señalaron los críticos antes citados, la yedra unida al árbol, como la vid abrazada al olmo, constituye en la tradición cultural (tanto emblemática como poética)

---

1 Vilanova, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, vol. II, Barcelona, PPU, 1992, 317-320; Santos, Elena, «Transformación de un tópico en F. de la Torre», Prohemio, IV, 1973, 405-420; Egido, Aurora, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte», en *Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca/Academia Literaria Renacentista, 1982, 213-232; Manero, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, 374-379.

2 Manero, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, 378-379.

un símbolo tradicional de la amistad, del amor recíproco y de la unión de los amantes. Esta representación, que se enraíza en los textos clásicos de Catulo, Horacio y Ovidio[3], aparece en Alciato (para quien la yedra unida al roble es símbolo de la «Amistad que dura aún después de la muerte»), en Herrera, en Ravisius Textor (cuyo *Epithetorum opus* califica a la yedra de «lasciva») y en Quevedo (quien, en un poema dedicado a Lisi, compara la unión de la yedra y del álamo con el abrazo de los amantes)[4]. El carácter tópico de esta representación permite su utilización burlesca en un romance gongorino que compara a las lozanas viudas, Belerma y Alda, con verdes yedras en busca de un muro acogedor («Yedras verdes somos ambas/a quien dejaron sin muros/ de la Muerte y del Amor/baterías e infortunios./Busquemos por do trepar,/que a lo que de ambas presumo,/no nos faltarán en Francia/pared gruesa, tronco duro»[5]). F. de la Torre parece insertarse en esta tradición cuando, en su *Egloga I*, representa la yedra abrazada al olmo como uno de los componentes lógicos de un *locus amoenus* caracterizado por la armonía y el amor universal:

> Sube la yedra con el olmo asida
> y en otra parte con la vid ligado;
> ellas reciben de su arrimo vida
> y él de sus hojas ornamento amado.[6]

2. Un empleo «a contrario»: la yedra viuda y marchita

Sin embargo, es fundamental señalar que F. de la Torre suele utilizar este tópico *a contrario*, representando no una yedra lozana, unida a un árbol o muro, sino una yedra débil, privada de soporte, y frecuentemente marchita, que expresa la soledad y la pérdida del ser amado. Esta representación aparece en la *Canción I* del Libro I (grabada en la corteza de un roble tres veces viudo, ya que despojado de su vid, de su yedra y de sus hojas), en la *Canción II* del Libro I (que evoca e invoca un roble despojado de su yedra) y, sobre todo, en la *Canción I* del Libro II, que describe largamente una yedra viuda y marchita, verdadero *alter ego* del *yo* poético privado de su dama:

> Verde y eterna yedra,
> viuda y deslazada

3 Santos, Elena, *Transformación de un tópico en F. de la Torre*, 406-408; Vilanova, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo*, Vol. II, 318.

4 Andrea Alciato, *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975, 65; Fernando de Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, 485; Ioannis Ravisius Textor, *Epithetorum opus absolutissimum,* Venetiis, Apud Marcum Antonium Zalterium & Socium, 1583, s. v. «hedera»; Francisco de Quevedo, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, 132.

5 Luis de Góngora, *Romances,* ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1985, 111.

6 Francisco de la Torre, «Egloga I», en *Poesía completa*, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984, 220.

del yerto monte dada;
tu bellísimo tronco en flor cortado:
si del dichoso estado
en que un tiempo viviste,
conserva la memoria
algún rastro de gloria
en la dureza de este crudo y triste,
lloremos juntamente
tu bien pasado y tu dolor presente.
(ed. de Cerrón Puga, 150-152)

En el fragmento citado, el empleo de la primera persona del plural crea una solidaridad poética entre el locutor y la yedra, que funciona como una proyección, una metáfora vegetal del *yo* lírico. En todos los ejemplos aducidos, la atribución de la viudez a la yedra, vegetal que simboliza tradicionalmente la unión amorosa y el amor feliz, permite, mediante un efecto de contraste y de paradoja, proporcionar mayor intensidad al sentimiento de pérdida y de carencia glosado por el poema.

Es de notar también que, cuando F. de la Torre utiliza la imagen de la yedra unida al roble, le atribuye un cariz sumamente hipotético, casi irrealizable, mediante el empleo del subjuntivo («viva»), que presenta esta unión feliz como un sueño o un deseo imposible:

Viva yo siempre ansí con tan ceñido
lazo, Filis, contigo, como aquesta
yedra inmortal en esta encina puesta
que le enreda su tronco envejecido.
(Libro II, soneto V, ed. de Cerrón Puga, 137)

F. de la Torre muestra además una predilección particular por el tema de la yedra marchita, cuyo declinar describen detalladamente, y con abundantes notas coloristas, las *Canciones II* del Libro I y *I* del Libro II:

Austro nevado y frío,
yerto y helado invierno
derribó tu bellleza por la tierra.
(Libro I, *Canción II*, ed. de Cerrón Puga, 118)

Tú cuya verde cara
había florecido
sobre cuanta beldad adorna el prado;
cuya belleza rara
había siempre sido
ornamento del Tajo celebrado;
mustio color violado,
amarillez caída,

ocupa tu belleza.
(Libro II, *Canción II*, ed.de Cerrón Puga, 152)

En estos casos, el motivo poético de la yedra marchita permite oponer, en una perspectiva nostálgica, el presente al pasado y encarna metafóricamente la añoranza y la queja del *yo* poético. Sin embargo, el motivo poético de la yedra mustia no funciona aisladamente, sino que es una muestra de la predilección general de F. de la Torre por la representación de vegetales marchitos. Así, la *Oda I* del Libro I describe unas flores que «solían adornadas,/de cárdenos y rojos/ramos lucir ante tus bellos ojos» y la noche helada que «marchitará la rosa/púrpurea» (ed. de Cerrón Puga, 82 y 83). En una perspectiva similar, la *Oda III* del Libro I pinta «las casi ya marchitas bellas flores/del plateado yelo» (ed. de Cerrón Puga, 99), y las *Eglogas V* y *VI* describen la vegetación marchitada por el sol ardiente y el viento cruel que «abrasa el verde prado» (ed. de Cerrón Puga, 251 y 260).

3. El *yo* poético coronado de yedra: una relación metonímica

Por fin, en algunos casos, la yedra aparece coronando el *yo* poético o sus dobles, los pastores de la égloga, como en el *Soneto VI* del libro II, en que el pastor Damón, aparece coronado «de yedra, roble, y olmo» (ed. de Cerrón Puga, 139), o en el *Soneto VII* del mismo libro: «En esta cueva de este monte amado/me dió la mano, y me ciñó la frente/ de verde yedra y de violetas tiernas» (ed. de Cerrón Puga, 141).

Este empleo de la yedra sugiere una relación metonímica entre la yedra y el *yo* poético: el sujeto poético lleva en las sienes un vegetal que simboliza su propio ser, o incluso, como lo intentaré demostrar aquí, sus propias opciones poéticas.

B. La yedra, doble vegetal del *yo* poético

1. Un emblema vegetal de soledad y de duelo

La poesía de F. de la Torre teje una constante relación especular entre el *yo* poético y la yedra, en la cual la yedra funciona como un doble, una imagen, una proyección metafórica o metonímica (cuando la yedra aparece en una corona) del *yo* poético. Para ello, F. de la Torre se apoya en el contexto cultural de su época, en el cual los colores de la yedra (verde oscuro, amarillo y «violado» en la marchita yedra de la *Canción I* del Libro II) se hallan relacionados con la tristeza y el duelo[7]. La yedra, a causa del sabor

7 Acerca de la relación del color amarillo con la tristeza y el duelo, ver por ejemplo Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, ed. de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1985, 91; Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales y morales II*, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, CSIC, 1969, 36-347; Fernando de Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 395; Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943, s. v. «amarillo»; Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, fol. 1,2 r y Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, París, Gallimard, 1989, 207-208. Sobre las relaciones entre los colores oscuros, el verde oscuro y la tristeza: Diego de San

de sus hojas es un símbolo tradicional de amargura, según reza Covarrubias en sus *Emblemas morales* («Su hoja es muestra, el coraçón de fuera,/Gustaldo, y provaréis amargos tragos»[8]). La yedra, que crece en lugares solitarios, es para Lodovico Dolce, un símbolo del enamorado abandonado y del amor no correspondido: «l'ellera si suol difonder né luoghi solitari (...). Potrebbe così anco significare amor lasciato e abbandonato e invecchiato»[9]. Por fin, la yedra encarna también una leyenda del duelo, relatada por Herrera: «Fue la hiedra, a quien llaman los griegos Cisso, un mancebo que servía a Baco de danzante (...) y ejercitándose una vez delante de él en aquel oficio, cayó en el suelo y se mató de golpe; y la tierra, por honra de Baco, crió una flor del mismo nombre que el muerto, conservándolo en aquella planta»[10].

2. Un símbolo de flaqueza y de humildad: yedra marchita y ausencia de la dama-sol

En la poesía de F. de la Torre, la elección y la evocación de la yedra, que precisa un soporte para crecer, expresan metafóricamente la humildad, la inferioridad, la «flaqueza» del *yo* poético, incapaz de vivir sin su dama. Esta visión de la yedra también se basa en la tradición cultural aurisecular, en la cual es tópico subrayar la flaqueza de la yedra. Así lo hacen, por ejemplo, Salcedo Coronel (cuyo *Polifemo comentado* subraya la debilidad natural de la yedra, caracterizada por el hecho de «no poder levantarse en sí misma»[11]) y Juan de Borja, quien ve en la yedra el símbolo de la fragilidad de las cosas de este mundo:

> Según lo poco que dura, y lo presto, que se acaba, la hermosura, las fuerças, el poder, la grandeza, el mando, el Señorío, el favor (...) y juntamente con ello, lo que más se estima, que es la vida: a ninguna cosa se puede mejor comparar que a una choça cubierta de hiedra, que en una noche nació, y en otra se secó (de que se quexava el Propheta Jonás) con la Letra : CITO NATA, CITO

Pedro, *Cárcel de amor* II, 85, 86, 88; Alciato, Andrea, *Emblemas*, 243; Juan Boscán, «Ospital de amor» (en el que la Esperanza desesperada aparece vestida de verde oscuro), en *Obras*, ed. de Carlos Clavería, Barcelona, PPU, 1991, 117; Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 489 (« porque las cosas negras eran de mal agüero funestas y no agradables»); Iohannes Pierius Valerianus, *Les Hieroglyphiques de J. P. Valerian traduits en françois par Jean de Monlyart*, Lyon, 161, 531 («la couleur noire signifie le deuil»); Christoval Pérez de Herrera, *Proverbios morales y consejos christianos (...) y enigmas philosophicas*, Madrid, herederos de Francisco del Hierro, sin fecha, 28; Cesare Ripa, *Iconologie*, ed. facs.1643, París, Aux Amateurs de Livres, 1987, 56-57. Sobre la asociación del color violado o granate con la cuita amorosa: Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, II, 85.

8 Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, fol. 37.

9 Lodovico Dolce, *Dialogo dei colori*, Lanciano, Carabba, 1913, 73.

10 Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 477.

11 Citado por Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo*, II, 317.

> PEREUNT. Que quiere dezir: Que lo que presto nace, presto perece.[12]

Hay que añadir que la yedra marchita, motivo poético predilecto en F. de la Torre, no funciona sola, *per se,* sino que se asocia a las múltiples evocaciones del invierno y del paisaje invernal en la escritura de este autor. Una de las especificidades de F. de la Torre es la sustitución del *locus amoenus* tradicional por unos paisajes yertos, áridos, nocturnos y helados. La presencia y significación de estos paisajes, así como el motivo poético de la yedra marchita, no pueden entenderse si no se considera otra construcción imaginística: la amplia y abundante organización metafórica que asocia a la dama con el sol, la luz, el calor y el esplendor. La poesía de F. de la Torre elabora entonces una cosmogonía poética que opone dos paisajes, dos mundos: el paisaje solar, primaveral, fértil y luminoso asociado a la dama, y el paisaje asociado al *yo* poético, universo invernal, estéril, nocturno y poblado de vegetales marchitos. Esta antítesis entre dos espacios aparece por ejemplo en la *Oda I* del Libro II, que opone el paisaje habitado e iluminado por Flora y Filis, en que «todo brota y estiende/ramas, hojas, flores, nardo y rosa», al mundo del *yo* poético, situado en un paisaje invernal, lejos de la dama-sol:

> Yo triste, el cielo quiere
> que yerto invierno ocupe el alma mía»
> «Renueva, Filis esta
> esperanza marchita, que la helada
> aura de tu respuesta tiene desalentada.
> Ven primavera, ven mi flor amada.
> (ed. de Cerrón Puga, 142-143)

En este contexto, el motivo de la yedra marchitada por el viento helado expresa poéticamente el mal de ausencia, la pérdida de la dama-sol que sume el universo de la voz poética en un perpetuo invierno.

C. La antítesis de dos conjuntos botánicos

De la misma manera que construye una antítesis entre dos espacios, dos paisajes, la poesía de F. de la Torre opone también dos conjuntos botánicos: los vegetales relacionados con el *yo* poético o sus dobles (la yedra y los vegetales marchitos, emblemas de duelo y de flaqueza) y los vegetales asociados a la dama, como el laurel (del que me ocuparé más adelante) y una serie de vegetales nobles y de flores esplendorosas, brillantes, de tallo alto y colores vivos, asociados al campo semántico de la luz y de la elevación. La dama queda frecuentemente asociada, de manera tópica, al lirio y a la rosa, como en el soneto XXIII del Libro II («La blanca nieve y la purpúrea rosa,/que no acaba de ser calor o invierno;/el sol de aquellos ojos puro, eterno,/donde el Amor como en su

12 Juan de Borja, *Empresas morales*, Bruselas, Francisco Foppens, 1680, 160.

ser reposa», ed. de Cerrón Puga, 173) o en la *Egloga VIII*: «Lícida mía, más que el Sol hermosa,/(...) más blanca y colorada/que el blanco lirio y la púrpurea rosa» (ed. Cerrón Puga, 283).

En la cultura aurisecular (en particular en los libros de emblemas y en los manuales de predicación), el lirio y la rosa presentan múltiples significados que no me es posible detallar aquí. Me limitaré a señalar que estas dos flores ofrecen, en el sistema de representación del Siglo de Oro, una serie de atributos y características que los oponen claramente a la yedra y al universo del *yo* poético. La rosa, atributo de Venus, es (según Charles Joret), un símbolo de belleza, de perfección y de amor sensual; el lirio encarna la belleza del cutis femenino, la pureza, la elevación y la perfección de María[13]. Se puede por lo tanto afirmar que, en cierta medida, el lirio y la rosa, siempre asociados al *tú* y nunca al *yo*, representan todo aquello cuya pérdida lamenta el *yo* poético.

D. Hacia una significación metatextual

La frecuente relación metafórica o metonímica existente entre la yedra y el *yo* poético, sugiere una posible significación metatextual de este vegetal en F. de la Torre. En efecto, es tradicional, en la cultura clásica y aurisecular, asimilar los vegetales, las flores y los jardines a la escritura. En la retórica clásica, las figuras de estilo son «flores» que «adornan» el discurso. Esta significación metatextual de las flores aparece claramente en el título de un manual de retórica, el *Jardín de la eloquencia, flores que ofrece la retórica a los oradores, poetas y políticos* de Antonio Herrera y Esmir (1677). También es posible considerar en el siglo XVI las innumerables compilaciones de poemas y textos tituladas *Ramillete, Jardín* o *Vergel* -desde el *Nuevo vergel de olorosas flores sembradas por la muerte dolorida y cogidas por la trabajosa vida* de Diego Bernal (Sevilla, 1534), hasta el *Vergel de plantas divinas* de Arcángel de Alarcón (Barcelona, 1594), pasando por el *Jardín espiritual* (Madrid, 1585) de Diego de Padilla, o el *Vergel de flores divinas* de Juan López de Vueda (Alcalá, 1588)- para convencerse de la orientación metatextual de las imágenes hortícolas y vegetales en la literatura aurisecular. Si la escritura es un jardín o un «ramillete», las flores y los vegetales que aparecen en el texto pueden remitir a la escritura y parece legítimo, por lo tanto, buscar una significación metatextual a la yedra, sobre todo cuando se usa con tanta insistencia como en F. de la Torre.

1. La ausencia significativa del laurel

Esta significación metatextual de la yedra puede percibirse, en un primer momento, a través de su oposición al laurel y en el tratamiento que F. de la Torre otorga a este vegetal. En efecto, frente a la abundancia de yedras, el laurel se halla prácticamente

---

13 Sobre el tema: Charles Joret, *La Rose dans l'Antiquité et au Moyen Age*, París, ed. de Emile Bouillon, 1892; *Symbolique et botanique. Le sens caché des fleurs dans la peinture du XVIIe siècle*, Caen, Museo de Bellas Artes, 1990, 19; Pierius Valerianus, *Les Hieroglyphiques*, 732, 734-735; Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Fol. 5 r.

ausente del universo poético de F. de la Torre y, cuando aparece, el laurel siempre se halla relacionado con la dama, con el *tú* (nunca con el *yo*), como en la *Egloga V* (ed. de Cerrón Puga, 253), en que el *yo* poético se queja de la crueldad de una tal Dafnis, asimilada al laurel y al mito de Dafne. La ausencia del laurel tiene varias explicaciones.

En la tradición petrarquista el laurel suele simbolizar a la dama amada y perdida. El *Canzionere* inició esta representación mediante una serie de juegos paronomásticos (Laura/lauro) que sugieren una equivalencia dama= laurel y que convierten el laurel en el emblema poético, el «senhal» de la dama.

Pero la ausencia del laurel tiene también otras significaciones. El laurel simboliza, en cierta medida, todo aquello que el *yo* poético no posee y cuya pérdida lamenta. En el sistema de representación aurisecular, el laurel es un símbolo de victoria, de gloria (como lo exponen los *Jerogíficos* de Pierius Valerianus) y, en particular, de gloria poética[14], oponiéndose a la «humildad» y a la dependencia emblematizadas por la yedra.

Atributo de Apolo, el laurel simboliza también, en la cultura de los siglos XVI y XVII, la luz, el calor, la potencia y el mundo solar, como lo explican Herrera (para quien el laurel está «lleno de fuego») y Giambattista Della Porta, quien considera el laurel como un vegetal «caliente», «solar», oponiéndolo explícitamente a la yedra, vegetal «frío» amante de lugares umbrosos[15]. Una representación similar aparece en Covarrubias, quien describe el laurel, atributo de Apolo, como un símbolo de fuerza, vigor y perpetua energía y juventud: «Árbol es bien conocido, de perpetuo verdor en sus hojas, y entiéndese está por esta razón consagrado a Apolo, el cual fingen los poetas en perpetua juventud y verdor»[16]. La antítesis del laurel y de la yedra, en la cultura y en las mentalidades auriseculares, puede verse entonces como una oposición de la luz y de la oscuridad, del calor y del frío, de la actividad y de la esterilidad.

Estas representaciones explican la ausencia del laurel en la poesía de F. de la Torre, su preferencia por la frágil y débil yedra, y su predilección hacia los paisajes nocturnos e invernales. En la cosmología sugerida por la poesía de F. de la Torre se dibuja una oposición entre dos vegetales (laurel y yedra) y dos universos: por un lado, el mundo de la dama, caracterizado por la presencia del laurel y por una imaginería solar, caliente, luminosa, energética y, por otro, el mundo gélido y nocturno del yo, caracterizado por la ausencia de la dama-sol y por la presencia de la yedra.

El laurel, atributo de Apolo, simboliza también la inspiración, la profecía, el furor poético, como lo explican Herrera y Covarrubias:

---

14 Pierius Valerianus, *Les Hieroglyphiques*, 674-678. Acerca del laurel como símbolo de la gloria poética: M. P. Manero, *Imágenes petrarquistas*, 361-362.

15 Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 351: «Consagraron los antiguos este árbol a Apolo porque está lleno de fuego, y Apolo, que es Sol, es fuego, y dicen que no cae rayo donde hay laurel»; Giambattista Della Porta, *La magie naturelle*, Rouen, 1631, ed. de Charles-Gustave Burg, La Roche sur Yon, Guy Trédaniel Editeur/Ed. La Maisnie, 1975, 21 y 105.

16 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*, s. v.«laurel».

> Y cortando un ramo de aquella planta [el laurel] [Apolo] se coronó de él, y desde aquel tiempo fue el árbol señal de vaticinio.[17]
> Muchas supersticiones ay acerca de usar el laurel, en razón de adivinanças, porque algunos han dicho que poniéndole debajo de almohada soñarán cosas verdaderas.[18]

Estas interpretaciones aparecen también en Pierius Valerianus (para quien el laurel, «enseigne d'Apollon», simboliza la adivinación y «la vertu de poésie»[19]) y en Cesare Ripa, quien ve en el laurel el atributo emblemático de las Musas y de la poesía:

> Elle [la Poésie] est couronnée de Laurier, arbre tousjours verdoyant, & qui ne craint point la foudre, pource que les Muses s'assujetissent le Temps, qui plonge dans l'oubly toutes les choses du monde.[20]

Por fin, el laurel simboliza también la poesía, pero no cualquier poesía, sino más específicamente la poesía elevada (generalmente, de tema épico, moral, religioso o mitológico), como lo señala Herrera en un fragmento de las *Anotaciones* del que me ocuparé después.

2. La lira muda

La ausencia del laurel coincide en la poesía de F. de la Torre con la ausencia o el silencio del instrumento apolíneo por excelencia: la lira. Así, por ejemplo, en el *Soneto XXVI* del Libro II, la lira aparece muda, colgada de un árbol: «al pie de un verde mirto, que colgada/tiene una lira inútil (...)» (ed. de Cerrón Puga, 179).

Atributo de la dama, asociado a un mundo de luz, energía y calor, emblema de la inspiración apolínea, de la poesía elevada, el laurel y la lira simbolizan todo aquello que le falta al *yo* poético, todo aquello cuya ausencia deplora. Por lo tanto, frente a la lira y al laurel, F. de la Torre optará por la yedra y la flauta.

3. La antítesis de la lira y de la flauta, del *tú* y del *yo*

La antítesis de la yedra y del laurel existe desde la Antigüedad, pero F. de la Torre le añade complejidad, superponiéndole una oposición entre el «tú» y el «yo», entre la lira (instrumento apolíneo) y la flauta (instrumento humilde, emblema de la bucólica), entre el universo solar del *tú* y el mundo nocturno del *yo*. Así, en el Libro I, el primer soneto, que es una traducción de un poema de Francesco Maria Molza publicado en las *Rime*

17 Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 351.
18 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*, s. v.«laurel».
19 Pierius Valerianus, *Les Hieroglyphiques*, 674-678.
20 Cesare Ripa, *Iconologie*, 158.

de 1556, opone el «vos» famoso al «yo», la lira al caramillo, el Tajo (metáfora de un estilo rico y abundante) al Jarama (emblema de una vena poética más humilde):

> Vos a quien la fortuna dulce espira,
> Títiro mío, la gloriosa llama
> cantando, vuestro Tajo y mi Jarama,
> paráis al son de vuestra hermosa lira.
> Yo aquí, donde conmigo vivo en ira,
> (...) cuelgo mi caramillo de una rama
> de salce y lloro; lloro y él suspira.
> (ed. de Cerrón Puga, 73)

Es importante señalar que el poema de Molza, acertadamente citado por M. L. Cerrón Puga en su edición de F. de la Torre, evoca «dos liras», la del *yo* y la del *tú* («Fermate al suon de l'una e l'altre lira»[21]), pero que F. de la la Torre, en su traducción-adaptación, sustituye la lira del *yo* por un caramillo, flauta humilde y símbolo de la bucólica.

4. La yedra, emblema de la égloga y del lirismo

Sin embargo, tampoco podemos persuadirnos de la univocidad de la yedra, ni creer que funciona en la poesía de F. de la Torre exclusiva y únicamente como símbolo de ausencia, de carencia y de flaqueza. Al contrario, la cultura literaria y emblemática del Siglo de Oro asocia íntimamente la yedra a la poesía, a la inspiración, al entusiasmo báquico y a las ceremonias de iniciación. Herrera, en sus *Anotaciones* relaciona la yedra con el furor inspirado y con Baco, presentado por el comentarista de Garcilaso como el patrón de los poetas :

> Alejandro, como refiere Plinio, volviendo vencedor de los indios, coronó de hiedra a sus soldados a imitación de Baco, en cuya tutela están los poetas; y por eso traen guirnalda de hiedra (...). Dice Plutarco (...) que no causa embriaguez la hiedra mezclada en el vino, porque no hace borrachos los que la beben, sino los ofende y trae turbación y casi como un delirio.[22]

La asociación de la yedra con la actividad intelectual, con la poesía y con la gloria poética aparece también en la traducción española de Alciato, que atribuye una corona de yedra al «morador del Helicona»:

---

21 Francesco Maria Molza, en *Rime di diversi et eccelenti autori, raccolte da i libri da noi altre volte impressi*, Venecia, G. Giolito de Ferrari et Fratelli, 1556, fol. 3. Tomo la referencia de M. L. Cerrón Puga en su edición de F. de la Torre, 73.

22 Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 477.

> Dizen que Baco dio a el Cisso infante
> la siempre verde corona.
> de donde con guirnalda semejante
> se adorna el morador del Helicona:
> es verde por de fuera su semblante,
> y en lo demás la amarillez la abona,
> como al que en los estudios se envejece,
> de do siempre su fama reverdece.[23]

La misma idea aparece también en los *Jerogíficos* de Pierius Valerianus, en los cuales la yedra es símbolo del poeta y de la «fureur poétique»[24].

En el sistema de representación del siglo XVI, la yedra indica la poesía y la inspiración, pero una poesía y una inspiración muy diferentes de las del canto apolíneo simbolizado por la lira y el laurel. Frente a la poesía «elevada» (épico-heroica, panegírica, mitológica o moral-religiosa), la yedra simboliza la poesía lírica y bucólica. Esta significación aparece claramente en Herrera, quien opone la corona de laurel (atributo de los poetas heroicos) a la corona de yedra (emblema de la poesía menor, elegíaca, lírica o bucólica):

> Coronábanse de laurel los poetas heroicos, como se puede ver en Horacio y Estacio, y de mirto los eróticos, que son los que escriben cosas de amor. Pero la corona de hiedra se daba a los poetas menores, que son los no heroicos, que éstos se nombran mayores. Ésta es de los líricos, según algunos.[25]

Sin embargo, el empleo metatextual de la yedra en F. de la Torre no significa en absoluto que este poeta (a pesar de sus numerosas variaciones sobre los temas del «bajo canto» y del humilde caramillo, debidas a las convenciones de la *captatio benevolentiae*) considerara su propia poesía como inferior.

En efecto, la yedra, en el sistema de representación del siglo XVI, ostenta una ambigüedad fundamental, como lo subraya el mismo Herrera. Símbolo de flaqueza (porque necesita un apoyo), la yedra ostenta sin embargo hojas siempre verdes, que indican la poesía y la fama eterna aportada por la escritura :

> La hiedra reclina en la pared, pero vístela toda de perpetua verdura; es de fuera verde y dentro amarilla; y por eso coronan de ella a los poetas amarillos del estudio, mas su gloria, y la que celebran, florida y verde mucho tiempo.[26]

---

23 Andrea Alciato, *Emblemas*, 226.

24 Pierius Valerianus, *Les Hieroglyphiques*, 686-688.

25 Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 477.

26 Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 477.

Esta misma ambigüedad caracteriza la representación de la lírica y la bucólica en los siglos XVI y XVII. De la misma manera que la yedra, en la cultura aurisecular, aparece como un vegetal «flaco», la égloga y la lírica eran consideradas por los tratadistas clásicos como géneros humildes, muy inferiores a la dignidad épica. Esta humildad «natural» de la lírica aparece, por ejemplo, en Herrera, quien explica como la lírica es claramente inferior a la épica porque «tiene viles y abatidas consideraciones»[27]. Algunos años más tarde, López Pinciano afirma a su vez la bajeza del canto lírico. La *Philosophía Antigua Poética* identifica la poesía lírica con el ditirambo y la zarabanda (caracterizados de manera extremadamente peyorativa por el tratadista), y la define como un género humilde, que trata de «cosas menos levantadas», ya que su objeto no son los dioses, sino «cosas varias humanas»:

> El Pinciano dixo: Por lo que he oýdo, dithirámbica, zarabanda y lírica todo es una misma cosa.
> En lo essencial, que es la forma dicha de la imitación con los tres géneros, no ay duda alguna respondió Fadrique, sino que todas los piden o consienten; mas diferéncianse en la materia de que tratan, porque la dithirámbica trata de los loores de Baco, y la zarabanda, de los exercicios de Venus, y la lírica dexa a los dioses y trata de cosas acá menos levantadas (...); y la lírica trata otras cosas varias humanas, las cuales son su materia, ansí como amores, rencillas, combites, contiendas, votos, exhortaciones, alabanças de la templança y de hechos dignos, canciones, pretensiones, negocios y cosas desta manera.[28]

Pero esta inferioridad teórica de la lírica y de la égloga choca con las nuevas prácticas poéticas, instauradas por Sannazaro, Boscán y Garcilaso, y continuadas en F. de la Torre, en las cuales la poesía lírica y bucólica se dota de una inspiración clásica, de un lenguaje refinado, representa un amor elevado, de corte neoplatónico y hace intervenir pastores idealizados, que se expresan con un lenguaje, cortesano y conceptuoso.

Esta nueva práctica poética tiende a elevar un género considerado como inferior, colocándolo en un lugar ambiguo, en la frontera entre lo humilde y lo sublime. El mismo Herrera subrayó, en su célebre definición de la bucólica, la ambigüedad de esta poesía, que mezcla lo humilde (palabras que «saben al campo y a la rustiqueza de la aldea», «dicción simple») con el refinamiento y la idealización («dicción elegante», «sentimientos suaves»):

---

27 Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 392.

28 Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1953, III, 97-98. En las p. 91-92 puede leerse una caracterización peyorativa de la zarabanda, que se produce «[diziendo] de aquellas suzias bocas mil porquerías, esforçándolas con los instrumentos y movimientos de sus cuerpos poco castos».

> La materia de esta poesía es cosas y obras de pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, no funestos con rabia y celos, no manchados con adulterios; competencia de rivales, pero sin muerte ni sangre. (...). La dicción es simple, elegante; los sentimientos afectuosos y suaves; las palabras saben al campo y a la rustiqueza de la aldea (...). Las comparaciones son traídas de lo cercano, que es de las cosas rústicas como «cual suele ruiseñor con triste canto».[29]

El siglo XVI coincide con un renacer y una nueva valoración de la bucólica y de la lírica que, como lo demostró Aurora Egido en un artículo sobre las teorías de la égloga en el Siglo de Oro, al encaminarse por los nuevos cauces italo-clásicos hallados por Garcilaso y Boscán, transcienden las categorías tradicionales, adquiriendo una ambivalencia fundamental[30].

La omnipresencia de la yedra en la poesía de F. de la Torre, su ambigüedad, su estatuto privilegiado (de objeto poético, destinatario privilegiado del poema, proyección metafórica o metonímica del *yo* poético), sus estrechas relaciones con la voz poética, parecen indicar que el poeta decidió representar, metatextualmente, en este vegetal, la ambigüedad de su propia práctica poética, y su elección de dos géneros, la lírica y la bucólica, que en aquel momento transcienden las categorías impuestas por la preceptiva para dotarse de una nueva dignidad.

Esta dignificación de la yedra, del lirismo y de la bucólica constituye, finalmente, una manera de dignificar la propia escritura y la tarea del poeta. En efecto, le es fácil, a la épica, alcanzar la dignidad poética, ya que la elevación le viene de su propia materia poética, por esencia, elevada y heroica. En cambio la lírica y la bucólica se encuentran enfrentadas, en la época de Garcilaso y luego de F. de la Torre, a una especie de reto: elevarse y conseguir el refinamiento partiendo de una materia baja y humilde. A diferencia de la épica, cuyo carácter sublime y cuya dignidad son, en cierta medida, inmanentes (proceden de su misma materia, de la nobleza de sus protagonistas y del heroísmo de los hechos narrados), la lírica y la bucólica deben construir su propia dignidad y elaborar, partiendo de una materia baja, rústica, privada, una dimensión sublime y refinada que sólo puede nacer de la escritura y del ingenio del poeta.

---

29 Herrera, *Anotaciones*, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 474.

30 Egido, Aurora, «Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», Criticón, 30, 1985, 43-77.

Sobre poética y retórica: la relación entre imitación, género y estilo en la obra de Francisco de Trillo y Figueroa

Rubén Pardo Lesta

La vida literaria de Francisco de Trillo y Figueroa, poeta gallego afincado en Granada, se extiende desde 1645, fecha de su primera colaboración poética en un certamen dedicado a las exequias de la reina Isabel de Borbón[1], hasta 1677, año en que está fechado el manuscrito de la *Historia verídica general genealógica de España*[2]. Entre una y otra fecha, con vacíos significativos perfectamente acordes con vacíos vitales (entre 1652 y 1660, y entre 1663 y 1672 por ejemplo), su obra literaria se extiende homogénea, contrapuestos, por un lado, los poemas publicados exentos, que se fueron dando paulatinamente a la estampa en las imprentas granadinas de Baltasar de Bolívar y Francisco Sánchez, por otro el conjunto de su obra varia recogida en el año 1652 en un único volumen compilador titulado *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas*. En los primeros, se puede establecer una evidente diferencia entre el material poético efímero, puramente académico, coyuntural, y aquel que, por su unidad de estilo e intención, constituye la principal aportación trillana a la poesía de su tiempo: su obra heroica, agrupada genéricamente bajo la forma de dos epitalamios, dos panegíricos y un poema heroico panegírico del que existen dos redacciones[3].

---

1 Se trata del soneto «Este luciente ocaso, cual hermoso/sol de Borbón, oriente constituye», de la *Relación historial de las exequias, túmulos y pompa funeral [...] de la reina nuestra señora Isabel de Borbón [...]. Año de M.DC.XLV.*

2 No he visto el volumen, que se halla en la Biblioteca del Seminario de San Carlos de Zaragoza. Tomo la referencia de Antonio Gallego Morell (citado en la nota siguiente).

3 Todas las obras poéticas, salvo la segunda redacción de la *Neapolisea* y dos romances (los «Afectos de un pecador arrepentido» de 1663 y la «Descripción de las fiestas del Corpus» de 1672), figuran en el volumen publicado por don Antonio Gallego Morell, *Obras de don Francisco de Trillo y Figueroa*, Madrid, Biblioteca de Antiguos Autores Hispánicos, 1951, edición por la que cito cuando no indico lo contrario, corrigiendo grafía y puntuación. Respecto a la *Neapolisea. Poema heroico y panegírico al Gran Capitán*, impreso en 1651, y su versión corregida manuscrita conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, con el título de *El Gran Capitán. Poema heroico por D. Francisco de Trillo y Figueroa, natural de La Coruña en el Reyno de Gallicia, año 1672* [Ms. 8576] pueden verse los trabajos del profesor Pedro Ruiz Pérez de la Universidad de Córdoba, «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética postgongorina», en *Hommage à Robert Jammes* (Anejos de Criticón, 1), Toulouse, PUM, 1994, 1037-1049 y «Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa (Con edición del prólogo y libro 8 del *Poema heroyco del Gran Capitán*)», Criticón, 65, 1995, 101-177.

Contemplando la obra del poeta gallego en su conjunto, se aprecia una cohesión, una coherencia global marcada por una unidad de intención: la voluntad del poeta de entender su obra primera (la escrita entre 1645 y 1660) como un camino destinado a culminar en la reformulación teórica y práctica de la epopeya, modernizada bajo el reclamo de lo que el poeta llama género «heroico panegírico». Tras este «proyecto literario» se esconde una reflexión profunda sobre el concepto de género, sobre la importancia del estilo y de la erudición como articuladores de su obra poética que no debemos perder de vista[4].

Este deseo de dar congruencia a su labor literaria es rasgo distintivo del primer Trillo y Figueroa, recalcado en los enjundiosos textos de teoría poética que nos ha legado: las «notas» del *Epitalamio al Himeneo de D. Juan Ruiz de Vergara* de 1650, las *Notas al panegírico del Sr. Marqués de Montalbán* de 1651 y el prólogo de la *Neapolisea* de 1651. El Trillo de los últimos años, sin embargo, ha perdido gran parte de su beligerancia en el campo de la poética. Sus textos literarios, aun contando con los que puedan haberse perdido, son escasos y están ligados a actos públicos concretos. El prólogo al manuscrito *Poema heroico del Gran Capitán* (1672) ha perdido carácter polémico, desdice todas y cada una de las propuestas más «arriesgadas» de sus escritos anteriores, y, en fin, presenta a un Trillo y Figueroa aparentemente «domado» y más complaciente con la épica tradicional.

Espigando, pues, en estos textos de poética, encontramos guías firmes que nos dirigen en la comprensión de la intención última del autor: el fortalecimiento de una poética de la erudición en perfecta sintonía con la iniciada por el cordobés Luis Carrillo y Sotomayor. Con este fin, Trillo se erige en cuidadoso defensor de la oscuridad del lenguaje poético, basada en un concepto polivalente de imitación, que representa el eje de sus ideas sobre la poesía.

Como bien se sabe, la «imitación» constituyó durante el siglo XVI un tema de candente polémica en Italia, muy apagada en España[5]. Sin embargo, en el XVII representaba ya un debate pasado. Victoria Pineda, en su recuento de los principales tratados retóricos españoles del siglo XVII, testimonia la pérdida de interés por el tema, que subsiste sola-

---

4 La relación más evidente entre la idea de género y el rasgo de estilo se da en el mismo título de su recopilación poética, las *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas*, donde es tarea fácil para el lector establecer un paralelo entre los tres géneros de poesía y los tres estilos de la tradición retórica ciceroniana: heroico/alto, amoroso/medio, satírico/bajo. *Cfr.* Pedro Ruiz Pérez, «El sistema de los géneros poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa», Glosa. In memoriam Ana Gil, 2, 1991, 289-306.

5 Sobre la polémica de la imitación, en sus diferentes aspectos (la imitación simple vs la imitación compuesta, ciceronianismo vs anticiceronianismo, imitación de los antiguos vs imitación de los modernos, imitación vs creación, etc.) la bibliografía es muy amplia. Para España, basta como resumen la síntesis realizada por Ángel García Galiano en sus dos libros *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*, Madrid, Tesis doctoral, Univ. Complutense, 1988 y *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichemberger, 1992, así como el libro de Victoria Pineda referido en la siguiente nota.

mente de manera ocasional[6]. Además, el desarrollo de las corrientes poéticas aristotélicas oficiales, había ido confiriendo a la palabra un sentido coincidente con el del concepto de *mímesis* del peripatético, según se comprueba en preceptistas como Alonso López Pinciano, Alonso de Carvallo o Cascales, así como en poetas como Lope o Soto de Rojas. Frente a este desinterés por la polémica de la imitación propiamente dicha, hay que señalar que se mantiene su valor como ejercicio elocutivo. La *imitatio* era, en efecto, uno de los métodos preceptuados por la retórica clásica para la adquisición de buen estilo, como afirmaba Cicerón o el anónimo autor de la *Rhetorica ad Herennium* (I, 2, 2)[7] o Quintiliano en el libro X de su *Institutio* (X, 1, 2-3)[8] señalando la utilidad de la imitación a partir de diversas actividades, en concreto, escribir en latín, leer a los autores canónicos, escuchar cómo otro los lee en voz alta para comprender y apreciar la cadencia de sus textos, y traducirlos de unas lenguas a otras; actividades que, a su vez, se mantuvieron tal cual en las clases de Gramática y Retórica para el aprendizaje de las lenguas latina y griega, y para el dominio de los distintos estilos en cada una de ellas[9] junto a los tradicionales sistemas de los *progymnasmata* y del *codex excerptorius*.

En Trillo, si rastreamos las referencias al concepto de imitación que aparecen en sus textos ya teóricos, ya literarios, encontramos al menos el término utilizado en cuatro sentidos diferentes, todos ellos indicativos de su modo de contemplar el hecho poético. En primer lugar, la noción de «imitación» como ejercicio pedagógico aparece entrevista en ciertas frases y expresiones, nunca directamente, dado que Trillo no es ni un pedagogo ni un gramático, sino un poeta. Sin embargo, no cabe duda de que en los medios de los que explícitamente se ha servido el autor, existe un recuerdo de todos los ejercicios escolares ligados a la pedagogía de la imitación, como los *progymnasmata* o el *codex*, que dice haber pasado más de doce años utilizando, haciendo traslados de autores clásicos y modernos de diferente índole[10], o la actividad de traducción, en la que el poeta se ufana de ser capaz de traducir textos griegos, señaladamente de Platón.

En segundo lugar, y muy claramente, la «imitación» aparece definida como mímesis, en el pleno sentido que Aristóteles da a esta expresión en su *Poética*. Trillo se caracteriza,

---

6 Pineda, Victoria, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español (Con una edición y traducción del diálogo* De imitatione *de Sebastián Fox Morcillo)*, Sevilla, 1994, 24-26.

7 «[...] haec omnia tribus rebus adsequi poterimus arte, *imitatione*, exercitatione», utilizo la edición bilingüe de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Bosch, 1991, 14.

8 Quintilien, *Institution Oratoire*, édité par Jean Cousin, París, 1979, VI, 70, 71.

9 *Cfr.* Luisa López Grijera, «Notas sobre el Renacimiento en la España del Siglo XV», en *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Salamanca, Universidad, 1994, sobre todo las páginas 37-39 y las 42-45. Asimismo, la *ratio studiorum* jesuítica mantiene estos ejercicios para las clases de gramática y retórica, *vid.* Eusebio Gil (ed.), *El sistema educativo del la Compañía de Jesús. La «Ratio Studiorum»: edición bilingüe, estudio histórico-pedagógico, bibliografía*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1992, 213, § 5 ó 243, § 4.

10 «[...] por cuanto me han enseñado todos los poetas griegos, latinos y vulgares de los idiomas de Europa, en más de doce años continuos, que sin dar ocio a la pluma los he comunicado, y confieso a Vm. sin vanidad que aún no entiendo con ellos tanto como presumen otros a la primera conversación en que se encuentran». *Notas al panegírico*, ed. cit., 359.

así, como un aristotélico cuando afirma que: «la poesía consiste verdaderamente en la ficción de la fábula y en la imitación de lo que pudo ser»[11]. O, en otra ocasión, refiriéndose a la distancia que media entre los asuntos (RES) como fundamento de la poesía, y la expresión (VERBA) como accidente: «la diferencia que va del oído al entendimiento, esta hay del verso a la imitación que en él se contiene»[12].

Son prácticamente las misma palabras con las que el poeta se defenderá de sus críticos en uno de sus romances, el número XVII («Señores antipoetas»), donde, indignado contra quienes le acusan de «hacerse esclavo» de los ingenios ajenos, replica con orgullo:

> [...] que la poesía
> es imitación, mostrando,
> por medio de sus agentes
> relación, concepto y caso.
> Que la fábula es su esencia,
> no el estilo encadenado,
> no los versos, no la historia
> según pasó, no los años [...].[13]

Palabras todas ellas que constituyen un refrito de varios pasajes de Aristóteles, en especial el 1451b27-29: «de esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas, más que de versos, ya que es poeta por la imitación e imita las acciones»[14], aunque es probable, a juzgar por la similitud de algunas expresiones, casi literales, que Trillo recuerde en estas palabras las de su maestro Pedro Soto de Rojas, en su *Discurso de la poética* de 1612, escrito para la apertura de la Academia Selvaje y publicado después a modo de introducción a la primera edición del *Desengaño de amor en rimas* en 1623, especialmente aquellas que se refieren a la oposición entre imitación y condición formal de la poesía:

> [...] según esto, claro se ve el engaño de los que han dicho que la forma de la poesía es hazer versos, o el orden para hazellos. Pues explicándose más, él mismo dize: *Si alguno por algunos géneros de versos no hiziesse imitación, no se llamará poeta, mas hazedor de versos.*[15]

---

11 *Íbid.*, 356. Los subrayados son míos.

12 *Íbid.*, 356.

13 *Íbid.*, 121, Romance XVII, vv. 28-36. Aunque no está nada claro que la palabra imitación tenga aquí el sentido que le da Aristóteles, sino más bien el que le da la retórica y que veremos más adelante. Estas mismas expresiones («imitación que haga relación para expresar un concepto») las encontramos también en el *Prólogo a la Neapolisea*, del cual este romance parece un traslado fiel: «El estilo ha de ser alto, mas igual y decoroso, y que todo [...] sea por similitud, imitación y metáfora, *sin apartarse jamás de conceptos que hagan relación*», ed. cit., 427, el subrayado es mío.

14 Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de Vicente García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 160.

15 Cito por Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, introducción de Aurora Egido, ed. facsímil, Málaga, RAE, Caja de Ahorros de Ronda, 1991, fol. 4r/v. Hay más concomitancias entre los textos de Trillo y algunos pasajes del «Discurso» de Soto de Rojas, como la definición del estilo

Desde este punto de vista, Trillo y Figueroa se presenta como un aristotélico, como un conceptista en el justo sentido del término. Su *poética*, como hemos visto, se caracteriza por la prevalencia de la fábula, de los asuntos, de la *res*, en fin, por utilizar el término horaciano puesto en vigor por don Antonio García Berrio, sobre las *verba*, supeditadas a la primera. Esto implica encontrar en Trillo a un autor que, en la teoría poética, se muestra respetuoso con las tendencias «ortodoxas», en la línea seguida por éstas desde el Pinciano hasta González de Salas, pasando por Carvallo, Cascales o Jáuregui, a un autor que justifica la oscuridad sólo si ésta responde a la «dificultad» de los contenidos que se desean exponer[16]. Hecho que tiene vital importancia para la división de los géneros literarios que establece Trillo, y, muy especialmente, para la caracterización que realiza del poema heroico.

Siguiendo con los sentidos en que el poeta utiliza el término «imitación», en tercer lugar, le toca el turno al concepto entendido en el plano de la retórica, es decir, como *imitatio auctorum* en general, como un procedimiento de enriquecimiento del estilo, tanto en cuanto a los asuntos (*imitatio rerum*) como en las palabras (*imitatio verborum*), en perfecta relación con lo que la retórica preceptuaba como esencia del procedimiento imitativo, la adquisición de *copia rerum ac verborum*[17]. Las «notas» a los poemas trillanos están repletas de ejemplos de este uso del concepto. Tomo como ejemplo un pasaje de las *Notas al panegírico del Sr. Marqués de Montalbán*, donde, hablando de un pasaje concreto de su poema, refiere lo siguiente:

> y en la Écloga 4 le imité [a Virgilio] mucho más, tomando de allí la idea para las deprecaciones y vaticinios, y alguna vez las palabras que aluden a mi intento, y en las sibilas y sus comentos, imité cuanto poéticamente fue posible, según había imitado Virgilio.[18]

Y, siguiendo en esta línea, en cuarto y último lugar, encontramos el término «imitación» utilizado para designar un recurso del *ornatus*, entendido como lugar o cita

---

propio (fol. 4v) o incluso la condición «divina» del poeta (fol. 4v).

16 *Vid.* el clásico estudio de Ramón Menéndez Pidal, «Obscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en *Castilla. La tradición. El idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1955[3], 217-230. Y también Howard Darst, *Imitatio (polémicas sobre la imitación el el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985, sobre todo el capítulo segundo sobre «la polémica «res-verba» en la iniciación del gongorismo», 51-82, aunque resulte muy discutible la vinculación que, según él, existe entre los defensores del «furor poético» y la preferencia por un estilo llano, *cfr.* sobre ello, Joaquín Roses Lozano, «Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora», Criticón, 49, 1990, 31-49 y, del mismo autor, «La *Apología a favor de don Luis de Góngora*, de Francisco Martínez de Portichuelo (selección anotada e introducción)», Criticón, 55, 1992, 91-130.

17 *Cfr.* Luisa López Grijera, «Notas sobre el Renacimiento...», ed. cit., 38. La expresión procede de Quintiliano (X, 3, 1), *vid.* José David Pujante Sánchez, *El hijo de la persuasión. Quintiliano y el estatuto retórico*, Lógroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1996, 195-198.

18 *Notas al panegírico*, ed. cit., 359.

erudita que embellece el texto en que se inserta con la reminiscencia de su ubicación original, lo que podríamos llamar «función intertextual» de la imitación. Así lo hallamos en pasajes donde Trillo y Figueroa equipara las figuras y tropos de la *elocutio* con la imitación, como cuando, al hablar del lenguaje épico, indica: «consta de episodios, descripciones, facultades, tiempos, *imitaciones*, semblantes, afectos y todas las demás figuras, tropos y rodeos de la más alta poesía»[19].

Hemos pasado, así pues, de una versión de la «imitación» entendida como un medio de adquirir una virtud de estilo (claridad, incisividad, propiedad, corrección...) a una visión de la imitación concebida como un fin en sí misma. Trillo, en efecto, ha transformado un medio en un fin, convirtiendo la *imitatio* en un mero artificio al servicio de la dificultad y la erudición[20], principal justificación de la «oscuridad» que se achacó al poeta junto a la defensa que éste hizo del «furor poético»[21].

Los dos últimos sentidos que hemos señalado, los que se refieren a la imitación retórica tienen, además, implicaciones directas en la configuración de los géneros literarios tal cual Trillo y Figueroa los concibe, dado que se puede hablar de una suerte de «decoro» en los autores imitados según el poema en que se inserte la imitación sea o no heroico. El propio Trillo expone la selección óptima de autores que merecen ser imitados en un texto heroico: Virgilio, Estacio Papinio, Homero, Lucano, Ovidio y, sobre todo, Claudiano[22],

---

19 *Prólogo a la Neapolisea*, ed. cit., 426. El subrayado es mío.

20 Acierta Robert Jammes cuando, tras analizar las imitaciones y plagios presentes en los poemas líricos del poeta gallego, lo define como un erudito, como una rata de biblioteca que escribe sus poemas a la vista de numerosos volúmenes, e indicando cómo «ce simple détail suppose une évolution considérable de l'idée de «poésie» entre 1600 et 1650», Robert Jammes, «L'imitation poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa», Bulletin Hispanique, 58, 1956, 480. Aunque creo que hay que relativizar un tanto la afirmación del profesor Jammes en lo que toca a suponer en Trillo un mero representante de un cambio de mentalidad en la forma de entender el arte. Trillo es en esto más singular de lo que parece, más exacerbado y «extremista» que el resto de los autores de su época, según mi opinión.

21 De esta manera se integra la *imitatio* en la más amplia discusión sobre la oscuridad poética cuyo dilatado proceso ha sido tratado por Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las* Soledades *en el Siglo XVII*, Madrid-Londres, Támesis, 1994. Trillo, sin embargo, se sitúa fuera de la polémica, en un intento aparente de avivarla entre los intelectuales de Granada. Para Trillo como defensor de la idea del «furor poético», *vid.* Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. 2. Poética manierista*, Murcia, CUPSA, 1980, 390-7. Asimismo, para la vinculación de este concepto con la defensa del estilo oscuro, *vid.* Joaquín Roses, «Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora», cit., 31-49. Por otra parte, el fervor de Trillo por la idea del creador como inspirado podría proceder perfectamente de Federico Nausea, erudito alemán elogiosamente citado por Trillo, autor de una poética: *F. Nausea Blancicampiani in artem poeticen, carminumque condendorum primordia*, Venecia, 1522, fol. 12v. De él procede la división en géneros literarios de su obra. *Cfr.* sobre el tema, Pedro Ruiz Pérez, «El sistema de los géneros...», cit.

22 «[...] particularmente elegí [imitar] a Virgilio, Stacio Pap., Lucano y Claudiano y Ovidio, sin omitirles letra». *Prólogo de la Neapolisea*, ed. cit., 430. Son los autores que Trillo adopta como modelos para la poesía heroica, a los que hay que añadir «los mejores» entre los vulgares, y, entre los griegos, «el sin igual», Homero, es de suponer.

autor que tuvo bastante importancia en Andalucía y particularmente en Granada[23]. El caso de los poemas de las *Poesías varias* es más complejo, pues no tenemos la guía del poeta, sin embargo, contamos con fehacientes pruebas que revelan las fuentes de imitación de los poemas satíricos y amorosos en poetas y poemas nacionales: Juan de Salinas, Liñán, Quevedo y, sobre todos, el Góngora de los romances y de *El Polifemo*, a los que hay que añadir, entre los grecolatinos, a Virgilio y sus «humildes» bucólicas y los textos amorosos epigramáticos del «ligero» Anacreonte[24]. Los textos heroicos del volumen, sin embargo, constituyen un grupo aparte. En primer lugar, ninguno de ellos ha sido tomado de otro autor español, y, en segundo, presentan un grado de unidad estilística mayor que el de los restantes poemas, a través de un aumento de la intensidad elocutiva, que parece coincidir con la que define lo heroico, según el autor gallego: «el estilo [...] debe ser [...] como allí preceptué, grandilocuente, significativo, propio y decoroso» [25].

En donde, grandilocuente implica la ausencia de dicciones «torpes, lascivas o vulgares»; propio y significativo, el uso de «epictetos, metáforas y perifrasis», y decoroso, la adecuación entre lo pensado y lo dicho. Todo ello expresado en recursos concretos, característicos del «estilo elevado» adecuado al poema heroico: la tendencia a una sintaxis hiperbatónica libérrima, muy poco repetuosa con la estructura métrica, sea la unidad de cuatro versos en el romance o la letrilla, o la unidad de sentido de cuartetos y tercetos en el soneto; la utilización muy compleja de la alegoría, usada en ocasiones como auténtica metáfora en clave; el uso de cultismos de tradición literaria, preferentemente adjetivos, cuya abundancia aumenta respecto a los poemas amorosos y satíricos, y la afluencia desusada de tropos[26].

Tras esta cuádruple cara de la *imitatio*, subsiste una paradoja, pues, si, por un lado, pesa la teoría poética aristotélica, por otro, es grande también el peso de los rasgos expresivos como determinantes en la caracterización del género literario, particularmente el heroico, en el que Trillo y Figueroa más se fija. Así, a pesar de una decidida voluntad aristotélica y conceptista para hacer prevalecer los asuntos, los temas (la *res* en definitiva)

---

23 Sobre el influjo de Claudiano en Andalucía, *vid.* Aurora Egido, *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, 58, donde señala los antecedentes de Juan de Mal Lara en la imitación de Claudiano, así como de la traducción que el granadino Francisco Faría realizó del *De raptu Proserpinae* en 1608, *cfr.* Marcelino Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores españoles*, ed. de E. Sánchez Reyes, Santander, 1952, III, 51-55, donde recoge datos sobre Faría y un fragmento del poema.

24 Robert Jammes en el artículo citado, señala, entre auténticos plagios e imitaciones más o menos creativas realizados por Trillo, 25 textos, a los que hoy estamos en disposición de añadir cuatro más. Aparte de estos casos, que se refieren a poemas completos, las imitaciones de pasajes particulares de tal o cual obra concreta son también numerosos. Yo mismo, sólo para los romances, he podido contabilizar al menos 40 referencias directas inequívocas de Góngora, cuatro de Quevedo, una de Salinas y otra de Liñán, hasta el momento.

25 *Prólogo de la Neapolisea*, ed. cit., 427.

26 La caracterización del estilo grave que hace Quintiliano, según la profesora López Grijera, es semejante a esta, basada en «el uso de metáforas, de palabras ásperas, neologismos, de polisíndeton, de la alegoría, de la sentencia». *Op. cit.*, 97.

sobre las palabras (las *verba)* como medio de caracterización genérica y de organización interna de su obra -y me centro ahora en las *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* de 1652-, lo cierto es que el peso de «las palabras encadenadas» como las llama el propio Trillo, es mucho mayor de lo que él mismo se permite reconocer. He ahí la causa de que algunos poemas, tratando una temática claramente amorosa y en perfecta sintonía «argumental» con los restantes poemas de esta clase, sean, sin embargo, rotulados como «heroicos», y asimismo la causa de que, dentro de poemas claramente heroicos y preceptuados como tales por el autor, aparezcan pasajes que, objetivamente, deben ser considerados líricos. Y la única razón que permite explicar esta aparente irregularidad de la teoría es que estos poemas hacen uso de rasgos elocutivos que, como hemos señalado antes, el poeta entiende como característicos de lo heroico: la alegoría, la sintaxis paralelística con función amplificativa, la locución cultista, la elusión semántica, etc. Se diría que en la organización interna del volumen de poemas de 1652 existiese un tira y afloja en el que entrase, por una parte, el peso del género literario a que cada texto se adscribe, y, por otro, el peso del estilo entendido como el resultado de la suma de la *imitatio* de diferentes obras y autores en pasajes concretos con una homogeneidad en el uso de determinados recursos elocutivos. Dicho de otro modo, parece que para Trillo no existe equivalencia entre género y estilo, y, yendo ya más lejos, que el género literario no determina el estilo, sino que es el estilo lo que determina el género, lo que, en definitiva, viene a añadir un nuevo dato respecto a las relaciones entre poética y retórica en el Siglo de Oro, en las que la segunda disciplina se manifiesta de crucial importancia en la configuración de la primera[27].

Ahora bien, atendiendo a la práctica, ¿qué consecuencias deben tener todas estas reflexiones de cara a una eventual edición de la obra poética de Trillo? ¿Implica lo que afirmo que se deba dar prioridad a la condición estilística del texto de cara a una *dispositio* editorial determinada? En este sentido, han de tenerse en cuenta, además de todos los elementos ya comentados otros tantos de vital importancia para la *dispositio* de una obra poética en el Siglo de Oro, como la unidad métrica de los textos o la tendencia a la configuración de episodios con los poemas, especialmente los amorosos, al estilo de un cancionero en que los textos se presenten como *fragmenta* de un eventual «trozo de vida» del poeta[28].

---

27 Las teorías literarias expuestas por Francisco de Trillo constituyen, por tanto, un jalón más de ese proceso de «retorización» de la poética del que hablan Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *La poética: tradición y modernidad*, Barcelona, Síntesis, 1990, 12, más detalladamente expuesto por el primero en su *Formación de la teoría literaria moderna. 1. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, CUPSA, 1977, 37-45.

28 Sobre los factores que pueden influir en una «dispositio» editorial durante el Siglo de Oro, *vid.* J. Valentín Núñez Rivera, «Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido», Philologia Hispalensis, II, 1996, 153-166 y Santiago Fernández Mosquera, «'El Cancionero': una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro», Bulletin Hispanique, 17, nº 2, 1995, 465-492. Asimismo, sobre las consecuencias que para la edición filológica tienen estos aspectos, el profesor Núñez Rivera refiere un artículo de Begoña López Bueno de futura aparición (166, nota), «Algunos problemas cruciales en la edición de textos poéticos. La ordenación del corpus», ponencia presentada en unas *Jornadas sobre poesía del Siglo de Oro* organizadas por la madrileña Casa de Velázquez en 1993.

Las *Poesías varias*, de hecho, transmiten a sus lectores una impresión de cierto desorden. Autor e impresor, siguiendo una tradición editorial bastante arraigada (separación de los textos en metro italiano de los metros hispánicos), optan por agrupar géneros métricos afines, disponiéndolos en el siguiente orden: sonetos, romances y letrillas mezclados, composiciones misceláneas (sátiras, una silva) y sonetos nuevamente. Sin embargo, dentro de este mismo orden, inestable como mínimo, los poemas amorosos presentan una cierta congruencia como *fragmenta* de la historia amorosa de los pastores Filis y Daliso, a los que se une la pastora Lucinda en un número de poemas sensiblemente inferior. El itinerario poético, con todo, está sólo esbozado, como si Trillo se lo hubiese tomado como un mero formulismo apropiado por tradición con la poesía de amores. El poemario se abre con un soneto prólogo perfectamente palinódico, en el que el yo lírico ofrece su experiencia amorosa[29] como ejemplo para el escarmiento en cabeza ajena de sus lectores:

> Estos de amor a mísero lamento
> dulces folios, no tarde reducidos
> menos del ocio sean proferidos
> que del prolijo afán del escarmiento.
> Alumbre, pues, a todos mi tormento,
> que harto es capaz de afectos no dormidos,
> pues no mira la playa sin oídos
> los escollos, en cuanto brama el viento.[30]

Sigue, salteado entre textos heroicos y burlescos, el proceso de los amores con sus rasgos tópicos, que ha sido ya tratado con tino por el profesor don Antonio Gallego Morell en varios de sus trabajos sobre el poeta galaico[31].

Por último, el poemario finaliza con tres sonetos cuyo contenido no puede ser casual y que, junto con el inicial ya transcrito, actúan como marco de todas las composiciones, bajo los epígrafes siguientes: el primero, que rememora las relaciones con Fílida, «a una desgracia de amor, dejándose un amante a otro, sin dejar de amarse ni pretender olvidar»;

Una reflexión sobre la *dispositio* del corpus poético de las *Poesías varias* de Francisco de Trillo se puede encontrar en Pedro Ruiz Pérez, «El sistema de los géneros...», cit.

29 El pastor Daliso ha sido abandonado por su amada Fílida, quien todavía lo ama, en favor de un amante económicamente más desahogado.

30 *Obra poética*, ed. cit., 5.

31 Gallego Morell, Antonio, *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Granada, Universidad, 1955, 72-81; también «Francisco de Trillo y Figueroa», en *Estudios sobre poesía española del Primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula, 1970, 227-236, y, del mismo autor, «La imagen poética amorosa en los poetas gongorinos Soto de Rojas y Trillo y Figueroa», en Teresa Herráiz de Tresca y Sofía Carrizo Rueda, «La imagen del amor en la literatura española del Siglo de Oro», en *Actas de las 1as Jornadas de Literatura Española del Siglo de Oro. Facultad de filosofía y letras. Pontificia Universidad Católica Argentina, 4-6 de Setiembre de 1986*, Buenos Aires, 1986, 71-80. Aunque el análisis del profesor Gallego Morell presenta algún desliz, como la interpretación «biográfica» del personaje de Lucinda como Leonor de Castro, esposa del poeta, muy poco probable si se tiene en cuenta que Trillo se refiere burlescamente a la tal Lucinda como a una «moza del partido» y negra.

el segundo, «a la libertad de las mujeres», y el último, «al interés de las mujeres». Los tres parecen resumir la andanza amorosa del poeta y la reflexión jocoseria que sus consecuencias suscitan en él.

La organización de la obra como cancionero, sin embargo, es imperfecta y fallida, dado que el volumen representa ser más bien una recopilación de textos varios que un libro homogéneo perfectamente proyectado, al estilo del que Pedro Soto de Rojas, maestro del autor, había realizado con el *Desengaño de amor en rimas* y que fue, seguramente, modelo inicial de Trillo, quien, a juzgar por el resultado final, trató de configurar una trabazón organizada desde el motivo literario del desengaño sobre el cual se superpusiesen, a modo de *contrapunctus*, las restantes estructuras textuales: la deformación del ideal amoroso pastoril en poemas de terrible obscenidad y sarcasmo[32], o su estilización en el espejo de lo heroico.

Así las cosas, no parece sencillo dar una respuesta a la pregunta suscitada anteriormente sobre el mejor medio de estructurar y disponer el material poético trillano. Pues si bien, como ha observado el profesor Pedro Ruiz Pérez, la reconstrucción de los *fragmenta* es imposible, no se puede obviar su existencia. Tampoco se puede olvidar la fuerza estructuradora del género métrico, que en una hipotética edición de los romances o las letrillas daría también no pocos problemas, ni, por supuesto, la opción estilística, que, aunque sacrifica las restantes, parece la más ajustada al criterio creativo del autor.

32 Léase, sin ir más lejos, los romances «A las damas cortesanas de Granada» (92), «Cartilla del amor al uso» (66), «A unas damas muy preciadas de desdeñosas» (128) o los atroces «A nueve meses de achaque» (146) y «Vino a esta ciudad un hombre con nombre de empreñador a curar a las mujeres que no parían» (158), aparte de otro largo etcétera.

Abre el ojo y *El amor al uso*: marcas de género y configuración del «enredo» en Rojas Zorrilla y Antonio de Solís

Juan José Pastor Comín

1. Hacia una caracterización de la comedia «de enredo»

Parece clara la existencia en el teatro áureo de un subgénero denominado «de capa y espada», también conocido por la crítica moderna como «de intriga» o «de enredo»[1]. Esta denominación «de capa y espada» que fue moneda de uso común entre los dramaturgos y preceptistas del momento (Carlos Boyl, Suárez de Figueroa, Salas Barbadillo, Zabaleta, el Padre Guerra) no tuvo una definición sistemática hasta finales del XVII[2]. Es evidente, no obstante, que durante todo el siglo existió «la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio» (Arellano, 1992:166). Sobre estos rasgos han insistido una y otra vez en nuestro siglo los estudios de Atkinson, Bergman, Claire Pailler, Gregg y Wardropper entre otros (Arellano, 1988:29-30) y las interpretaciones han oscilado entre aquéllas que resaltan la plenitud lúdica del fenómeno y aquellas otras que proponen una visión seria y tragedizante[3].

Atendamos, en primer lugar, a la estructura básica del enredo. Si bien podemos decir que el planteamiento primitivo se sostuvo sobre la utilización de cuatro personajes principales, dos galanes y dos damas, cuyos amoríos, celos, sobresaltos y confusiones conducían, después de un complicado itinerario escénico, al obligado casamiento final, una variante posterior introdujo en el esquema dramático un galán más, desplazado en el desenlace de la comedia y cuyo único papel consistía en embrollar hábilmente el

---

1 El concepto de «comedia de intriga» ha sido acuñado por Serralta en sus estudios sobre la obra de Antonio de Solís (1987b); por otro lado, es necesario decir que no toda «comedia de enredo» lo es de «capa y espada» (cuyo nombre deviene del vestuario de los actores según el uso del XVII). Remitimos aquí a la bibliografía recogida por Ignacio Arellano (1988:27-28); consúltense, de igual modo, las *Actas del las XX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, coordinadas por Pedraza Jiménez y González Cañal (1998) y dedicadas en su integridad a *La comedia de enredo*.

2 Bances Candamo, en su *Teatro de los teatros* ofreció una definición más completa y recogió la poca estimación a la que había llevado su mecanización rutinaria y reiterativa: «Las de capa y espada son aquellas cuios personages son sólo Caualleros particulares, como don Juan, y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo (...) han caído ya de estimación, porque pocos lances pueden ofrecer la limitada materia de un galanteo particular» (recogido en Arellano, 1992:166).

3 En uno y otro extremo estarían Ruíz Ramón (al lado de la visión lúdica) y Parker (quien considera el recurso de los celos más como una característica trágica que como un recurso técnico del enredo). Para el desarrollo de estas posturas véase Arellano (1988:41-42).

enredo a través de distintos mecanismos[4]. El paso de una fórmula a otra (de cuatro a cinco personajes) pudo ser la consecuencia casi mecánica de un desgaste de la primera y de la incesante búsqueda de facilidades creadoras a que se veían obligados los dramaturgos contemporáneos (Serralta, 1988:84)[5]. Este «galán suelto», como después veremos, no es sólo un personaje obstructor, sino también motor: reunirá en su persona las atribuciones de hermano de una de las damas y de pretendiente o enamorado más o menos oficial de la otra. A través del tema del «honor familiar» permitirá al autor «frenar» los amores de una pareja y evitar así un desenlace prematuro; por otro lado, se utilizará su amor para justificar todas las iniciativas destinadas a complicar, directa o indirectamente, la evolución de los amores de la segunda pareja[6]. Debido a que las necesidades de la construcción del enredo son superiores a las de su coherencia psicológica, el galán suelto resulta un personaje sacrificado y muchas veces ridículo, ya que su enconada defensa del honor familiar nunca impide la unión de las parejas (Serralta, 1988:85).

Esta construcción pentagonal del enredo activa, por tanto, una serie de recursos orientados a la manifestación y estilización del ingenio y, en consecuencia, contrarios a los principios básicos de verosimilitud. Consideremos, pues, en qué medida el tratamiento de las unidades dramáticas interviene en la «artificiosa inverosimilitud teatral» (Arellano, 1992:169).

Al margen de las preceptivas (ya postulen una acción de veinticuatro horas o de tres días), lo que interesa de la unidad de tiempo es su finalidad, orientada a la credibilidad de la trama[7]. El hecho de que las comedias «de enredo» muestren una tendencia casi sistemática a la unidad de tiempo supone una vocación de «inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio» (Arellano,

---

4 Variante señalada por Juliá (1930:5-110), quien supo ver en Solís la distribución de cinco personajes (A = personaje principal de galán; B = personaje principal de dama; C = segundo galán; D = segunda dama y E = pariente de una de las damas) y apuntada por Entrambasaguas (1975:38) en la obra de Juan Ruiz de Alarcón. El hecho de que este «galán suelto» no llegue a casarse en la escena de desenlace se presenta explícitamente como un menoscabo de su prestigio personal a pesar de que en ocasiones «pone el dramaturgo en boca del galán suelto unas palabras que si bien reconocen su fracaso amoroso (luego, pues, en cierto modo, social), tratan de compensarlo con la preservación de su honor familiar» (Serralta, 1988:90).

5 Serralta señala que esta estilización mecánica de la comedia de capa y espada se produjo entre 1620 y 1630 por distintas circunstancias históricas y sociológicas; entre otras muchas cita, y no como anecdótica, la afición de Felipe IV por el espectáculo teatral. *Vid.* Serralta (1987b:30).

6 Ya veremos después cómo el don Diego de *El amor al uso* cumple estas condiciones: hermano de Isabel, es obstáculo para don García; enamorado de Clara, es obstáculo de don Gaspar. Finalmente quedará desplazado del final convencional.

7 Puesto que la verosimilitud es lo primero, la unidad de tiempo está a su servicio (alterando el principio de adecuación del tiempo de la representación al tiempo representado), tal y como ya señalaba Tirso en los *Cigarrales de Toledo* (Arellano, 1992:166; 1988:30-31, donde incluye referencias bibliográficas sobre la preceptiva de las unidades dramáticas).

1992:167; 1988:32); unidad, pues, que no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia[8].

En el mismo sentido actúa la unidad de lugar y la concentración espacial relacionada con la acumulación de personajes: las coincidencias y la conjunción de sucesos en tiempo reducido rompen cualquier límite de verosimilitud (Arellano, 1992:167-168; 1988:37)[9]. Todo esto, junto a la mecanización extrema de ciertos recursos (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombre o identidades, los apartes, la confusión provocada por los mantos en las tapadas, los disfraces varoniles, etc.) supuso una convencionalización extrema inverosímilmente exagerada (Arellano, 1988:36; 1992:168-69; 1995:618). De este modo proliferaron un tipo de coincidencias inverosímiles pero necesarias para la densificación económica del enredo que afectaron a las relaciones personales (de amor, familia y amistad) entre los personajes, lo cual supuso la explotación de «todas las posibilidades de un formulismo matemático cuya estructura no tiene nada que ver con la naturaleza ni con la vida» (Arellano, 1988:37).

Esta complejidad estructural tiene una manifestación verbal evidente: la ruptura del decoro -en su sentido de adecuación de conducta, discurso y apariencia del personaje. Las dislocaciones aparecen conformadas como recursos sistemáticos y deben ser relacionadas con otro fenómeno igualmente peculiar de la comedia «de capa y espada»:

---

8 Esta unidad de tiempo ha sido interpretada (erróneamente) como un rasgo de transición hacia la comedia clásica, tal y como señaló Sánchez Regueira en su estudio sobre *La Gitanilla* de Solís (Serralta, 1987b:127). Por otro lado, y ligado al ámbito verbal, hay una relación estrecha entre el tratamiento del tiempo y otra fórmula típica del género: la recapitulación (Arellano 1988:33; «acelerado intraescénico», *vid.* Spang, 1991:235). Recordemos aquí (un ejemplo entre muchos) la realizada por don Gaspar en *El amor al uso* (III, vv. 2155-2214) donde asistimos a la actualización (resumen o sumario de sus encuentros) del personaje en sus conocimientos, igualándolos a los del público (resolviendo, en definitiva, un desajuste informativo). Diremos, finalmente, que el respeto de la unidad de tiempo contribuye a la construcción de un «drama tectónico», con una estructuración cerrada y determinista: «El drama convencional es el que, por regla general, se basa en un tiempo único siendo el caso extremo el de una coincidencia entre tiempo representado y tiempo de representación. Es por tanto frecuente en aquellas dramaturgias que respetan las unidades dramáticas, o por lo menos la unidad de tiempo. (...) Desde luego, crea la impresión de coherencia y de independencia de los acontecimientos representados, la historia se nos presenta como un bloque compacto y autónomo, como un trozo independiente de la realidad con un principio y un fin incondicionales» (Spang, 1991:234 y 239).

9 La unidad de lugar (distribución de la acción en dos o tres espacios) condiciona al mismo tiempo la configuración de las escenas. La síntesis de espacios (doña Clara es vecina de doña Isabel en *El amor al uso*; doña Beatriz es casera y vecina de doña Clara en *Abre el ojo*) convoca a la progresiva aglomeración de actantes en las las distintas configuraciones de cada obra. Adelantamos aquí que tomaremos por configuración «a un conjunto parcial de figuras en determinado momento del drama, es decir, cada escena posee una configuración distinta, puesto que la escena se caracteriza precisamente por el cambio parcial del conjunto de figuras, por la entrada o salida de una o más figuras en el escenario» (Spang, 1991:176). Incorporamos a esta definición las voces de los personajes cuando anuncian su presencia (puesto que influyen en la disposición escénica) y a los «escondidos» (o presencias latentes).

la tendencia a la generalización de los agentes cómicos (Arellano, 1988:41; 1992:170; 1995:621)[10], fenómeno que nos llevará, a través del «galán suelto» (según hipotesis recientes), de la comedia «de enredo» a la comedia de «figurón» (Serralta, 1988:91). El comportamiento incoherente ligado a su condición funcional y el obligado fracaso amoroso que atribuye aspectos más o menos ridículos a esta función dramática son, entre otras muchas, algunas de las características que más tarde definirán el tipo de «figurón», si bien intensificadas y multiplicadas por una hiperbólica deformación creadora[11].

Para concluir esta sumaria caracterización del subgénero aludiremos a una serie de marcas pragmáticas básicas en la configuración de la comedia «de enredo». Podemos decir que existen tres rasgos típicos que contribuyen a determinar la eficaz inserción de este fenómeno dramático en la coetaneidad y participación (integración) del público (Arellano, 1988:45; 1992:171). Por un lado las marcas geográficas orientan al espectador hacia un escenario costumbrista (compartido) que se distribuye por el callejero de ciudades castellanas (Madrid en primer lugar, y a veces Toledo, Valladolid o Sevilla)[12]; por otro, las referencias cronológicas conforman una acción coetánea al público. Finalmente, la onomástica actúa como un código que coincide con el social vigente, de tal modo que cuanto más alejada de este código esté la onomástica de una comedia, más lejos se halla de la convención genérica[13]. Vemos, pues, que el objetivo final de todas estos recursos no es otro que la construcción de los juegos de enredo que seguidamente estudiaremos (Arellano, 1992:171).

---

10 «Caballeros (viejos y galanes) y damas desempeñan activas funciones cómicas (ingeniosas y ridículas). En muchas obras damas y galanes llevan el peso de la comicidad de la acción frente a la pasividad de graciosos y testigos, y los viejos de la comedia están sometidos casi siempre a una perspectiva ridiculizadora, que a menudo se relaciona estrechamente con el tratamiento cómico del honor» (Arellano, 1988:45).

11 «Difícilmente podría confesar un autor con mayor lucidez técnica la estrecha relación existente entre la cortedad intelectual del figurón, su destacada función motriz y su final como personaje sin pareja femenina. Por ello, y por todo lo dicho, creo posible afirmar que el tipo del galán suelto, ya de por sí importante para construir una comedia de enredo -luego para entender hoy su entramado y funcionamiento-, tuvo también una influencia decisiva en la génesis de la llamada *comedia de figurón*» (Serralta, 1988:93).

12 Ya veremos las grandes diferencias que en este sentido separan *El amor al uso* de *Abre el ojo* (donde las referencias a lugares son abundantes). El recorrido dramático por lugares conocidos permite al autor servirse del «horizonte de expectativas» o «preconocimientos» literarios o culturales de que dispone el público de su época, al tiempo que economiza en recursos orientados hacia la «semantización» del espacio (Spang, 1991:205).

13 Los nombres intervienen en la caracterización de la figura dramática o «presentación plurimedial de los rasgos psíquicos constantes» (Spang, 1991:166). De este modo, «tampoco se debe menospreciar la posibilidad de caracterización a través de nombres elocuentes, que también pertenecen a la categoría de las informaciones auctoriales» (Spang, 1991:167). En las obras que aquí estudiaremos, si bien todos los nombres responden a arquetipos convencionales (exceptuando el rendimiento en una y otra obra de *Clara*), no podemos pasar por alto los motes grotescos puestos por la Clara de *Abre el ojo* (I, 127b): Cisneris, Cis, Cominarata y Chapetón (Arellano, 1995:571).

2. *Abre el ojo* y *El amor al uso*: razones para su encuentro

Abre el ojo, impresa con este título en la *Segunda parte* de las comedias de Rojas (Madrid, 1645)[14], es descrita por Cotarelo como «comedia muy bien dialogada, aunque el interés sea desde la mitad escaso. Describe las trampas y engaños de las damas del tusón ó cortesanas para embaucar diversos amantes á la vez» (Cotarelo, 1911:138)[15]. Compuesta en 1640[16] ha sido tratada tangencialmente por la crítica contemporánea, la cual ha valorado su retrato costumbrista del Madrid de la época (Gouldson, 1939:171; MacKenzie, 1994:93) por encima de sus virtudes dramáticas estructurales, hasta el punto de que ha llegado a cuestionarse el mecanismo de su enredo, reducido a una serie de escenas cómicas sucesivas[17]. Así, para Ignacio Arellano

> (...) poca intriga ni enredo hay en esta comedia, que se basa más que nada en la comicidad de los tipos retratados, ejemplos de figuras caricaturescas que no pueden desarrollar *una acción amorosa al uso*, sino una serie de celos, engaños y riñas grotescas que desembocan en la moraleja final, que todos (mujeres y galanes, cada uno en su corrillo apartado) enderezan al público en un típico efecto de ruptura dramática. (1995:571)

La aparente torpeza de esta obra contrasta con la habilidad, consagrada por la crítica, de la comedia de Antonio de Solís *El amor al uso*, compuesta poco antes que la anterior, entre los años 1635-1636[18]. Considerada actualmente como la cima de toda su producción (Arellano, 1995:619; Serralta, 1987b:372), tenemos noticia de dieciséis

---

14 Puesto que no creemos necesario detenernos en la bibliografía (ya abundante) sobre Rojas Zorrilla, remitimos a la aquí utilizada, dispuesta al final de este trabajo, y a las recopilaciones realizadas por Arellano (1995:575-577), MacKenzie (1994:243-247) y MacCurdy (1965).

15 No podemos detenernos en las sucesivas ediciones que la comedia ha tenido hasta nuestros días. Consúltese para tal fin Cotarelo (1911:137-139) y Mackenzie (1994:93-94).

16 «Esta comedia fue escrita para el autor de compañías Bartolomé Romero, quien en 3 de Agosto de 1640 se obliga á representarla en Toledo á mediados de Septiembre» (Cotarelo, 1911:138).

17 «La obra en sí no es más que una serie de cuadros cómicos creados por encuentros comprometidos que despiertan falsos celos» (Julio, 1992:71).

18 La fecha de composición de esta obra ha sido propuesta y discutida por Serralta en distintos trabajos (1993:91; 1976:97; 1987b:301-303) así como en la edición a su cargo (Solís, 1995:11). La datación ha sido posible gracias a las indicaciones internas del mismo texto (mención a Leganitos) y a las condiciones históricas del autor, unos meses antes de entrar al servicio del conde de Oropesa): «En 1636-1637, très exactement avant le 23 février de cette dernière année, Solís était entré au service du Comte d'Oropesa: peut-être même sa prise de fonctions a-t-elle eu lieu dès le mariage du Comte, en mai ou en juin 1636. Or, on sait par diverses allusions relevées dans l'oeuvre de notre auteur que celui-ci était très pris par les devoirs de sa charge, et il n'est pas impensable qu'après avoir atteint la sécurité matérielle procurée par son titre de secrétaire il ait marqué un long temps d'arrêt dans son activité créatrice» (Serralta 1987b:302). Por otro lado, hoy sabemos que tanto la obra de Solís como la de Rojas llegaron a encontrarse en los escenarios, *vid.* Varey & Shergold (1974:164).

ediciones (diecisiete con la que aquí manejamos) y un manuscrito (Sánchez, 1984:44)[19]. Esto no puede extrañarnos en un autor que entre 1672 y 1698 superó a Calderón y a Moreto en el promedio de las representaciones que en palacio tuvo cada una de sus obras (Serralta, 1976:107)[20]. Del mismo modo, ha llegado hasta nosotros la crítica que el XVIII y el XIX realizó sobre la comedia (Sánchez, 1984:3), que, al igual que en el caso de Rojas, ponderó el retrato costumbrista de la época.

Centrémonos, pues, antes de abordar la estructura de la trama, en el costumbrismo de ambas comedias. Una y otra ejemplifican un tipo de enamorados de las comedias de capa y espada propios de las últimas generaciones de dramaturgos, en los que la comodidad y cierto distanciamiento humorístico sustituyen a la constancia platónica (expresada al menos en el plano verbal)[21] de los amantes ideales de la primera Comedia nueva (Arellano, 1995:619)[22]. Si nadie cuestiona la condición de estos caballeros en *El amor al uso*, no hay razón para cuestionarla en *Abre el ojo*. Don Clemente, don Julián y don Juan han sido considerados por un sector de la crítica como personajes que pueden pertenecer al estamento de los hidalgos y caballeros, pero que no obedecen al decoro de la comedia seria, sino a un modelo entremesil, ya muy 'degradado' que avanza hacia la comicidad ridícula y no ingeniosa (Arellano, 1995:570). Sin embargo, sus ocupaciones y principios son exactamente las mismas tal y como han señalado MacKenzie (1994:93) y Gouldson (1939:170-171)[23].

---

19 Para el listado de esta ediciones, Sánchez (1984:29-31), Solís (1995:26-29). No se puede pasar por alto la adaptación que hizo Corneille, *L'amour à la mode* (1663).

20 Renunciamos aquí a realizar una sistemática relación bibliográfica sobre Solís y remitimos a la que disponemos al final de nuestro trabajo y a las recopilaciones de Sánchez (1984:44-47) y Serralta (1987b).

21 En este sentido, por encima del amor sincero está la posesión, manifestada en los celos, a los que don Clemente continuamente alude: «Que no quiere quien no tiene/celos, si hay en qué fundarlos/ni se estrecharon dos almas/si no se asegura lazo» (Rojas, I, 128b); cuando Cartilla le pregunta «¿y te vienes a Clarilla?» él contesta «Porque hay otros que la quieran» (Rojas, II, 130c). En don Gaspar los celos no determinan su carácter (debido a su indecisión amorosa y dispersa) y quedan como exigencia dramática por debajo de su orgullo.

22 Podemos conocer la ascendencia y filiación de estos tipos dramáticos: «caballeros comodones, poco inclinados al amor (que rechazan con palabras de pragmatismo grosero) y más al devaneo y a la burla: nada de idealismo, ni cortesía ni elevados sentimientos. Por el contrario, variados vicios cómicos (la mentira, la presunción, la vanidad ridícula (...) adornan a estos caballeros indecorosos, a cuyo repertorio pertenecen el don Diego de *Mentir y mudarse a un tiempo* (de Diego José Figueroa; relacionado con el Don García de *La verdad sospechosa* alarconiana), don Fernando de *El socorro de los mantos* (de Francisco Leiva Ramírez de Arellano), don Félix de *Todo es enredos amor* (Moreto), don Pedro de *Cuantas veo tantas quiero* (Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda), don Luis de *Un bobo hace ciento* (Solís) o el arquetípico don Gaspar de *El amor al uso*, entre otros muchos (...)» (Arellano, 1988:40).

23 Las siguientes palabras de Gouldson no son ajenas a la obra de Solís: «The stratum of society which Rojas most often portrays, however, is that which he had probably learned to know best - the ordinary society life of Madrid which forms the basis of *comedias de capa y espada*. This is the society portrayed in *Abre el ojo*, a play which shows men and women with no other occupation in life tan flirting. The growing sense of personal honour and of indignity o work produced a complete lack o

Por otro lado, Rojas supera a Solís en la descripción no sólo de ambientes, sino en la configuración social y económica de los actantes. Las citas de lugares conocidos son en *Abre el ojo* una constante prácticamente ausente en la comedia de Solís[24]. El recorrido por estos espacios de dominio público a los que se adscriben las acciones, no sólo constituye un recurso económico que semantiza hechos y lugares -recordemos la alusión al Mentidero, «mentira» y excusa de don Clemente (Rojas, I, 127a)-, sino que ofrece también una cantidad de detalles que nos remiten a costumbres y usos sociales del momento[25] de los que saca hábilmente un rendimiento dramático. Un ejemplo de lo que decimos es la escena del duelo en el acto tercero, parodia y burla de un sentido exagerado del pundonor propio de la época (Gouldson, 1939:172)[26]. Podríamos decir que

---

purpose among the young men and women of all but the lower classes. Their only occupation was amusement, and each sex appeared to regard this other as the main form of diversion» (Gouldson, 1939:170). Más adelante señala una de las características del amor al uso: «Therefore if the man is too vehement he may easily lose the lady, who prefers to be kept in suspense; only uncertainly will hold her affection.(...) The woman may easily repel her suitor in the same way (...) the joy of the game is in the art of hunting rather than in the obtaining» (Gouldson, 1939:171). Recordemos cómo don Clemente dice a Hipólita «Si tu no fueras tan cansada/te quisiera mucho más» (Rojas, I, 123a) y don Gaspar dice de Isabel como único defecto «que me quiere mucho» (Solís, I, v. 225) y «no hay, desde estar satisfecho/a estar harto, dos instantes» (Solís, I, v. 234).

24 Mientras que en *El amor al uso* aparecen dos tímidas alusiones a Madrid (I, vv. 205, 250) y otra al Prado (III, v. 2306) en Rojas el recorrido es el siguiente: Madrid (I, 128c; II, 132c, 137c; III, 141a); Prado (I, 123a; 124c; III, 140c); calle de las Huertas (I, 124b; 125a; III, 139c); calle del Carmen (I, 125a; III, 143b); Puerta del Sol (I, 125a; II, 130c, 133c); San Blas y la Trinidad (I, 125a); calle del Cobo (I, 125c); Mentidero (I, 126a); Rastro (I, 126a); Fuencarral (I, 128b); calle Postas (II, 138c); Trinitarios Descalzos (III, 141a); Atocha (III, 142b); Teatro del Príncipe y Teatro de la Cruz (III, 145a), etc.

25 «*Abre el ojo* is rich in details of Madrid life in Rojas' time. Reference is made to removal by ganapanes, porters, in open handcarts through the narrow streets of Madrid, and information is given regarding the exact price of various articles. Clara has an apartment of five rooms for which she pays a hundred ducats in rent, while Julián buys a carpet and half a dozen walnut chairs for three thousand reales de plata; had the chairs been upholstered in leather they would have cost at least another thousand reales. The stress laid on the prices of these and other articles indicates the importance which money had taken in minds of the people. Spain might be idealistic in one way, but those who wished to better themselves recognized that achievement of their ideal depended upon de acquisition of material wealth» (Gouldson, 1939:177-178).

26 El cambio de bando de don Julián manifiesta su volubilidad («Cuando salgo/llamado, del que me llama/soy amigo solamente»; «Fuilo en la Mancha/y este es otro arzobispado») y fanfarronería: «Y á mi propio padre traiga/que en el campo, con mi padre,/me he de matar á estocadas» (Rojas, III, 141b) o «Matémonos poco á poco;/¿cómo tiráis estocadas?/Esto es quererme matar» (III, 141b); por otro lado desenmascara la cobardía de Cartilla, quien a su vez ha ido ridiculizando verbalmente el encuentro: «Y de aquí no he de apartarme/hasta que á su lado salga/un valiente molitón/con quien darme con las astas» (III, 141b). Este duelo atípico constituye, pues, una parodia de costumbres que se vale de un cruce de contendientes, lances tramposos y heridos trocados (al final será don Julián el maltrecho, y no don Juan o don Clemente). De acuerdo con Gouldson, «the fact that, despite the grave issues at stake, duels were engaged in rather as a game is illustrated by the lack o feeling displayed; seconds are sorted out in order that the two sides may be evenly balanced without anyone being deprived of the joy of participating; nobody seems to care which side he supports» (Gouldson,

toda la atención que Solís dispone en la construcción de la trama y caracterización de los personajes a través de su orientación amorosa -aspecto en el que se ha centrado toda la crítica que evaluado su retrato de costumbres[27]- Rojas la vuelca en una descripción de la condicion social de los suyos[28].

Digamos, pues, que Rojas crea, fundamentalmente, un escenario realista-picaresco que puebla de personajes antitradicionales (galanes materialistas y cínicos próximos a los de Solís; damas igualmente cínicas y procaces, aunque algo más alejadas de las de *El amor al uso*) a fin de realizar una sátira divertida y penetrante de la sociedad española de su época (MacKenzie, 1994:83), en tanto que Solís concede una mayor importancia a la estilización de la técnica dramática.

1939:175).

27 Recogemos aquí alguna de esas críticas. En el libro de *Comedias escogidas de Don Antonio de Solís* y Rivadeneira, impreso en Madrid en 1828 por Ortega y Comp., se decía que «si hemos de juzgar por la pintura que hace de la Corte en esta comedia (...), se ridiculizan los afectos más conformes a la naturaleza aquello que propende más directamente a hacernos felices en esta vida» (Sánchez, 1984:9). Continúa con la crítica de las costumbres basándose en el concepto del amor, que se desprende de la obra. Probablemente Solís no se propuso con su obra ningún fin moral, o, por lo menos, supo esconder muy bien sus intenciones moralistas; pero en esta edición se insiste en los fines morales del comediógrafo. Para Eugenio de Ochoa (1838), «es de presumir que el autor hizo en esta comedia una pintura fiel de las costumbres de su tiempo, y sobre todo de un achaque que siempre ha sido común en hombres y mujeres, pero que al parecer hubo de serlo más en aquella época» (Sánchez, 1984:11-12). Para Fermín Gonzalo Morón (1843), esta comedia poseía «las dotes de regularidad y corrección de lenguaje y marca el cambio de costumbres en la época de Carlos II, la superficialidad de sentimientos y el desdén y el ridículo de todas las ideas de nobleza y pundonor» (Sánchez, 1984:12). Hay que tener en cuenta la valoración crítica que Serralta hace del recorrido por la crítica que presenta Manuela Sánchez Regueira: «Lástima que se contente con citar, sin rectificarlos, algunos juicios y datos claramente erróneos, con lo cual permite e incluso fomenta su propagación futura (...) atrincherándose detrás de opiniones ajenas, manifiesta en cierto modo una prudencia y honradez intelectual a veces rayana en modestia excesiva. E injustificada, además, porque cuando en una nota se decide a oponerse a alguno de los juicio críticos citados lo hace con una visión del teatro de Solís a mi parecer muy acertada» (Serralta, 1986:161).

28 «Rojas is specially realistic in his portrayal of social aspirants and the inferior nobility. Since work was to be avoided, there were necessarily many who had to live by their wits and keep up the appearence of wealth, however poor they might really be. In *Abre el ojo* we see several representatives of the impecunious gentry, who were so common. Clara is a social parasite, and sponges on all her suitors since she has no income of her own; when she receives gifts she usually sends them to neighbours and other friends in the hope of drawing a bigger gift in return. Don Clemente is at his wits' end for money and is reduced to selling his father's silver salt-cellar. Don Juan too is very careful with his wealth, and asks his landlady not to demand rent while he is away from his rooms. We are told how he has bored a hole through to the next compartment, so that he may read by his neighbour's light and how he often has nothing but dry bread for supper. He is only too glad to accept Don Julián's invitation to a meal, reflecting that it would have been quite a different matter if he had invited Don Julián. Since the common desire was for social advancement, and since this could only be purchased by money, wealth was eagerly sought by all» (Gouldson, 1939:178).

3. Del «amor al uso» y su concepto

El origen inmediato del concepto de «amor al uso» parece que se encuentra ya en un romance de dudosa atribución a Quevedo (Serralta, 1993:97; 1976:104; Solís, 1995:1-3)[29]. El desarrollo de este nuevo planteamiento amoroso es bastante claro en la comedia de Solís, en la que don Gaspar y doña Clara formulan repetidas veces los principos de la nueva costumbre[30]. En *Abre el ojo*, ya desde la primera conversación entre doña Clara y Marichispa se revelan estos mismos principios[31]; el despecho trágico queda reducido al cinismo de unos amantes que se destinan pullas obscenas[32], y los galanes rivales fingen amistad por evitar el enfrentamiento[33]. Sin embargo, en Rojas hay una obsesión

---

29 El romance que apunta todas las características del «amor nuevo» es el siguiente: «No soy antiguo Macías,/ni cuidados me desvelan (...)/Soy amante a lo moderno/que imito a la naturaleza,/que quiero cuando me quieren/y no hay desdén que me duela./No me acuchillo con nadie/sobre celos ni sospechas,/que vale mucho mi vida/y no es razón que se pierda» (Serralta, 1976:104).

30 Los ejemplos son innumerables. Seleccionamos aquí los más significativos. La glosa más clara al romance de Quevedo la encontramos en el soneto pronunciado por don Gaspar: «Acreditar sin pena una pasión,/perder miedo y cariño a la beldad,/hacer su voluntad sin voluntad,/suspirar sin dar cuenta al corazón (...)» (Solís, III, vv. 2103-2116). Expresiones semejantes están en I, vv. 207-210 («¿yo he de sentir a mis solas/de amor necios achaques?»); I, vv. 1031-1034 («Pensara quien esto viere/que estoy rabiando de celos,/pero yo siempre lo digo/mucho mejor que lo siento»); II, vv. 1379-1380 («para aquel instante/está delante la que está delante»). En doña Clara merecen destacarse las siguientes alusiones: I, vv. 588-590 («yo no quiero/a ninguno, que eso, amiga,/es cosa de otro tiempo»); II, vv. 1594-1601 («Amor es duende importuno/que al mundo asustado tray:/todos dicen que le hay/y no le ha visto ninguno./¿A quién no causa fastidio/esta pasión amorosa,/no siendo amor otra cosa/que una fábula de Ovidio»); II, vv.1640-1641 («Muera el amor viejo/y viva el amor al uso»). Incluso Juana y Ortuño intervienen en la conformación del nuevo sentir: así, la criada de doña Clara en I, vv. 604-606 («y este novio es el tercero (Don García)/que es un oficio muy propio/de los novios de este tiempo»).

31 Marichispa: «Capricho tienes extraño;/dime, ¿cuántos han de ser/los que admiten tu afición?/Dime la verdad, Señora» -Clara: «Cuatro son no más agora/los que asisten». -M: «Pocos son./Que tú sepas entenderte/con cuatro es lo que yo extraño» -C: «Pues ves, a ninguno engaño». -M: »¿De qué modo?» -C: «Desta suerte:» Inicia aquí doña Clara un discurso en romance donde compara los requiebros con una batalla naval (entre corsarios). Debajo de este retoricismo subyace una atribución de rasgos masculinos a la figura femenina (Rojas, I, 126c-127a). Continúa después, no sin cierto cinismo, con sus prácticas: «Mira, como son fieles,/entienden los pesos falsos;/acá con mis escuderos/me entiendo, con mis hidalgos/me haga Dios bien, que a estos puedo/poner al menor enfado/de paticas en la calle,/si no están en el patio» (I, 127a). Su apego por el dinero y desinterés por el amor se manifiesta plenamente con la burla de sus cuatro ridículos pretendientes, cuyas caricaturas traza en la comedia a través de motes grotescos (I, 127b).

32 Así sucede en la *Jornada segunda*. Don Clemente: «Yo, Clara, nunca he intentado,/nunca yo he tenido amor» (II, 131c); «Papeles que merecí/también te vengo a traer» -Clara: «No tenía yo que hacer/cuando los escribí». -Don Clemente: «Yo anduve tan ocupado/que no los leí jamás» (II, 132a). Más adelante don Clemente dice con gran descaro: «¿El agua de Almagro (¡ah, cruel!)/diz que hace digerir? -Clara: «No/porque aunque la bebo yo/no le he digerido a él» (II, 132b).

33 Ocurre así en el encuentro que tienen en casa de Clara don Juan y don Julián, quien torpemente simula una amistad con el Regidor («Preguntar quiero/por vuestra Señora»), el cual no muestra reparo alguno en aceptarla («¿Yo qué pierdo/en que este hombre sea mi amigo») al tiempo que descubre su

por el dinero -Clara es el ejemplo más paradigmático[34]- que justifica el uso amoroso, aspecto que no se encuentra en la comedia de Solís, donde la nueva ideología se sostiene sobre la configuración actancial y mecanismo de la trama, sin alusión alguna verdaderamente relevante a la condición social de los personajes. Es así como Rojas se sirve repetidas veces del comercio y de la liberalización de la moneda para caracterizar las relaciones personales, mudables siempre en virtud del intercambio interesado[35].

Podemos concluir, pues, diciendo que si bien ambas obras presentan requiebros y galanteos simultáneos, devaneos y cobardías comunes, así como una incesante búsqueda del interés propio, cada una de ellas se apoya en principios diferentes: *El amor al uso*, en la dependencia mecánica y estructural del tema en relación al enredo; *Abre el ojo*, en la caracterización de las motivaciones sociales de sus personajes, quedando el enredo, en cierto sentido, deslabazado[36].

---

condición de galán mentiroso y mudable («Este hombre sabe un secreto/que a ninguno he revelado;/por el siglo de mi abuelo/que se lo he contado yo/aunque agora no me acuerdo») (II, 134c). Lo mismo cabe decir de las mudanzas en el duelo a las que ya hemos aludido.

34 Obsérvese en este sentido que el Regidor (don Juan primero heterocaracterizado en su pobreza por Marichispa -I, 127c; y después homocaracterizado en su discurso, presencia y vestido, rompiendo todo principo de decoro -I, 129b) es constantemente objeto de la ambición de doña Clara hasta el punto de que cuando marcha con don Julián es cosificado por Marichispa: «Ya se fue pan y catorce» (II, 135b).

35 Cuando don Clemente manifiesta sus celos a doña Clara por los requiebros de don Julián, ésta le dice abiertamente: «Pues, ¿por qué no hacéis reparo,/que en vez de haberos vendido,/soy yo la que os he comprado?» (Rojas, I,128a). En la *Segunda Jornada*, Clara simula abiertamente su amor ante don Julián con la intención de cubrir un empeño, a lo que éste contesta: «Eso es bueno;/yo en casa de un mercader/tengo por vos otro empeño» (Rojas, II, 133c). En el mismo cuadro final, las advertencias y desconfianzas hechas al auditorio giran abiertamente sobre principios de naturaleza económica: «Que son todos de oropel/y parecen todos de oro»; «Tú que gastas, *Abre el ojo*,/que pagas a una criada/que ha de servir a los otros»; «Terceras destas señoras/poned vuestra cara en cobro» (Rojas, III, 145ab, cursiva nuestra). El número de alusiones realizadas en este sentido es considerablemente más amplio, por lo que nuestra selección, uno de cada acto, trata de ser representativa al mostrar una constante que vertebra la comedia entera.

36 Obsérvese que las escenas de celos entre las parejas principales de una y otra obra (don Gaspar y doña Clara; don Clemente y doña Clara), si bien ocupan incluso posiciones estructurales parecidas en cada obra (final de la *Primera Jornada*), tienen motivaciones diferentes. La Clara de Solís se mueve siempre motivada por el enredo: celosa y despechada con las noticias de los devaneos de don Gaspar, lo descubre en sus requiebros en virtud de la traza amorosa. Así, al final de la última jornada, lo deja en evidencia delante de doña Isabel (Solís, III, vv. 2906 y ss.). La Clara de Rojas duda de hacer lo mismo ante Hipólita («Yo temo que don Clemente/me ha de dejar desairada») y decide esconderlo en la alacena (Rojas, II, 137b). No podemos decir, pues, que cuando lo descubre, lo hace motivada por el mecanismo dramático, sino que, antes bien, lo hace ante una de las injurias -de carácter «económico»- que Hipólita le comunica y pone en boca del galán. Hipólita: «Y que erais mujer barata. -Clara: »Ya no puede haber paciencia./¿Barata á mí? ¡Hay tal injuria!/Caballeros, salid fuera» (Rojas, II, 138b). En contra de lo que dice la crítica que acusa a la obra de falta de estructura (Arellano, 1995:571), hay que decir que el germen de esta escena se encuentra al principio de la *Jornada Segunda* -II, 131b- donde don Clemente había dicho a Hipólita mil faltas de Clara a fin de disculparse ante la viuda; este despecho se vuelve contra él al final del acto, que se configura así como una estructura cerrada.

4. Estructuras dramáticas

La comedia de Solís presenta un estructura dramática perfectamente definida, casi arquetípica, que cumple una tras otra las características desarrolladas más arriba sobre la comedia de enredo. Ya aludimos al esquema actancial que Juliá documentó en la obra del comediógrafo a través de la disposición de cinco elementos (amor, amistad, celos, boda y parentesco) y la estructuración pentagonal del enredo (Sánchez, 1984:15). No podemos pasar por alto que Solís tiene este planteamiento tan asumido que se puede encontrar en obras que tuvieron su génesis en formas noveladas[37]. *El amor al uso* ha sido estudiada detalladamente por el profesor Serralta (1987b:132), quien ha compuesto una serie de cuadros explicativos a los que remitimos[38]. Encontramos una serie de condiciones básicas que se cumplen: los celos de las damas nuncan alcanzan un grado violento, sino que se limitan a ser un medio de producir y aún de complicar la intriga[39]; el amor entre la segunda dama (Isabel) y el segundo galán (don García) no reviste un carácter sincero y apto para escenas de exaltación, antes bien, es un recurso altamente artificioso, al que se recurre cuando ya termina la acción y que consiente llegar al desenlace común en el teatro clásico (la boda)[40]; el amor entre la segunda dama (Isabel) y el primer galán (don Gaspar) no es fundamental, a fin de justificar el casamiento de

---

37 Esto ocurre con la adaptación dramática que Solís realiza de *La Gitanilla* de Cervantes, *La Gitanilla de Madrid*. En esta obra, «Antonio de Solís organiza su texto siguiendo un esquema muy propio de la comedia de enredo en la que el amor y el honor -en este orden- adquieren manifiesta relevancia en una rectangular *dispositio*. En los vértices de los lados superiores figuran don Juan y Preciosa; en los inferiores aparecen don Enrique y doña Isabel; y en el centro don Alonso (...) el cierre de la comedia viene a aclararlo todo (Preciosa es hermana de don Alonso y doña Isabel y las dos parejas pueden llegar, salvados todos los obstáculos, a disfrutar los dones del Amor)» (Romera, 1993:151-152).

38 A este esquema remitimos no sin antes ofrecer su caracterización general de la obra: «Dès la première lecture, il semble bien que le schème correspondant à *El amor al uso* soit exactement le même que celui des créations antérieures de l'auteur: deux 'couples' en formation, et un cinquième personnage (E), en même temps frère d'une dame et amoureux de l'autre, destiné à corser l'action et à y introduire les indispensables péripeties» (Serralta, 1987b:111).

39 Ocurre así en las heterocaracterizaciones que Clara hace de Isabel (cuando la sorprende con don García -«¿También las atentas hablan?» I, v. 525; «Pues ésta, Juana, es la dama/de más raro encogimiento,/la santa de nuestro barrio,/y aquella con cuyos hechos/nos predican nuestras madres/cada día los ejemplos» I, vv. 259-364); con los celos de Isabel que descubre a don Gaspar tratando con Juana, tercera de Clara (III, vv. 2367 y ss.); Isabel presencia la escena final de don Gaspar requebrando a Clara, que dice: «Vamos echando/más tósigo en el veneno» (III, vv. 2849-2850); escenas todas ellas que complican el enredo.

40 De don García dice Serralta «personnage masculin du second rang, il n'est pas vraiment en opposition avec ceux du premier, dans la mesure où la dame dont il est amoureux est celle qui lui correspond dans le schème et qu'il finira par épouser, doña Isabel. Il ne sera donc logiquement chargé d'aucune initiative perturbatrice. L'auteur pourrait certes exploiter la possibilité d'un conflit entre don García et don Gaspar, puisque ce dernier courtise également doña Isabel; mais, déjà suffisamment pourvu en mécanismes moteurs, Solís préfère éviter et faire éviter à son personnage les occasions d'affrontement, ce qui fait de ce don García un protagoniste assez falot et dépendant la plupart du temps des impulsions d'autrui» (Serralta, 1987b:338).

Isabel y don García que se propone en el desenlace. El carácter del primer galán es indeciso[41], orientado a producir en el espectador la impresión de que puede sentir simpatía y correspondencia por Isabel; en los casos en los que el primer y el segundo galán (don Gaspar y don García) son amigos no se hace una exposición de las proezas y sacrificios que la amistad puede inspirar, es decir, se trata únicamente de rasgos superficiales sin valor psicológico[42].

A este planteamiento hay que sumar la presencia de dos personajes singulares: Juana y don Diego. Don Diego se asemeja al Cosme de *Un bobo hace ciento*. La tranquilidad y complacencia con que acepta el que su amada esté con otro al final de la comedia, unidas a la intransigencia con que juzga la presencia de un hombre al lado de su hermana Isabel, son una grotesca textualización del código del honor, que anuncia ya su marginalidad y soledad al final de la obra (Hermenegildo, 1989:511). Dinamiza constantemente el enredo, ya como hermano de doña Isabel, ya como pretendiente de doña Clara. Como enamorado pide a su amigo don Gaspar que le escriba una carta que tendrá múltiples consecuencias; como enamorado se introduce en el aposento de doña Clara, donde su presencia provoca una serie de situaciones confusas y divertidas; como enamorado riñe con la misma, se va y vuelve al poco tiempo, precisamente en el momento en que su ausencia y luego su presencia son muy útiles para el autor(...)Pero como hermano, su aparición inoportuna amedrenta a Doña Isabel, que saldrá del paso con una mentira de importantes consecuencias; como hermano la obliga, siguiéndola, a refugiarse en casa de su enemiga, lo cual será la base escénica del desenlace. Este último episodio ilustra la riqueza y la ambigüedad funcional del galán suelto: en realidad, don Diego interviene en él como enamorado, ya que cree perseguir a su hermana doña Clara, pero también funciona como hermano, ya que la que se asusta y huye tapada en su manto es doña Isabel (Serralta, 1988:86)[43].

El papel de Juana es importante. Requebrada simultáneamente por Ortuño y don Gaspar, su función dramática provoca la intersección entre dos mundos socialmente diferenciados: señores y sirvientes. Supone una primera ruptura «estructural» del decoro (más tarde analizaremos la verbal) al provocar que criado y caballero se reconozcan

---

41 La indecisión del personaje se convierte así en recurso dramático: «soulignons pour le moment corabien son indécision amoureuse est fertile en virtualités fonctionnelles, puisque l'auteur a la possibilité d'orienter les initiatives sentimentales du protagoniste dans trois directions différentes, avec tout ce que cela suppose de possibles coincidences, péripéties et malentendus divers. On ajoutera que le personnage de doña Clara offre au départ de la pièce les mêmes opportunités créatrices» (Serralta, 1987b:313). Esta condición de la indecisión la comparten tanto don Clemente -final de la *Segunda Jornada*- como doña Clara de *Abre el ojo.*

42 Recordemos en este sentido que tanto don Diego como don García definen su carácter más por lo que les hacen que por lo que hacen. Don Diego pide a don Gaspar uno versos para doña Clara; don García solicita su compañía para visitar a Isabel (Serralta, 1987b:327).

43 Para el desarrollo de su figura, Serralta (1987b:335; 1988:88).

como rivales amorosos[44]. Esto provocará situaciones disparatadas y justificará las irónicas -a menudo eróticas- manifestaciones verbales del gracioso (Serralta, 1987b:331)[45]. La alianza de Ortuño con Juana es socialmente aceptable, pero no lo sería su unión con don Gaspar, por lo que la rivalidad que mantiene con su señora es un mero artificio dramático. Funcionalmente, revela la condición de don Gaspar como seductor impenitente, descubierto al final del primer acto; por otro lado, es capaz de tratar de igual a igual a una rival amorosa (doña Isabel[46]) de la que está separada por su condición social. La evolución de señores y criados en un mismo universo sentimental tendrá, como veremos, una importancia capital en la eficacia de algunos recursos dramáticos.

Dicho esto, podemos evaluar la construcción dramática en *Abre el ojo*: en principio resulta evidente que carece de algunas elementos básicos en el enredo: cartas, tapadas, galán suelto como hermano de una dama, etc. Don Clemente ha de vérselas con una serie de historias heredadas -seis años con doña Hipólita, la antigua relación con doña Beatriz, la comenzada con Clara-, y el resto de los galanes quedan fuera del ámbito afectivo de las damas (que son tres y no dos)[47]. Por otro lado no hay cruce alguno en los universos sentimentales de señores y criados[48]; finalmente, y esto es quizá lo más

---

44 Durante la exposición de esta comunicación el profesor Serralta tuvo la deferencia de matizar el concepto de «ruptura del decoro» y «verosimilitud» indicando la invalidez de los términos si se sigue lastrando la pesada carga de la preceptiva al tiempo que propuso una concepción pragmática de los mismos depositada en el horizonte de expectativas del público. Si bien este planteamiento no deja de presentar un interés grande tanto para la crítica futura como para la revisión de la crítica anterior, nosotros hemos preferido aquí limitarnos a una concepción más tradicional amparada por los estudios ya clásicos de García Berrio (1980) y Porqueras Mayo (1986), así como el utilizado en otras ocasiones por el propio profesor de Tolouse. *Vid.* Serralta (1979:103 y la correspondiente matización de Maravall; 1987a:107; 1987b:313, 348; 1993:94).

45 Así ocurre en la *Jornada Primera*: «Por Dios, que me está mi amo/endureciendo el cabello,/pues, si es mi cabeza, ¿cómo/de parte de él está el peso». Inmediatamente después, celoso, dará el aviso de que don Diego y don Gaspar se están batiendo en duelo, ausencia en la que en el escenario troca Clara (tapada) por Juana (Solís, I, vv. 833 y ss.). La rivalidad también aparece en III, vv. 2241-2243.

46 Isabel revela un carácter cobarde al dirigirse sin revelar su identidad a Juana para remitirla a Clara. Su condición pusilánime se evidencia al final de la obra donde es «vencida» por la primera dama: en lugar de confesar su humillación y derrota, se asocia a la victoria al criticar la inconstancia masculina en una construcción paralela (en eco) a la realizada por doña Clara (III, vv. 2919-2920).

47 Sólo hay un momento en el que doña Hipólita admite primero a don Juan -quien retará a don Clemente- y después a don Julián, aunque siempre sólo por despecho hacia el galán protagonista: «No hay dueño que sea más propio/que don Julián a quien yo/por mi dueño reconozco» (Rojas, III, 144b).

48 Los criados (Marichispa y Cartilla) no desempeñan función alguna en el enredo, organizado fundamentalmente a través de los equívocos y ocultamientos de los galanes. Sólo hay un momento en la obra en el que se puede sugerir el interés de Marichispa por el Regidor (pues pregunta encarecidamente por él), pero en seguida se conoce que su interés es sólo económico. «Y este regidor de Almagro/¿cuánto te da cada día?» -Clara: «No me preguntes el cuánto». - M: «A mí sé que me da un pan» (...) «¿Quiéresle?» (Rojas, I, 127b). Inmediatamente después contribuirá a su caracterización satírica y burlona.

importante de todo, no hay un cuadro convencional final: no hay boda[49].

La comedia de Rojas queda, pues, en una lúdica advertencia sobre los embustes y engaños del sexo opuesto (MacKenzie, 1994:93), sin consumar la unión matrimonial en ninguno de los actantes. No podemos pasar por alto el hecho de que en Solís el final convencional, lejos de consumar un cierto determinismo psicológico en la pareja principal, abre, sus caracteres. Doña Clara aparece al final de la obra como la triunfadora absoluta, que ha obligado a don Gaspar a confesar su verdadero amor y humillado a su rival amorosa. No obstante, su parlamento es la confirmación de su «desengaño», lo cual le lleva una vez más a proclamar los beneficios del «amor al uso» (Solís, III, vv. 2925-2974). Esta escena posee una ambigüedad evidente, pues es precisamente esta declaración de «no amor» la que provoca que don Gaspar confiese el suyo y le permita acceder finalmente a doña Clara como esposa[50]. Esto indica al mismo tiempo que el galán evoluciona a lo largo de la intriga y que constituye un tipo mucho más rico que sus predecesores, en la medida en que a su función lúdica y motora hay que añadir un carácter que realmente progresa y una psicología que madura[51], lo cual no deja de situarle en las antípodas de las primeras producciones del autor (Serralta, 1987b:353).

Veamos ahora hasta qué punto hay una serie de relaciones simétricas entre ambas comedias, relaciones que iremos señalando por el orden de aparición. Si don Diego solicita a don Gaspar para que le componga unos versos en *El amor al uso* (I, vv. 59 y ss.), el autor de *Abre el ojo* relaciona a don Clemente y a don Julián también a través de unos versos[52]. El encuentro de don García y don Gaspar tiene como finalidad comunicar al público que éste ama a Isabel; el que tiene lugar entre don Clemente y don

---

49 No es la única obra de Rojas que acaba sin casamientos. Recordemos aquí *Lo que son mujeres*, obra que destaca por sus escenas de metateatro (al igual que ocurre con numerosas alusiones de las obras que aquí tratamos), y que presenta a dos protagonistas-hermanas bien individualizadas y contrastadas (MacKenzie, 1994:90). Un aspecto interesante que no podremos incluir en este trabajo será el tratamiento de la mujer en ambas comedias. Tanto en *El amor al uso* como en *Abre el ojo* la mujer comienza a liberarse mediante la conquista de atributos propiamente masculinos, participación en acciones comunes. Es por esto por lo que cualquier intrusión de la mujer en actitudes consideradas hasta entonces como típicamente masculinas supone un importante paso hacia la igualdad. Igualdad que Rojas plantea en un final no convencional, no sólo por la advertencia común (coral) sobre los vicios de uno y otro sexo, sino porque prescinde del matrimonio como ámbito de convivencia y de relación personal obligada para la mujer y deposita en su propio interés y beneficio la elección de su estado. Desarróllese esta cuestión en ambos autores en los estudios de MacCurdy (1979:257), Porro (1995:91), Serralta (1987b-362-365; 1993:94) y Walthaus (1998:137-157).

50 Para Serralta, «cette ambiguïté est à l'image du personnage de Doña Clara, personnage plein, vigoureux, porteur des nouvelles valeurs théâtrales et sociales de l'amour à la mode, mais aussi personnage évolutif dont la finesse psychologique confirme l'enrichissement créateur de Solís» (1987b:348).

51 En este sentido don Gaspar resulta un personaje psicológicamente más complejo que don Clemente.

52 Don Clemente: «Porque dije que hacía versos/me dio con un madrigal/de mil versos» (Rojas, I, 125a). También en Don Julián a doña Clara: «¿No escribisteis luego?/Busqué luego a cierto amigo/que hace versos, y muy cuerdo/me hizo un romance peinado/y tanto que vino al pelo» (II, 133b).

Julián nos informa del amor de este último por doña Clara[53]. Don García narra la historia de su relación con Isabel (I, 441-450) al igual que don Julián lo hiciera con Clara (II, 133b); ambas entrevistas (Isabel y don García -I, vv. 482-486; doña Clara y don Julián -II, 133b) terminan con la dama cansada del galán. El personaje de Juana es introducido en la comedia a través de una referencia a su cuarto (I, v. 359-360); la Clara de Rojas es introducida del mismo modo[54]. Marichispa y Ortuño hablan de modo semejante a sus señores respectivos[55]; don Gaspar (I, vv. 433-434) y don Clemente (I, 124c) pronuncian una metáfora semejante sobre el amor (sirviéndose del tenor «hierro» -en don Gaspar ampliado en la dilogía «yerro»- e «imán»).

Del mismo modo hay una notable simetría en los parlamentos de una y otra Clara cuando hablan de los galanes que las requiebran (Solís, I, vv. 613-650; Rojas, I, 127b) aludiendo ambas a aspectos semánticos bélicos[56]. Tanto las damas de Solís como las de Rojas se heterocaracterizan mutuamente[57]; la Clara de *El amor al uso* advierte sobre los engaños de ambos sexos[58], al igual que el cuadro final de la comedia de Rojas. La mudanza escénica (Solís, I, vv. 910-13) en la que Juana marcha y en su lugar queda doña Clara -que sigue siendo requebrada por don Gaspar ignorante éste del cambio de identidad- cumple una función estructural semejante a la que en *Abre el ojo* tiene la información que Beatriz ofrece a Clara sobre los galanteos de don Clemente (Rojas, I, 129a): en ambas las damas tienen razones fundadas para sus celos. Esto conlleva que al final de la *Primera Jornada* de una y otra comedia tengamos una idéntica configuración actancial. En *Abre el ojo*, don Clemente reprocha a Clara su relación con don Juan, el Regidor (quedando al margen don Julián); al tiempo, doña Clara reprochará a don Clemente su relación con Beatriz (quedando al margen doña Hipólita); en *El amor al*

---

53 Aquí hay un pequeño matiz que diferencia una secuencia de otra: la omisión de don García (no revela la ayuda de Inés) responde a una salvaguarda de su amor propio, al tiempo que crea tensión -no revela el nombre de Clara, su prometida- y engendra los celos en don Gaspar. En *El amor al uso* las mentiras tienen unas implicaciones mucho más complejas, debido a que se activan engranadas en un mecanismo de verosimilitud psicológica (Serralta, 1987b:315).

54 Don Clemente: «La que se quiso casar/conmigo y me puso pleito. -Cartilla: Y no fue de nulidad/pues en esa misma casa/vive Clara» (Rojas, I, 125b).

55 Ortuño: «Déjame admirar, por Dios,/de que a tres quieras amar/siendo tantas dos» (Solís, II, vv. 1094-1096); Marichispa: «Que tú sepas entenderte/con cuatro es lo que yo extraño» (Rojas, I, 126c).

56 Doña Clara de Solís habla de su neutralidad «Clara/me llaman, y lo parezco/porque hoy, a lo de Venecia/mi neutralidad conservo» (Solís, I, vv. 659-662); Doña Clara de Rojas comparó los requiebros con escenas navales (Rojas, I, 127a).

57 Para no hacer enojosa la lista daremos un ejemplo de cada comedia. Doña Clara dice de Isabel a don García: «demás que, si estáis tratado/de casar con doña Clara,/cuya belleza es tan rara/como ya habréis ponderado» (Solís, I, vv. 467-569). En *Abre el ojo*, dice doña Clara de Beatriz a don García: «Parece que se ha soltado/de alguna copia del Greco» (Rojas, I, 130b). Los ejemplos de este tipo abundan y destaca especialmente en Rojas la heterocaracterización que doña Beatriz realiza de doña Clara: «Mandad a vuestra criada/(pues ya vuestra virtud sé)/que antes de la noche esté/toda la casa cerrada» (Rojas, I, 128c).

58 Clara: «este animal imperfecto/del hombre, cuyos engaños,/traiciones y fingimientos,/estoy por decir que son/aún mayores que los nuestros» (Solís, I, vv. 514-518).

uso, don Gaspar reprocha a Clara la carta que también ha enviado a don Diego -queda a un lado don García, del que todavía don Gaspar no sabe que es su prometido. Doña Clara descubre los devaneos de don Gaspar con Juana y esto motiva su despecho -queda al margen doña Isabel.

Queda pues demostrado este paralelismo escénico, reforzado por las promesas de no volverse a ver -ambas con una ambigua connotación matrimonial[59]. Incluso puede observarse que la construcción del primer acto de cada comedia tiene una traza parecida.

No queremos pasar por alto dos elementos exclusivos de cada comedia. Por un lado, *El amor al uso* presenta una escena que, por su extensión, bien pudiera tratarse de un paso de entremés -un entremés inserto como los hay en algunas obras del Siglo de Oro, tal y como ocurre, por ejemplo, en *Los malcasados de Valencia*, de Guillén de Castro (Serralta, 1994:97). La escena a la que nos referimos es aquélla en la que quedan solos Juan y Ortuño (III, vv. 2463-2544) en la que son frecuentes alusiones veladas de índole erótica difíciles de deslindar, con preguntas cuya indeterminación permite «peligrosas» transferencias semánticas. Al mismo tiempo, esta configuración repite en la clase social de los criados la situación de celos y compromiso -ambiguo por las implicaciones matrimoniales- que hemos visto al final de la *Primera Jornada* entre don Gaspar y doña Clara[60].

Por otro lado, en *Abre el ojo* hay un símbolo que vertebra toda la obra: la llave[61]. Este elemento en manos de don Clemente se asocia directamente a tres aposentos: al suyo (III,139b), al de Clara (pronunciado por Beatriz en I, 128c) y al de Hipólita (I, 123b, tildada de «mujer de llavero»). Aglutina, pues, la referencia a tres mujeres y se encuentra al principio de la *Jornada tercera* en manos del galán, justo después de que

---

59 Así, en Solís (I, vv. 1022-1023) encontramos: «Dadme de hacerlo (no verse jamás)/la mano» (siendo la mano una clara señal de compromiso matrimonial); y en Rojas (I, 130b) «Porque yo no quiero empeño/con dama de un regidor,/adiós, Clara Ayuntamiento» (donde «ayuntamiento» alude a «casamiento», «unión ilícita» y «casa consistorial»). Hay otras situaciones muy similares: el equívoco que simulan Clara y Marichispa confundiendo a don Clemente con don Julián (Rojas, II, 131b), guarda una cierta relación con el que sucede en casa de Clara (Solís, II, vv. 1675-1676), donde entra don Diego embozado (y es aceptado al ser confundido por don Gaspar). Lo que en una comedia tiende a la comicidad, en la otra está orientado al enmarañamiento de enredo.

60 Al margen de las connotaciones de los términos que aquí son empleados («mordiente», «hoja», «recazo», «guarnecer», «vuelta») encontramos el siguiente diálogo que confirma la condición tectónica del enredo. Juana: «De ese modo viviremos./- Ortuño: Pues de este modo vivamos -J: En fin, ¿no has de pedir celos? -O: Yo no, pero tú ¿has de darlos?/-J: Eso yo te prometo. -O: Pues la mano. -J: Pues la mano» (Solís, III, vv. 2523-2528). Esta peculiar ligereza en el diálogo es común a algunas de las loas de Solís, familiarizado con secuencias cadenciales que impregnarían buena parte de su teatro (Serralta, 1983:161-162, 167). En Rojas la escena en la que Cartilla trata de curar las heridas de don Julián (III, 144a) tiene cierto carácter entremesil, si bien carece de la independencia estructural que el fragmento recogido en Solís (que tal vez sí que sería comparable con la escena del duelo).

61 Estamos ante lo que se llama un proceso de semantización, es decir, un proceso a través del cual «el signo adquiere un significado adicional distinto del que tiene convencionalmente» (Spang, 1991:185).

haya huido despreciando a las tres damas con cómica resolución. Tras coger la llave de manos de Cartilla dirá, no sin cierto doble sentido: «Requerir quiero esta espada/no esté gastado el botón/de la espiga» (III, 139b). Por otro lado, es paradójico la presencia de este elemento al final de la obra, dinamizada por el traslado de doña Clara (III, 143a)[62].

Un análisis detallado de la comicidad verbal y dramática (Serralta, 1993:99)[63] exigiría un largo recorrido por los diversos mecanismos cómicos comunes a las dos comedias. Puesto que esto no nos es posible realizarlo, remitimos a la bibliografía en nota[64]. No queremos, sin embargo, pasar por alto un fenómeno palpable en Solís y ocasionalmente emergente en alguna comedia de Rojas, aunque no en ésta. Se trata de la generalización de los agentes dramáticos en una vertiente muy singular, como es la mutación del rol dramático de uno de los actantes. En formas teatrales tenuemente codificadas, un personaje, marcado con un rol previsto en la tradición o en la práctica contemporánea, en el eje sintagmático, puede asumir una función actoral que modifique profundamente la significación del rol. Es necesario considerar el rol teatral dentro de la historia del teatro o del género (Hermenegildo, 1989:521). En ese sentido, un rol -el de «gracioso», por ejemplo- está claramente identificado por la práctica tradicional. Paradigmáticamente, en cambio, el personaje, investido con ese rol, puede asumir la función actoral del señor, en lugar de la que ha desempeñado hasta entonces (Arellano, 1988:45). En esta mutación, los espacios de los señores y de los criados son invadidos y reordenados, tal y como ocurre repetidas veces en la relación entre Ortuño y don Gaspar[65].

Vemos que hay una inversión de las funciones actorales tradicionales, como son las de distribuir gracias, dádivas (el señor) y recibirlas (el criado) y la de distribuir

---

62 Mudanza que por las palabras de Marichispa a Cartilla bien pudiera presentarse como un saqueo encubierto. Así, Marichispa nos sorprende cuando le dice Clara: «Dale también el tenedor quebrado» y responde «Ya lo llevo en la manga» (Rojas, III; 143b).

63 *Vid.* la comunicación presentada a las *XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro* (13 de julio de 1999) por Marta Villadino y Graciela Fiadino, «Nuevas formas de la comicidad en *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla». Aparecerá próximamente en la edición de las *Jornadas* a cargo de los profesores Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal.

64 Las repeticiones y paralelismos cómicos, las contestaciones en los mismos términos que el interlocutor, los ecos, los tartamudeos y otras simetrías estructurales (muchos de ellos derivados de la influencia calderoniana -Serralta, 1987a:103-104) han sido estudiados en *El amor al uso* con detenimiento por el profesor Serralta (1987b:366-370). Estos mismos recursos son frecuentes en la comedia de Rojas (según hemos podido ver en algunos de los ejemplos citados. Para la evaluación final de la comicidad en Solís, Serralta (1987b:372).

65 Para Serralta, «ils relèvent tous deux du même phénomène d'inversion des valeurs. Celle réalisée par Ortuño le conduit même quelquefois à prendre un instant, et 'pour rire', bien sûr, la place de don Gaspar, dans la mesure où celui-ci se comporte à certains moments comme un véritable bouffon domestique» (1987b:330).

gracias, dichos graciosos (el criado) y recibirlas (el señor)[66]. Esta inversión de funciones dramáticas no la encontramos en *Abre el ojo* (donde, al no haber oposición amorosa entre caballero y criado, hay una mayor indiferencia en la caracterización de las relaciones -criados como meros auxiliares dramáticos-, pero sí se encuentra en *Donde hay agravios no hay celos,* obra en la que Sancho, el criado, llega a pegar e insultar a don Juan, supuesto sirviente, en una escena cómica que invierte la acostumbrada función del apaleamiento del lacayo (Arellano, 1995:573).

5. Hacia una conclusión: del enredo y sus divergencias informativas

Concluyamos nuestra exposición con el examen de los distintos elementos cognoscitivos que ofrecen ambas comedias orientados a resolver la carencia inicial del espectador en lo que a información contextual se refiere. Por razones obvias, el título de una obra literaria es una de las preinformaciones más llamativas, puesto que es lo primero que salta a la vista (Spang, 1991:82). En nuestro caso, las dos comedias presentan el tema de sus argumentos (anticipación de la advertencia; anticipación de las costumbres y dinámica del enredo); si *Abre el ojo* tiene un carácter impresivo como acto pretendidamente perlocutivo, *El amor al uso* ofrece una novedad que atrae al gusto, aunque nada asegura que, como reclamo comercial, no esconda tras de sí un enérgico reconstituyente de los intereses tradicionales (Serralta, 1976:104).

Veamos ahora cómo se distribuye esta serie de informaciones iniciales (a las que denominaremos requisitos) que van a constituir el contexto de la obra dramática. Por requisitos entenderemos «la información pertinente que precisa el espectador para comprender correctamente la historia que se representa, tanto los antecedentes, como el estado de la acción en el momento de levantarse el telón» (Julio, 1994:60). Habrá por tanto, una serie de divergencias informativas entre el espectador y el personaje y entre los propios personajes. La discrepancia más llamativa será, pues, la motivada por el hecho de que los espectadores reciben la totalidad de informaciones que se suministran a lo largo de una representación, mientras que las figuras, por no estar presentes generalmente durante la totalidad de la comedia, sólo perciben una parte mayor o menor (Spang, 1991:84).

En un reciente estudio sobre los planteamientos de la trama en el teatro de Rojas Zorrilla, la profesora María Teresa Julio ha llegado ha distinguir hasta cinco tipos

---

66 Ortuño: «En esto de lo gracioso/¿no sabes que eres de mi hechura?» (I, vv. 118-119). «Pero gracioso has estado:/no se te niegue que sabes/el chiste; yo, por lo menos,/me entretengo de escucharte» (I, vv. 207-210). Ortuño: «Dime, señor, algo bueno:/quizá me divertiré» (II, vv. 1051-1052); «Hasme hecho reír de gana,/con toda la pena mía./Eres sazonado, envía/por un vestido mañana» (II, vv. 1109-1112). Ortuño: «Eso, dente a ti decir/una chanza, que no ignoras/cómo la has de introducir» (III, vv. 2063-2065). El modelo de relación entre don Gaspar y Ortuño ya se encuentra en *Un bobo hace ciento*, con la inversión de roles de Luis y Martín (criado), según demuestra Hermenegildo (1989:524).

básicos de planteamientos en virtud de un enfoque pluridireccional o unidireccional[67]. A nosotros nos interesa para nuestro objeto de estudio -*Abre el ojo*-, el planteamiento pluridireccional paralelo (Julio, 1994:70), donde los requisitos se ofrecen de manera dispersa sin que ningún personaje los resuma ni amplíe en su totalidad. De este modo, la tarea de estructurar las diferentes informaciones recae en el propio espectador. La profesora Julio propone *Abre el ojo* como paradigma de un planteamiento paralelo total evidente, puesto que los requisitos aparecen por separado sin cruzarse explícitamente[68].

¿Qué podemos decir de la distribución de la información en *El amor al uso*? Basándonos en el mismo instrumental metodológico, diremos que esta comedia también presenta un planteamiento pluridireccional paralelo total. Don Diego solicita a don Gaspar que componga unos versos para doña Clara (amada de don Gaspar); don García confiesa a don Gaspar que pretende a Isabel (a la que él mismo pretende) y al público, en aparte, su compromiso con Clara; don Gaspar descubre que también concurre con Ortuño en su tercer objetivo, Juana[69]. Finalmente, Clara revela en la lectura de las cartas, su preferencia por don Gaspar. Con la satisfacción de estos requisitos, el público puede seguir el enredo.

Muy distinto, sin embargo, es el proceso a través del cual los personajes acceden a la información de la comedia (Julio, 1996:21-123). Unas veces esto sucede porque no están en escena, pero en otras operan unos mecanismos que el mismo autor dispone para activar la intriga. Esto es lo que la crítica contemporánea ha dado en llamar «mecanismos de verosimilitud psicológica» o «mecánica de los errores» (Serralta, 1987b:315-317). Así, por ejemplo, Ortuño tarda en tener conocimiento del tercer objetivo de su señor, pues éste primero describe a Juana y después da su nombre (I, vv. 339-346); los apartes ocultan una información relevante para el interlocutor -a veces

---

67 Si el enfoque es unidireccional, un sólo personaje toma la palabra y proporciona toda o gran parte de la información necesaria para el espectador; por el contrario, si se trata de un enfoque pluridireccional, son diversos los personajes que presentan los requisitos. En su sistematización ha distinguido los siguientes planteamientos: enfoque unidireccional puntual, enfoque unidireccional paralelo, enfoque pluridireccional convergente, enfoque pluridireccional glosado (que puede ser, a su vez, simple o doble) y un enfoque pluridireccional paralelo (total o parcial) (Julio, 1994:59-72).

68 «Son tres los requisitos que el espectador necesita conocer para entender la trama y el comportamiento de los personajes en la comedia. Por un lado, los amoríos entre doña Hipólita y don Clemente, y el deseo de éste de poner fin a la relación. Por otro, sucede que la casa donde se ha trasladado a vivir doña Clara, pretendida de don Clemente, es la casa de Beatriz, dama que en otro tiempo quiso casarse con don Clemente y que ahora se encuentra en un convento. En último término, Clara en su conversación con Marichispa comunica los nombres de los caballeros que la pretenden. Una vez que se dispone de estos datos, la acción consiste en desenmarañar las relaciones que hay entre los personajes» (Julio, 1994:70). Tal vez sorprenda que a estas alturas insistamos sobre datos ya conocidos o dados por supuestos, sin embargo esto es necesario para describir y sintetizar la cantidad de información que es necesaria para el seguimiento de la comedia y para su propia retroalimentación (feed-back).

69 Aquí don Gaspar sintetiza las informaciones recibidas en su proyecto amoroso: «Ven, Ortuño, que verás/rendidas las voluntades/de la Clara, la Isabel/y la Juana a pocos lances,/con sólo que yo recete/a la Clara unos pesares,/a la Isabel unos celos,/y a la Juana unos reales» (I, vv. 409-416).

por partida doble, como ocurre en los apartes duológicos (Spang, 1991:290)[70]- al tiempo que pueden confirmar una información que el público ha recibido ya por otro personaje.

Existe un recurso escénico a través del cual el personaje adquiere información de un modo peculiar: esto ocurre cuando un actante se asoma «al paño», invisible para la escena pero evidente en el escenario. Muchas veces el personaje que se encuentra en esta situación termina siendo víctima de un *quid pro quo* -engañado o de una forma u otra y en situación de inferioridad[71]. Se trata, pues, de una explotación sistemática más escénica que textual activada en el engranaje de la intriga[72].

La incorporación del espacio aludido o exterior al ámbito escénico permite complicar el enredo (Serralta, 1987b:324-325) introduciendo una distorsión escénica -interpretada desde los propios deseos y miedos de los personajes- o «ruido» en los canales de transmisión[73]. Recordemos en *Abre el ojo* la llegada de Hipólita a casa de

---

70 Recordemos los apartes de don García y doña Isabel en presencia de doña Clara -ella por vengarse del galán y de Clara a quien descubre que entra; él porque se sabe descubierto por Clara (I, vv. 525 y ss.).

71 Este es el caso de don García en casa de doña Isabel, quien no comprenderá nada del diálogo entre ésta y don Gaspar, y admitirá las falsas explicaciones del primer galán. Del mismo modo, en la *Jornada Segunda*, don Diego escuchará atónito el relato de don Gaspar, quien le atribuye acciones imaginarias que él, evidentemente, no ha cometido. Finalmente, doña Isabel, al final del la *Jornada Tercera*, quedará confusa y humillada ante los requiebros que el primer galán destina a doña Clara, quien, para vengarse de la hermana de don Diego, avivará su discurso.

72 Esto mismo ocurre en las dos primeras jornadas en *Abre el ojo*, donde don Clemente (II, 133a), al paño con Cartilla, contemplará la escena del encuentro de don Juan y don Julián en casa de doña Clara, y después será convencido por la dama habiéndose ganado al lacayo previamente con la promesa de un traje (II, 136b). La escena de la Jornada Primera es simplemente genial. Don Clemente ha tenido que esconderse ante la llegada de Beatriz, quien ha declarado los amores de éste por ella. Despechada doña Clara, utiliza hábilmente la visita de don Juan para levantar los celos del escondido «al paño». Veamos cómo se articula la escena. Don Juan: «Me contento/con ser pieza en esta casa/por serlo deste tablero» (...) «Y yo pienso que nadie podrá soplarme la dama como yo juego». Marichispa le contestará: «Si come la dama, nadie/te la soplará». Inmediatamente después doña Clara inicia el cortejo. Sobre el escenario se proyectan varios códigos: el juego de damas (típico del amor donde don Clemente y don Juan aparecen como oponentes); Clara como dama (con un necesidad imperiosa de dinero) y don Juan como un simple peón en un juego (donde las «piezas» -dilogía- son las habitaciones de la casa) movido por la voluntad de Clara (requiebros contra el escondido «al paño») (Rojas, I, 129bc).

73 Un evidente «ruido» en la configuración de la comedia es el uso de embozados y tapadas. «Solís utilise abondamment toute une série d'artifices conventionnees. En premier lieu, bien sûr l'usage constant du voile pour les femmes ou du «rebozo» pour les hommes, qui donne lieu à bon nombre de situations cocasses ou tendues et de rebondissements ultérieurs» (Serralta, 1987b:323). Hay que decir que en la comedia de Rojas no están presentes ni embozados ni tapadas. Según las siguientes palabras de Alfredo Hermenegildo, *Un bobo hace ciento* presenta algunas características comunes a *El amor al uso*: «La intervención de las damas, Ana e Isabel, sujetos y objetos en los respectivos cuadros actanciales que gobiernan la textualización de sus amores, provoca también una serie de equívocos y errores con el recurso constante al manto y al velo, que les permiten estar tapadas y confundir al resto de los personajes. El manto o el velo son el segundo icono que controla el despliegue escénico. Esta 'comedia de carta y velo' no habría existido sin la presencia recurrente de los signos citados» (1989:508). Según se desprende de las palabras del profesor Serralta, este recurso es sistemático: «Asimismo, toda la tercera jornada de *Amparar al enemigo* estriba en una serie de confusiones

Clara (Rojas, II, 137a), para reclamar a don Clemente, pues sospecha (de hecho buscará con Marichispa) la presencia del galán; lo mismo les ocurre a don Gaspar y a Ortuño en casa de Clara, ya que intuyen desde fuera la presencia dudosa de la sombra de un hombre (don Diego)[74]. De igual modo, el recurso clásico de «engañar con la verdad» permite una compleja actualización del personaje[75] en unos conocimientos que probablemente ya eran de dominio público (e incluso ya asumidos por algunos de los actantes)[76].

No podemos pasar por alto, para concluir finalmente nuestro tímido esbozo comparativo proyectado sobre ambas comedias, un tipo de información muy concreto procedente de las alusiones metateatrales o metaliterarias (MacKenzie, 1994:91). Tanto en Rojas como en Solís son abundantes las expresiones que se sirven de un lenguaje técnico, fundamentalmente con fines burlescos o paródicos. Invade así, una vez más, el carácter lúdico del carnaval al espectáculo teatral imprimiendo un cierto desplazamiento que conduce (aunque no en un sentido literal) a la representación dentro de la representación, a la conciencia dramática del artificio ingenioso (Hermenegildo, 1989:513)[77].

---

fundadas en la aparición de las damas invariablemente tapadas con sus mantos, y esto ha pasado ya a ser arquetípico en el teatro de Calderón, como él mismo lo dice en *No hay burlas en el amor*» (1987a:102).

74 Sobre Juana recaerá esta sombra descubierta («Un hombre/que va para mi marido», II, 1886-1887) para preservar el decoro de doña Clara. Esta mentira tiene mayor trascendencia (y eficacia dramática) precisamente por la implicación de señores y criados en el mismo universo afectivo.

75 La misma función la tienen los sumarios (Spang, 1991:120-121), que ofrecen desde el propio actante su actualización (fuera de la escena) en el conocimiento de los hechos que han tenido lugar dentro (o fuera) del escenario. *En El amor al uso* encontramos la de don Gaspar en III, vv. 2155-2214; en *Abre el ojo* aparece la de don Clemente al principio de la *Segunda y Tercera Jornada* (II, 131b; III, 139b, -donde se ofrecen las razones del duelo).

76 En Rojas las calumnias que don Clemente dice ante Hipólita de doña Clara para excusar su presencia se vuelven contra él, según ya hemos visto; también miente con la verdad don Juan, que responde ante la invitación de don Julián «Yo nunca ceno» (verdad interpretada como excusa cortés, II, 134c). En Solís, la transferencia del vestido entre las dos damas rivales permite descubrir quién era la tapada que se dirigió a Juana. Este cambio de manto no deja de ser un recurso común: «Una de muchas ilustraciones la encontramos precisamente en *También hay duelo en las damas*, donde un cambio voluntario de manto entre dos protagonistas permite disipar las sospechas de los caballeros presentes» (Serralta, 1987a:102).

77 Los ejemplos son innumerables. En *Abre el ojo*: I, 126a (referencia al Mentidero); 127a («Deja señora/las metáforas y vamos/a ver quién es de tu gusto»); III, 145a (alusiones al teatro del Príncipe y de la Cruz). En *El amor al uso* tienen, tal vez, un rendimiento dramático mayor: I, vv. 171-73 («Lo que yo sé es que la Clara/es clara y sabe en romance»); II, vv. 1098-1108 («¿Quién sin su dama primera,/su segunda y tercera/compone su compañía?» (...) «¡Buena está la compañía!»); II, vv. 1321-1325 («tres a tres están vustedes:/también la señora autora/en su compañía tiene/sus primeros, sus segundos/y sus terceros papeles»). III, vv. 2615-2618 («Presto que no estoy agora,/Juana, para la relación./-Entendísteme, que ya/me entraba al romance»); III, vv. 2919-2920 («¿no me dejaréis hablar?/¿he de quejarme con eco?»).

Bibliografía[78]:

Arellano, I., «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», Cuadernos de Teatro Clásico, 1, 1988, 27-48.
«Las convenciones de la comedia de capa y espada», en *Historia y Crítica de la Literatura Española, Siglos de Oro: Barroco, Primer Suplemento*, ed. de F. Rico, coord. de A. Egido, Barcelona, Crítica, 1992, 165-171.
Historia del Teatro Español del Siglo XVII, Madrid, Cátedra, 1995.
Bobes, Mª. C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
Cotarelo, E., *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1911.
Domínguez, E. M., «Un aspecto del feminismo en las comedias de capa y espada de Juan de la Hoz y Mota», Castilla, 9-10, 1985, 9-13.
Entrambasaguas, J. (ed.), Juan Ruiz de Alarcón, *Tres comedias de enredo*, Madrid, Ed. Nacional, 1975.
García Berrio, A., *Formación de la teoría literaria moderna. 2. Poética manierista. Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia.
Gouldson, K., «Seventeenth-Century Spain as seen in the Drama of Rojas Zorrilla», Bulletin of Spanish Studies, XVI, 1939, 168-171.
Hermenegildo, A., «El gracioso y la mutación del rol dramático: Un bobo hace ciento de Antonio de Solís», en *El teatro español a fines de siglo XVII (Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 8/11), t. II,* Amsterdam-Atlanta, Ed. Rodopi, 1989, 503-526.
Juliá, E., *Amor y obligación, comedia de Don Antonio de Solís y R., Edición, observaciones, preliminares y ensayo bibliográfico*, Madrid, 1930.
Julio, Mª. T., «Planteamiento de la trama en el teatro de Rojas Zorilla», Anuari di Filologia, 3-F, 15, 1994, 59-72.
La recepción dramática: aplicación al teatro de Rojas Zorrilla, Kassel, Reichenberger, 1996.
MacCurdy, R., «Francisco de Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica», Cuadernos Bibliográficos, 18, Madrid, CSIC, 1965.
«Women and Sexual Love in the Plays of Rojas Zorrilla: Tradition and Innovation», Hispania, LXII, 1979, 255-265.
MacKenzie, A. L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.
Matulka, B., «The Feminist Theme in the Drame of the Siglo de Oro», Romanic Review, XXVI, 1935, 91-131.
Parker, J. H., «The Versification of the Comedies of Antonio de Solís y Rivadeneyra»,

78 Las ediciones de las obras estudiadas se corresponden con las siguientes. Antonio de Solís y Rivadeneira, *El amor al uso* (junto con *Mañanas de abril y mayo* de Pedro Calderón de la Barca), (Arellano, I. y Serralta, F. Ed.), Tolouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995. (Solís, 1995); Rojas Zorrilla, *Abre el ojo*, B.A.E, LIV (Rojas, I, 127a, p. ej.).

Hispanic Review, XVII, 1949, 308-315.
Parr, J. A., *After its Kind: Approaches to the Comedia*, Kassel, Reicherberger, 1991.
Pedraza Jiménez, F. B. y R. González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1997*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1998.
Perry, M. E., *Ni espada rota ni mujer que trota: Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1993.
Porqueras Mayo, A., *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill Libros.
Porro, Mª. J., *Mujer sujeto, mujer objeto en la literatura española el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995.
Profeti, Mª.G., «Le commedie di Solís: un curioso episodio di editora teatrale», Cuadernos Bibliográficos, 32, Madrid, CSIC, 1975, 77-87.
Reichenberger, K., *Das spanische Drama im goldenen Zeitalter: ein bibliografisches Handbuch*, Kassel, Edition Reichenberger, 1989, 140-142.
Romera, J., «De cómo Cervantes y Antonio de Solís construyeron sus 'Gitanillas' (Notas sobre la intervención de los actores)», en *Frutos del mejor árbol: estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1993, 138-154.
Sánchez, M. (ed.), *Comedias de Antonio de Solís*, Madrid, CSIC, t. I, 1984, 1-47.
Serralta, F., «Amor al uso y protagonismo femenino», en *La mujer en el teatro y la novela del Siglo de Oro*, Tolouse, France-Ibérie Recherché, 7, 1979, 1-57.
«Antonio de Solís y el teatro menor en Palacio (1650-1660)», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, 155-173.
«Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro», Tolouse, Criticón, France-Ibérie Recherché, 34, 1986, 159-174.
«También hay duelo en las damas: Calderón y Solís», Tolouse, Criticón, France-Ibérie Recherché, 38, 1987a, 101-111.
Antonio de Solís et la comedie d'intrigue, Tolouse, France Ibérie-Recherché, 1987b.
«El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», Cuadernos de Teatro Clásico, 1, 1988, 83-93.
«Donjuanismo y feminismo, decoro y modernidad: El amor al uso, de Antonio de Solís» en *El redescubrimiento de los clásicos (Actas de las XV Jornadas de Teatro Clásico)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, 91-103.
«El gracioso y su refundición en la versión palaciega de *Eurídice y Orfeo* (Antonio de Solís)», Criticón, 60, 1994, 93-101.
Spang, K., *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
Testas, J., «Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, ed. de Vidal Sephih, Paris, 1975, 303-322.
Toro, F., *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galera, 1989.
Varey, J. E. & Shergold, N. D., *Representaciones palaciegas. Fuentes para la historia*

del teatro en España, Londres, Tamesis, 1974.

Villarino, M., y Fiadino, G., «Nuevas formas de la comicidad en *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático, XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. a cargo de F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro (en prensa, aparición en el año 2000).

Walthaus, R., «Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: Entre tradicionalismo y subversión", en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro*: *Ficción teatral y realidad histórica,* ed. de J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1998, 137-157.

Ingestión y expulsión – el problema de la identidad en el *Lazarillo de Tormes*

Gerhard Penzkofer

Quisiera hoy interpretar un muy conocido episodio del primer «tractado» del *Lazarillo de Tormes*. Me refiero al repugnante episodio «del nabo y la longaniza»[1]. Ustedes recuerdan que Lazarillo cambia al ciego la longaniza del asador por un nabo blanducho, mas no llega a digerir la presa, devorada tan precipitadamente por no tener el ciego ningún respeto a las barreras corporales. Si consideramos que el comer y el beber literarios expresan relaciones específicas entre el Yo y el mundo, querría plantear la tesis siguiente: el repulsivo episodio de la longaniza del *Lazarillo de Tormes* es una parodia grotesca del amor (neo-)platónico, que tan amenudo aparece de un modo metafórico como un comerse mutuamente de los amantes. De esta manera presentaría el episodio de la longaniza en *El Lazarillo* inesperadas reminiscencias platónicas, trastocadas de un modo carnavalesco. Por consiguiente podría mi exposición recibir el subtítulo de «Platón, carnaval o el difícil arte del comer».

1. Desdoblamiento y canibalismo del amor platónico

La sociedad aristocrática es una sociedad de personalidades esquizo-narcisistas. La identidad social y la subjetividad no se fundan en la diferencia, sino –anticipándose al «stade du miroir» de Lacan– en meros reflejos, que perfilan al Yo a través de sus semejanzas con un Tú ideal. En cambio, el Otro, menos perfecto, será estigmatizado, despedazado y destruido. La novela de caballerías y también la novela sentimental eliminan así la diferencia mediante unos traidores demoníacos, para erigir al doble cortesano en espejo del propio Yo[2]. De manera destacada se manifiesta el desdoblamiento cortesano en el amor (neo-)platónico. La concepción (neo-)platónica del amor (humano) presupone una identificación espiritual y un desdoblamiento de los amantes, que se expresan fundamentalmente a través de la metáfora de la comida e ingestión[3].

---

1 Me remito al *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1987, 38-41.

2 Véase Gerhard Penzkofer, «Innovation und Introspektion in *Cárcel de amor* von Diego de San Pedro», en Wolfgang Matzat y Bernhard Teuber (eds.), *Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit* (aparecerá en 2000).

3 La relación metafórica entre comida y amor/sexualidad tiene una larga tradición. Me remito por ejemplo al motivo recurrente en la literatura medieval de la dama que come el corazón de su amado. La metáfora de la comida pertenece también al repertorio tópico del Siglo de Oro. Véase por ejemplo Tirso de Molina, *La villana de Vallecas* y *La venganza de Tamara*, en Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar 1989, t. 3, pág. 816a y t. 4., 384a -

Piensen en el solemne banquete que ofrece la sabia maga Felicia a los infelices pastores antes del encantamiento amoroso en *Los siete libros de la Diana*[4]. Este ágape es la suma expresión de ritualización cortesana: el *locus amoenus* pastoril está integrado, mediante una «puerta falsa», en la fastuosa disposición de los jardines palatinos. Los pastores hablan como pudieran hacerlo los cortesanos y cortesanas de Castiglione. Las pasiones se someten a la distribución geométrica de los asientos de la corte. Y la comida no es una ingestión de alimentos, ni un placer culinario, ni siquiera un símbolo representativo de poder, sino más bien una conversación ingeniosa y galante. Los pastores en la literatura, esto ya lo había criticado el perro Berganza, no comen. ¿Sobre qué conversan estos pastores aristócratas durante su almuerzo invisible? Discuten, como adelantados alumnos de Ficino y Leon Hebreo, sobre el amor y las pasiones. El amor, según estos autores que amalgaman la filosofía del Eros platónico con la patología del amor cortesano, con el dogma cristiano y con no pocas reminiscencias a la Eucaristía, está sólo satisfecho cuando el amante se transmuta, a través del amor mutuo, por entero en el amado, para así vivir en él. Sin duda, dice Ficino en *De Amore*, sucede algo maravilloso cuando la simpatía lleva a dos a encontrarse, a que éste viva en aquél y aquél en éste. Se intercambian el uno con el otro, uno se entrega al otro para a su vez acoger a éste en sí («Quotiens duo aliqui mutua se benivolentia complectuntur, iste in illo, ille in isto vivit. Vicissim huiusmodi homines se commutant et seipsum uterque utrique tribuit, ut accipiat alterum»[5]). Algo similar sostienen Leon Hebreo, en sus *Dialoghi d'amore*, y Castiglione, para quien, en el *Cortegiano*, el significado del beso radica en que, con él, los amantes fluyen de un cuerpo al otro, entremezclándose, de manera que cada uno de ellos posee dos almas y, sin embargo, es una sola, resultante de la fusión de ambas, la que gobierna los dos cuerpos[6]. Asimismo, Celadon, en *L'Astrée* de d'Urfé, ha de aconsejar al amante que se disuelva en la amada: «Mesprisant son propre sejour, son ame aille vivre d'amour au sein de celle qu'il adore, et qu'en elle ainsi transformé tout ce qu'elle honore, soit aussi de luy bien aimé»[7]. Los pastores de Montemayor no son de otro parecer cuando pretenden citar a Eurípides diciendo «que el amante vivía en el cuerpo del amado»[8]. Lo que tiene lugar, entonces, en el amor es un acto de asimilación espiritual y transubstanciación pseudoeucarística, que recibe al amante en el cuerpo de la dama, convirtiéndolo en una parte de ella. En esta deglución y desdoblamiento antropófago vendría a expresarse el miedo al otro, la necesidad narcisista de duplicarse

403a. Quiero agradecer aquí a Dr. Wolfram Nitsch que me haya facilitado estos ejemplos.

4 Jorge de Montemayor, *Los siete libros de La Diana*, ed. de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991, 296-303.

5 Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl/Commentarium in Convivium Platonis de amore*, lat./alem., ed. de Paul R. Blum, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1984, 68-69.

6 Baldesar de Castiglione, *Das Buch vom Hofmann (Il Libro del Cortgiano)*, ed. y trad. de Fritz Baumgart, München, dtv, 1986, 401-402. (B. Castiglione, *El cortesano*, trad. de Juan Boscán, ed. de M. Menéndez y Pelayo, Revista de Filología Española, anejo XXV, Madrid, 1942, 385-386.)

7 Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, ed. de Hugues Vaganay, Genève, 1996, 181.

8 Montemayor, 1991, 298.

en un cortesano idéntico a uno mismo, así como tal vez una nostalgia uterina, la reconstrucción de la unidad andrógina primigenia de hombre y mujer o, desde una perspectiva platónica, la participación en el ente divino. En todo caso, no es la diferencia, sino una identificación idealizante con el otro la que garantiza una identidad tautológica de la persona.

2. El drama en la cadena amorosa

La mayor innovación de la novela bucólica se funda en que ella misma desmonta estos desdoblamientos constitutivos de identidad. Me refiero a los amores encadenados, que configuran las conflictivas tramas de las novelas pastoriles[9]. Aludiendo de nuevo a Montemayor; los ejemplos les serán sin duda familiares:

1. Sireno y Silvano aman a Diana, que a su vez ama a Delio, quien, en cambio, no la quiere a ella.

Silvano –
Diana – Delio
Sireno –

2. Selvagia se enamora de una bella joven, creyendo que se trata del atractivo Alanio, disfrazado de mujer. Realmente, la hermosa desconocida es Ysmenia, quien ama a Alanio y es amada por Montano.

Ysmenia – Alanio – Selvagia – Montano

3. Felismena pierde a su amado Don Feliz a causa de la bella Celia, que por su parte no se enamora de Don Feliz, sino del paje de éste, que no es otra que Felismena disfrazada para buscar a su amante infiel.

Felismena – Don Feliz – Celia – Felismena

Conocen este esquema recurrente. El argumento pastoril se basa en la dialéctica que existe entre la persecución y la huida amorosas: Los amantes persiguen con pasión a las personas que no los aman; y ellos mismos huyen de la pasión de otros a los que no aman. Esto quiere decir, que en este enredo amoroso, en un principio, todos los personajes están en igualdad de condiciones: el héroe amante no es sólo héroe, sino antagonista de

9 Acerca de la cadena amorosa véase Gerhard Penzkofer, *L'Art du mensonge. Erzählen als barocke Lügenkunst in den Romanen von Mademoiselle Scudéry*, München, Gunter Narr, 1998, 146-149.

sus rivales. Más, los rivales son también héroes en potencia, ya que su derecho a amar está asimismo justificado. Y la mujer amada, en ese mundo bucólico, dispone, como muestra el episodio de Marcela en *El Quijote* (1.14), de la libertad de unirse al héroe o a su contrario. Característico de la novela pastoril es, pues, un sincretismo funcional, por el cual el héroe también puede ser el antagonista, el rival un desdoblamiento del héroe y la mujer amada, objeto amoroso y enemiga a la vez. Víctima y verdugo coinciden en una sola persona. De este modo, plantea la novela bucólica, por vez primera en la historia de los géneros narrativos, la cuestión acerca del lugar que podría ocupar una identidad definible de la persona, entre todos estos intrincados encadenamientos, degluciones, desdoblamientos y disociaciones. Y al mismo tiempo, problematiza en sus estructuras el encuentro de la identidad a través del reflejo cortesano y la ingestión platónica. Sin embargo, la novela pastoril no encontrará respuesta a esta contradicción. Deshace el enredo provocado por los amores en cadena o bien mediante la comicidad: «¡Ved qué extraño embuste de amor!» –dice la Selvagia de Montemayor en vista de las singulares persecuciones amorosas que presencia– «si por ventura Ysmenia iba al campo, Alanio tras ella. Si Montano iba al ganado, Ysmenia tras él. Si yo andaba en el monte con mis ovejas, Montano tras mí. Y si yo sabía que Alanio estaba en un bosque donde solía repastar, allá me iba tras él»[10]. O bien recurre a la magia de una Felicia, que convierte las inquietantes diferencias de las parejas en armonía. No obstante, esto también significa que la novela bucólica deja adivinar en sus estructuras la problemática de la identidad y la subjetividad del ser humano y sus relaciones amorosas, formulando una dificultad sólo salvable mediante la magia y la hechicería.

3. Rasgos carnavalescos en la simbiosis de los amantes

La novela picaresca lleva a término lo que la novela pastoril había insinuado. Esta reúne la forma individualizadora del Yo narrativo con la perspectiva aislada de un marginado, y la agresión a los representantes del poder social simultáneamente con la apropiación subjetiva del mundo. Y sin embargo, la referencia a esos seres binarios de la poesía cortesana y al canibalismo erótico neoplatónico se mantienen subrepticiamente. La duplicidad se manifiesta en que Lazarillo, como servidor de muchos amos, tiene siempre que buscar métodos nuevos de adaptación para corresponder a sus dueños. Lazarillo es al menos en parte un doble de sus amos. «Holgábame a mí», dice Lázaro, a la vista del «oracionero» ciego, «de quebrar un ojo por quebrar dos al que ninguno tenía»[11], lo que significa que la aguda ceguera del viejo (también) en el conflicto permanece como modelo. El encuentro de la doble identidad de Lazarillo se muestra claramente en la adquisición de manto y daga, símbolos de «status» que remiten al escudero del tercer «tractado» y al concepto que de la honra se tenía. Por otro lado ese devorarse mutuamente de los amantes platónicos forma un posible horizonte intertextual para las traumáticas

10 Montemayor, 1991, 149.
11 *Lazarillo de Tormes,* 1987, 35.

escenas del comer y el ayunar que determinan el destino del Lazarillo. Bajo este mismo aspecto entiendo el episodio de la longaniza del primer «tractado».

La escena, tan burlesca como repugnante, de la ingestión y vómito de la longaniza robada viene caracterizada por distintos codificadores. Ahí está, en primer lugar, la clave criminal. Lazarillo es un «ladrón» (38), que aparece como altamente sospechoso de robo («trueco», «hurto», 39, 40), que rechaza las acusaciones del demandante con un falso juramento («torné a jurar y perjurar», 39), y que, no obstante, será considerado culpable, sentenciado y castigado, por unos indicios dramáticos que traen inesperadamente a la luz el «corpus delicti». Este proceso judicial está semantizado de manera secundaria a través de la historia del Antiguo Testamento acerca del pecado original que lleva al descubrimiento de la verdad y al castigo, partiendo de la tentación del diablo («púsome el demonio el aparejo delante de los ojos», 38), la presunta clandestinidad del pecado («nadie estuviese sino él y yo solos», 38) y la imposibilidad de encubrirlo («nada se le escondía», 38). La tercera clave es la de la farsa medieval que muestra la victoria de la astucia frente a la completa necedad. El *Lazarillo* modifica este esquema genérico, ya que el ciego es un poderoso adversario, astuto él mismo, y porque astucia y necedad se presentan, anticipándose a la Ilustración, como amo y criado; pero, sobre todo, porque esta lucha tambaleante se convierte en un drama corporal carnavalesco. Drama corporal significaría que la divergencia entre Lázaro y el ciego aparece, en el marco de una anatomía carnavalesca, como una lucha inconsciente entre partes del cuerpo que han cobrado autonomía: intervienen en la lucha poco apetitosos orificios corporales y deformes protuberancias, cuyas armas son funciones corporales como la ingestión, digestión y eliminación que para Bachtin representan características del carnaval[12]. Esta carnavalización del cuerpo ilustra la insistencia del autor en un naturalismo propio del Renacimiento y traiciona su fascinación por la edificación de mundos anticortesanos. Episodios similares se encuentran en Rabelais, Villalobos[13], Quevedo o Mateo Alemán. Si el episodio de la longaniza en el *Lazarillo* se distingue de esos, es porque, según creo, une la ingestión y la expulsión carnavalescas con el nacimiento y disolución de una relación interpersonal, estableciendo de esa manera una asociación carnavalizada con este «comerse mutuamente» platónico. Yo justifico este vínculo, por un lado, con el fenómeno de la copia, que vincula a Lázaro, imagen imperfecta, con la arquetípica, original, que es la del ciego. Asimismo, lo defiendo con el «appetitus naturalis», mediante el cual, en Ficino, todo ser tiende a unirse con el otro, empujado por la fuerza de Eros, mientras que en el *Lazarillo* la atracción divina se sustituye por una grasienta longaniza y el «appetitus naturalis» por el hambre. Asimismo me remito a la semantización eucarística del pan y el vino en el *Lazarillo*, que asocia la comida del pícaro con la connotación de la transubstanciación. Y, por último, se puede documentar esta asociación con el erotismo canibal, con el grotesco acto de la ingestión. Lázaro se traga, como

12 Me refiero a la teoría sobre el carnaval de Michail Bachtin; véase, entre otros, M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, ed. de Alexander Kaempfe, München, Hanser, 1969.

13 *Algunas obras del doctor Francisco de Villalobos*, Madrid, Bibliófilos Españoles, 1886, 222.

el amante platónico al amado, primero de buen grado la longaniza, como símbolo fálico del poder del otro, para luego, involuntariamente, a éste mismo en forma de su nariz. Por tanto, forma con el ciego durante un breve instante un solo cuerpo monstruoso, una única perversa identidad: la longaniza y la nariz habitan en Lazarillo, constituyen una parte de él. Por otro lado, muestran, además de la fealdad grotesca de la fusión, su caracter forzado y efímero, ya que Lázaro escupe en el acto tanto la longaniza como la nariz. Expresan más la frustración de la unión amorosa que el desdoblamiento narcisista. El que Lazarillo ingiera al ciego aparece así como deformación carnavalesca de la simbiosis platónica. Este fracaso ilustra con sus imágenes drásticas que en esta obra la autorealización y «self-fashioning» ya no tienen lugar a través de la copia de uno mismo, sino mediante la destrucción de su reflejo y el rechazo y expulsión del otro. El acto de la incorporación aparece como una enajenación dolorosa, que trae consigo la violenta separación del Yo y el Tú. El héroe, según el episodio de la longaniza, se desprende de su doble, lo vomita, ganando con ello una forma propia, diferenciada y, sin embargo, viable. Este encuentro de uno mismo a través de la escisión se repite, de un modo menos drástico, con los demás amos de Lázaro, quienes no actuarán como alimento propiamente pero sí como dadores de comida, de manera que el episodio de la longaniza se revela como «mise en abyme» de un precario encuentro del Yo. La trayectoria del Lazarillo parece así marcar los umbrales entre el Medievo y la Edad Moderna, momento en el cual la identidad por primera vez no es concebida por analogía con el ideal de la imagen especular del otro, sino por la diferencia entre ambos. Identidad, según muestran los empleos de Lázaro y, sobre todo, el episodio de la longaniza, es, fuera de la formación de casta teológica y social, y fuera de una caracterología humoral y patológica, aquella interferencia diferencial entre mundanalidad y alienación, aquella suma de degluciones y expulsiones del otro que fundamentan la unicidad del ser humano y de su existencia, que, además, hay que interpretar no de un modo tipológico, sino histórico.

4. Don Quijote o la comicidad de la diferencia

Permítanme, para concluir, presentar una última escena gastronómica de carácter casi emblemática, que prolonga la lógica inmanente del episodio de la longaniza. Se trata de la primera comida que Don Quijote recibe en una posada habitada por prostitutas y truhanes[14]. La posada le parece al héroe de la Mancha una fortaleza, el establo de los caballos una sala palaciega, el pícaro mesonero es alcaide y castellano, las rameras son señoras a las que Don Quijote trata con caballerosa cortesía. Él mismo aparece, en compañía de su «doble» Sancho Panza, como reflejo deforme de su propio yo de caballero. Y de nuevo constituye la comida un lenguaje para ilustrar la trastocada referencia que el héroe tiene del mundo. Así, la comparación con la escena de la longaniza del *Lazarillo* es reveladora. En las dos novelas comienza la comida con el irre-

14 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1986, 104-110.

sistible poder de seducción de un alimento; y en ambos casos termina la tentación con una imposible o casi imposible satisfacción del apetito. En el *Lazarillo* fracasa la ingestión definitiva del alimento por la falta de escrúpulos del ciego que paraliza el proceso de digestión. En *Don Quijote* la dificultad del comer no radica en la expulsión, sino en el momento previo, durante la ingestión, pues las inamovibles bisagras del casco del héroe impiden una deglución normal de los alimentos; hay que dar de comer a Don Quijote, y beber puede sólo a través de una paja. Así que, mientras Lázaro se distingue, mediante la incorporación espontánea de la nariz, por una breve disolución de las fronteras corporales y la constitución de un único cuerpo monstruoso, Cervantes apunta desde el principio al grotesco aislamiento del cuerpo, dando énfasis a la aparatosa y poco amigable armadura. Y mientras que Lazarillo se convierte en un sujeto que si no es del todo autónomo, tampoco es ridículo, Don Quijote está ahí para transformarse en un cuerpo cómico. No se cuestiona tanto, como en el *Lazarillo*, una ética de las analogías, sino el principio picaresco de la individualización que se desvaloriza y convierte en objeto de burla. Si la novela picaresca del tipo del *Lazarillo* significa una respuesta a la problemática de la individualidad, oculta en las estructuras de la literatura cortesana y pastoril, *Don Quijote* representa una respuesta crítica y conservadora a la novela picaresca. Esta respuesta se ha codificado a través de la clave oral de la ingestión y expulsión de alimentos, como si tan sólo una relación oral con el mundo fuera posible. El conflicto carnavalesco con aquel «devorarse mutuamente» platónico permanecerá durante largo tiempo como punto de referencia de las degluciones del exterior, constituyendo así una tradición que aún Kafka en *El artista del hambre* o la película moderna *La grande bouffe* habrán de recordar.

De la cumbre de toda buena fortuna al monte de las miserias: La idea de la fortuna en el *Lazarillo* y el *Guzmán*

Michaela Peters

Concluyendo su relato Lazarillo de Tormes advierte que lo contado pasaba cuando «estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna»[1], mientras que Guzmán de Alfarache acaba preguntándose: «¿Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad?»[2] Partiendo de estas citas de dos de las novelas picarescas que más han influido en la historia del género, nos dedicamos al estudio de la idea de la fortuna en la época del Siglo de Oro en España. Sin embargo, dirijiremos, por el momento, la mirada hacia la fortuna en el marco del humanismo europeo en general. En su afán de transmitir los conocimientos de la Antigüedad a sus contemporáneos, los humanistas solían recurrir a la mitología clásica, de modo que muchas de las deidades que los Santos Padres habían querido desterrar en la Edad Media volvieron al centro del pensamiento cultural renacentista[3]. Por supuesto, no pocas de estas deidades ya habían sobrevivido en la creencia popular y en la tradición folclórica.

En cuanto a la Fortuna se destaca el valor antitético de esta deidad que ya en la Antigüedad se caracterizaba por su cabeza de Jano: la *Fortuna utraque* que se diferenciaba en la *Fortuna bona* y la *Fortuna mala* situada en una roca en el mar[4]. La emblemática era el lugar preeminente para enseñar el carácter dicotómico y ambiguo de esta deidad. Uno de los emblemas favorecidos desde la Edad Media y que seguía estando presente en la emblemática humanista era la representación de la Fortuna mediante el símbolo de la rueda, que significaba la arbitrariedad y la inconstancia de la *conditio humana*. Así, p. ej., la representación de la Fortuna en el *Hortus Deliciarum* de Herrad von Landsberg (1190) nos enseña el ciclo de la vida humana caracterizado por un subir y bajar continuo[5]. Propiamente dicho, la Fortuna entendida como el poder

---

1 Cito el *Lazarillo de Tormes* por la edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1997, Letras Hispánicas, 44, aquí 135.

2 Cito el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán por la edición de José María Micó, 2 vols, Madrid, Cátedra, 1994, Letras Hispánicas, 86, vol. II, 505.

3 Véase Klaus Reichert, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1985, 14.

4 Véase Gottfried Kirchner, *Fortuna in Deutschland und Emblematik des Barock*, Stuttgart, Metzler, 1970, 6-9.

5 Véase Klaus Reichert, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, 20, imagen 1. En la evolución de este emblema a lo largo de la época del humanismo, se destaca el hecho de que el factor del tiempo se correlaciona con el símbolo de la rueda. Así en la Edad del Barroco se añaden al emblema

de la casualidad y arbitrariedad de todo lo humano, era algo muy en contra de la doctrina católica en la Edad Media. Sin embargo, el concepto derivado de la iconología tanto pagana como antigua, que combatió ardientemente San Agustín, estuvo presente a lo largo de la Edad Media[6]. A la convicción popular que interpretaba la Fortuna como un poder arbitrario la Iglesia contestó con el consejo de llevar una vida siguiendo los valores cristianos (fe, esperanza, caridad). A partir de la *Consolatio philosophiae* (524) de Boethius se realizó un cambio semántico interpretando la Fortuna como un instrumento de la Providencia divina[7]. A partir de ese momento, el concepto de la Fortuna se consideraba parte de la voluntad divina, por consiguiente, la rueda se movía sólo en una dirección y el bajar y subir del hombre se integraba a la voluntad de Dios quien perseguía la meta de enseñar a los hombres la vanidad del quehacer humano en este mundo.

Este discurso religioso sobre la Fortuna siguió estando presente a lo largo del Renacimiento y del Barroco, manifestándose dentro de la «interpretatio christiana»[8]. A él, se oponía otro discurso de índole humanista que se destaca, p. ej., en el emblema conocido bajo el título de *El barco de la Fortuna*[9]. En este grabado de cobre, el hijo de Giovanni Rucellai está puesto en el lugar generalmente ocupado por la Fortuna: Bernardo Rucellai actúa de palo teniendo la vela en sus manos. La representación atrevida se atenúa por el lema: «Jo nj lascio portare alla fortvna sperando alfin daver bvona ventura.» Aquí se puede entrever claramente, cómo la autoconfianza del hombre renacentista se mezcla con la confianza medieval del hombre en el poder de Dios[10].

Lo que notamos en el marco visual, nos da un lúcido ejemplo del estado de ánimo del hombre renacentista, quien consciente de sí mismo postulaba la eminencia de la vida en vez del más allá. En la época del Renacimiento hubo un cambio significativo tanto de la imagen que tuvo el hombre de sí mismo como de la que tuvo de su entorno. Confiando en sus propias capacidades, el hombre se puso en el centro del mundo y, por consiguiente, se rompió el entendimiento del mundo como orden cósmico en el que todo era dispuesto por la voluntad de Dios o en el que el hombre se hallaba a la merced de

---

indicaciones temporales concretas, estableciendo una analogía entre la rueda de la Fortuna y el ciclo de la vida humana. Véase Kirchner, *Fortuna in Deutschland und Emblematik des Barock*, 14.

6 Véase Walter Haug, «O Fortuna. Eine historisch-semantische Skizze zur Einführung», en Walter Haug (ed.), *Fortuna*, Tübingen, Niemeyer, 1995, (*Fortuna Vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert*, vol. 15), 1-22.

7 Merece la pena indicar que Boethius fue traducido a casi todas las lenguas europeas y ya en el siglo XIV al español. *Ibid.*, 7.

8 Véase Gottfried Kirchner, *Fortuna in Deutschland und Emblematik des Barock*, 101ss.

9 Véase la imagen en Klaus Reichert, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, 27.

10 Véase Klaus Reichert, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, 26-28. Ernst Cassirer (*Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, 81) desconoce el significado de las figuras, interpretando la figura masculina con la vela como Fortuna y se equivoca postulando que la otra figura, femenina, en el barco llevaría el timón en sus manos. Por el contrario, la figura femenina no toca el timón sino que ocupa un lugar pasivo.

un poder imponderable. De este modo, los cambios en el pensamiento renacentista daban lugar a una puesta en tela de juicio de ciertos valores en el orden teológico. Esto se nota claramente a lo largo del debate sobre el libre albedrío[11]. No obstante, Erasmo de Rotterdam nos enseñó cómo los principios humanistas eran conciliables con la doctrina cristiana[12]. En el debate sobre el humanismo hubo una concurrencia entre las virtudes cristianas y las virtudes filosóficas clásicas como Prudentia, Temperantia, Fortitudo, Sapientia, etc. a las que recurrieron los humanistas[13].

Si ahora pasamos a la iconografía de la Fortuna en el Siglo de Oro en España sorprende que en toda la antología emblemática de Sebastián Covarrubias no hay ningún emblema con el símbolo de la rueda de la Fortuna, lo que al contrario era una de las representaciones más destacadas en la emblemática europea[14]. Según Sánchez Pérez, «el emblema es [en España] muchas veces, un mero pretexto para moralizar y adoctrinar sobre todo lo divino y humano.»[15] A mi entender, vale la pena revisar esta tesis apodíctica del autor, pues, aunque en la mayoría de las veces, el carácter didáctico es predominante, no pocos emblemas ilustran ideas humanistas cuyo carácter enigmático debe ser descifrado por el espectador.

Siete emblemas ilustran el concepto de la fortuna en *Los emblemas morales* de Covarrubias[16]. De los cuatro emblemas correlacionados con los símbolos marítimos, se destaca uno que, siguiendo la emblemática humanista, representa a la Fortuna como palo con una vela (II, 34, 47) significando la inconstancia de este poder, al que se debe contestar con prudencia[17]. Finalmente, encontramos un emblema con un yunque (III, 67) sobre el que Fortuna se halla en la mano de Dios, dispuesta a ser forjado por el hombre. Este emblema pone de relieve la situación conflictiva en la que se encontraba el hombre renacentista, entre las creencias medievales y la fe optimista de poder forjar su propio destino.

Esta ambivalencia en el pensamiento de muchos de los humanistas españoles se revela también en sus escritos sobre los principios de causalidad que aparentemente

---

11 Cassirer, Ernst, *Individuum und Kosmos*, 82.

12 Lefèvre, Eckard, «Humanismus und humanistische Bildung», en Stiftung *Humanismus heute* des Landes Baden-Württemberg, *Humanismus in Europa. Mit einem Geleitwort von Helmut Engler*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1998, 1-43, aquí 15.

13 Véase Gottfried Kirchner, *Fortuna in Deutschland und Emblematik des Barock*, 84.

14 Sólo hay un emblema (III, 55) en el que se ve una rueda de molino con el lema de *Unos suben y otros baxan*. El comentario matiza en el aviso moralizante que esta vida sólo es transitoria.

15 Sánchez Perez, Aquilinio, *Literatura emblemática española*, Madrid, SGEL, 1977, 8.

16 A parte del ya mencionado emblema de la rueda de molino (véase nota 14), hay un emblema (III, 81) en el que se ilustran las dos caras de la Fortuna (fortuna bona y mala): la buena fortuna está del lado de los victoriosos, la mala fortuna del lado de los vencidos.

17 Un tono moralizante caracteriza dos de los emblemas marítimos (II, 32 y III, 32): mientras que el primero, enseñando al hombre en un barco en medio de una tempestad en alta mar, aconseja tener cuidado y no fiarse nunca, porque aunque se salga con buen tiempo, una tempestad puede sobrevenir al hombre y de repente destruir el barco, el segundo enseña que aunque alcanzando el deseado puerto, la Fortuna todavía puede ser peligrosa por el marinero.

determinaban al mundo. Es muy esclarecedor el hecho de que, confirmando la tesis de la causalidad del mundo, todos los escritores acababan integrándola al universo teológico de la Providencia de Dios[18]. El estudio de Otis H. Green llega a la conclusión de que todos los autores desde la Edad Media hasta la época del Barroco confesaban casi tópicamente: «No hay más Fortuna que Dios.»[19] Parece que este lema se reducía a una mera fórmula de protección contra la posible censura de la Inquisición.

En conclusión, me parece que el concepto de la fortuna es un punto crucial para el estudio de la naturaleza del humanismo en España. Mediante el amplio concepto de la fortuna los humanistas intentaron descubrir finalmente la verdad humana. A la luz de estas consideraciones se analizará el concepto de la fortuna en las novelas picarescas mencionadas, en las cuales se manifestan las dos tendencias aquí presentadas.

Recurriendo a muchos tópicos humanistas, en el prólogo, el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes*[20] (1554) se justifica por haber tomado la pluma, diciendo que con el texto cumpliera al mandato de Vuestra Merced. Contestando a este destinatario, que queda desconocido a lo largo del libro, el autor se propone «relatar el caso por extenso» (L, 10). Como ya Francisco Rico[21] y Víctor García de la Concha[22] han señalado, la clave para el entendimiento del texto se encuentra en esta noción. Sin embargo, a mi modo de ver, no se ha insistido suficientemente en los significados de la palabra *caso*, sobre todo me parece que no se ha aludido al significado que adquiere en el contexto humanista. No solamente podemos constatar, de acuerdo con los mencionados críticos, que el caso se refiere tanto al caso de honor, que se va, descubriendo entre las líneas al final de la novela, como a la caída moral del protagonista correlacionada con este caso de honor o digamos de deshonor. Además de acaecimiento y caída (un significado que se

---

18 Aún en la *Silva de varia lección* el humanista Pedro Mexía se distancia del concepto de la fortuna en su tratado *Como los romanos y muchos antiguos creyeron aver fortuna y la ponían entre la vanidad de dioses; y las diversas maneras y formas como la pintavan. Y cómo no ay fortuna y el christiano todo lo ha de distribuyr a Dios*. Afirmando casi bajo juramento que no hay Fortuna, que es «una coas ymaginaria», puesto que «la fortuna no es nada, ni ay fortuna, aunque aya este nombre» (II, 791), el lector entra en la sospecha de si el autor no quiere decir todo lo contrario. Mexía termina el tratado con las palabras siguientes: «Porque verdaderamente las cosas [...] provienen y manan de la providencia y summo saber de Dios. Ni ay fortuna ni acaecimiento, todo tiene causa y orden admirable. Y, al fin, todo va a parar a la primera causa que es Dios, causa, hazedor y governador de todas las cosas. Y ésta es la verdad que deve tener y creer todo cristiano.» (II, 798) Sin embargo, queda pendiente, si el autor insiste tanto en la Providencia divina por motivos de la fe o por el temor debido a la censura de la Inquisición. Cito la *Silva de varia lección* por la edición de Antonio Castro, 2 vols, Madrid, Cátedra, 1989-90, Letras Hispánicas, 264.

19 Green, Otis H., *Spain and the Western Tradition. The castilian mind in literature from 'El Cid' to Calderón*, Bd. II, Madison, University of Wisconsin Press, 1964. Green cita en este contexto a humanistas como Vives, Huarte de San Juan, Torquemada, Gracián, Calderón, etc.

20 Los números entre paréntesis remiten a las páginas de la edición citada en la nota primera.

21 Véase Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, ^{3}1982, 21s.

22 Véase Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del 'Lazarillo'*, Madrid, Castalia, 1981, 20.

refiere al emblema de la rueda de la Fortuna en la que el hombre pudo caer) el caso era según el entendimiento de los humanistas un sinónimo de *fortuna*[23].

Por consiguiente, nos damos cuenta de que en la microestrucura del texto el caso se refiere al caso de honor y a la caída moral al final; sin embargo, en cuanto a la macroestructura el *caso* en el sentido de fortuna es el tema principal de la novela. Es decir, la novela nos enseña el espíritu humanista del protagonista luchando por su propia fortuna a lo largo de su vida. Según esto, ya en el prólogo se revela la ambigüedad como elemento constitutivo del texto: por un lado, pretendiendo relatar el caso por extenso (L, 10) el autor no cumple con su promesa, puesto que no habla del caso más que en las últimas páginas, por otro lado, sí que cumple con la promesa, si se entiende la palabra *caso* bajo el significado de fortuna, lo que entonces justifica el relato autobiográfico sobre la vida del protagonista.

Suponiendo que el autor anónimo era un converso y un humanista –a mi parecer, ya se ha comprobado suficientemente esta tesis[24]– y dado que el debate acerca de la fortuna era un punto precario en la difusión del humanismo en España, el estudio de la fortuna en esta novela picaresca promete tanto conclusiones significativas respecto al entendimiento del texto como en cuanto a la consciencia de la época. Al contrario que el hispanista alemán Bernhard König, quien con referencia a la fortuna en el Lazarillo de Tormes plantea la tesis de que el texto se basa en los principios éticos cristianos, voy a someter el texto a una relectura humanista[25].

A continuación, seguiremos las huellas del protagonista en su lucha por la fortuna, que pretende haber alcanzado al final, cuando dice estar en «la cumbre de toda buena fortuna» (L, 135). En esta búsqueda debemos tener en cuenta tanto el mencionado carácter ambiguo de la novela como el hecho de que la autoridad narrativa del texto –un pícaro que cuenta su propia vida– está lejos de ser fiable[26]. De hecho, al lector le corresponde la tarea de estar alerta para no sucumbir al engaño del narrador.

A lo largo del texto se destacan dos discursos de la fortuna: uno de carácter religioso, otro de carácter humanista. Aunque el discurso religioso parece seguir el lema

---

23 Véase Kirchner, 18. Ya a la mitad del siglo XV Lope de Barrientos constata en su *Tratado de Caso y Fortuna* que el uso vulgar no distingue verdaderamente entre los términos *caso* y *fortuna*. Véase Felipe Díaz Jimeno, *Hado y Fortuna en la España del Siglo XVI*, Madrid, 1987, 33. Igualmente, el humanista Pedro Mexía, dedicándose a analizar los principios de causalidad en el mundo, utiliza las palabras como sinónimos en la *Silva de varia lección*: «y el que es inconsiderado, cae en grandes yerros y peligros y no le guía gran prudencia ni consejo, sino caso y fortuna.» Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, II, 409.

24 Véase Ilse Nolting-Hauff, «*La vida de Lazarillo de Tormes* und die erasmische Satire», en Klaus W. Hempfer y Gerhard Regn (eds.), *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, 82-104, aquí 103.

25 Bernhard König, «(Anonym). *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*», en Volker Roloff y Harald Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, Schwann-Bagel, 1986, 33-47.

26 Véase Matthias Bauer, *Der Schelmenroman*, Stuttgart, Metzler, 1994, 11.

«No hay Fortuna sino Dios.», el tono irónico de los respectivos pasajes en el texto no le puede escapar al lector cómplice. Visto de cerca, estos pasajes parecen blasfémios, lo que se nota p. ej. en la cita siguiente: «Pues, tornando al bueno de mi ciego y contando sus cosas, Vuestra Merced sepa que, desde que Dios crió el mundo, ninguno formó más astuto ni sagaz.» (L, 25) El equiparar la crianza del mundo por Dios con la del astuto ciego engañador, está obviamente muy lejos de una sincera confesión de fe del protagonista. Otro indicio de blasfemia es el hecho de que cuando está harto de la fortuna adversa en su vida, Lazarillo se dirije a Dios con el deseo de que le deje morir. (L, 81) Además, interpreta a Dios como agente que le ayuda en su afán de alcanzar cierta prosperidad en su vida: «[...] por tener descanso y ganar algo para la vejez, quiso Dios alumbrarme y ponerme en camino y manera provechosa.» (L, 128) Hasta Dios se convierte en cómplice del pícaro: «[...] llegóse a mi puerta un calderero, el cual yo creo que fue ángel enviado a mí por la mano de Dios en aquel hábito.» (L, 55) Acordémonos de que el calderero le vende un duplicado de la llave, con la que engañando al clérigo avariento, Lazarillo puede conseguir el bodigo en la caja cerrada. Sin embargo, la cumbre de la hipocresía se revela en una afirmación hecha hacia el final: «En el cual día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced. Y es que tengo cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden, y en almonedas y cosas perdidas, acompañar los que padecen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delictos: pregonero, hablando en buen romance.» (L, 129) Ser pregonero implica ser verdugo. Cumplir este oficio en servicio de Dios me parece una afirmación muy sarcástica.

Constatamos que el discurso humanista de la fortuna se introduce de manera subversiva en la novela. Ya en el prólogo se destaca que Lázaro no va a relatar el caso concreto del adulterio por extenso, sino más bien la historia de su fortuna, confirmando que el relato persigue el fin de dar «[...] noticia de mi persona; y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto.» (L, 11) Estas citas ponen de relieve conceptos humanistas: el autor subraya su estado de sujeto, quien merece ser reconocido por la sociedad y plantea la tesis de que mediante fuerza y habilidad (o ingenio) cada cual es artífice de su propia fortuna. Al concepto de honor contesta el autor con los conceptos de fortuna y virtud. Ya en el tratado primero recurre otra vez a este tópico humanista: «Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías, para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio.» (L, 24) También, en el tratado segundo se destaca el pensamiento humanista de Lázaro, cuando dice: «Vime claramente ir a la sepultura, si Dios y mi saber no me remediaran.» (L, 51) El paralelismo entre Dios y mi saber alude al optimismo del hombre renacentista quien creía determinar su propia fortuna mediante el saber y la ciencia. Además, el hecho de que en el tratado III Lázaro comparta con el escudero los alimentos que ha mendigado, no se refiere a mi entender a la caridad cristiana de lo que hace prueba el protagonista,

sino más bien me parece ser la piedad humanista que dentro de su sistema de valores era una virtud social preeminente[27].

Llegando a la conclusión, constatamos que Lázaro ha alcanzado la buena fortuna en el sentido de sus contemporáneos, puesto que finalmente «determiné arrimarme a los buenos» (L, 133) – una frase que utiliza igualmente para describir a su madre (L, 15). Estos «buenos» malinterpretaban la buena fortuna con el buen vivir (es decir la prosperidad). Sin embargo, en la antigüedad la fortuna correspondía con el «buen vivir», pero significando una vida virtuosa. Por lo tanto, se descubren las estructuras carnavalescas de la novela picaresca: en un mundo construido al revés, la cumbre de toda buena fortuna de Lázaro lo es según el entendimiento contemporáneo del buen vivir y al mismo tiempo no lo es, puesto que el caso de honor equivale a una caída moral. Y, además, para el lector cómplice no se le deja lugar a dudas: afirmando haber llegado al buen puerto anunciado en el prólogo, el narrador acaba burlándose de los principios morales de sus contemporáneos. Visto que, por supuesto, es consciente del adulterio de su esposa, es capaz de resistir a la burla de los vecinos, puesto que como buen y astuto pícaro, cuyo carácter es semejante al del bufón, encuentra la respuesta a ser el objeto de la burla en el hecho de que se convierte en el sujeto, es decir en el burlador de una sociedad caracterizada por el principio de la inmoralidad.

Aparecido unos 50 años más tarde, al *Guzmán de Alfarache*[28] (1599, 1604), en cierta medida, se lo puede considerar buen seguidor del *Lazarillo de Tormes*. Tanto como Lazarillo, Guzmán justifica el amplio relato sobre su persona con referencia a un caso que se cuenta al final de la novela. Se trata de la supuesta conversión del protagonista, condenado a acabar su vida en una galera. Con acierto, Brancaforte plantea la tesis de que el núcleo para el entendimiento del texto se encuentra en esta dudosa conversión del protagonista, que Brancaforte califica de engañadora[29]. También en esta novela el lector tiene que desconfiar del narrador pícaro. Tras haber disociado el narrador de la novela en dos personas (un yo narrador y un yo agente[30]), el autor disimula el entendimiento del texto para el lector.

El narrador polivalente dialoga frecuentemente con sí mismo sobre su adversa fortuna. En el prólogo al discreto lector postula claramente, que se dirije a un lector cómplice: «No me será necesario con el discreto largos exordios ni prolijas arengas, pues ni le desvanece la elocuencia de palabras ni lo tuerce la fuerza de la oración a más

---

27 Véase Jürgen Petersohn, «Die Vita des Aufsteigers. Sichtweisen gesellschaftlichen Erfolgs in der Biografik des Quattrocento», en August Buck (ed.), *Humanismus und Historiographie*, Weinheim, Acta Humaniora, 1991, 125-135, aquí 134.

28 Los números entre paréntesis remiten a las páginas de la edición citada en la nota segunda.

29 Véase Benito Brancaforte, *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980, 21. Según Francisco Rico la conversión del protagonista es nada más que «un mínimo pretexto para justificar la redacción en primera persona.» Véase Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, 66.

30 Véase la introducción de José María Micó a Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, vol. 1, Madrid, Cátedra, 1994, 34.

de lo justo, ni estriba su felicidad en que le capte la benevolencia.» (G, I, 110s.) Y hasta afirma que: «Pues, doyte mi palabra que se engaña y a solo el buen común puse la proa, si de tal bien fuese digno que a ello sirviese.» (G, I, 111)

Mediante la estructura dialógica del relato se introduce un discurso humanista en la novela que, obviamente, está superpuesto por un discurso religioso contrarreformista. Mientras que el yo-narrador representa a los valores contrarreformistas, el yo agente subvierte los esfuerzos del primero en busca del buen camino moralizante. Siguiendo las huellas que nos ofrece el título de la segunda parte del *Guzmán*: *Atalaya de la vida humana*, descifamos una de las alusiones humanistas del texto. La noción atalaya de la vida humana nos indica una autoridad puesta encima de la sociedad, que cree tener el derecho de juzgar a los demás, porque tiene el saber de los verdaderos valores humanos. En el prólogo a la segunda parte, el autor define atalaya de la siguiente manera:

> [...] lo que en su vida en esta historia se pretende, que sólo es descubrir –como toda suerte de vicios y hacer atriarca de venenos varios a un hombre perfeto castigado de trabajos y miserias, después de haber bajado a la más ínfima de todas, puesto en galera por curullero della. (G, II, 22)

Tanto como Lazarillo matiza en el protagonista como sujeto, lo que demuestra la cita siguiente: «Válgame Dios –me puse a pensar–, que aun a mí me toca, y yo soy alguién! ¡Cuenta se hace de mí!» (G, I, 285)

En el contexto de los conceptos humanistas se enmarca también la afirmación de Guzmán al final del capítulo II del Libro Primero de la Primera Parte: «Con esto salí a ver mundo, peregrinando por él, encomendándome a Dios y buenas gentes, en que hice confianza.» (G, II, 162) Como en el *Lazarillo* las buenas gentes no tienen más que una mala influencia en el pícaro, y el salir a ver mundo indica el deseo de hacer su propia fortuna. El discurso humanista del pícaro Guzmán (yo agente) se destaca en distintos pasajes a lo largo de la novela. P. ej. pone en boca de un clérigo la crítica del entendimiento de la Fortuna por los egipcios:

> Antiguamente los egipcios, como tan agoreros, entre otros muchos errores que tuvieron, adoraban a la Fortuna, creyendo que la hubiera. [...] Tenían por muy cierto ser esta diosa la que disponía en todas las cosas, dando y quitando a su elección porque, como suprema, lo gobernaba todo. Hacían esto por faltarles el conocimiento de un solo Dios verdadero, a quien adoramos, por cuya poderosa mano y divina voluntad se rigen cielo y tierra, con todo en ello criado, invisible y visible. (G, I, 202)[31]

31 Según Micó parece que aquí el autor está conmemorando el cap. XXXVIII de la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía. Véase *Guzmán de Alfarache*, 202, nota 1.

Sin embargo, se burla de esta convicción, preguntándose unas líneas después: «¿Cual estrella infelice me sacó de mi casa?» (G, I, 204) A parte de esta estrategia típicamente picaresca o bufonesca, Guzmán hace prueba de sus conocimientos humanistas en las citas siguientes. Constata que «la Fortuna favorece a los osados» (G, II, 329) y que «la contraria Fortuna hace a los hombres prudentes» (G, II, 447). Y, finalmente, concede más importancia al saber que a las riquezas materiales, diciendo:

> En cualquier acaecimiento, más vale saber que haber; porque, si la Fortuna se rebelare, nunca la ciencia desampara al hombre. La hacienda se gasta, la ciencia crece, y es de mayor estimación lo poco que el sabio sabe que lo mucho que el rico tiene. [... La Fortuna] si es buena, es madrastra de toda virtud; si mala, madre de todo vicio, y al que más favorece, para mayor trabajo lo guarda. (G, I, 329)

Puesto que el caso de la supuesta conversión del héroe pícaro representa la clave para el entendimiento de la novela, echamos ahora una mirada hacia la representación de la Fortuna en el último capítulo del *Guzmán*. Me parece muy significativo el hecho de que este capítulo empiece con la anécdota de un pintor famoso que pintó a un caballero rico al revés. La alusión al tópico del mundo al revés al final de la novela –un tópico muy común en la edad del barroco[32]– está reforzado con la declaración de que se desclavó la rueda (de la Fortuna) de Guzmán[33]. Estas alusiones culminan en la confesión siguiente: «Aun quisiera la Fortuna derribarme de aquí, si pudiera, más, como no puede su fuerza estenderse contra los bienes del ánimo y la contraria hace prudente a los hombres, túveme fuerte con ella.» (G, II, 519) Mientras que los bienes del ánimo se refieren al discurso religioso de llevar una vida moral, la alusión al valor humanista de la prudencia y el hecho de que Guzmán se pusiera en contra de su adversa fortuna, señalan a la mentalidad humanista.

Finalmente, el negocio con Dios –como tal se revela la conversión del pícaro basada en la denuncia de sus compañeros de galera– sigue estando pendiente, puesto que la liberación de Guzmán depende «de la cédula de Su Majestad», es decir del Rey. ¿Este subrayamiento del poder del Rey no indica la preeminencia de los valores de este mundo en vez del más allá? Parece que tanto Guzmán como Lazarillo han aprendido bien sus lecciones respectivas del engaño y desengaño por parte de la sociedad a la cual, bajo la máscara bufonesca, enfrentan un espejo satírico y muchas veces grotesco.

---

32 Véase Augustin Redondo, «Monde à l'envers et conscience de crise dans le 'Criticón' de Baltasar Gracián», en Jean Lafond y Augustin Redondo (eds.), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littérarires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979, 83-97.

33 «Desclavóse la rueda, dio vuelta comigo por desusado modo nunca visto.» G, II, 509.

Bibliografía

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, José María Micó (ed.), 2 vols, Madrid, Cátedra, 1994, Letras Hispánicas, 86.

Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Cátedra, 1997, Letras Hispánicas, 44.

Bauer, Matthias, *Der Schelmenroman*, Stuttgart, Metzler, 1994.

Brancaforte, Benito, *Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980.

Cassirer, Ernst, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.

Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Carmen Bravo-Villasante (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

Díaz Jimeno, Felipe, *Hado y fortuna en la España del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

Green, Otis H., *Spain and the Western Tradition. The castilian mind in literature from 'El Cid' to Calderón*, Bd. II, Madison/Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1964.

Haug, Walter y Burghart Wachinger (eds.), *Fortuna*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag 1995, (*Fortuna Vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert*), vol. 15.

Kirchner, Gottfried, *Fortuna in Deutschland und Emblematik des Barock*, Stuttgart, Metzler, 1970.

König, Bernhard, «(Anonym). *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*», en Volker Roloff y Harald Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, Schwann-Bagel, 1986, 33-47.

Lefèvre, Eckard, «Humanismus und humanistische Bildung», en Stiftung *Humanismus heute* des Landes Baden-Württemberg (ed.), *Humanismus in Europa. Mit einem Geleitwort von Helmut Engler*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1998, 1-43.

Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Antonio Castro Díaz (ed.), 2 vols, Madrid, Cátedra, 1989-90.

Nolting-Hauff, Ilse, «La vida de Lazarillo de Tormes und die erasmische Satire», en Klaus W. Hempfer y Gerhard Regn (eds.), *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983, 82-104.

Petersohn, Jürgen, «Die Vita des Aufsteigers. Sichtweisen gesellschaftlichen Erfolgs in der Biografik des Quattrocento», en August Buck (ed.), *Humanismus und Historiographie*, Weinheim, Acta Humaniora, 1991, 125-135.

Redondo, Augustin, «Monde à l'envers et conscience de crise dans le 'Criticón' de Baltasar Gracián», en Jean Lafond y Augustin Redondo (eds.), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littérarires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.

Reichert, Klaus, *Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1985.
Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, [3]1982.
Sánchez Pérez, Aquilino, *La literatura emblemática española (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, SGEL, 1977.
San Miguel, Ángel, «Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*», en Volker Roloff y Harald Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, Schwann-Bagel, 1986, 62-81.

Vicente de la Rosa (*Quijote* I, 51) y el problema epistemológico de la verosimilitud

Margarita Pillado-Miller

En mis relecturas del *Quijote*, siempre me han llamado la atención dos momentos de perturbación o disonancia realista: uno es la muerte de Vicente Torrellas en manos de Claudia Jerónima (II, 60) y el otro, del cual me ocuparé hoy, la historia de Leandra y Vicente de la Rosa (*Quijote*, I, 51)[1]. Califico a estos momentos de perturbadores o disonantes porque ambos insertan de forma sumamente económica una nota de crudo realismo de tono más intenso que el realismo irónico que estructura la totalidad de la novela. Ambas historias ocurren en momentos epigonales de ambas partes y sólo involucran a don Quijote de forma indirecta, ya que éste se configura como un mero espectador u oyente de las mismas.

No es mi intención en este trabajo entrar en el debate de la pertinencia o impertinencia de la inserción de estas narraciones en la historia principal, cuestión ya ampliamente tratada por Stanislav Zimic y Hans-Jörg Neuschäfer, entre las aportaciones más recientes. Con respecto a la historia de Leandra y Vicente de la Rosa, me interesa destacar, sin embargo, la relevancia y coherencia de este cuento en la crítica que Cervantes realiza sobre los peligros de la lectura de los libros de caballerías, que con su proliferación de exageraciones y disparates crean una confusión ontológica en ciertos lectores que toman la ficción como reflejo de la realidad en la que los textos se inspiran o deforman. Es claro que la crítica de Cervantes se hace eco de las polémicas antiliterarias en la España del siglo XVI y XVII sobre los problemas morales y metafísicos que puede acarrear la lectura de las obras que utilizan la escritura «desatada» tradicionalmente asociada con las crónicas históricas para contar ficciones[2]. Sin embargo, en este análisis de la historia de Vicente y Leandra, intentaré demostrar que Cervantes complica la polémica crítica sobre la idoneidad de un lector de ficción para proponer en la figura de Vicente de la Rosa una crítica pero a la vez una alabanza a las posibilidades vitales de la ficción desde una perspectiva estético-metafísica posibilitada por el concepto de verosimilitud artística.

---

1 Utilizo la edición de Luis A. Murillo, quien respeta la grafía de la edición príncipe para el nombre de Vicente de la Rosa (n.3, 562). La paginación que se incluye en el texto pertenece a esta edición.

2 Ver en especial el primer capítulo de B.W. Ife en *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, 11-44, donde se utiliza «un metalenguaje derivado de Platón» (7) como el principio organizador de la crítica de la ficción en la España del Siglo de Oro.

La inserción de esta historia inmediatamente después de los tres capítulos donde el canónigo expone su teoría literaria ilustra el proceso de narración deductiva característica de Cervantes, ya señalada por Ascunce Arrieta (170). Tomando esta idea en cuenta, propongo que la historia de Vicente y Leandra ejemplifica la teoría literaria que se ha venido elaborando sobre la perniciosa influencia de obras de ficción en ciertos lectores no idóneos, pero además logra exponer y superar económicamente la paradoja de utilizar la ficción para criticar este modo narrativo e, indirectamente, para ilustrar el acierto pero también las limitaciones de la preceptiva de la época. Por lo tanto, podemos considerar los capítulos 47-50 como la enunciación de un candente problema que el capítulo 51 se ocupará de ejemplificar y superar mediante el planteo de lo que Ascunce Arrieta da en llamar «la interrogación implícita» (170). Esta organización del material narrativo obliga al lector a extraer sus propias conclusiones con las claves que ofrece un universo narrativo donde esencia y apariencia están constantemente en pugna y donde las circunstancias de la enunciación de la historia se problematizan.

De momento, consideremos brevemente la preceptiva literaria elaborada por el canónigo de Toledo en los capítulos 47-50. Haciéndose eco de la poética neoaristotélica, que recomienda que una obra cumpla con el doble propósito de deleitar y enseñar a través de una representación mimética y verosímil de la realidad, el canónigo critica a los libros de caballerías por su falta de verosimilitud y porque sólo deleitan sin instruir. Lo que deseo destacar de la teoría del canónigo es la doble articulación de la misma, matizada por la ironía contextual que subvierte la autoridad de lo que enuncia. En efecto, resulta curioso que sea precisamente la voz crítica del canónigo la que confiese su deseo de «autorizar», es decir, de crear y la vez de dar autoridad moral, a un libro de caballerías. Según la confesión del canónigo, lo único que impide la realización de su deseo es el temor a lo que pueda opinar un público lector no idóneo o empresarios ignorantes de la preceptiva o, peor aún, más atentos a sus ganancias que a la educación del vulgo «564, passim». De haber algo rescatable en el género de las caballerías, según el canónigo, es la posibilidad de revelar el talento del autor, ya que la convención literaria permite incorporar una variedad de estilos y tipos literarios, siempre y cuando el contenido se atenga «a la verdad» (567). La ironía de esta crítica es multivalente, puesto que al confesar su deseo de perpetuar un género altamente criticado extra e intratextualmente por la institución a la cual representa, el canónigo pone de manifiesto las numerosas contradicciones que le restan «autoridad» a su crítica al tiempo que afirma la dimensión inspiradora del género[3]. Es en parte esta ironía la que ha llevado a varios críticos a señalar el

3 Recuérdese la afirmación del canónigo de no haber podido «leer ninguno del principio al cabo (...) Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirlo, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates» (564), mientras que más adelante parece haberse olvidado de estos pronunciamientos, al confesar que «en tanto que no pongo la imaginación a pensar que son todos mentira y liviandad, me dan algún contento» (579). Es obvio que si agregamos a estas declaraciones el deseo del canónigo de unirse a los autores de esos execrables libros, la conclusión

complejo tratamiento del concepto de mímesis en esta obra, pues es claro que la práctica cervantista va más allá de la interpretación literal del mismo para ofrecer, en boca del canónigo, la paradoja de la verosimilitud: «tanto la mentira es mejor cuanto más tiene de verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible» (565)[4]. No pretendo ignorar aquí el impulso paródico de los libros de caballerías que estructura el *Quijote*. Concuerdo con Zimic en que las novelas interpoladas están íntimamente ligadas al propósito crítico que sustenta la obra entera y que lo aparentemente inconexo de las mismas funciona más bien como una demostración paródica de las fallas de los libros de caballería que como revelación de descuidos de composición (27-8)[5]. Sin embargo, sí deseo resaltar la idea de que la parodia no se lleva a cabo en términos absolutos, sino que se matiza con una práctica que siempre se preocupa por erigir la posibilidad creativa como el principio superador de cualquier preceptiva.

Precisamente la presentación de una «mentira» verosímil, es decir, una mentira que aparenta ser verdad, acarrea consecuencias nefastas para los personajes imposibilitados de ejercer una hermenéutica apropiada, como magistralmente lo ilustran las tragicómicas desventuras de don Quijote. Y si bien la comicidad subyacente en el anacronismo del caballero andante sirve para entretener «enseñando», la historia interpolada de Vicente y Leandra funciona no sólo como una intensa llamada de atención al peligro inherente en la utilización irresponsable de la verosimilitud, sino que además demuestra, a través de la caracterización de Vicente de la Rosa, el poder de seducción de un texto creativo. La intensidad del mensaje y su economía narrativa ponen el énfasis en la violencia y la crudeza asociados con los acontecimientos relatados, crudeza que apenas se asoma en la historia de Marcela, y que es prácticamente inexistente en las otras historias interpoladas de sesgo pastoril. Además, la historia se caracteriza por la constante reinterpretación y modificación de las convenciones del género pastoril que restan importancia a la historia en sí para resaltar la caracterización atípica de Vicente de la Rosa.

---

que sacamos es que debe de haber algún elemento de inspiración vital en ese género literario que seduce de forma tal que se quiera emularlo. Es esto lo que se interpreta como el gran peligro inherente a la ficción y resulta de suma relevancia al considerar la función del personaje de Vicente de la Rosa en el cuento del pastor Eugenio.

4 En su acertado análisis de la técnica narrativa en el *Quijote*, Helena Percas demuestra cómo Cervantes expone mediante su práctica narrativa un concepto muy personal de la preceptiva de su época. Ver también a Ife, quien señala la tradición clásica y cristiana de valorar los «relatos fantasiosos presentados como fábulas o parábolas» (33).

5 En este contexto, deseo destacar que tanto Girard, como Neuschäfer y Zimic, afirman la interpretación precartesiana que ensalza a la razón como el guía más fidedigno para interpretar la realidad circundante: «la razón lúcida, el sentido común, la inteligencia, la discreción, la virtud, la bondad, la experiencia de la vida bien aprovechada (...). La renuncia a estos guías, consciente o inconsciente, siempre produce las catástrofes, cómicas y trágicas, de los personajes cervantinos» (Zimic, 26).

La irrupción del pastor Eugenio –el narrador de la historia de Vicente y Leandra– resulta abrupta y chocante por el tono agresivo con que interpela a su cabra extraviada y es representativa de la constante modificación en la narración de las convenciones de la novela pastoril. Por un lado, como lo ha señalado Zimic, la interpelación a su Manchada, que sustituye paródicamente la idealizada mujer amada de la novela pastoril, resulta exagerada y contrasta con la ironía de las palabras salutatorias del canónigo (194). Por el otro, el amor frustrado de Eugenio hacia Leandra, no es producto de la intervención de Vicente de la Rosa, sino anterior a ella; el éxito que tiene Vicente para seducir a Leandra sólo confirma que ésta en realidad no estaba interesada en ninguno de sus pretendientes. Asimismo, la seducción, estructurada convencionalmente con el recurso de la palabra secreta de matrimonio, en realidad resulta de la iniciativa de Leandra, y no de Vicente: «ella se vino a enamorar dél, antes que en él naciese presunción de solicitalla» (593). Por último, la seducción prescinde del móvil sexual, y favorece el económico: el robo de joyas, dinero y hasta de los vestidos de Leandra, sustituye a la violación. El único elemento que respeta las convenciones genéricas es el de las consecuencias para Leandra, que son las mismas que para la de cualquier mujer deshonrada: el encierro en un monasterio hasta que «el tiempo gaste alguna parte de la mala opinión en que su hija se puso» (594). Resulta curiosa la insistencia del texto en que Leandra no fue violada, puesto que en definitiva la naturaleza de la deshonra de Leandra no cambia para ella las consecuencias de sus acciones; por lo tanto, resulta imperioso reflexionar el por qué de la misma. Se ha sugerido que la falta de interés sexual de Vicente en Leandra sugiere que su móvil es el deseo de revanchismo social: demostrarle al pueblo, y sobre todo a sus habitantes ricos, que este advenedizo puede lograr lo que lo más granado de sus habitantes es incapaz de hacer: conquistar y hasta prescindir del amor de Leandra (Zimic, 190-6). Por otro lado, también se ha notado que, aun cuando Vicente recurra al artificio en su apariencia externa, es mucho más genuino en su esencia que otros personajes del *Quijote*, pues sabe quién es y es fiel a su naturaleza misógina (Percas, 394).

El análisis de la compleja caracterización de Vicente puede ayudarnos a contextualizar las contradicciones del texto así como los aciertos y desaciertos de la teoría literaria del canónigo, sugiriendo que los personajes de esta historia interpolada metaforizan la crítica del proceso de lectura que estructura todo el *Quijote*. De este modo, Eugenio se erige como un narrador no confiable, ya que su participación en la misma tiñe el punto de vista de la narración con el resentimiento propio del amante despechado, según lo señala Baquero Escudero (422-3); Vicente es el texto que se ofrece a la lectura de Leandra, mientras ésta se convierte en la lectora que ilustra las nefastas consecuencias de confundir artificio con realidad. Vicente seduce por su suprema habilidad para convertir lo aparentemente inverosímil en creíble mediante la exhibición de un talento estético que se extiende a varias manifestaciones artísticas: la música, la poesía, el relato de hazañas heroicas, y hasta su talento para combinar un vestuario básico en un sinfín de transformaciones sartoriales. Vicente se erige entonces como personificación de una retórica que seduce precisamente por su

creatividad y talento, que se combinan para minimizar la importancia del concepto de verosimilitud. En efecto, los relatos de sus aventuras evocan las descripciones de las hazañas de los heroicos y obviamente ficticios caballeros andantes, especialmente en lo que respecta a la absoluta falta de verosimilitud que los caracterizan:

> No había tierra en todo el orbe que no hubiese visto, ni batalla donde no se hubiese hallado; había muerto más moros que tiene Marruecos y Túnez, y entrado en más singulares desafíos, según él decía, que Gante y Luna, Diego García de Paredes y otros mil que nombraba; y de todos había salido con vitoria, sin que se hubiese derramado una sola gota de sangre. (592)

Esta cita sugiere que aunque las historias inventadas por Vicente no sean verosímiles por su exageración, sí resultan convincentes a los oyentes por el arte con que aquél las comunica. El mismo Eugenio confiesa el poder de seducción del estilo de Vicente: «allí nos tenía a todos con la boca abierta, pendientes de las hazañas que nos iba contando» (592). De este modo, Eugenio y todo el pueblo se hacen eco de la opinión del cura después de acabada la lectura de la *Novela del curioso impertinente*: las historias de Vicente no son verosímiles pero gustan por la fineza de su estilo. Si además tenemos en cuenta que es precisamente la habilidad artística de Vicente la que le otorga la arrogancia de llamar «de *vos* a sus iguales y a los mismos que le conocían» (592-3), comprobamos que en este singular planeta del universo cervantino la autosuficiencia creativa se erige como el único concepto que exime a un ser completamente amoral como lo es Vicente de las trágicas consecuencias que se reservan a los personajes cuya «locura que degenera en una especie de soberbia, en todo caso, una sobrevaloración de sí mismo» (Neuschäfer, 67)[6].

Por el contrario, el estilo de Eugenio, aun cuando impresiona bien al canónigo por acercarse a la de un «discreto cortesano» (I, 52, 596), no llega más que a entretener, pero no a seducir a sus oyentes. El escueto comentario del canónigo es un reflejo indirecto de la caracterización ambivalente de Eugenio en esta historia, pues su autodescripción de amante despechado no resulta coherente con la evidencia que su propio relato presenta. En efecto, como ya se ha observado, Eugenio no reúne las cualidades necesarias para justificar su actitud de resentimiento hacia Leandra puesto que su experiencia no pasa de ser la de un observador cercano. Su enamoramiento de Leandra reproduce el de otros pretendientes y su elección del modelo pastoril no aporta ninguna contribución creativa que lo justifique: recordemos que los «pastores» de las otras historias interpoladas dejan una marca artística: Grisóstomo tiene su canción, Cardenio su librillo de memoria, objetos que les permiten a los lectores intra

6 Resulta interesante comprobar que la lectura ética de Neuschäfer sobre las historias interpoladas del Quijote ha excluido el cuento de Vicente y Leandra. Me atrevo a proponer que tal vez es la amoralidad del personaje de Vicente y su autosuficiencia creativa la que problematiza su inserción dentro de los parámetros analíticos establecidos por este crítico.

y extra textuales elaborar un juicio sobre la calidad artística del personaje. Por el contrario, de Eugenio sólo nos quedan los insultos injustificados a Leandra y a Anselmo, el otro pretendiente rechazado, algunos versos que muestran «su buen entendimiento» (595), pero nada de su arte.

La lectura errónea que Leandra realiza de Vicente es, por último, el elemento más claramente representativo de la ejemplaridad de esta historia. Si Vicente es la causa eficiente de la misma, si a Eugenio le corresponde la organización de los elementos narrativos, Leandra, como causa final, es el personaje que demuestra en la práctica la crítica de la lectura. Por un lado, su error, de carácter epistemológico, expone la doble vertiente moral y metafísica alrededor de la cual se ha organizado la crítica del canónigo. Leandra se deja persuadir de la posibilidad de una realidad alternativa –la de convertirse en esposa de Vicente– y la de una transgresión moral, la de robar a su propio padre, para acompañar a Vicente a «la ciudad más rica y viciosa que había en todo el universo mundo» (594). Por el otro, la reacción frente a su equívoco, o mejor dicho, la falta de ella, da la nota irónica que problematiza una posible lectura platónica de la preceptiva del canónigo, ya que la narración escatima cualquier información sobre el estado de ánimo de Leandra cuando la rescatan de la cueva o cuando relata los pormenores de su transgresión. Ni Eugenio como narrador, ni Cervantes como último responsable de esta historia, ofrecen la menor clave que nos indique si Leandra se arrepiente (aprendizaje moral) o reconoce el error en que cayó (aprendizaje metafísico). Por lo tanto, la seducción del texto que Vicente personifica ha sido tal que, a diferencia del pueblo, el cual admira el arte de Vicente pero mantiene un saludable escepticismo racional, conduce a Leandra a cometer un error del cual no puede o no quiere percatarse y así, como a don Quijote, sufrir las consecuencias del mismo.

Desde un punto de vista epistemológico, Leandra yerra porque su lectura no corresponde con la verdad que se esconde tras el oropel de Vicente. Pero la fuerza y convicción con que Vicente está caracterizado en esta historia indica que su verdad no necesita corresponder a una percepción correcta sino a la coherencia artística. La complejidad de Vicente, su verdad, reside en la paradoja que tan magistralmente invierte la relación jerárquica de la propuesta del canónigo: no supeditar la mentira a la verdad, sino buscar «la verdad de las mentiras»[7].

7 Me inspiro en el título de la colección de ensayos de Mario Vargas Llosa, Barcelona, Seix Barral, 1990, que tan acertadamente resume la complejidad de la actividad creativa.

Obras citadas

Ascunce Arrieta, José Manuel, «Precartesianismo de Cervantes en *El Quijote*», en *Actas del VII Congreso de la AIH*, Frankfurt, Vervuert, 1989, 169-74.

Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis A. Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 1984, 2 vol.

Ife, B. W., *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, trad. de Jordi Ainaud, 1985, Barcelona, Crítica, 1992.

Neuschäfer, Hans-Jörg, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999.

Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975.

Zimic, Stanislav, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Pamplona, Universidad de Navarra/Frankfurt am Main, Iberoamericana, 1998.

Agudeza emblemática en H. Domínguez Camargo: el bestiario en el *Poema heroico a San Ignacio de Loyola*

Carmen Pinillos

Los emblemas y conceptos
son frutas del mismo árbol[1]

Corriente habitual de toda la literatura áurea es la presencia de elementos de diferente calidad emblemática, en todos los géneros literarios y en todos los escritores de la época: Cervantes[2], Tirso[3], Calderón[4]... En la obra poética del novogranatense Hernando Domínguez Camargo es un elemento fundamental de su sistema expresivo, en particular en el *Poema heroico a San Ignacio*[5]. En el *Poema heroico*, la técnica de integración de la materia emblemática es la agudeza de ingenio, un mecanismo perfectamente calculado que responde a las categorías que comenta Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*[6].

La misma afición de origen humanístico peninsular a los emblemas, empresas y jeroglíficos ... se reproduce evidentemente en la colonia, como indica a propósito del Perú virreinal Alicia de Colombí-Monguió[7]. En el caso del Domínguez Camargo esta afición, sin duda, fue creada y fomentada por la Compañía de Jesús, a la que pertenecía. No podemos olvidar que en el siglo XVII, los jesuitas hacen suyo el género emblemático y cultivan casi todos los tipos de libros de emblemas. Como señala Pedro Campa, la Compañía pronto apreció «su potencial innovador como arma de combate contra la herejía protestante, como texto de estudio, como vehículo para enaltecer a Dios, como formato para su sistema de oración, y finalmente como medio para dar a conocer la historia y los ideales de la Orden»[8].

Así el *Poema heroico*, exaltación del fundador de la Orden, resulta una obra sorprendente en cuanto a la abundancia y acumulación de referencias de origen emblemáti-

---

1 Praz, 1964, 14.
2 Arellano, 1997, 1998 y 1999; Cull, 1992a; Iffland, 1998; Pinillos, 1997.
3 Smith, 1985.
4 Arellano, 1990; Cull, 1992b.
5 Igualmente en su obra en prosa. Sobre la *Invectiva apologética* ver Pinillos, 1999.
6 Gracián, 1981, tomo II, 197: «Es, pues la agudeza compuesta fingida un cuerpo, un todo artificioso fingido, que por la traslación y semejanza pinta y propone los humanos acontecimientos. Comprehende debajo de sí este universal género toda manera de ficciones, como son etopeyas, metamorfosis, alegorías, apólogos, comedias, cuentos, novelas, emblemas, jeroglíficos, empresas, diálogos».
7 Colombí-Monguió, 1988.
8 Campa, 1996, 44.

co, como ya Guimbernat de González ha resaltado en varios artículos[9], especialmente en el dedicado a los emblemas amorosos. Sin embargo el repertorio de motivos es tan amplio que aun pueden explorarse varios campos más: vegetales, mitología, animales, la navegación... etc. Aquí me centraré en los motivos del bestiario emblemático, comentando alguno de los principales.

En el Libro 1, el girasol se presenta mediante la metonimia mitológica, como Clicie. Aquí opera la agudeza emblemática:

> Alada mayos y plumada abriles
> águila de las flores (bien que breve),
> por coronarse sol de los pensiles,
> muchas luces al sol Clicie le bebe.
> (Libro 1, XXXVIII)[10]

Reina de las aves, el águila, es imagen para el girasol «Clicie»[11], mediante agudeza de semejanza ya que según muestran distintos emblemas es el único animal capaz de mirar al sol sin deslumbrarse, y además símbolo de renovación al cambiar la pluma vieja mientras lo hace. Es un rasgo al que aducen emblemas como el de Borja «Vetustate relicta», Valeriano, Camerarius y otros[12]. En términos parecidos se ofrece la comparación del águila con el girasol «Clicie de pluma» (Libro 2, LXVII[13]), donde se superpone otra referencia emblemática: el águila que prueba sus polluelos obligándoles a mirar al sol[14].

La grulla es emblema de la vigilancia, descansando sobre una sola pata mientras en la otra sostiene una piedra que deja caer al dormirse para despertar con el ruido[15]. Es el primer motivo emblemático de la siguiente octava:

> A ti te hará esa piedra vigilante
> más que a la grulla cauta piedra grave,
> o escudriñe la noche instante a instante,

---

9 Guimbernat, 1986, 1984 y 1987.

10 Cito siempre indicando libro y estrofa, según la edición de Domínguez Camargo, 1960. Otra imagen similar en Libro 2, XCI: «Clicie, que en rudos bosques se desata/águila de las flores, y es al prado/reloj de sus edades concertado».

11 Para el significado emblemático del girasol, véase por ejemplo, el emblema de Sebastián Horozco de Covarrubias, «Si te vas volveréme al llanto», en Bernat y Cull, 1999, núm. 781.

12 Borja, 1981, 12-13; Valeriano, 1556, fol. 141; Camerarius, 1604, emblema XVI del libro de las aves. Véase Henkel y Schöne, 1976, cols. 775-77.

13 Libro 2, LXVII: «distante mira al águila, que enseña,/Clicie de pluma, al sol, ave obstinada/(sin que palpite el párpado), a sus hijos,/que porfíen al sol los ojos fijos».

14 Es motivo central de emblemas de Remón, Sebastián de Covarrubias Horozco, Soto... reproducidos en Bernart y Cull, 1999, núms. 37-41, 47, 50, 53...

15 Como en otras ocasiones es fácil documentar este motivo en repertorios de emblemas como los de Valeriano, Giovio, Camerarius, Nicolas Reusner, o Sebastián de Covarrubias. Ver Henkel y Schöne, 1976, cols. 820-21.

sus párpados abriendo, atenta llave;
o ya la ancore un pie, pluma constante,
o ya navegue el aire, alada nave;
de su piedra su pluma siempre hiedra,
siempre imán atractiva de su piedra.
(Libro 1, CXC)

Otros emblemas de Borja, Remón, Villava, Alciato...[16] muestran este ave volando con una piedra, significando igualmente la vigilancia y la prudencia, lo que junto con la alusión a la hiedra y la piedra imán —elementos de amplio uso en la emblemática para mostrar la fijeza en la sujeción[17]— aclara el resto de la estrofa.

El emblema del pelícano, ave que se rasga el pecho con el pico para alimentar o resucitar con su sangre a los polluelos, se encuentra en varios emblemistas significando la piedad en la muerte, la caridad o el valor; así en Monforte «Plangentes Adonidem suum», en Remón «Maiorem hac dilectione nemo habet, ut animam suam ponat quis, pro amicis suis» que comenta es una propiedad ya alabada por Plinio y Aristóteles, en Gómez «Pro lege et pro grege», u Ortí con el lema «Omnia vincit amor»[18]. Camargo se sirve de la imagen en varios lugares, con este significado convencional:

Pelicanos de España, dad la vida
con la sangre al honor que mató el miedo.
(Libro 1, CXLVIII)

o la estrofa CLXI, Libro 5[19]:

—Polluelos tiernos (dijo), que habéis sido
implumes prendas hoy del pelicano
que, a nuestro amparo el corazón rompido,
su livor nos desata soberano:

Más audaz es su empleo como metáfora de la fruta granada en la descripción del banquete del bautizo del santo donde:

Pelicano de frutas, la granada,
herida en sus purpúreos corazones,

---

16 Remón «In vigilia et pondere», Borja «Tuta merces», Villava «Nae dissipet Auster», Alciato «Quid excessi? quid admisi? quid omisi», cit. Bernart y Cull, 1999, núms. 757-48 y 760-61.

17 Bernart y Cull, 1999, núms. 1340-41 y 1410 (sobre el imán); núms. 494, 838-41 y 1194 (sobre la hiedra).

18 Bernart y Cull, 1999, núms. 287, 1292-94. Otros emblemistas (Camerarius, Junius, Vaenius...) en Henkel y Schöne, 1976, cols. 811-13.

19 Con el mismo simbolismo en Libro 4, XL: «tu boca calce al pico el pelicano/sobre el polluelo, que ensangrienta yerto».

> su leche les propina colorada,
> en muchos que el rubí rompió pezones.
> (Libro 1, LXVI)

Los versos de la octava CLXXVIII[20] mencionan al pavón o pavo real y su esfera. Es la rueda del pavo real, animal emblemático símbolo de la locura y lo vano, según explica por ejemplo Núñez de Cepeda, en sus *Empresas sacras*, entre otros muchos repertorios (empresa 49). Comenta García Mahíques[21] que el ave se convirtió en símbolo del orgullo y de la soberbia, y así aparece en Pierio Valeriano, Jan David, etc. El pavo al extender la espléndida rueda con sus plumas deja a la vista la fealdad de sus patas, denunciando su vanagloria. Muy conocido es el emblema de Peter Isselburg, con el mote «Nosce te ipsum»[22], o el de Villava[23] con la leyenda «Deformes oblita pedes».

La octava CXXXII[24] donde el gallo molesta el sueño vigilante del león, está conectada con varios motivos emblemáticos. Según tradiciones zoológicas el león duerme vigilante con los ojos abiertos, como en el emblema de Saavedra «Non majestate securus» que lo representa medio dormido[25]. La hipérbole camargiana por agudeza de semejanza: «en sus ojos dos Argos aloja», enfatiza su vigilancia, con el motivo de los cien ojos de Argos, de amplia tradición entre los emblemistas[26]. El león persiguiendo al gallo y viceversa, es emblema en varios autores: Villava con el mote «Dum vigilo» «mientras estoy en vela»[27] o Lorea, «Caelisti auxilio» que comenta:

> Con los alientos del sol predomina al león el gallo: pierde éste sus fuerzas cuando sale la luna, y descaece tanto de sus bríos, cuanto antes con el sol estaba alentado; por eso recobra el león, y entonces no le teme.[28]

---

20 Libro 1, CLXXVIII: «De carne declaró que Ignacio era/el golpe, y halló pies en su denuedo,/cuando a impelerlo a tímida carrera/nunca los pies le pudo hallar el miedo:/pavón se los miró, si bien su esfera/el uno repitió y el otro ruedo:/que no marchitan pompas los rubíes/que blasones se calzan carmesíes».

21 García Mahíques, 1988, 188-190.

22 Henkel y Schöne, 1976, col. 809.

23 Villava, 1613, II, empresa 27.

24 Libro 1, CXXXII: «¡Qué mal el gallo contra el león se arroja,/el sueño a las vigilias alternado,/si en sus ojos dos Argos éste aloja,/si canta aquel, aun cuando más se enoja,/y es bramido el de aqueste, aun no enojado;/si es, el resuello de éste, al bosque espanto,/y es el grito de aquel, apenas canto».

25 Saavedra, 1985, empresa 45.

26 Bernart y Cull, 1999, núms. 165 y 1278.

27 Bernart y Cull, 1999, núm. 961.

28 Bernart y Cull, 1999, núm. 955.

Unas octavas después, el león, asociado en este caso a las abejas, es una figura que se relaciona con Sansón[29]. El emblema se encuentra en Saavedra Fajardo («Merces belli» «La recompensa de la guerra») que presenta a la abejas volando alrededor de la cabeza de un león muerto en el suelo. El comentario de Saavedra apura el sentido de la imagen representada, que se origina en el texto bíblico de *Jueces*, 14, 8: «En ella se declara aquel enigma de Sansón del león vencido, en cuya boca, después de muerto, hacían panales las abejas»[30].

La agudeza visual del lince es proverbial, según creencias medievales su mirada tenía el poder de horadar muros y murallas y en grabados del Renacimiento que representan los cinco sentidos figura la vista representada por un lince[31]. Es motivo central del emblema de Remón «Omnia videns» «Ver todas las cosas»[32]. Domínguez Camargo alude a esta propiedad para construir dos imágenes del Libro segundo[33]. Se opone tradicionalmente al topo ciego, que en jeroglífico de Horapollo[34], es símbolo del hombre ciego, o de la ignorancia en Ripa y Camerarius[35], como en la estrofa X[36].

Otro gran mamífero, que tradicionalmente se encuentra en los bestiarios, es la osa lamiendo al osezno recién nacido para darle forma, como en los siguientes versos camarguianos: «de tu lengua el halago infunda humano/la osa al embrïón, que informa incierto;» (Libro 4, XL), que conectan con esta tradición recogida en emblemas como los de Sebastián de Covarrubias y Horozco, o Núñez de Cepeda[37] que comenta bajo el mote «Donec formetur» «Hasta que sea formado»:

> Nace el cachorro parto de la osa tan informe, y en nada parecido a su especie, que todo es una masa ruda, un bulto sin facciones, que den si quiera menudas señas de alguna vida, hasta que el amor, artífice de raras transformaciones, hace que la madre, mirando aquel pedazo grosero de sus entrañas, se valga de la lengua como

---

29 Libro 1, CL: «Aquel que mura, enjambre numeroso,/la pompa flaca de su lilio de oro,/para sus timbres liba, codicioso,/el que en sus hojas derramasteis lloro;/muerto pretende a vuestro león fogoso/su colmena el artífice canoro:/no al miedo picas haga de aguijones,/ni, corpulento, abejas en Sansones».

30 Saavedra, 1985, empresa 99.

31 Ver Chevalier y Gheerbrant, 1988, 648-49; Malaxecheverría, 1986, 18 y ss.

32 Bernart y Cull, 1999, núm. 47.

33 Libro 2, V: «hízose el «ah de casa» del secreto,/desterrólo a su pecho el sufrimiento:/a un lince los dolores le negara,/del corazón antípoda, la cara.»; LII: «Armado de un escollo en cada malla/y no oprimido de su grave peso,/violento es lince a la mayor muralla,/con la pestaña aguda de su hueso».

34 Ver Horapollo, 1991, 327-28 y Malaxecheverría, 1986, donde recoge textos sobre el lince y el topo en 18-23.

35 Henkel y Schöne, 1976, col. 490.

36 Libro 2, X: «Vulgo de pajes se desata inquieto/y el fantástico libro solicita,/el camarín divulga más secreto/y la más muerta alhaja resucita;/mas, al lince escrutinio, alto decreto/con ceguedad de topo lo imita;/y del tiempo y del polvo relajado,/un libro sacro se encontró el cuidado».

37 Bernart y Cull, 1999, núms. 1214-15.

> instrumento, que lamiéndole le señale los ojos, le forme los oídos,
> le abra el olfato, le distinga los pies, y le descubra la boca.

Varios insectos pueblan el *Poema heroico*: se encuentra la hormiga alada, que sin alas es símbolo de orden y laboriosidad, pero cuando le nacen éstas significa la ambición, como en el emblema de Borja «In suum dispendium» «Para su daño»[38], donde el emblemista comenta: «Cuando les nacen alas, es por su mayor daño, porque luego, que quieren volar, y dejar su manera de vida, se pierden»[39]. Con este significado se encuentra en el Libro 1, LXXXV[40].

Otro insecto que encuentra su perdición en las alas es la mariposa, que atraída por el fuego, gira en torno a él hasta quemarse. Se encuentra en muchos escritores con diferentes simbolismos: es símbolo amoroso en Vaenius «Brevis et damnosa voluptas»[41], imagen del daño de los deseos humanos en Borja «Fugienda peto» «Busco lo que huir debría»[42], engaño de las apariencias en Monforte «Mors in luce» «Muerte en la luz»[43], etc. Es un motivo emblemático al que Camargo recurre en varios lugares. Así en el canto tercero del primer Libro, el momento en que el santo cae herido en la defensa de Pamplona resistiendo las tropas francesas:

> Mariposa el francés, que al estandarte
> hispano vuela al muro, al rayo ardiente
> fulminado se siente de este Marte,
> y antes la muerte que la herida siente;
> (Libro 1, CLXIV)

El mismo motivo emblemático funciona en otros pasajes del primer Libro (octavas CLXXIII, CC[44]), y con intertextualidad gongorina en el momento del bautizo del santo (Libro 1, XLIX) donde el verso «se temió mariposa cristalina» recuerda al v. 6 de la Soledad segunda «y su fin (cristalina mariposa)»; y en la estrofa LXXI igualmente el

---

38 Es también un conocido refrán que recogen Correas, 1924, 331: «Nacen alas a la hormiga para que se pierda más aína»; Rodríguez Marín, 1975, 380: «Por su mal crió alas la hormiga» y «Por su mal nacen alas a la hormiga»; Covarrubias, 1979: «hay muchas especies de hormigas y a algunas les nacen alas para perderse».

39 Bernart y Cull, 1999, núm. 863.

40 Libro 1, LXXXV: «Donde la rueda agita de fortuna,/de la privanza licenciosa mano,/despeñando el cuerno de la luna/al que pavón sobre ella fue lozano;/ni en ocasión la clavará oportuna/el que fénix es hoy, si ayer gusano;/que a las espumas da alada fatiga/quien viste plumas de águila a la hormiga».

41 Henkel y Schöne, 1976, col. 911.

42 Borja, 1981, 66-67.

43 Bernart y Cull, 1999, núm. 1045.

44 CLXXIII: «No así, fatal, del canto breve diente,/no así del pedernal breve gusano,/cual de la hiedra, la rüina intente/del antiguo ciprés, del roble ufano:/¡Oh! No siempre la llama se ensangriente;/desmiéntase una vez rayo inhumano;/no cual al junco, verde mariposa,/arda también la encina populosa»; CC: «[...] ¿Cómo repites importuno giro,/mariposa purpúrea, en luz serena,/si alado es tu período sangriento,/epitafio a tu mismo monumento?».

«líquida mariposa desatada» remite al v. 89 de la Soledad primera: «mariposa en cenizas desatada»[45]. En el Libro cuarto, la mariposa es figura del descarriado que se precipita en una vida de tentaciones, simbolizada en otro animal emblemático: la serpiente:

> —¿Dónde te precipitas atrevida,
> hidrópica de rayos mariposa,
> a la luz fraudulenta que a tu vida
> convoca dulce y matará alevosa?
> El lenguado fulgor que te convida
> con la elocuencia de su luz sabrosa,
> escamado de oro es un serpiente,
> que en la halagüeña llama esconde el diente.
> (Libro 4, CCXLIII)

Pocos animales hay de mayor presencia en la literatura emblemática que la serpiente, y con significados mas variados. Los vv. 3-4 de la estrofa LXXXVI (Libro 1): «donde risueña flor mulle en su seno/los áspides gitanos que alimenta» remiten al motivo virgiliano de Eurídice, mordida por la sierpe escondida en las flores[46]. Sierpe, es también, aunque con varias cabezas la ambición:

> ¡Oh ambición, que oprimida de grandezas
> vistes la corte de purpúreas ropas;
> sierpe, que en tantas se partió cabezas
> cuantas la pretensión adoró tropas:
> que brindas con hidrópicas altezas
> al camaleón, que te apuró las copas,
> y en ellas bebe sed el mayor Numa,
> pues seca al néctar ponzoñosa espuma!
> (Libro 1, XCII)

lo que conecta, en imagen y sentido, con el emblema de Sebastián de Covarrubias Horozco[47], donde la ambición se representa como una mujer con un vaso en la mano derecha y montada sobre un dragón de muchas cabezas, con el siguiente mote: «Qui bebit-inde, furit» «Quien allí bebe, enloquece», que remite en última instancia a la meretriz del *Apocalipsis* montada sobre la hidra[48]. Otro aspecto emblemático del áspid

---

45 Góngora, 1994.

46 Famoso desde el verso virgiliano «Latet anguis in herba» (Bucolica 3, 93), reflejado por ejemplo en un emblema de Reusnerio reproducido en Henkel y Schöne, 1976, col. 1611.

47 Bernart y Cull, 1999, núm. 93.

48 El camaleón mencionado en la estrofa, es símbolo favorito del barroco para la adulación desde Alciato (1985, núm. 53) representándose tradicionalmente con la boca abierta porque se mantiene del aire, y con la facultad de cambiar de color (Camerarius, Sebastián de Covarrubias en los *Emblemas morales*...; véase Henkel y Schöne, 1976, cols. 664-66). Los tres motivos que menciona Alciato los

es el de la sordera al encanto. Se decía que sellaba sus oídos, aplastando uno contra la tierra y cerrando el otro con su propia cola. En el *Poema heroico* es una propiedad aludida en varias ocasiones. Así en el Libro primero, CLXXVI, es una metáfora para el cañón que dispara contra las murallas pamplonesas, explotando dilógicamente el término en su acepción de «pieza de artillería de pequeño calibre»:

> Áspid, con una carga el bronce duro
> selló el oído y su escupida esfera
> su tósigo fatal le flechó al muro:
> ¿quién, sino un áspid, tan tirano fuera?

Las conexiones emblemáticas, en este caso, serían innumerables: baste un emblema de Camerarius, que representa con mucha exactitud al áspid en esta práctica[49]. Conocido es que los viboreznos al nacer despedazan el vientre de la madre; es un emblema repetido para la venganza en Soto, o en Villava[50], y en Camargo la expresiva imagen de un arroyo que rompe las entrañas de un monte (Libro 2, LXV[51]). Característica de este reptil, es deshacerse de su antigua piel restregándose entre dos piedras, como en el emblema de Sebastián de Covarrubias con el lema «Esto y más por remozarme[52], o en la hendidura de un tronco, como en Lorea «Contritione virescit» «Rejuvenece por la contrición»[53]. A esta muda de piel alude la estrofa CCXXVI del Libro primero[54].

De todas las sierpes venenosas, culebras, áspides, etc., el basilisco es la más mortífera: monstruo fabuloso con alas de pájaro, cola de dragón y cabeza de gallo, producto de huevo de gallo incubado por una serpiente y cuya mirada y aliento causan muerte instantánea. Se llama basilisco (de «basileus», rey), rey de las serpientes, por la cresta que corona su cabeza. Es un motivo emblemático reiterado en toda la literatura y también en Camargo; sirvan como muestra la estrofa CLXXX del Libro primero, y en

---

cita Camargo en este y otros pasajes del *Poema*: Libro 3, VIII: «No desplegando aquí está la mentira,/al ambicioso el párpado dorado,/en cuantos ojos su volumen gira;/ni en el áspid mordiendo está escamado/la envidia, que sus tósigos respira/si el crecimiento ajeno ve logrado;/ni, camaleón del gusto de señores,/se viste la lisonja de colores»; Libro 4, XLVII: «Físico, partes el compuesto ausculta,/y aquella, que es común hospedería/de cuanta forma corporal se abulta,/materia prima, ve que la varía/actüante la forma; y que resulta/en un compuesto, en que la unión lo fía/existente; y corrupto, aún ella existe/pues de otra forma, camaleón, se viste».

49 Está reproducido en Henkel y Schöne, 1976, col. 641, con el lema «Menten ne laederet auris».

50 Bernart y Cull, 1999, núms. 1684 y 1686.

51 Libro 2, LXV: «Venera el monte, en cuya falda verde/un serpiente de espumas escamado,/en roscas de cristal sus giros pierde,/flexüoso entre peñas desatado,/y al risco que lo pisa, altivo muerde,/en sortijosos vínculos vibrado:/matricida cristal de dos montañas/que, al parirlo, rompieron sus entrañas».

52 Bernart y Cull, 1999, núm. 515.

53 Bernart y Cull, 1999, núm. 516.

54 Libro 1, CCXXVI: «Mudó de piel la casa, que variado/serpiente fue y vistióse las obscuras/escamas de bayeta, y sus enojos/desflemaron veneno por los ojos».

el segundo la octava XCI, donde es metáfora tópica de los ojos que miran airados[55]. Para ejemplos de basiliscos y otras sierpes venenosas en emblemas ver Borja, Villava, Valeriano, Henkel y Schöne, o Malaxecheverría[56], que señala: «Este animal representa al diablo, al mismo Satanás que se escondió en el Paraíso».

Representación del maligno es Lucifer en figura de dragón, (Libro 2, XC), iconografía habitual para el ángel caído, especialmente cuando se asocia con el arcángel San Miguel, como en los emblemas de Pérez «Origo coelistis prelium iustium» y «Qui fera sideream timerat per Ipraelia pacem»[57]. Pero rezan los versos: «aquel que, Serafín precipitado/inflexible dragón vive la llama» aludiendo a la salamandra, pequeño dragón o lagartija, que según la tradición es el único animal capaz de sobrevivir en el fuego, como muestran numerosos emblemas (Villava, Borja, Sebastián de Covarrubias y Horozco[58], etc.). La asociación es doblemente pertinente, ya que este Serafín, tiene figura de dragón, y habita en el infierno. El áspid o serpiente es un animal asociado a varios personajes mitológicos, como Hércules niño en la cuna. Es el motivo aducido en el Libro 2, estrofa XV[59], que conecta con emblemas, como los de Saavedra o Heredia[60].

Varios de los animales mencionados en el *Poema*, están presentes pues, por su relación con fábulas mitológicas originadas en la literatura grecolatina; y de todos estos episodios de la antigüedad clásica encontramos representación en varios emblemistas. En una estrofa característica, la LXXXVI del Libro 1[61], se menciona entre otros casos el del buitre que devora las entrañas de Ticio atado con cadenas, que tiene como fuente literaria a Ovidio; al igual que el emblema de Sebastián de Covarrubias Horozco con el mote «Non perit ut possit saepe perire» «No muere para que pueda morir a menudo»[62], significando la eternidad de las penas. En la misma octava, se encuentra Acteón,

---

55 Libro 1, CLXXX: «La piedra al pie le arremetió, cobarde;/huyóle el corazón, que armó el diamante;/ratera sierpe, le pesara tarde/si al rostro un solo se atreviera instante;/pues fatal un antídoto le arde/en la vista, que luz vibra constante:/en átomos cayera sierpe flaca,/que hay también basiliscos de trïaca»; ver también el texto citado en la nota anterior: Libro 1, CCXXVI; Libro 2, XCI: «Con los dos basiliscos con que mira/y con el un escuerzo en que pronuncia,/de su veneno un vaho les respira,/y de su pecho un trueno les anuncia:/fabricada una idea de su ira,/visible su concepto les denuncia/a aquellos que, de espíritus alados,/en dragones cayeron escamados».

56 Borja, 1981, 352; Villava, 1613, II, 47; Valeriano, 1556, fol. 105; Henkel y Schöne, 1976, cols. 627 y ss,; Malaxecheverría, 1986, 160-61.

57 Bernart y Cull, 1999, núms. 1469-70.

58 Bernart y Cull, 1999, núms. 1463-65.

59 Libro 2, XV: «Habilita la cama para cuna/del alto, si bien infante, pensamiento,/que el áspid engazado a su fortuna/ahogó en el primero movimiento:/una del lecho vivo, y otra coluna,/opuesto el uno al otro pensamiento;/y el que certamen prescribió valiente,/ondas lo alternan de invisible diente».

60 Bernart y Cull, 1999, núms. 821-23.

61 Libro 1, LXXXVI: «Donde, sangriento buitre el bien ajeno,/solo un pico en cien Ticios ensangrienta;/donde risueña flor mulle en su seno/los áspides gitanos que alimenta:/donde a estragos fatiga aun al veneno/la envidia del señor más opulenta:/y el can, que adulador, a Acteón le miente,/si mudado lo ve, le imprime el diente».

62 Bernart y Cull, 1999, núm. 251.

que transformado en ciervo es devorado por sus propios lebreles. Hace esta metamorfosis emblema, Alciato, moralizando contra los que se acompañan de rufianes[63]. A estos dos mitos de calidad emblemática aún se suma en la misma estrofa el topos de la serpiente entre flores ya comentado, en el que Camargo fusiona el motivo virgiliano, con otro emblemático, y nuevamente de origen literario clásico: «donde risueña flor mulle en su seno/los áspides gitanos que alimenta», aludiendo al emblema de la serpiente abrigada en el seno que pica a su protector, flor en este caso, cuya fuente última es una famosa fábula de Esopo[64]. El pasaje puede conectarse con emblemas de Sambucus y Reusnerius[65] y con el emblema 14 del Libro II de los *Emblemas morales* de Horozco[66], cuyo grabado muestra a una sierpe recogida, medio muerta de frío, por un hombre que se acerca al fuego para ser picado por la serpiente revivida al calor. La complejidad intertextual de la imagen es tal, que a los motivos emblemáticos y literarios grecolatinos, se suma la alusión gongorina a los vv. 110-11 de la Soledad I: «ni la que su alimento/el áspid es gitano»[67].

Monstruo mitológico es la hidra de Lerna, que Alcides vence en uno de sus doce trabajos. En el Libro 1, CLXV[68], San Ignacio es un nuevo Alcides luchando contra la hidra de tropas francesas que cercan Pamplona. Varios emblemistas, ya desde Alciato[69] alegorizan los trabajos de Hércules. En Heredia[70], es símbolo de la prudencia y la perseverancia, en este caso virtudes ignacianas, y de la sedición, la de los franceses. Sirve también la hidra con sus siete cabezas, de metáfora para la disciplina que se aplicaba el santo con látigo de cáñamo en la cueva de Manresa (Libro 2, CXXXIV[71]). Ya me he referido antes a la otra versión de la hidra, la apocalíptica, buena muestra de la fusión de motivos paganos y bíblicos en el trazado del poema camarguiano.

En la mitología, las sirenas aparecen como seres con cabeza y busto de mujer, y cuerpo de pez o pájaro, de canto tan atractivo que resultaba imposible resistirse a los navegantes. Diversos emblemas traen, Camerarius, Horozco Covarrubias, Saavedra Fajardo, y otros[72], simbolizando la lujuria, el engaño o la hipocresía. Este es el motivo

---

63 Bernart y Cull, 1999, núm. 20.

64 Esopo, 1998, 58.

65 Henkel y Schöne, 1976, cols. 637-39.

66 Bernart y Cull, 1999, núm. 512.

67 Góngora, 1994.

68 Libro 1, CLXV: «Ignacio Alcides es, clava su estoque,/si monstruosa el francés hidra lernea;/al uno y otro que fulmina toque,/una siega cerviz, otra golpea:/sin miedo, pues, que el número le apoque/(cuando ya un tronco cada cuello afea),/multitud fiera de su sangre brota,/hecha fuente de horrores cada gota».

69 Bernart y Cull, 1999, núm. 813.

70 Bernart y Cull, 1999, núm. 812.

71 Libro 2, CXXXIV: «De un tronco en ramos dividida siete,/y cada uno un escorpión de acero/si ya no sierpe, cada cual comete/a cada extremo suyo un diente fiero,/hidra rubia de cáñamo, acomete/al débil cuerpo, aun contra sí severo,/la disciplina, y escarpiar profía/sus espaldas tres veces cada día».

72 Henkel y Schöne, 1976, cols. 1697-99.

aducido por Camargo en el Libro 4, XI, entre otros[73]:

> Sirenas adulaban el oído,
> alma canora dando al instrumento
> [...]
> no hay alma que no roben, entre tanto
> que armoniosa es ganzúa el dulce canto.

En la tradición literaria clásica, se asocian con la figura de Ulises que en la *Odisea*, escapa de su seducción tapándose los oídos con cera. Es el emblema de Alciato que explica la estrofa LXXXIV, sobre la adulación:

> Donde la adulación, siempre sirena,
> propinando está tósigo armonioso,
> en el que dulcemente labio suena
> [...],
> y solo aquel se salva, en su carrera,
> que antídoto al oído da de cera.
> (Libro 1, LXXXIV)

En conclusión, la presencia de lugares emblemáticos (y sólo hemos señalado algunos[74], relativos al bestiario) en la obra, es realmente importante y muchas octavas se estructuran en su totalidad en torno a la acumulación ingeniosa de meras relaciones microtextuales de motivos emblemáticos (recuérdese la estrofa LXXXVI del Libro 1).

Sin embargo, aunque abundante la presencia de animales en el *Poema*, no es muy variado el universo de los representados, que el poeta repite constantemente. No se trata de un especial aprecio a unos emblemas concretos, no muestra una preferencia especial por un autor, o un libro de emblemas, es decir no podemos señalar fuentes concretas, que por otra parte serían comunes a los otros ingenios de la época, como Cervantes,

---

73 Libro 1, CLIII: «Si rémora es su aliento a su carrera,/áncora firme a fugitivas naves,/Sirena atrae después (bien que severa)/los ánimos con vínculos süaves».

74 En el reducido espacio de esta comunicación no puedo comentar y documentar otros como el rinoceronte (Libro 2, LII) que no se sujeta a ningún peso significando la resistencia al yugo o servidumbre de los vicios (Borja, 1981, 234-35); el dulce canto del cisne antes de morir (Libro 3, XI), motivo tradicional, y como tal recogido en emblemas como el de Remón, (Bernart y Cull, 1999, núm. 390.); la rémora, animal marino que es impedimento mental al alma (Libro 2, V) en consonancia con el significado del emblema de Alciato «Contra los que fácilmente se apartan de la virtud» (Bernart y Cull, 1999, núm. 1143), o el de Borja que discurre en términos semejantes, con idéntica imagen de una nave con las velas despegadas, sin moverse en el agua —camino de virtud—, a causa de la rémora; y por supuesto, el ave fénix (Libro 4, XL; Libro 5, XXXVI), animal mitológico omnipresente en toda la literatura y no sólo la áurea. Sobre este animal fantástico y su resurrección de las cenizas en que él mismo se quema, los testimonios son innumerables, desde Plinio, Ovidio y otros autores clásicos hasta Sebastián de Covarrubias. Traen emblemas Camerarius, Valeriano, Horapolo... (ver Henkel y Schöne, 1976, cols. 795-96).

Calderón, etc. La acumulación y la inserción en esquemas de la agudeza culta, y el valor nuclear que se confiere a estos elementos, demuestran, sin embargo, que, sean o no sean mostrencos, estos materiales constituyen un componente esencial del complejo, y suntuoso edificio poético de Hernando Domínguez Camargo.

Bibliografía

Alciato, *Emblemas*, ed. de S. Sebastián, Madrid, Akal, 1985.

Arellano, I., «Piedras y pájaros: ilustración extravagante a un pasaje del *Médico de su honra* de Calderón», Bulletin Hispanique, Homenaje a M. Chevalier, 92, 1990, núm. 1, 59-69.

—«Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», BRAE, LXXVII, 1997, 419-43.

—«Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes», Anales cervantinos, 34, 1998, 169-212.

—«Emblemas en el Quijote», en *La emblemática en el Siglo de Oro. Coloquio del GRISO*, Pamplona, 1999, Universidad de Navarra, actas en prensa.

Bernart Vistarini, A. y J. T. Cull, *Enciclopedia de emblemas ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.

Borja, J. de, *Empresas morales,* ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1981, que reproduce la de 1680 preparada, con añadidos, por Francisco de Borja, nieto del autor, el cual la había sacado en primera edición en 1581.

Camerarius, J., *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus,* 1604. Ver Henkel y Schöne, 1976.

Campa, P. F., «La génesis del libro de emblemas jesuita», en *Literatura emblemática hispánica, I simposio internacional*, Universidad de la Coruña, 1996, 43-60.

Chevalier, J. y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, versión castellana de M. Silvar y A. Rodríguez, Barcelona, Herder, 1988.

Colombí-Monguió, A., «Verba significans, res significantur: libros de empresas en el Perú virreinal», NRFH, XXXVI, 1988, 345-64.

Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, RAE, 1924.

Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Turner, 1979.

Cull, J., «Death as Great Equalizer in Emblems and in *Don Quijote*», Hispania, 75, 1992a, 8-17.

—«Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*», Bulletin of the comediantes, 44, 1, 1992b, 113-31.

Domínguez Camargo, H., *Obras*, ed. a cargo de R. Torres Quintero, con estudios de A. Méndez Plancarte, J. A. Peñalosa y G. Hernández de Alba, Bogotá, Caro y Cuervo, 1960.

Esopo, *Fábulas*, Madrid, Alianza, 1998.
García Mahíques, R., *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero, 1988.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1981, 2 vols.
Góngora, L. de, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
Guimbernat, A., «La poesía emblemática de Hernando Domínguez Camargo», en *Actas del VIII Congreso de la AIH*, I, ed. de A. D. Kossoff *et. al.*, Madrid, Istmo, 1986, 615-21.
—««El nieto ciego de la blanca espuma»: los emblemas de amor en el *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo», Revista de Estudios Hispánicos (Puerto Rico), 11, 1984, 153-62.
—«Apeles de la reínscripción: a propósito del Poema heroico de Herando Domínguez Camargo», Revista Iberoamericana, 53, 1987, 569-79.
Henkel, A. y A. Schöne, *Emblemata*, Stuttgart, 1976.
Horapollo, *Hieroglyphica*, ed. de J. M. González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.
Iffland, J., «Don Quijote como Sileno: ¿Una pista para descifrar las intenciones de Cervantes?», Anales cervantinos, 34, 1998, 135-44.
Malaxecheverría, I., *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid, 1986.
Núñez de Cepeda, ver García Mahiques.
Pinillos, M. C., «Emblemas en el *Quijote*. El episodio de las bodas de Camacho», Criticón, 71, 1997, 93-103.
—«La *Invectiva apologética* de Hernando Domínguez Camargo. Notas para su edición», en *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, ed. de I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido, Biblioteca Áurea Hispánica, 6, Iberoamericana, Vervuert, 1999, 285-303.
Praz, M., *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964.
Rodríguez Marín, F., *Más de 21000 refranes...*, Madrid, Atlas, 1975.
Saavedra Fajardo, D., *Empresas políticas*, ed. facsímil de Murcia, Universidad, 1985.
Smith, D. L., «Tirso's Use of Emblems as a Technique of Representation in *La mujer que manda en casa*», Bulletin of the Comediantes, 37, 1, 1985, 71-81.
Valeriano, P., *Hieroglyphica*, Basileae, 1556.
Villava, F. de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, 1613.

Las epístolas dedicatorias de Boscán y Garcilaso en el *Cortesano*: parámetros del reconocimiento de una identidad

Pina Rosa Piras

La inagotable bibliografía que se va acumulando en torno al *Cortegiano* de Baldassare Castiglione, ha convertido en lugar común el hecho de que este libro sea el paradigma a través del cual se haya podido incluso pensar, y luego escribir, la sucesiva producción de ensayos basados en los códigos del comportamiento cortesano. Por eso creo oportuno replantear el tema, para tratar de entender cuáles de los componentes del *Cortegiano* han sido utilizados por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega[1]. Con este objetivo voy a examinar las epístolas dedicatorias que los dos «intelectuales» españoles escribieron para acompañar la versión española de Boscán publicada por él en 1534[2].

Las dos cartas dedicatorias, además de enunciar algunos problemas lingüísticos que han sido estudiados sobre todo por los historiadores de la lengua, conllevan una serie de sugerencias sobre las que me quiero detener aquí[3].

Por estar en relación estrecha con el *Libro* de Castiglione, las dedicatorias de Boscán y Garcilaso permiten subrayar algunas características del libro italiano que han sido adoptadas en toda Europa por ser el fundamento del discurso de las cortes. Son las claves que han hecho posible que la propia corte fuera «decible», incluso en sus articulaciones culturales, de entretenimiento y de trabajo. Tales características se encuentran dentro del texto mismo, pero tenemos que recurrir a los acontecimientos de aquellos años para explicar mejor su papel de propagación del lenguaje, de los

---

1 Para un trabajo más profundo sobre el *Cortegiano*, frente a algunos aspectos de la poética de Boscán y Garcilaso, véase mi ensayo «Il *Cortegiano* in Spagna: Juan Boscán e Garcilaso de la Vega», en *Italia-Spagna tra '400 e '500*, ed. de P. R. Piras e G. Sapori, Roma, Aracne, 1999, 95-133.

2 Se publicó en Barcelona con el título *Los Quatro Libros del Cortesano compuestos en italiano por el conde Baltasar Castellon agora nuevamente traduzidos en lengua Castellana por Boscan*. Para el texto de las dos epístolas dedicatorias y de la traducción de Boscán, sigo, Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. de M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994. De ahora en adelante, las citas estarán acompañadas de la página relativa a esta edición.

3 Lore Terracini ha examinado las cuestiones lingüísticas, la de traducción y de reflexión sobre la lengua contenidas en las dos epístolas. En un ensayo que hasta el momento no consigo saber si ha sido publicado, la investigadora italiana averiguó los lazos que ligan la actividad traductora con la conciencia del valor y de la peculiaridad de la lengua española en los siglos XVI y XVII. Tuve la oportunidad de leer el manuscrito gracias a la amabilidad de la profesora Inoria Pepe Sarno, a la que se lo agradezco mucho. Las dos epístolas han ocupado reiteradamente a los historiadores de la lengua: Morreale, M., *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, 2 vol., Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1959 y Terracini, L., *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Torino, Stampatori, 1979.

códigos comportamentales de las cortes, y por consiguiente, de la obra de cortesanos como lo fueron Boscán y Garcilaso[4].

El aparato de dedicatorias que acompañan el *Libro*, italiano y español, es complejo. Castiglione, al finalizar su última revisión en 1527, antepone al *Cortegiano* en su conjunto una *epistola dedicatoria* general dirigida «Al Reverendo ed Illustre Signor Don Michel De Silva, Vescovo di Viseo», quien había sido embajador portugués en la corte pontificia. Antes había dedicado el libro completo a un familiar de Ludovico Ariosto, Alfonso Ariosto, que murió en 1525, tres años antes de la publicación del *Cortegiano*, acaecida en 1528, en Venecia[5]. A Alfonso sigue dirigiéndose al principio de cada libro, por el hecho de que a él permanecen dedicados los cuatro libros que forman el *Cortegiano*. Por lo que atañe al *Cortesano* español, sea Boscán sea Garcilaso, dedican el *Libro*: «A la Muy Manífica Señora Doña Jerónima Palova de Almogávar», cada uno con una epístola dedicatoria.

Todas estas dedicatorias tienen en común muchos aspectos principalmente al cumplir con algunas previsibles normas genéricas. Ante todo se ciñen a la tradición de la escritura por obediencia: Castiglione obedece a Alfonso Ariosto, Boscán obedece a Jerónima y ejecuta la traducción para obedecer a Garcilaso.

No se puede incluir en esta casuística la dedicatoria de Garcilaso, por ser la suya la de un autor conocido y consagrado, con la que presenta al público la obra de otro escritor, confiriéndole así la garantía de su propia autoridad[6]. Tampoco lo es la dedicatoria de Castiglione al obispo de Viseu por la sustitución del dedicatario a consecuencia de las vicisitudes relacionadas, como se verá más adelante, con los cambios del contexto político que el saqueo de Roma iba estableciendo. El nuevo dedicatario representaba un papel ideal para que se le homenajeara con el libro: no sólo era buen humanista y «cortesano perfecto», era también fiel al papa, obispo de Viseu y desempeñaba el cargo de *Escrivão da Puridade*, o sea de canciller secreto del rey Juan III[7].

Castiglione, y después Boscán y Garcilaso, han escogido la fórmula de la *epistola dedicatoria*, porque por entonces era, como advierte Genette, sinónimo de la dedicatoria y con competencias al deslinde con el prefacio[8]. Pudieron hacerlo, no sólo con el objetivo de que obedeciera a su estatuto de homenaje ideal y simbólico de la obra sino

---

4 La primera estrategia del nuevo historicismo americano, al que me refiero, es la de plantear la hipótesis de un territorio único en el que convergen materiales culturales de diferente naturaleza y destinación, véase, L'Asino d'oro, n.m., 8, 1993.

5 Quizás no sea inútil recordar unos datos: *Il Cortegiano* se publicó más de veinte años después de los acontecimientos narrados que se desarrollan en 1507. Castiglione lo escribió en 1513, pero siguió revisándolo a través de diferentes reescrituras, de las cuales es importante la del 1518-20. El libro circulaba manuscrito por las cortes italianas años antes de que se publicara. La *princeps* se basa en la última revisión, acabada en 1527.

6 Genette, G., *Soglie* (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987), Torino, Einaudi, 1989, 184 y 264.

7 Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, cit., 34.

8 Genette, G., *Soglie*, cit., 121. Son fundamentales, a este propósito, las sugerencias de Genette sobre la función del paratexto. En relación con mi tema, proporciona el dato de que, hasta principios del siglo XIX, la función de la epístola dedicatoria se mezcla muy a menudo con la del prefacio.

también, aprovechándose de la elasticidad del género, para que asumiese la función de expresar las opiniones de los respectivos autores, como si fuera «un discurso crítico, casi una autorreseña»[9]. La epístola dedicatoria, además, les permitía añadir a los elogios hacia el destinatario, las informaciones sobre la génesis de la obra. Este género compartía por otra parte la modalidad dialógica con la característica de ser «la mitad de un coloquio», en la eficaz advertencia de Poliziano[10].

Como de costumbre en la *praxis* epistolar humanística, común para italianos y españoles, por último los tres autores pudieron escoger este género porque vehicula una relación personal junto a la disertación de tipo filosófico[11].

Las dedicatorias aquí examinadas tienen en común otros aspectos. Recurren a la larga tradición de las autoridades, tanto antiguas como modernas, en que los tres autores se apoyan, a través de las citas más diversas, tantas veces descritas y analizadas. Lo que hay que subrayar es que, a su vez, Castiglione empezaba a ser tomado como un «nuevo clásico», al que se podía imitar por su autoridad, como, por otra parte, pasaba con Petrarca desde hacía tiempo[12].

Los tres autores emplean otra técnica común, o sea la forma con la cual expresan sus opiniones. A menudo, la provocación al debate está construida a través del contraste entre interlocutores anónimos e imprecisos, representantes de pensamientos diferentes, incrustados en la narración, por lo tanto intradiegéticos, con la función de articular preguntas y respuestas sin utilizar explícitamente la manera mimética del diálogo[13].

Entre las funciones de las epístolas de Castiglione y las de Boscán y Garcilaso se encuentran algunas diferencias sustanciales. El caso del *Cortegiano* es muy complejo porque, aunque Castiglione en 1527 lo haya dedicado en su conjunto al portugués don Michel De Silva, como decía antes, cada uno de los cuatro libros que lo forman, están dedicados a Alfonso Ariosto. Al hablar del *Cortegiano*, por lo tanto se debe tener en cuenta esta múltiple acción de las diversas dedicatorias como elementos paratextuales que actúan en todo el libro, y que aquí consideraré a menudo en su conjunto como texto de referencia. No hay que olvidar, por otra parte, que el fenómeno de colocar dedicatorias dentro del texto en el siglo XVI era frecuente: las dedicatorias del *Orlando furioso*

---

9 Pozzi, M., «Introducción», en Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, cit., 9-70, 34.

10 Citado por D. Yndurain, «Las cartas en prosa», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. de V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, 53-79, 74.

11 Quondam, A., *Le «carte messaggiere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981; Yndurain, D., «Las cartas en prosa», en cit., 71; Lawrance, J.N.H., «Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. de V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, 81-99, 85; Lawrance afirma que la epístola dedicatoria, humanística retoma las características de la tradición latina y medieval como «diálogo *per absentiam*», *idem*, 90, nota 19.

12 Manero Sorolla, M.P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento – Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, 14.

13 Lawrance, J.N.H., «Nuevos lectores», cit., 93.

y de la *Gerusalemme liberata* por ejemplo, están intercaladas en la narración de las primeras estrofas[14].

Las epístolas del *Libro del Cortegiano* italiano, aun por su carácter autorial, contienen principios que se reflejan en la construcción misma del libro: precisamente en la primera epístola a Alfonso Ariosto, el narrador afirma haber estado ausente de los acontecimientos narrados. Éstos serán transcriptos sobre la base de la memoria de una «persona che fidelmente me gli narrò»[15]. Se trata del modelo ciceroniano con el cual Castiglione obtiene la multiplicación de planos de la narración que encontrará en España, en el *Quijote*, su expresión más compleja. El tiempo en el *Cortegiano* se articula por tanto entre la epístola dedicatoria y el texto, y, además, se desarrolla en un presente proyectado constantemente hacia el pasado. Es el recurso por el cual se ha podido hablar de libro «póstumo», con consecuencias que serán examinadas más adelante[16].

Las cartas de Boscán y Garcilaso al contrario, aunque sus autores compartan alguna responsabilidad autorial por haber ejecutado la traducción, necesariamente son más externas a la obra. Garcilaso es consciente de esto y lo siente hasta el punto de declarar que para «merecer [...] las gracias que se deben por este libro, [...] me quise meter allá entre los renglones o como pudiese» reivindicando así alguna forma de paternidad, o, de todas formas, identificándose con fuerza con el *Libro* de Castiglione[17].

Pero volvamos al aspecto temporal que diversifica la función de las dedicatorias en los dos «textos», las del *Cortegiano* y las del *Cortesano* español.

Boscán y Garcilaso me han sugerido unas primeras observaciones en relación con una isotopía existente en el *Cortegiano*. Se trata del desfase, entre 1507 y 1528, que se da en el texto italiano, entre el tiempo de la historia de los acontecimientos y los tiempos de la escritura. Ésta empieza con la primera redacción, hacia 1513; pasa por las diversas reescrituras, hasta la revisión hecha para la publicación, ocurrida precisamente en 1528.

Como sostiene la crítica acertadamente, el *Libro del Cortegiano* se refiere siempre al pasado, pero el tiempo está expresado con un presente que confiere a la narración una clase de atemporalidad, de tiempo ideal en el que el lector se sitúa, clave para acoger el *Libro* como modelo. El desfase temporal, entre otros mecanismos del *Cortesano*, actúa sobre esos textos que funcionan como gramáticas a través de las cuales la cultura se describe a sí misma. Tal es el caso, por muchos aspectos, de las epístolas dedicatorias de Boscán y Garcilaso, visto que entran en relación compleja con el texto italiano. Si el desfase temporal produce efectos sobre la lectura del libro de Castiglione, aún con más evidencia lo produce en las dos epístolas de Boscán y Garcilaso, por el

---

14 Genette, G., *Soglie*, cit., 116.

15 Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, ed. de A. Quondam, Milano, Garzanti, 1992 ([1]1981), 17. A esta edición me referiré para la ubicación de las citas.

16 De libro «póstumo» hablan A. Quondam, «Introduzione», en *Il Libro del Cortegiano*, cit., VII-LI, XXXVI, y M. Pozzi, «Introducción», en *El cortesano*, cit., 9-70, 36.

17 Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. cit., 76.

hecho de que, precisamente, con ellas el *Cortegiano* se convierte en paradigma, modelo, código y parámetro, si es legítimo, en este caso, sumar matices de términos sólo en parte intercambiables. Entre 1527, año en que Castiglione se apresura a publicar su libro que ya sale con aquel retraso que permite a los críticos hablar de un libro póstumo, y 1532, año «a quo» en que probablemente los dos españoles, primeros en Europa, lo acogen, se da la crisis de los estados italianos. En el medio está la ruptura que supone el Saqueo de Roma, la cual representa el fracaso de la misión diplomática del mismo Castiglione.

En la epístola dedicatoria de Castiglione a Michel de Silva, y también en la epístola de Garcilaso, se aducen razones a propósito de la prisa para que las respectivas obras se publiquen rápidamente.

En su epístola dedicatoria a Jerónima Palova de Almogávar, Garcilaso enuncia la preocupación de que alguien se anticipara a Boscán en la publicación de la traducción del *Cortesano*:

> Y porque hube miedo que alguno se quisiese meter en traducir este libro o (por mejor decir) dañalle, trabajé con Boscán que sin esperar otra cosa hiciese luego imprimille por atajar la presteza que los que escriben mal alguna cosa suelen tener en publicalla. Y aunque esta tradución me diera venganza de cualquier otra que huviera, soy tan enemigo de cisma que aún ésta tan sin peligro me enojara.[18]

Garcilaso toma un motivo existente ya en Castiglione al evocar el voraz mercado librero entre finales del siglo XV y los primeros decenios del XVI. La competencia entre libreros era feroz, y el hecho de que se contendieran los títulos más apetecedores se había convertido en tópico de los argumentos de dedicatorias y prefacios. Por tanto Garcilaso, al tocar un fenómeno real, está lejos de la simplicidad con que lo podemos leer hoy en día. En su argumentación, aunque prevalecen los aspectos de la actividad intelectual cumplida por empeño civil y por servicio cortesano, también está presente la remoción aristocrática de las molestias debidas a los aspectos prácticos de la empresa. Pero si comparamos el motivo con los múltiples sentidos expresados por Castiglione en relación con la misma preocupación, nos encontramos con el desfase temporal que mencionaba antes, y que constituye el eje del valor de modelo que tiene el *Cortegiano*.

En la epístola dedicatoria dirigida a Don Michel De Silva, escrita, como decía, en 1527, Castiglione declara haberse decidido a publicar su libro puesto que el manuscrito, confiado desde 1524 a la marquesa y famosa poetisa Vittoria Colonna, circulaba ya por las cortes italianas: «In ultimo seppi che quella parte del libro si ritrovava in Napoli in mano di molti; e, come sono gli omini sempre cupidi di novità, parea che quelli tali tentassero di farla imprimere»[19].

---

18 Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. cit., 76.

19 Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, ed. cit., 4.

Aludía al peligro de que «quelli tentassero di farla imprimere», el tópico de la época tomado por Garcilaso, pero aún se preocupaba por la integridad del libro: «estimando men male lasciarlo veder poco castigato per mia mano che molto lacerato per man d'altri»[20].

Sin embargo, se apresuró a publicarlo porque quiso que se difundiera según una versión autorizada por él; o sea, respecto al tópico aduce unas razones concretas pero no satisfactorias en un plano más general, sobre las causas que le empujaban a apurar la publicación. Razones en parte desmentidas por la carta enviada anteriormente, en agosto de 1527 desde Valladolid, a Vittoria Colonna[21]. En efecto Castiglione «le escribió asegurándole que le había hecho un favor al obligarlo a editarla sin más dilación: le había evitado el trabajo de añadir muchas cosas que había ya ordenado en su mente»[22].

Veamos las fechas: 1527, cuando decide publicar el *Libro*. Es el año del Saqueo de Roma. Castiglione se encuentra en España como nuncio apostólico del papa Clemente VII. Este es el papa del que Castiglione era fiel súbdito, pero al mismo tiempo aprecia y respeta, junto con la cultura y el país que lo hospeda, a ese emperador que es responsable del saqueo[23]. Las contradicciones que tuvo que vivir en ese año han sido recons-00truidas y examinadas en profundidad por la historiografía crítica, que sin embargo, no las relaciona con las razones de la prisa para que el libro se publicara. Razones que se encuentran en lo que estaba ocurriendo y no sólo en lo que Castiglione escribe. Desde que empieza su misión diplomática, a finales de 1524, se dio cuenta de que, por un lado, «como persona conocida por sus simpatías filoespañolas, fue hábilmente utilizado para darle falsas esperanzas a Carlos V, mientras que, del otro lado, no parece haberse tenido demasiado en cuenta cuánto él efectivamente podía hacer para negociar»[24]. Y esto siguió hasta aquel «evento-shock terrible» que fue el Saqueo de Roma, en 1526-27, y que Castiglione vivió como fracaso de su intermediación diplomática [25].

Una de las consecuencias inmediatas del Saqueo fue la pérdida de la hegemonía de Roma, hasta entonces centro de convergencia del poder y de la cultura de las cortes italianas.

En la corte de Roma se sostenía además la hipótesis vigente hasta entonces de que era posible y realizable la «teoría cortesana», de la que Castiglione era el intérprete reconocido. La opinión debía ser tan difundida que Castiglione, junto a Bembo, Trissino y Alessandro de' Pazzi, es el protagonista del *Cesano*, un diálogo de Claudio Tolomei escrito hacia 1525[26]. En esta obra, ambientada en Roma como epicentro de la teoría

---

20 *Ibidem.*
21 *Idem*, 32.
22 *Ibidem.*
23 Pozzi, M., *El Cortesano*, ed. cit., 20-27.
24 *Idem*, 15.
25 Quondam, A., *Il Libro*, cit., XXXVII.
26 Giovanardi, C., *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998, 76.

cortesana, a Castiglione se le confía el papel de defensor de la lengua cortesana en contraste con las otras opciones lingüísticas entonces vigentes en el debate italiano[27].

Estudios recientes sobre los primeros años del siglo destacan la importancia de esta posición teórica relacionada con una lengua y literatura cortesanas, hasta hace poco sumergida, en la atención de los historiadores, por la mayor evidencia de la propuesta del toscano como lengua común avanzada por Pietro Bembo en las *Prose della volgar lingua*[28]. Esto resulta más claro si se piensa que en los tres primeros decenios del siglo XVI, como ya afirmaba Dionisotti, es precisamente al marco de la literatura cortesana al que se refieren obras cumbres como la *Arcadia*, el *Orlando furioso* y el *Cortegiano* mismo[29].

Cuando en 1533 Boscán y Garcilaso escribieron sus epístolas dedicatorias, se enfrentaron con la tarea de presentar un libro al que ambos consideraban, «el posible manifiesto ideológico de la nueva escuela. Ni es casual que, para subrayar el valor de la traducción en tal sentido, Garcilaso añadiera su dedicatoria a la de Boscán»[30]. Como tal, como «manifiesto de la nueva escuela», o sea de la teoría cortesana, era visto en los círculos intelectuales italianos en los que, como dije, *Il Cortegiano* circulaba manuscrito, y Castiglione encabezaba la escuela de una lengua y literatura cortesanas. Si esto era cierto hacia 1527, después del saqueo de Roma, el libro estaba superado porque se había acabado la época dorada de las cortes italianas y por eso «la nueva escuela» cortesana contenía los síntomas de aquella derrota de la que hablaba, y a propósito de la cual se afirma que esta línea teórica se considera cerrada por el presunto *non sequitur* de las ideas y de las indicaciones dadas por sus sostenedores[31]. Por lo tanto, cuando en 1533 Boscán y Garcilaso decidieron traducir el *Libro*, la línea que éste expresaba ya estaba agotada y Castiglione con su manifiesta prisa para publicarlo, era consciente de los cambios que se preanunciaban.

Si ésto es cierto, la misma dedicatoria que Castiglione decide dirigir a Michel de Silva en 1527, indica su consciencia de la transformación del contexto. «Castiglione habría sentido de todos modos la necesidad de realizar algún cambio porque Ariosto era partidario de Francia, mientras que la obra se inclinaba ya marcadamente del lado del Imperio»[32]. Como afirma Mario Pozzi, la decisión no se debe al hecho de que los dos se hayan conocido personalmente, o a la muerte de Alfonso, sino que la nueva dedicatoria «Es un homenaje a la península ibérica, atentamente calibrado para no ofender al papa, cosa que habría ocurrido si el destinatario hubiera sido un español. El diplomático portugués, en cambio, era sinceramente devoto del Papado»[33]. En fin, la

---

27 Mazzacurati, G., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977, 125 y Giovanardi, C., *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 27.

28 Giovanardi, C., *La teoria cortigiana*, cit.

29 *Ibidem*.

30 Pozzi, M., *El Cortesano*, ed. cit., 1994, 61.

31 Giovanardi, C., *La teoria cortigiana*, cit., 11 y 29-31.

32 Pozzi, M., *El Cortesano*, ed. cit., 33.

33 *Idem*, 34.

razón que es posible vislumbrar para explicar la prisa con que Castiglione publicó la obra, reside en el hecho de que el libro corría el riesgo de ser superado por los acontecimientos, por la historia, ya que estaba vinculado a la sociedad de la corte, y sólo ahí legible y utilizable; o sea, Castiglione se encontró en la situación de un autor que en los recientes años 80, hubiese escrito un libro analizando un mundo en el que la Unión Soviética estuviera todavía viva y vigente. Si lo hubiese guardado en un cajón hasta la desaparición de la URSS, ¿qué habría podido hacer con él? No publicarlo o, peor, adaptarlo, ajustándolo a la situación nueva, o bien, apresurar su publicación. Castiglione adopta la tercera solución: haciendo cargo a Vittoria Colonna de la circulación no autorizada, y sobre todo evocando el tema del peligro de la competencia, «parea che quelli tali tentassero di farla imprimere».

La función desarrollada por el destiempo como razón del carácter de modelo que va asumiendo el *Cortegiano*, como acabamos de ver, resalta del contexto histórico, pero se compenetra con algunos componentes de la construcción misma del *Libro*. Me detendré sobre uno de éstos, y precisamente el de la función de los *exempla* a través de la cual se expresan muchas de las argumentaciones expuestas en el *Libro* de Castiglione.

De las epístolas me muevo entonces hacia el *Libro* a través del tema de los ejemplos; o sea el *Libro* en su conjunto lo examinaré en su papel de parámetro para la construcción de una identidad en la que Boscán y Garcilaso van reconociéndose.

El *Cortegiano* abarca una amplia casuística de citas o narraciones de un hecho, fundamentalmente *exempla* que son en general anécdotas o que van desde la «similitudo contraída» –o cuento elíptico– al cuento ejemplar cuyo objetivo es «demostrar, confirmar o confutar algo»[34]. El ejemplo compensa su debilidad lógica reconocida desde Aristóteles, con una fuerza de persuasión que determina la transformación de lo general en particular, de la sentencia en cuento, con el fin de demostrar, convencer, persuadir para afirmar un principio moral, y por lo tanto un modelo de conducta, simplificación para uso de las mujeres, «le donne di palazzo» en este caso[35].

Tanto Boscán como Garcilaso, aunque de manera diferente, demuestran que son conscientes del papel jugado por los *exempla* como pasaje para la modelización.

Boscán lo revela al referirse al debate sobre los requisitos que la mujer tiene que poseer para ser una perfecta «donna di palazzo», así como está propuesta en el tercer y parte del cuarto libro del *Cortegiano*. Por otra parte, son, en efecto, las mujeres a las que, a partir de las primeras ediciones, el *Cortegiano* se encuentra asociado como

34 Mulas, L., «Funzione degli esempi, funzione del *Cortegiano*», en *La corte e il Cortegiano*, ed. de C. Ossola, Roma, Bulzoni, 1980, 97-117, 97-99. En el *Cortegiano* se encuentran 270 ejemplos, analizados en base a su tipología y función por Luisa Mulas.

35 *Ibidem*.

lectura conveniente por ser una celebración del amor espiritual bajo el signo del platonismo[36].

Boscán se dirige a la destinataria de su epístola, Doña Jerónima Palova de Almogávar, estableciendo un paralelo entre ésta y Vittoria Colonna y, junto con los elogios típicos de la dedicatoria, utiliza los contenidos del *Libro* para expresarlos: «Y porque para un perfeto cortesano se requiere una perfeta dama, hácese también en este libro una dama tal que aun podrá ser que la conozcáis y sepáis el nombre si la miráis mucho»[37].

La apreciación más interesante se refiere al hecho de que Boscán expresa su opinión sobre el debate que se desarrolla en el libro acerca de las mujeres. La discusión, alrededor de las doctrinas psico-fisiológicas, llega a la demostración de la inferioridad física de la mujer de la que deriva su inferioridad psicológica y moral. El debate sobre la mujer es uno de aquellos en que los variados interlocutores se quedan cada uno con su propio parecer: en este caso sobre la naturaleza y la esencia que la distingue[38]. En el diálogo se contraponen dos posiciones: una misógina, la otra a favor de la mujer, pero las diferentes opiniones están expresadas con conceptos abstractos en contra de los cuales protesta una de las damas, Emilia Pio, que pide que la discusión continúe de manera que las mujeres puedan entender. En efecto los interlocutores a partir de ese momento se expresarán sobre todo a través de ejemplos generalizantes, los que se emplean cuando no hay acuerdo acerca de la regla para la cual el ejemplo está aducido y que permiten que hasta las mujeres entiendan[39].

En su epístola Boscán retoma el tema afirmando como Doña Jerónima al contrario puede entender los «ragionamenti» contenidos en el *Cortegiano*:

> enderezar yo a Vuestra Merced un libro que, aunque su fin principal sea tratar de lo que es necesario para la perficción de un cortesano, todavía toque materias entricadas y más trabadas en honduras de ciencia de lo que pertenezca a una mujer y moza y tan dama. [...] y de tal manera mezcló las cosas de ciencia con las de gala que las unas se aprovechan y se valen con las otras [...] si algunos por ser de filosofía se aciertan a ser pesados, son tan necesarios allí donde están, [...] donde es menester que a todo género de personas, así a mujeres como a hombres, convienen y han de parecer bien, sino a

36 Ossola, C., «*Il libro del Cortegiano*: esemplarità e difformità», en *La Corte e il Cortegiano*, cit., 32. Una visión del amor que no se encontraba en la tradición trazada por Ovidio o Boccaccio, sino que pasaba ya por los Asolani y la formación del platonismo. No es una casualidad que, en el *Cortegiano*, sea Bembo quien expone la idea de la belleza interior. Castiglione acredita así una posición teórica que en esos años volvía a encontrarse el más floreciente éxito en un arco que va desde Erasmo hasta Speroni.

37 Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. cit., 75.

38 Mulas, L., «Funzione degli esempi, funzione del *Cortegiano*», cit., y también G. Saccaro Battisti, «La donna, le donne nel *Cortegiano*», en *La corte e il Cortegiano*, cit., 219-249.

39 Mulas, L., *idem*, 99.

> necios. Y aunque todo esto no fuese, vuestro entendimiento y juicio es tal que vos no os habéis de encerrar en las estrechezas ordinarias de otras mujeres, sino que toda cosa de saber os ha de convenir totalmente.[40]

Boscán, al reivindicar para Jerónima la posibilidad de que se ocupe de «materias entricadas y más trabadas en honduras de ciencia de lo que pertenezca a una mujer», sumerge la afirmación entre alabanzas, «y moza y tan dama», como dice en seguida, al mismo tiempo atribuyendo a «las cosas de ciencia» aquel papel mundano que tendrá tanto éxito en relación con el carácter social que el *Cortegiano* va adquiriendo.

Garcilaso a su vez reconoció la función que los *exempla* desarrollan en el *Cortegiano* por el hecho de que trata el argumento contestando «a los que quisiesen tachar alguna cosa» del libro, en relación con las *facezie*, las *burle*, del segundo libro del diálogo, donde prevalecen los ejemplos-modelo negativos. Hay que añadir que respecto a la clasificación de Cicerón en el *De oratore*, guía de Castiglione, éste añade una tercera a las «duo genera facetiarum», o sea precisamente la de las *burle*, que representan la «retórica» de las acciones en añadidura a la retórica del discurso.

El tema está propuesto para anticipar las observaciones de: «Los que con alguna apariencia de razón podrían en un lugar desear satisfacción de algo que les ofendiese»; no se trata de objetar tanto a «los hombres de tan tiernos y tan delicados oídos», de reparos de tipo moral, que ya había excluido de su interés, poco antes, en la premisa, se trata al contrario:

> de todas las maneras que puede haber de decir donaires y cosas bien dichas a propósito de hacer reír y de hablar delgadamente, hay algunas puestas por enxemplo, que parece que no llegan al punto de las otras.[41]

Es decir, se trata del sentido que adquiere la risa en el siglo XVI, propagado «por primera vez en España en la adaptación de Castiglione y gracias a la popularidad de la versión del *Cortesano*»[42]. Garcilaso entendió la importancia que Castiglione le dio a la preceptiva de la risa para la formación misma del cortesano, no «sólo como norma práctica», sino como «síntesis y piedra de toque de sus demás cualidades bajo la insignia de una refinada *mediocrità*»[43].

Los ejemplos en sí actúan como modelización, y es el pasaje a través del ejemplo que lleva al modelo representado por el «cortesano perfecto».

---

40 Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. cit., 72-73.
41 *Idem*, 75.
42 Morreale, M., *Castiglione y Boscán*, cit., 220.
43 *Idem*, 207.

Garcilaso debe haber reconocido esta función del ejemplo, porque lo describe cuidadosamente, refiriéndose en particular a los ejemplos-modelo negativos, los más explícitos y ricos de detalles[44]:

> la intinción del autor fue poner diversas maneras de hablar graciosamente y de decir donaires, y porque mejor pudiésemos conocer la diferencia y el linaje de cada una de aquellas maneras, púsonos enxemplo de todas.[45]

Garcilaso capta entonces la importancia de los ejemplos como pasaje para la modelización. Más precisamente capta aquéllos que tienen función de modelo, los que incitan a la imitación[46]. «En su mayoría son ejemplos de excesos, de afectación, de falta de medida», propuestos para que resalte el ideal del justo medio, como «decálogo que a través de este grupo de ejemplos instituye el perfecto cortesano por negación»[47].

Garcilaso lo vio con claridad:

> Porque una de las cosas de que mayor necesidad hay, doquiera que hay hombres y damas principales, es de hacer no solamente todas las cosas que en aquella su manera de vivir acrecientan el punto y el valor de las personas, mas aun de guardarse de todas las que pueden abaxalle.[48]

Y el *Libro* lo prevee todo, «casi no dexó estado a quien no avisase de su oficio» dice Garcilaso, captando así una característica que el estudio de Luisa Mulas subraya: ser cortesano es ante todo un no ser, es el resultado de una progresiva negación de la individualidad[49].

Por otra parte, han sido los contemporáneos de Castiglione, cuando el manuscrito viajaba todavía de un círculo cortesano al otro, los que manifestaron su carácter autobiográfico y la sustancial identificación con el perfil moral de su personaje ideal[50]. El mismo Castiglione ofrece la oportunidad de establecer esta relación cuando, concluyendo la dedicatoria a De Silva, insiste en el valor objetivo de su obra, y paralelamente confuta la idea de que hubiera querido atribuirse a sí mismo las virtudes que el perfecto hombre de corte tendría que poseer. Con eso, por otra parte, no niega que su obra no tenga un fundamento empírico de experiencia personal, autobiográfico.

---

44 Mulas, L., «Funzione degli esempi», cit., 111.
45 Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. cit., 75.
46 *Idem*, 99.
47 *Idem*, 111.
48 Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, ed. cit., 74.
49 *Ibidem*.
50 Mazzacurati, G., *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1990, 7.

Las epístolas de Boscán y Garcilaso, a su vez, permiten reconocer el modelo, lingüístico, cultural y comportamental, en el cual los dos españoles se inspiran para fundar su propia identidad, «castiza» a lo mejor.

Tríadas en el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz

Norbert von Prellwitz

Omne trinum est perfectum

Debes decirlo tres veces
(Goethe, *Faust*)

La *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el Alma y el Esposo Christo*, libro que conocemos como *Cántico espiritual*, además de transladar al plano espiritual las expresiones del texto poético, confiere una mayor coherencia a la trama narrativa que se vislumbra de manera un tanto fragmentaria en la sucesión de las estrofas, si es que el orden en que hallamos el texto de las canciones en el *Cántico* no está condicionado ya, por lo menos en la sección de las estrofas de 32 a 39, por la estructura narrativa que organiza el *Cántico espiritual*[1].

Esta estructura es por otra parte imprescindible para desarrollar el proyecto enunciado en dos pasos de la declaración de la Canción 1. En el primero de ellos:

> el Verbo, juntamente con el Padre y el Espíritu Santo, está esencialmente en el íntimo centro del alma escondido; por tanto, el alma que por unión de amor le ha de hallar, conviénele salir y esconderse de todas las cosas criadas [...]. (1.4)[2]

se indican:

1. el objeto de una búsqueda; objeto que es la Trinidad (por supuesto, «Verbo» aquí denomina al Hijo);
2. la acción de la búsqueda misma;
3. el instrumento de la búsqueda, esto es «por unión de amor».

---

1 Remito a la reconstrucción de las probables etapas de composición de las «Canciones» cumplida por Roger Duvivier, *La genèse du* Cantique spirituel *de Saint Jean de la Croix*, Paris, Les Belles Lettres, 1971; en particular, véanse las páginas 79-134.

2 Cito por Juan de la Cruz, *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo [Cántico espiritual]*, ed. de P. Elia, L'Aquila, Textus, 1999, 69.

Al comentar la Canción 2, la declaración expone como premisa en síntesis: «En esta canción el alma se quiere aprovechar de terceros y medianeros para con su Amado»(2.1)[3], para explicar después con más detalles que los «terceros y medianeros» evocados (llamados «pastores» en la canción), constituyen una mediación impropia, como otras sucesivas, que aplazan, creando una tensión narrativa, la mediación correcta, es decir la ya indicada en 1.4: «por unión de amor».

> [al alma] aquella llama [de amor] la hace salir fuera de sí y renovar
> toda y pasar a nueva manera de ser.

Aquí se enuncia un proyecto de metamorfosis articulado en tres momentos: 1) salir - 2) renovar - 3) pasar. La referencia al proceso metamórfico es subrayada con el símil mitológico «así como el ave fénix».

La voz del alma anticipa como ya cumplido exitosamente el proyecto (divido la cita en tres segmentos):

> sacásteme [...] de todas las cosas
> [...] me hiciste salir de mí
> [...] y levantásteme a ti.

A decir verdad, la correspondencia entre las dos series ternarias no es exactamente paralela, porque «sacásteme [...] de todas las cosas» añade una fase previa a «salir fuera de sí», o sea «me hiciste salir de mí», mientras «levantásteme a ti» reúne dos momentos del ternario precedente: «y renovar toda» + «y pasar a nueva manera de ser».

Si adoptamos un esquema narratológico correspondiente a dichos enunciados, podríamos sintetizar las fases de la estructura narrativa del *Cántico espiritual* de esta manera:

1. pérdida del amado y comienzo del itinerario de búsqueda;
2. búsqueda y hallazgo;
3. proceso metamórfico.

Las citas presentadas hasta este momento presentan trimembraciones que forman parte de un amplio fenómeno activo en distintos niveles del *Cántico espiritual*, en cuya estructura narrativa las tríadas tienen una función esencial, porque

a) constituyen la articulación en distintos aspectos de los personajes;

b) se presentan en momentos climáticos del desarrollo narrativo;

---

3 *Ibid.*, 78.

c) confieren al mismo tiempo orden y complejidad a las acciones; por una parte, en la eliminación de obstáculos para alcanzar la meta (el objeto del deseo); por otra, en la progresión del proceso metamórfico, que consiste en anular diferencias hasta la completa identidad de los dos protagonistas, que, como hemos recordado en a), presentan cada uno tres componentes fundamentales.

Por otra parte, en el ámbito de las tríadas protagonistas («alma» y «amado»), adquiere una importancia particular el papel de «tercero», o mediador, en el marco del indispensable proceso de mediación denominado en la primera de nuestras citas «por unión de amor».

Cada uno de los aspectos indicados podría ser examinado con detenimiento, desde el nivel macroestructural hasta detalles estilísticos; me limitaré en esta ocasión a presentar los elementos esenciales de este sistema sobre el que se articula el proceso narrativo del *Cántico espiritual*.

La declaración de la Canción 2 nos presenta por primera vez con una cierta extensión al personaje denominado «alma» (o «esposa») en el comentario del verso «decilde que adolezco, peno y muero» verso que presenta una de las series sintácticas trimembres frecuentes en el texto poético, que habitualmente dan lugar en la prosa de la declaración a series ternarias, a veces muy extendidas y ramificadas.

El comentario del verso citado comienza de esta manera: «Tres maneras de necesidades representa aquí el alma [...] dolencia, pena y muerte» (2.6)[4]. Y prosigue: «Porque el alma que de veras ama [...] padece de estas tres maneras dichas, según las tres potencias del alma, que son: entendimiento, voluntad y memoria».

La declaración establece por lo tanto una correlación entre las dos tríadas, y continúa con una *amplificatio* retórica, en la que el esquema triádico da lugar a ramificaciones estilísticas paralelas y ternarias (para facilitar la percepción del artificio estilístico divido la cita en segmentos):

> acerca del entendimento adolece,
> porque no ve a Dios,
> que es la salud del entendimiento;
> acerca de la voluntad pena, porque carece
> de la posesión de Dios,
> que es el descanso, refrigerio y deleite
> de la voluntad;
> acerca de la memoria muere,
> porque acordándose que carece
> de todos los bienes del entendimiento,
> que es ver a Dios,
> y de todos los deleites de la voluntad,

4 *Ibid.*, 82.

> que es poseerle,
> y que también es muy posible carecer
> de Él para siempre
> padece en esta memoria a manera de muerte.

De paso, podemos notar que una aliteración trimembre concluye la cuidadosa elaboración rítmica de este amplio período. Pero los ternarios no terminan aquí, ya que las necesidades citadas evocan tres imágenes de las «Lamentaciones» de Jeremías: «acuérdate de mi pobreza y del ajenjo y de la hiel» (2.7), tríada que a su vez es puesta en correlación con las tres potencias del alma en el mismo orden precedente, es decir entendimiento, voluntad, memoria, y después con las tres virtudes teologales, fe, caridad, esperanza, que por supuesto «se refieren a las tres dichas potencias».
El comentario añade luego otra tríada, esta vez de causas: «sabe», «se compadece y se mueve», «seguridad», y con la tríada opuesta a las necesidades expresadas por «adolezco, peno y muero», es decir respectivamente «salud», «descanso», «vida» (2.8)[5], que constituye la quinta tríada correlativa en las tres secciones (2.6 - 2.8) de la declaración.

Después de la presentación descriptiva del actante sujeto en la declaración de la Canción 2, la de la Canción 3 introduce en la escena, a partir de la imagen «flores» (3.4) a otro actante narrativo, el opositor, representado por «los tres enemigos: mundo, demonio y carne» (3.1), así como son obstáculos «los gustos y contentamientos y deleites», que a su vez «son en tres maneras: temporales, sensuales y espirituales» (3.4). El comentario concluye con una declaración de firme voluntad del alma Esposa:

> ni pondré mi corazón en las riquezas y bienes, que ofrece el mundo
> ni admitiré los contentamientos y deleites de mi carne
> ni repararé en los gustos y consuelo de mi espíritu. (3.4)

La tríada de adversarios vuelve a ser presentada en la misma declaración al desarrollar los versos «ni temeré las fieras,/y pasaré los fuertes y fronteras».

> En los cuales versos pone los tres enemigos del alma, que son mundo, demonio y carne, que son los que hacen guerra y dificultan el camino. Por las fieras entiende el mundo, por los fuertes, el demonio, y por las fronteras, la carne. (3.5)

Como en la declaración de la Canción 2, también aquí el narrador-comentarista se explaya en ulteriores especificaciones, que siguen el esquema ternario (vuelvo a segmentar el texto):

---

5 *Ibid.*, 85.

Llama fieras al mundo, porque [...]
[...] en tres maneras: la primera [...]
la segunda [...]
y la tercera [...]. (3.6)

A los demonios [...] llama fuertes, porque [...]
y porque [...]
y porque [...]. (3.8)

Y, como en el capítulo precedente respecto a las tres necesidades, también en este caso se presentan las fuerzas antagonistas, que cubren la función actancial de ayudantes del sujeto: «el estilo [...] para en este camino buscar a su Amado» (3.9). El esquema implícito en las contraposiciones paralelas que cierran la declaración de la Canción 3 es el siguiente (nótese la simetría quiástica entre los extremos que confiere mayor dinamismo a la construcción):

«constancia y valor» vs «flores»
«ánimo» vs «fieras»
«fortaleza» vs «fuertes y fronteras».

La estrategia retórica empleada en las declaraciones de las Canciones 2 y 3, con sus arquitecturas triádicas repetidas –que a su manera representan eficaces claves de memorización– le permiten al narrador-comentarista limitarse a breves alusiones en los capítulos sucesivos. Los tres enemigos, por ejemplo, vuelven a ser mencionados brevemente en la declaración de la canción 6, en la de la canción 27 (ya al margen del escenario, que es el «huerto deseado»), y en la de la canción 33, para celebrar la victoria sobre ellos. En cambio tienen un relieve mayor en la declaración de la canción 15, porque se hallan contrapuestos a los efectos de las virtudes «paz», «mansedumbre», «fortaleza».

Es llamativa la ausencia casi total del objeto actancial del deseo en las declaraciones de las primeras canciones, con la excepción de breves alusiones en el prólogo y en los capítulos 1 y 8. Se trata de una omisión que obedece a una intención expresiva más que expositiva, ya que la canción 1 nos indica, con la fórmula ternaria de verbos «te escondiste - me dejaste - huiste», la ausencia del «amado» que constituye el punto crítico de partida de la narración. Con gran sentido de la tensión, el momento oportuno de presentar al segundo protagonista de la historia con sus características corresponde a su entrada en escena en el texto de la canción 12, al tomar la palabra el Esposo: «Vuélvete, paloma».

En la enumeración de las tres personas de la Trinidad, aunque respeta la nomenclatura aristotélico-tomista[6], Juan de la Cruz prefiere asignar la posición central al Espíritu Santo,

---

6 Me baso sobre el cap. I de Mino Bergamo, *L'anatomia dell'anima. Da François de Sales a Fénélon*, Bologna, Il Mulino, 1991.

lo que corresponde a su función intermediaria de «tercero». Desde el punto de vista doctrinal, el comentarista nos recuerda la declaración que «el Espíritu Santo es amor» y que «el amor es unión del Padre y del Hijo» (12.10)[7], de manera que la expresión «espíritu de amor» representa en la trinidad la comunicación y el vínculo entre las otras dos personas. Por otra parte, el amor es también unión del alma con Dios, y, citando a San Pablo, «es vínculo de perfección». «Amor» es por lo tanto el denominador común entre la tríada de las potencias del alma y la Trinidad del amado, al ser función o nombre alternativo tanto de la voluntad («la voluntad y amor del alma») como del Espíritu Santo. Lo implícito en esta relación es la analogía entre las dos tríadas ya indicada por San Agustín, padre de la doctrina sobre la *imago trinitatis* en el pensamiento occidental[8], de manera que las otras dos equivalencias paralelas se establecen entre el entendimiento y el Hijo por una parte, y entre la memoria y el Padre por la otra. Semejanza no es identidad, pero es precisamente ésta la meta final del proceso de transformación que comienza en el capítulo 12.

El verso «al aire de tu vuelo y fresco toma» a través de la equivalencia entre «aire» y «espíritu de amor» (12.10), introduce al Espíritu Santo, «que es amor, también se compara en la divina Escritura al aire porque es aspirado del Padre y del Hijo»[9].

Llama, viento o torrente, el Espíritu tiene en el *Cántico espiritual* la esencia inmaterial de los elementos fuego y aire y agua, y la fluidez de los dos últimos. En la cita anterior, el Espíritu «es espirado del Padre y del Hijo», es el lanzarse aliento recíproco las otras dos personas, lo que confirma la función mediadora y conectora que ejercita a lo largo de la narración del *Cántico espiritual*, siendo, junto a su equivalente en el alma, la voluntad-amor, el principal ayudante que permite a la protagonista «alma» acercarse a su objetivo.

Paso por alto varias tríadas presentes en las declaraciones 13-14, 15, 16, 19, 21, 22, 25, 26, que ilustran fases del proceso de transformación, para llegar al capítulo 27, en el que, según el resumen del autor (27.2), comienza la última parte del itinerario del alma. Hallamos allí la conocida definición del «matrimonio espiritual»:

> es una transformación total en el Amado, en que se entregan ambas las partes, por total posesión de la una en la otra con consumada unión de amor [...] son dos naturalezas en un espíritu y amor de Dios. (27.2)[10]

---

7 Juan de la Cruz, *op. cit.*, 147.

8 Me baso al respecto sobre el cap. IV de Remo Bodei, *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*, Bologna, Il Mulino, 1991.

9 Sobre la imagen del aire y sus derivados, véase Mª Jesús Mancho Duque, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española/Universidad Pontificia de Salamanca, 1993, 259-291.

10 Juan de la Cruz, *op. cit.*, 274-275.

En esta definición se anticipa el final del proceso de transformación, por lo que hallamos el complemento de ella en uno de los últimos capítulos, la declaración de la canción 37: «de tal manera se unen las voluntades, que se hace de dos una, y, así, hay igualdad de amor. [...] el alma ama a Dios [...] en el mismo amor con que Él a ella la ama, que es el Espíritu Santo [...]» (37.2)[11]. Paso en el que las dos voluntades, que son el amor de los protagonistas, representan la unificación de ambos.

Considero oportuno referirme aquí a la equivalencia gramatical con la que el teólogo alemán Heribert Mühlen aclara la idea subyacente en definiciones como las citadas, al expresar la Trinidad con los pronombres «yo - tú - nosotros», fórmula en la que «nosotros» significa la unión dialógica de «yo» y «tú»[12]. Cito esta equivalencia por parecerme útil para entender lo que está aconteciendo en la situación narrativa del capítulo 37, porque más allá de las implicaciones doctrinales, conviene recordar que los dos protagonistas de la historia se articulan cada uno en tres aspectos, que podemos considerar como verdaderos personajes espirituales, y que en su aspecto activo, diríamos de «fuerza», los personajes correspondientes, «voluntad» y «Espíritu Santo», cuyo nombre alternativo es idéntico, o sea «amor», son los que permiten, como condición y como mediadores, la conclusión feliz de la historia que se nos cuenta en el *Cántico espiritual*.

En la parte final del *Cántico* la presencia de las dos tríadas fundamentales adquiere tal importancia, que si en el capítulo doble 29-30 el escritor aprovecha una expresión ternaria de la canción 29: «montes, valles, riberas», para volver a referirse a las tres potencias del alma, y a la espacialidad intermedia de la voluntad, porque «las riberas [...] ni son muy altas ni muy bajas, sino que por no ser llanas participan algo de un extremo y del otro» (29-30.5)[13], en la declaración de la canción 31 podemos observar en cambio que la glosa transforma con cierta arbitrariedad expresiones aisladas, como «rosales» y «arrabales», en correspondencias ternarias: «entendimiento, memoria y voluntad» (31.3), «la fantasía, la imaginativa, memoria» (31.4) respectivamente.

En el capítulo 32 el comentario de «y mira con tu haz a las montañas» presenta de manera explícita la relación entre las dos tríadas protagonistas (divido el texto en segmentos):

> Y así, es como si dijera: embiste con tu divinidad
> en mi entendimiento,
> dándoles inteligencias divinas,
> y en mi voluntad,
> dándole y comunicándole el divino amor,

---

11 *Ibid.*, 338.

12 Mühlen, H., *Der Heilige Geist als Person*, Münster, Aschendorff, 1966.

13 Juan de la Cruz, *op. cit.*, 289.

y en mi memoria
con divina posesión de gloria. (32.3)[14]

En el penúltimo capítulo del *Cántico*, el 38, se completa la unificación de las dos tríadas en la declaración del verso «el aspirar del aire». Como el lector atento puede ya imaginar, el aspirar del aire «es el amor», pero lo es en el sentido particular indicado en el capítulo precedente, de vínculo inmaterial. La transformación del alma a través de y en este vínculo es lo que permite, no habiendo ya obstáculos que se opongan a ello, la metamorfosis, al fundirse las dos tríadas en una identidad triunitaria:

> para que ella aspire en Dios la misma aspiración de amor que el Padre aspira en el Hijo y el Hijo en el Padre, que es el mismo Espíritu Santo, que a ella la aspiran en la dicha transformación. Porque no sería verdadera transformación si el alma no se uniese y transformase también en Espíritu Santo como en las otras dos personas divinas [...]. (38.2)[15]

Cabe observar que la transformación en el Espíritu Santo es la última, no tanto por su posición tradicional de tercera persona en la Trinidad, sino más bien porque siendo, como «amor», el elemento dinámico que asegura la unión, su intervención debe proseguir hasta completar el proceso de transformación, antes de la quietud que se celebra en el último capítulo del libro, como final de la trayectoria resumida por Agustín de Hipona, «inquieto se halla mi corazón hasta que descanse en ti».

Las fórmulas ternarias son sólo un aspecto de la sólida organización que la extraordinaria capacidad compositiva y la sabiduría literaria de Juan de la Cruz han sabido dar a la prosa del *Cántico*[16], con el resultado de dar consistencia, a través de una idea animada del alma, concebida como un campo de fuerzas y de recorridos, a procesos tan inmateriales y abstractos como son los de esa entidad que llamamos alma o psique.

La estructura narrativa de la parte en prosa del *Cántico espiritual* por un lado deriva del esbozo ya presente en las «Canciones», y por otro repercute inevitablemente, con la eficacia de sus esquemas y de sus amplificaciones retóricas, en la lectura de los versos.

Quiero dejar claro que si bien privilegio en este recorrido rápido, en aras del tiempo disponible, la parte declarativa del *Cántico*, ello no significa que la considere como lo

---

14 *Ibid.*, 307.

15 *Ibid.*, 344.

16 Buena prueba de ello se puede hallar en Colin P. Thompson, *El poeta y el místico. Un estudio sobre* El Cántico espiritual *de San Juan de la Cruz*, Madrid, Swan, 1985, 164-170, y en Nadine Ly, «La poética de los Comentarios (algunos rasgos estilísticos)», en J.A. Valente y J. Lara Garrido (eds.), *Hermenéutica y mística. San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995, 221-245. Remito también a mi artículo «Ripetizione e linguaggio connotativo nella prosa del *Cántico espiritual* di Juan de la Cruz», en M.G. Profeti (ed.), *Raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Firenze, Alinea, 1996, 37-52.

esencial de esta obra. En una perspectiva literaria, el *Cántico espiritual* no es, en mi opinión, una superposición de dos textos paralelos, sino un texto único, que vive inicialmente de la interacción de textos heterogéneos (sin olvidar los muchos que Juan de la Cruz va citando en la obra), hasta llegar a su concordancia a través de la mediación del proceso interpretativo, que acaba por ser reflejado y compendiado en el texto poético, eficaz clave mnemónica del entero discurso de la prosa.

Por supuesto, fuera del contexto del *Cántico* –y el mismo autor nos autoriza a ello al advertir en el prólogo que «no hay para qué atarse a la declaración» (Pról., 2)[17]–, las «Canciones» se pueden leer, y de hecho se leen, como un texto autónomo. Pero en tal caso son otro texto.

17 Juan de la Cruz, *op. cit.*, 52.

Acerca del léxico sensorial en la literatura mística española del siglo XVI[1]

Mariano Quirós García

1. Como ya se ha señalado en alguna ocasión, el cuerpo humano se convirtió durante el Siglo de Oro –y tal vez lo fue desde siempre– en una fuente inagotable para la creación de todo un sistema simbólico, estructurado principalmente en torno a tres grandes ejes[2]: su identificación con la organización de la república, los símiles sobre el Cuerpo místico[3], y la relación alma y cuerpo. Sondear toda la tradición filosófico-teológica que los coexiona y los revela como una misma vertiente –que parece responder, bajo las directrices renacentistas del culto a la imagen, al propósito de reconstruir el mundo a semejanza del hombre[4]–, es una tarea pendiente aún de realización.

Estos tres campos, además, no son exclusivos del ámbito religioso, sino que afloran en todo tipo de creaciones: desde obras doctrinales hasta tratados dirigidos a la educación de príncipes, pasando por literatura de ficción y trabajos científico-técnicos. Y lo hacen a través de un proceso de generalización cuyos puntos de partida son las orientaciones neoplatónicas y la prolongación del elemento religioso a cualquier manifestación de una sociedad a la que se le ha otorgado el calificativo de «sacralizada»[5].

Por otra parte, también disfrutan de una fuerte presencia en la literatura mística, base fundamental de este trabajo, si bien podríamos afirmar *a priori* que la comunicación alma-cuerpo o viceversa es la dominante en este registro, al menos en lo que se refiere a rasgos cuantitativos. Por este motivo en las páginas siguientes abordaremos el análisis léxico y semántico de uno de los componentes más representativo a este respecto: el mundo de los «sentidos», que pone de manifiesto la compleja trama de

---

1 Este trabajo está integrado en el proyecto SA64/99, financiado por la Junta de Castilla y León, titulado *Estudio léxico-contrastivo de un corpus textual del Siglo de Oro en la Corona de Castilla.* Agradecemos también a los miembros del *Centro de Investigaciones Lingüísticas de la Universidad de Salamanca* (*CILUS*), toda la ayuda que nos han prestado para la elaboración del mismo.

2 *Vid.* L. Rodríguez Cacho, «Los símiles corporales entre el sermón y el coloquio misceláneo. Las *Comparaciones* de Pérez de Moya», en *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, ed. de A. Redondo, La Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, 246-249.

3 A este respecto, véase el interesante trabajo de R. Bronstein, «Le corps mystique comme métaphore religieuse», en *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles, op. cit.*, 143-153.

4 *Vid.* F. Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970, 12.

5 *Vid.* T. Egido, «Presencia de la religiosidad popular en Santa Teresa», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Publicaciones Universidad, 1983, 201-202; Abellán, J. L., *Historia crítica del pensamiento español. Vol. II: La edad de oro (siglo XVI)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986², 300-303.

carácter antropológico que anima y vertebra la mayoría de obras místico-espirituales escritas en lengua castellana desde el segundo decenio del Quinientos.

2. Considerados tradicionalmente como las ventanas o las puertas a través de las cuales el hombre corporal –casa del alma– se relaciona y conoce el mundo que le rodea, pero, al mismo tiempo, como punto de partida del itinerario espiritual que debía conducir hasta Dios, los sentidos sufrieron un proceso de definición y especialización léxica y conceptual en manos de los autores místicos, que precede y presenta concomitancias con las directrices del empirismo clásico, según el cual la experiencia es la única vía de conocimiento para el hombre –negación de las ideas innatas[6]. De tal forma, el aspecto gnoseológico se configura como un asunto de crucial importancia en el que, además, los sentidos son analizados como fuentes de comprehensibilidad del mundo exterior y de algunas realidades metafísicas interiores.

Así, la teoría hilemórfica, según la cual el ser humano es un ente dual, compuesto de alma y cuerpo, materia y forma, fue asimilada en el ámbito cristiano a partir de los filósofos clásicos –especialmente Platón, Aristóteles y Plotino–, y condujo a Orígenes[7] y a Gregorio de Niza[8], al amparo también de algunos textos bíblicos, a la diferenciación entre un hombre carnal y un hombre espiritual, dotado cada uno de ellos de miembros y sentidos propios. Este planteamiento, que se consolidó de forma definitiva en los escritos de las grandes personalidades franciscanas de la Edad Media –Olivi, Buenaventura, Escoto, Occam[9]–, de la Escolástica –Tomás de Aquino– y de la Devotio Moderna, acabaría repercutiendo una vez más, dentro del ámbito espiritual áureo, en el cuestionamiento de la función de los sentidos dentro de la escala mística, cuyo objetivo residía, a su vez, en la conquista de un equilibrio entre esas dos partes –exterior e interior– del ser humano.

---

6 O dicho de otra forma, que «nihil est in intellectu quod prius no fuerit sub sensu» (*vid.* A. Martínez Riu y J. Cortés Morató, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 1998, ed. en CD-Room, *sv. experiencia*). Aunque se debe a Aristóteles la primera línea de pensamiento que une conocimiento y experiencia sensible, el empirismo sistematizado filosóficamente se considera perteneciente al siglo XVII.

7 *In Canticum Canticorum* 42; *Patrología Griega* 13, col. 96 B: «Quod ut clarius elucescat, sumamus, si videtur, exemplum ab his corporalibus sensibus, et ita demum statin ad illos divinos quos Scritura nominat sensus interioris hominis veniemus» (*vid.* K. Rahner, «Le début d'une doctrine des cinq sens spirituels chez Origène», Revue d'Ascétique et de Mystique, 13, 1932, 113-145; *id.*, «I "sensi spirituali" secondo Origene», en *Teologia dell'esperienza dello Spirito*, Roma, Edizioni Paoline, 1978, 133-163).

8 *Vid.* U. Occhialini, «Sensi spirituali», en *Dizionario di mistica*, ed. de L. Borriello *et alii*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1998, *sv.*

9 *Vid.* J. A. Merino, *Historia de la filosofía franciscana*, Madrid, BAC, 1993; Rahner, K., «La doctrine des 'sens spirituels' au Moyen Âge. En particulier chez Saint Bonaventure», Revue d'Ascétique et de Mystique, 14, 1933, 263-299; *id.*, «La dottrina dei sensi spirituali nel Medioevo. Il contributo de Bonaventura», en *Teologia dell'esperienza dello Spirito*, *op. cit.*, 165-208.

No obstante, la relación entre sentidos y vida interior es desproporcionada, por cuanto, como ya advertía san Pablo[10], el conocimiento a través de la fe debe primar sobre el conocimiento histórico de Jesucristo; lo cual no impidió reconocer y aceptar que su humanidad era uno de los contenidos fundamentales de esa misma fe[11], puesto que «lo spirituale e il corporeo sono integrati insieme nell'economia dell'Incarnazione»[12]. Por ello, la Devotio Moderna, junto a la afectividad y el ascetismo de corte franciscano, se encargaron de promover toda una serie de ejercicios, meditaciones, etc., que giraban en torno a diversos pasajes biográficos del Salvador, especialmente los referidos a su Pasión y muerte.

Bajo la influencia de estos dos propósitos, el equilibrio exterior/interior y la consideración de la humanidad de Cristo como parte imprescindible de la vida espiritual, los sentidos encuentran su verdadera razón de ser dentro de los métodos oracionales y contemplativos.

A este origen en el que confluyen filosofía, gnoseología, teología, e incluso medicina, es necesario añadir dos elementos más que singularizan el siglo XVI: la inquietud religiosa que trajo consigo la búsqueda de una relación más íntima y directa con Dios, junto a la marcada tendencia individualista propiciada por la filosofía del Renacimiento. De este modo, a pesar de inscribirse en una tradición similar, Ignacio de Loyola y Juan de Dueñas concederán prioridad absoluta al sentido de la vista en sus respectivos sistemas antropológicos, Francisco de Osuna a la vista y al olfato, mientras que Juan de la Cruz[13] parece proponer una nueva jerarquización de los sentidos como pórticos de la ascensión espiritual, haciendo compartir la primacía a la vista y al oído. Tales variaciones responden, además de a diversidades conceptuales propias de cada uno de ellos –su propia formación y experiencia, en definitiva–, a la compleja relación psicosomática que se establece con las distintas realidades de las que se tiene experiencia a través de los sentidos: de una parte, cada persona confiere su propia intencionalidad sobre todo lo que se pone en contacto con ella, y, de otra, es invadida en su interio-

---

10 *2 Cor* 5, 16: «Itaque nos ex hoc neminem novimus secundum carnem. Et si cognovimos secundum carnem Christum: sed nunc iam non novimus». Todas las referencias bíblicas remiten a la *Biblia Vulgata*, Madrid, BAC, 1985[8], ed. de A. Colunga y L. Turrado.

11 *Vid. 1 Cor* 12, 3; *1 Io* 2, 22; *1 Io* 4, 2-3; *2 Io* 7. Pero, como advierte G. Colzani («Sensi», en, *Dizionario di mistica*, ed. de L. Borriello *et alii*, *op. cit.*, *sv.*), «non si tratta di imporre al Dio invisibile un qualche schema umano ma, piuttosto, di mantenere viva la memoria della umanità salvifica del corcifisso».

12 Evdokimov, P., *Teologia della bellezza: il senso della bellezza e l'icone*, Roma, Edizioni Paoline, 1971, 52.

13 Se ha afirmado que tanto en Teresa de Jesús como en Juan de la Cruz «la doctrina de los sentidos no es valorizada, si bien en sus escritos se encuentran elementos útiles para la comprensión de la misma» (Occhialini, U., art. cit.). No creemos que esta aserción sea aplicable, al menos, al santo carmelita, que elaboró una profunda renovación del papel desempeñado por los sentidos en el conocimiento de Dios dentro de su doctrina mística. Con este motivo, véase J. García Palacios, *Los procesos de conocimiento en San Juan de la Cruz*, Salamanca, Publicaciones Universidad, 1992, especialmente páginas 35-64.

ridad por elementos ajenos, exteriores. Esto es, en definitiva, lo que explicaría la diversidad de juicios[14].

3. Por lo que se refiere estrictamente al plano léxico, parece obligatorio señalar en primer término la rica pluralidad de formas sinonímicas que durante los siglos XV y XVI sirvieron para designar los cinco sentidos corporales, que después serían aplicadas al alma a través de un proceso analógico. Los cinco términos generalizados en la actualidad comprendían, según los textos que hemos analizado, las siguientes variantes:

gusto: *gusto, gustar, paladar*
tacto: *tacto, palpar, tocar*
olfato: *olfato, oler, olor, odorato, odorar, anhélito, nariz(es)*
oído: *oído(s), oída, oír, oreja(s)*
vista: *vista, ver, visión, viso, ojo(s)*

Los métodos de formación de este conjunto léxico, según puede comprobarse a través de sus componentes, son fundamentalmente tres: la adquisición de palabras especializadas para la designación de los sentidos, entre las que predominan los vocablos cultos («gusto», «tacto», «olfato»/«odorato»/«odorar», «oído», «vista»/«visión»/«viso»)[15]; la sustantivación de infinitivos («gustar», «palpar», «oler», «oír» y «ver»); y, finalmente, un proceso metonímico en el que algunos sentidos son representados a través de sus correspondientes órganos corporales («nariz», «oído», «oreja», «ojo»), pudiendo aparecer en este caso en forma plural debido a la duplicidad física que conllevan estos términos.

Quedarían aparte vocablos como «olor», «paladar» y «anhélito» –este último también de carácter culto–, receptores de una nueva acepción relacionada con los sentidos; y «oída», construcción análoga a «vista», aunque de alguno de ellos sólo hemos podido documentar un ejemplo[16].

---

14 *Vid.* G. Colzani, art. cit.

15 Son cultismos semánticos: *odorato* < ODOTATUS, -US; *odorar* < ODORARE; *visión* < VISIO, -ONIS; y *viso* < VISUS, -US, en sus respectivas significaciones de 'olfato' y 'vista' (*vid.*F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, *svv*).

16 «Olor» y «oída» aparecen recogidos en el *DETEMA* (Herrera, M.ª T. (dir.), *Diccionario español de textos médicos antiguos*, Madrid, Arco/Libros, 1996, 2 vols.). Para «olor» se da un único ejemplo tomado del *Tratado de patología general* (XV): «yo vi dellos vn omne que dezia que quanto cataua a sinjestro que veya commo relanpagos [...] e dellos que ay que se danna su *olor* e dellos ay que se danna su gustar». Para «oída» se proporciona también un solo caso perteneciente al *Tratado de phisonomía* (1500): «porque los tales señales son comunes e muy notos e manifiestos a todos en los quales ninguno duda assi como en la vista e comunmente en la «oyda». Por otro lado, «anhélito» aparece en Bernardino de Laredo, *Subida del Monte Sión*, Sevilla, Juan Cromberger, 1538, fo.12.v., donde se dice: «De manera que, cevándose los ojos en toda la hermosura e color, a los oýdos fuesse derechamente sugeto la sonable melodía, al «anélito» sojuzgó todo aromático, todo lo suave al tacto, e al gusto de un paladar todo universal sabor». Agradecemos a M. García Trascasas, B. M.ª Gutiérrez y A. Alonso la posibilidad que nos han ofrecido de consultar la edición que han llevado a cabo de esta

Llegados a este punto, también es necesario reconocer que algunas palabras parecen ser usos exclusivos de un solo autor, que generalmente no triunfaron en el ámbito lingüístico castellano. Por ejemplo, en su *Traducción y glosas de la Eneida* (1427), Enrique de Villena desarrolla un singular sistema alegórico por el que se afirma que los sentidos son seis:

> E por quanto ya declaré en las glosas del terçero capítulo deste libro que las seys puertas prinçipales que eran en Troya significavan los seys sentidos corporales del ombre (ver, oýr, odorar, gustar, fablar, palpar), conviene en este lugar expaçificar la puerta Dardánides e la puerta Cretense quáles dellos significan.[17]

Además, en ese «tercero capítulo» –perteneciente al libro II–, se habla de los mismos sentidos corporales otorgándoles otra denominación a través de derivados adjetivales en «–ivo», construcción morfológica que, desde la escolástica, parece que tuvo un gran rendimiento para la creación de neologismos en los ámbitos de la medicina y la espiritualidad:

> E por esta ygnorante presunçión las fuerças del ombre salen fuera e disgréganse disolutamente, abiertas las seys puertas prinçipales de Troya, [...] por quien son entendidos los seys sentidos del ombre, es a saber, la visyva, la auditiva, la odoratyva, la gustatyva, la afatyva, la actratyva [...].[18]

donde el género femenino habría que entenderlo por la elisión de los términos «potencia» o «virtud».

De estos vocablos utilizados por Villena, cuatro no aparecen recogidos en el *DCECH*[19] («odorativo», «odorar», «afativo», «actrativo»), por lo que se trataría de neologismos, y tres aparecen recogidos pero no documentados («auditivo», «visivo», «gustativo»), con lo que se pone de manifiesto el rendimiento neológico de este sufijo. Por último, en otra ocasión utiliza una secuencia ligeramente distinta: «vista», «auditiva», «odoratyva», «gustatyva», «afactyva» y «palpatyva» (122); donde «palpativo» sería también un neologismo no recogido en el *DCECH*.

Pero volviendo a la historia externa de todo el sistema léxico que comprendía los sentidos, es muy plausible que, dado el carácter polisémico de algunas de estas voces

---

obra, de próxima aparición en la FUE. Para el caso de «paladar», véase el apartado dedicado a Juan de la Cruz en este mismo trabajo.

17 Enrique de Villena, *Traducción y glosas de la Eneida* (1427), ed. de P. M. Cátedra, Salamanca, Biblioteca española del siglo XV y Diputación de Salamanca, 1989, 128.

18 *Ibid.*, 21. También Juan de la Cruz hablará de la «potencia visiva» (*1S* 3, 1; *1S* 8, 3; *2S* 3, 1; *2N* 5, 3) para referirse al sentido de la vista.

19 Corominas, J. y J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (*DCECH*), Madrid, Gredos, 1980-91.

–«visión», «viso», «olor», y su confluencia con los infinitivos sustantivados–, se produjera una reducción de las mismas[20]. De esta forma, por ejemplo, en el *Diccionario de Autoridades*[21] ya no se recoge el término «visión» referido a los sentidos corporales, mientras que «viso» y «olor» en esta acepción son considerados, respectivamente, como 'anticuados'. Tampoco ninguno de los infinitivos sustantivados se presenta con esta significación, excepto «ver», definido en su acepción número tres como 'se toma también por el sentido de la vista', y autorizado con la siguiente cita del *Catecismo* de Ripalda: «Los sentidos corporales son cinco: ver, oír, oler, gustar y tocar», si bien este ejemplo no condujo a lematizar el resto de infinitivos con el significado sensorial que aquí se les otorga[22].

Compárese también, de una parte, con el sistema propuesto por Covarrubias[23], donde se sigue conservando la polivalencia de las formas ya señaladas: «gusto/gustar», «tacto», «olfato (*sv. oler*)/odorato (*sv. sentir*)/narizes (*sv. oler*)»[24], «oído/oír (*sv. oído*)», «vista/ver (*sv. vista*)»[25]; y, por otra, con el que aparece en el diccionario del jesuita Terreros y Pando[26], en el que todas las variantes han sido ya prácticamente reducidas a las cinco actuales: «gusto», «tacto», «olfato/odorato» (marcada como 'de poco uso')[27], «oído», «vista/ver» (acepción 20)/«viso» (marcada como 'anticuada')[28].

Por lo tanto, podríamos afirmar que entre 1611 y 1788, y en lo que al marco de la lexicografía española se refiere, muchas de las primitivas formas sinonímicas utilizadas para la designación de los sentidos habían desaparecido en favor de una mayor economía y concreción.

---

20 Otras, como el «odorar» de Villena o el «paladar» de Juan de la Cruz, desaparecerían sin más por tratarse, como ya hemos señalado, de creaciones y/o usos individuales. En cambio, «viso» sufriría en parte un proceso de especialización —siempre unido al elemento «luz»—, que lo adscribiría al ámbito de la pintura.

21 Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), Madrid, Gredos, 1990, ed. facsímil. Citaremos a partir de ahora como *Aut.*

22 Para este tipo de «incongruencias» en la lematización y autorización de las voces en el primer diccionario de la Academia, véase B. M. Gutiérrez, «Los términos relacionados con la medicina en el *Diccionario de Autoridades*», Boletín de la Real Academia Española, 73, 1993, 463-512; y M. Quirós, «La evolución histórica de una marca: el sentido figurado como índice del registro espiritual en el *Tesoro de la lengua castellana* y el *Diccionario de Autoridades*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística* (*Congreso celebrado en León, 2-5 de marzo de 1999)*, en prensa.

23 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), ed. de F. C. R. Maldonado y M. Camarero, Madrid, Castalia, 1994.

24 Aunque no recoge este significado bajo la voz «nariz».

25 «Visión» y «viso» son pistas perdidas que remiten al verbo «ver».

26 Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (1786-1788), Madrid, Arco/Libros, 1987, ed. facsímil.

27 También se recoge «narizes», aunque se define de una manera poco precisa como 'órgano externo, sentido destinado para el olfato'.

28 También, aunque dentro de la definición de «ojo», se emplea el término «visión» para hacer referencia al sentido de la vista.

4. Con el fin de comprobar también la historia y la vitalidad de que gozaron estos términos antes de su llegada al siglo XVI, nos hemos servido del *DCECH* para su primera documentación, y del *DETEMA*[29] para establecer su grado de difusión en el ámbito médico del siglo XV.
Cuando en este último indicamos que una palabra no aparece recogida, excepto para el caso de «olfato» –que se documenta en fecha posterior al siglo XV–, quiere decirse que no se encuentra testimoniada la acepción relativa a los sentidos.

«gusto»: primera documentación «gosto», h. 1440[30]. Es cultismo. *DETEMA*: XV (*ESJ*), XV (*CAU*), XV (*VIS*), 1495 (*GOR*), 1498 (*SUM*).
«gustar (*sv. gusto*)»: «gostar», con acepción 'el sentido del gusto', en *Mil.*, 121. Es cultismo. *DETEMA*: XV (*TRM*), 1495 (*GOR*), 1498 (*SUM*), 1545 (*SEV*).
«paladar»: Berceo[31]. Aunque ni en el *DCECH*, ni en el *DETEMA* se recoge su acepción referida a uno de los sentidos corporales.
«tacto (*sv. tañer*)»: Mena, Alfonso de, Palencia[32]. Es cultismo. *DETEMA*: s. XV (*ESJ*), 1493 (*CIR*), 1495 (*GOR*), 1498 (*SUM*).
«palpar»: Berceo[33]. Es semicultismo. *DETEMA*: 1545 (*SEV*).
«tocar»: como 'ejercer el sentido del tacto'[34]. *DETEMA*: No aparece recogido.
«olfato (*sv. oler*)»: 1616[35]. Es cultismo.
«oler»: ya sustantivado para 'olfato', en Berceo. *DETEMA*: XV (*TRM*), XV (*MAC*), 1481 (*CMY*), 1495 (*GOR*), 1498 (*SUM*), 1545 (*SEV*).
«olor (*sv. oler*)»: Berceo[36]. *DETEMA*: XV (*TRM*).
«odorato (*sv. oler*)»: Recogido, pero no documentado[37]. Es cultismo. *DETEMA*: XV (*CAU*).

---

29 Al lado de cada documentación se ofrece la abreviatura otorgada en este diccionario para las obras utilizadas en su confección; el elenco de las mismas puede consultarse en la página XVII del mismo.

30 No se recoge su acepción referida a uno de los sentidos corporales. Sin embargo, aparece ya con este significado en la *Visión deleytable* (1430), de Alfonso de la Torre (*vid.* Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español* (*CORDE*), *sv. gusto*).

31 Pero con el significado de 'boca' (*vid. Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. de T. Labarta de Chaves, Madrid, Castalia, 1990, 209). Parece tratarse, como ya hemos señalado, de un uso restringido a Juan de la Cruz. Véase el apartado número nueve del presente estudio.

32 Asimismo, se señala también que ya en el *Rimado de Palacio*, «tañer» se presenta como casi sinónimo de «palpar».

33 No se recoge ninguna información sobre su relación sinonímica con *tacto*.

34 Sin embargo, no se ofrece ninguna documentación referida a este significado, tal vez, por que los autores la consideraron como «la acepción más difundida».

35 Ya señaló J. García Palacios (*op. cit.*, 42), que este término aparecía en Ignacio de Loyola, con lo cual la fecha de primera documentación se adelantó casi un siglo. También aparece en el *Relox de príncipes* (1529), de Antonio de Guevara (*vid. CORDE, sv. olfato*).

36 No se recoge ninguna información sobre su relación sinonímica con *olfato*.

37 Según el *CORDE* (*sv. odorato*), aparece en: Alfonso de la Torre, *Visión deleytable* (1430); Antonio de Guervara, *Relox de príncipes* (1529), en cuatro ocasiones; Pedro Luján, *Coloquios matrimoniales* (1550); Bernardino de Montaña de Monserrate, *Anathomía* (1551). También lo recoge Gerónimo de Huerta, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo, traducida por el Licenciado Gerónimo de Huerta...* (1624), ed. de M.ª C. Nogués, Madrid, Visor Libros, 1998, 326.

«odorar»: No recogido ni por el *DCECH* ni por el *DETEMA*, aunque, como ya hemos visto, aparecía en Enrique de Villena (1427). Es cultismo.
«anhélito»: Recogido, pero no documentado[38]. Es cultismo. *DETEMA*: No aparece recogido.
«nariz(es)»: 1171[39]. *DETEMA*: No aparece recogido.
«oído(s) (*sv. oír*)»: en Berceo como 'sentido auditivo'[40]. *DETEMA*: XV (*TRM*), XV (*CAU*), 1494 (*CHS*), 1498 (*SUM*).
«oída (*sv. oír*)»: Recogido pero no documentado[41]. *DETEMA*: 1500 (*TPH*).
«oír»: 1100[42]. *DETEMA*: XV (*ROM*), XV (*MAC*), 1545 (*SEV*).
«oreja(s)»: 1120[43]. *DETEMA*: No aparece recogido[44].
«vista (*sv. ver*)»: *Cid*. *DETEMA*: XV (*TRM*), XV (*CHI*), XV (*FIE*), XV (*GOM*), XV (*ROM*), XV (*CAU*), XV (*RES*), XV (*GIL*), 1481 (*CMY*), 1494 (*CHS*), 1495 (*GOR*), 1498 (*SUM*), 1545 (*SEV*).
«ver»: *Cid*[45]. *DETEMA*: No aparece recogido.
«visión (*sv. ver*)»: como 'sentido de la vista', en Berceo. Es cultismo. *DETEMA*: No aparece recogido.
«viso (*sv. ver*)»: como 'sentido de la vista', en los siglos XIII-XV[46], y en *Autoridades*. Es cultismo. *DETEMA*: XV (*TRM*), XV (*ESJ*). XV (*FIE*), XV (*FLO*), XV (*MAC*), 1440-1460 (*TED*).
«ojo(s)»: *Cid*[47]. *DETEMA*: No aparece recogido.

5. Descritas todas las variantes posibles, su procedencia y su historia externa, abordaremos a continuación su estudio dentro de cada uno de los autores seleccionados para este trabajo. El proceso de descripción será siempre el mismo: enumeración de los

---

38 Por lo tanto, en el uso que de este sustantivo hace Bernardino de Laredo (1538), se trataría de un neologismo. Este dato ha sido señalado ya por J. L. Herrero y M.ª J. Mancho («La neología en la mística temprana: *La Subida del Monte Sión* de Bernardino de Laredo», Voces, 7, 1996, 137), que, además, recuerdan cómo este término aparecía ya en Ignacio de Loyola. Sin embargo, ambos investigadores han pasado por alto el neologismo semántico que supone la equiparación larediana de «anhélito» con «olfato», como demuestra el ejemplo que hemos ofrecido en la nota 16 del presente trabajo.

39 No se recoge ninguna acepción referida a uno de los sentidos corporales. No obstante, aparece en la *Visión deleytable* (1430), de Alfonso de la Torre, en construcción sinonímica con «odorato»: «de las *narizes* o *odorato*, los malos olores» (*vid.* CORDE, *sv. narizes*).

40 La forma plural, en Antonio de Guevara, *Relox de príncipes* (1529). *Vid. CORDE, sv. oýdos*.

41 En el *DETEMA, sv.*, aparece documentado en el *Tratado de phisonomía* (1500).

42 No se recoge ninguna acepción referida a uno de los sentidos corporales.

43 No se recoge ninguna acepción referida a uno de los sentidos corporales.

44 «Oreja», en la primera acepción que se le concede en este diccionario, es definida como 'sentido y órgano de la audición', si bien todos los ejemplos que se proponen hacen referencia al órgano de la audición, y ninguno al sentido.

45 No se recoge ninguna acepción referida a uno de los sentidos corporales.

46 Aparece en *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel (*vid.* edición de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1992, 79).

47 No se recoge ninguna información sobre su relación sinonímica con «vista», ya que los autores advierten que no estudiarán las acepciones secundarias de la palabra. La forma plural, en Antonio de Guervara, *Relox de príncipes* (1529). *Vid. CORDE, sv. ojos*.

términos que se encuentran en sus obras, y después establecimiento de sus rasgos semánticos a través de la importancia asignada para cada uno de ellos dentro de su sistema antropológico. De esta forma queremos dejar constancia de cómo su uso dentro del ámbito espiritual español supuso, si no un replanteamiento filosófico –que en muchos testimonios es perceptible–, sí al menos la aparición en lengua castellana de una serie de rasgos semánticos que hasta ese momento habían pertenecido exclusivamente al latín.

6. El primer autor en el que los sentidos parecen cobrar un importante valor espiritual es Ignacio de Loyola, cuyos *Ejercicios espirituales* estaban ya en proceso de redacción en torno a 1522[48]. Además, para su justa valoración, debemos tener en cuenta la técnica por él desarrollada y difundida: la composición de lugar, como «intento de disciplinar la imaginación reduciéndola a sistema a fin de obtener de ella el máximo rendimiento durante la meditación»[49]. Gran relación mantiene todo este proceso, como ya se ha señalado[50], con toda una serie de recursos mnemotécnicos presentes en la retórica clásica desde Cicerón y Quintiliano, y que sería recogida en el ámbito cristiano por san Agustín y Tomás de Aquino.

En sus obras –de manera especial en los *Ejercicios*, pero no exclusivamente– se recogen los siguientes términos referidos a los sentidos: «gusto» (*Ej* 69, 1; *Ej* 124, 1), «tacto» (*Ej* 70, 1; *Ej* 125, 1), «olfato» (*Ej* 68, 1; *Ej* 124, 1), «oído(s)» (*Ej* 123, 1 –«*oído*»–, *Co* 250, 1 –«*oídos*»–), «orejas» (*Ej* 67, 1) y «vista» (*Ej* 47, 3; *Ej* 47, 5; *Ej* 65, 3; *Ej* 66, 1; *Ej* 81, 1; *Ej* 91, 3; *Ej* 112, 1; *Ej* 122, 1; *De* 12, 1; *De* 367, 1; *De* 368, 1; *De* 369, 1).

De las referencias señaladas se deduce que, fundamentalmente, dos son los pasajes donde el santo se ocupa de los sentidos –aunque la «vista», por razones obvias, goza de un mayor grado de presencia. El primero de ellos, que corresponde al quinto ejercicio de la primera semana, está dedicado a la meditación del infierno.

Siguiendo las pautas de oración metódica promovidas por la Devotio Moderna en la que se enmarcan los *Ejercicios*, la contemplación para Ignacio de Loyola debe comenzar por una «oración preparatoria», para continuar con la creación de un *locus*,

---

48 Todas las referencias remiten a *Obras completas*, ed. de I. Iparraguirre, C. de Dalmases y M. Ruiz Jurado, Madrid, BAC, 1991[5]. Asimismo, para la localización de los distintos términos nos hemos servido también de la obra de I. Echarte, *Concordancia ignaciana*, Bilbao, Mensajero-Sal Terrae, 1996.

49 *Vid.* A. Rodríguez y C. Ceballos, «Las "Imágenes de la historia evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma», Traza y Baza, 5, 1974, 77.

50 *Vid.* M.ª J. Mancho, «Cultismos metodológicos en los "*Ejercicios*" ignacianos: la "composición de lugar"», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. de M. García Martín, Salamanca, Publicaciones Universidad, 1993, vol. 2, 603-609; Rodríguez de la Flor, F., «La literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la memoria», Revista de Literatura, 90, 1983, 39-85; *id.*, «Juegos del espíritu», en *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996[2], 53-109; *id.*, «La Compañía de Jesús: imágenes y memoria», *ibid.*, 111-122.

en este caso el infierno, a través de la «vista de la imaginación», y terminar con la meditación propiamente dicha.

Esta contemplación del infierno tiene un fin claro: «pedir interno sentimiento de la pena que padescen los dañados, para que si del amor del Señor eterno me olvidare por mis faltas, a lo menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado» (*Ej* 65, 4-5), lo cual se conseguirá a través de una meditación sensible que se estructura en torno a los siguientes pasos:

> El primer puncto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos.
> El 2.º: oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Cristo nuestro Señor y contra todos sus santos.
> El 3.º: oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas.
> El 4.º: gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia.
> El 5.º: Tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas. (*Ej* 66-70)[51]

Como puede apreciarse, además, no se trata de los sentidos corporales, sino que, en el momento de la composición de lugar, son los sentidos de la imaginación[52], ayudados por la memoria, los que cobran una vitalidad inusual con el fin de crear un lugar imaginario cuasi perfecto, con marcado carácter arquitectónico[53], a través seguramente de imágenes reales que, con esta técnica, pasarán a ocupar un lugar privilegiado en el ámbito de la memoria. Más tarde, es necesario señalarlo, y debido al auge de los planteamientos mnemotécnicos en el ámbito oracional, el camino llegaría a ser el inverso: los lugares de la memoria serán los que condicionen la realidad.

---

51 Se ha afirmado (*vid.* Ignacio de Loyola, *Obras completas*, *op. cit.*, 241, nota 63) que ésta es una meditación en la que el objeto de consideración son los propios sentidos, no una aplicación de los mismos. Sin embargo, nos parece necesario advertir que la técnica ignaciana es siempre la misma, e idéntico el papel que en ella se concede a los sentidos. Tal vez, la explicación dada por los editores de la obra, proceda de la creencia –sustentada por la Biblia– que apunta hacia la conservación del elemento sensible en el infierno. Retomaremos el tema en el apartado que dedicamos a Juan de Dueñas.

52 *Vid.* J. Calveras, «Los cinco sentidos de la imaginación de los *Ejercicios*», Manresa, 20, 1948, 47-70 y 125-136. También nos parece significativo señalar que, de las cuatro ocasiones en que Ignacio de Loyola emplea el término «imaginación» (*Ej* 47, 3; *Ej* 65, 3; *Ej* 66, 1; *Ej* 121, 2), en tres de ellas aparece en el sintagma «vista de la imaginación», y en una «los çinco sentidos de la ymaginación».

53 «El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno» (*Ej* 65, 3). Asimismo, en la contemplación dedicada al nacimiento del Mesías, se dice: «Composición, viendo el lugar: será aquí con la vista imaginativa ver el camino desde Nazaret a Bethlem, considerando la longua, la anchura, y si llano o por valles o cuestas sea el tal camino; asimismo mirando el lugar o espelunca del nacimiento, quán grande, quán pequeño, quán baxo, quán alto, y cómo estaba aparejado» (*Ej* 112, 1-2).

A Ignacio de Loyola no le interesa el mundo sensible más que como conformador o posible punto de partida por mímesis de la realidad imaginaria que supone la composición de lugar. Mucho menos aún le interesa describir la unión de alma y Dios, pues no es objetivo fundamental en sus *Ejercicios*, de carácter ascético y metódico. *Contemplar*, en los contextos ignacianos, será siempre «observar, contemplar (con los ojos interiores) + meditar, reflexionar»[54].

El santo vuelve a hacer referencia a los sentidos en la quinta contemplación de la segunda semana, donde el ejercicio correspondiente consiste en «traer los cinco sentidos» sobre otras dos contemplaciones anteriores, en concreto, la de la Encarnación y el nacimiento del Mesías:

> Después de la oración preparatoria y de los tres preámbulos, aprovecha el pasar de los cinco sentidos de la imaginación por la 1.ª y 2.ª contemplación de la manera siguiente:
> 1.° puncto. El primer puncto es ver las personas con la vista imaginativa, meditando y contemplando en particular sus circunstancias, y sacando algún provecho de la vista.
> 2.° puncto. El 2.°: oír con el oído lo que hablan o pueden hablar, y refletiendo en sí mismo, sacar dello algún provecho.
> 3.° puncto. El 3.°: oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad, del ánima y de sus virtudes y de todo, según fuere la persona que se contempla, refletiendo en sí mismo y sacando provecho dello.
> 4.° puncto. El quarto: tocar con el tacto, así como abrazar y besar los lugares donde las tales personas pisan y se asientan, siempre procurando de sacar provecho dello. (*Ej* 121-125)

La función que se les otorga a los sentidos, idéntica a la examinada en el primer ejemplo que hemos comentado, es la de favorecer una penetración más honda y perfecta, aunque, en esta ocasión, acerca de otras meditaciones ya realizadas anteriormente. Todos ellos deben servir para alcanzar una recreación más realista de ese «lugar», cuya representación corresponde a los sentidos de la imaginación, y cuya meditación y comprehensión pertenece al entendimiento[55].

---

54 *Vid.* M.ª J. Mancho, art. cit., 605.

55 Según P. Luis de la Palma (*Camino espiritual de la manera que lo enseña el B. P. S. Ignacio en su libro de los Ejercicios*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1944), este método es una «forma de contemplación perfecta, en la cual el alma, levantada sobre sí misma y sobre los sentidos, siente las cosas espirituales como si las oliera y oyera, y toma sabor en ellas como si las gustara, y se conforta en ellas como si las oliera, y se abraza y besa los lugares que tiene ausentes como si los tocara» (citado en Ignacio de Loyola, *Obras completas*, *op. cit.*, 251, nota 88).

7. Muy cerca de estos planteamientos ignacianos se muestra el franciscano Juan de Dueñas en su *Espejo del pecador*[56], al menos en lo que podría considerarse como fruto directo de esa contemplación del infierno de la que hemos hablado en el apartado precedente.

Los términos relacionados con los sentidos que aparecen en esta obra son los siguientes: «gusto» (132), «tacto» (123, 127), «olfato» (130), «nariz» (91), «oído» (91 –en correlación sinonímica con «oreja»–, 128), «oreja» (65, 91, 133, 149), «vista» (86, 91, 127, 148) y «ojos» (91, 127; en correlación sinonímica con «vista» en ambas ocasiones).

Teniendo en cuenta que «en el camino desta vida presente, caduca y transitoria, nuestros días se passan como sombra» (77), el *Espejo* parece relacionarse con algunos tratados dedicados a la *preparatio ad morten* como los de Erasmo y Alejo de Venegas[57]. A través de esa primera afirmación con la que comienza la obra –procedente del *Speculum peccatoris* atribuido a san Agustín–, fray Juan intentará conducir al lector hacia la contemplación, también en esta ocasión imaginaria, de las circunstancias que pueden envolver su propia muerte y su posible condena a las penas del infierno.

Las descripciones con las que nos encontramos, debido tal vez al carácter moralizante y didáctico de la obra, y a la tradición en la que se inscribe, están llenas de un dramatismo que podríamos calificar de «sensorial», «patético», donde el cuerpo aparece negativizado, descrito al límite de sus fuerzas, o trasladado al infierno. De esta forma, por ejemplo, el franciscano describe cómo, cuando se acrecienta la enfermedad,

> espántase el peccador, tiembla el coraçón, desfallesce la cabeça de temor, menoscávase el sentido, la virtud se seca, amarillécese el rostro, enegrécese la carne, escurécese la vista y ojos, ensordécese la horeja y oýdo, podrécese la nariz, la lengua dél fallesce en su hablar, la boca se haze muda, el cuerpo se corrompe, la carne se haze marchita y podresce. Entonces la hermosura de la carne se haze de péssimo y mal olor; la podredumbre se convierte en gusanos, hedor y espanto y se resuelve en polvo y zeniza. Y assí, de esta manera, es convertido en no hombre todo hombre. (90-91)[58]

La idea de socorrer al pecador y acercarle a la misericordia divina, conduce directamente a relatar las «cosas muy espantosas del infierno y de sus intolerables penas»

---

56 Juan de Dueñas, *Espejo del pecador* (1553), ed. de J. L. Herrero, Madrid, FUE, 1998.

57 Erasmo, *Aparejo de bien morir*, Envers, Juan Gravio, 1549; *Preparación y aparejo para bien morir*, Anvers, Martín Nucio, 1555. Alejo de Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte* (1565), ed. de M. Mir, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911, vol. 16.

58 No poco tienen que ver este tipo de descripciones con toda una tradición homilética y retórica que ha sido estudiada por F. Rodríguez de la Flor, «La oratoria sagrada del Siglo de Oro y el dominio corporal», en *Culturas en la Edad de Oro*, dir. de J. M. Díez Borque, Madrid, Editorial Complutense, 1995, especialmente 127-131.

(113)[59], por lo que, en los capítulos IX y X, fray Juan intentará ilustrarlas, sobre todo en lo concerniente a los sentidos corporales[60].

De entre ellos, se dedicará un capítulo entero –el noveno– a describir las penas que atormentarán el tacto, sentido cuya importancia descansa en la idea de que es el único cuyas sensaciones pueden ser recibidas por cualquier parte del cuerpo. Ya san Isidoro, alejándose definitivamente de los ideales neoplatónicos que afirmaban la superioridad absoluta del sentido de la vista[61], advertía que «tacto, eo quod pertractet et tangat et per omnia membra vigoren sensus aspergat. Nam tactu probamus quidquid ceteris sensibus iudicare non possumus»[62]. Y, en 1687, el jesuita Lorenzo Ortiz reiteraba que

> es el tacto entre los sentidos, si no el más noble, el de más estendida jurisdicción. Es verdad que el ver dilata sus términos por leguas y por objectos, pero solos son los ojos los que ven. Semejantemente, el oír con impaciencia se dilata hasta lo mui distante, pero sólo por las orejas recibe lo que va a buscar por leguas. Ni el olfato ni el gusto se estienden con maiores privilegios a más dilatadas jurisdicciones, y se contienen dentro de las facultades de la nariz y la boca. Sólo el tacto, no estrechándose en esta o aquella parte, está derramado, como el ayre en el mundo, por todos los miembros y partes exteriores y interiores del cuerpo humano. Si los demás sentidos le quisieran competir esta preheminencia, fuera necessario que todo en el hombre fuera a un tiempo mismo ojos, orejas, narizes y boca, y que las manos, los pies, y todos los demás miembros vieran, oyeran, olieran y gustaran.[63]

Por lo tanto, volviendo a Juan de Dueñas, el tacto será el receptor de las penas causadas por fuego eterno del infierno, lo que tendrá como consecuencia que «los dañados y condenados peccadores estarán para siempre en aquellas sulfúreas y abrasantes llamas ardiendo *in perpetuo* sin se consumir ni jamás acabar, *in secula seculorum*» (125). Por si cupiera alguna duda, y amparándose en la autoridad de Escoto, finaliza el

---

59 Como señala J. L. Herrero en la edición del texto (113, nota 332), Alejo de Venegas, en su *Agonía y tránsito de la muerte*, dedica también un capítulo entero, concretamente el séptimo, a describir «las penas que puede recebir el alma sin cuerpo, y el fuego perpetuo que quemará el cuerpo sin consumirle».

60 El ejemplo bíblico más a propósito para ilustrar las penas corporales que se sufrirán en el infierno, y al que por lo general acuden los místicos, es el del rico Epulón y el pobre Lázaro (*Lc* 16 19-31), donde aquél, condenado a los tormentos del infierno por su falta de caridad, hasta de una gota de agua tenía necesidad.

61 Fue Platón el primero en utilizar el sintagma «ojo del alma» (*República* VII, 533 d). Póngase en relación con el mito de la caverna y con la teoría de las ideas innatas.

62 *Etimologías* XI, 23; seguimos la edición de J. Oroz y M.-A. Marcos, Madrid, BAC, 1994, vol. 2, 16.

63 Lorenzo Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*, Lyon, Anisson, Posuel y Rigaud, 1687 (BUSAL 101725), fos.220-221. Queremos expresar nuestra gratitud al profesor Fernando Rodríguez de la Flor, de la Universidad de Salamanca, por habernos facilitado el conocimiento de esta obra.

capítulo ahondando en la idea de la conservación de la sensibilidad corporal que caracteriza a los condenados al infierno[64].

Por último, el capítulo décimo aparece dedicado a las penas que recibirá el resto de sentidos: la vista, a causa «de la escuridad y humo del infierno» (127); el oído, «oyendo muy espantosos clamores y bozes de los demonios y de los condenados y de las maldiciones que los unos a los otros se echarán» (128-129); el olfato, por el «péssimo y mal olor que siempre estará allí en el infierno muy intolerable e insofrible» (130-131); y el gusto, para el que alegará, sin dar otra explicación alguna, diversos pasajes bíblicos como *Isaías* 9 («El varón no perdonará a su hermano y a cada uno comerá y tragará la carne de su proprio brazo»), *Jeremías* 11 («Moriréys de hambre y de sed»), y el salmo 31 («La hyel de los dragones su vino dellos, y la ponçoña insanable de la serpiente áspide»).

Termina fray Juan advirtiendo que:

> así como los bienaventurados en la gloria serán complida y muy abastadamente reficionados, hartos, contentos y satisfechos y llenos de toda suavidad y dulçura de gloria; assí, por el contrario, los condenados estarán llenos de todos los dolores, penas y trabajos, de todas quantas enfermedades se pueden pensar e imaginar en esta vida, sin jamás faltar en ellos muy grandes y excessivos tormentos. (132)

8. Otro de los autores, considerado como el primer místico que utilizó la lengua romance para este fin, es Francisco de Osuna. Los aspectos doctrinales por él defendidos en las seis partes de que consta su *Abecedario espiritual*, publicadas entre 1527 y 1554, se circunscriben a la llamada «oración o vía de recogimiento», que según sus propias palabras se practicaba en los desiertos franciscanos desde la segunda mitad del siglo XIV[65], y de la que él se convirtió en el principal teórico y difusor en el momento más

64 «De donde dize Scoto que el dolor del infierno es intensíssimo, porque se buelve en sí mesmo y assí los dañados peccadores sentirán inmensos dolores en todo su cuerpo y en todos los miembros de su cuerpo» (126). Naturalmente, resulta imprescindible relacionar este tema con *La Divina Commedia* (traducida y glosada al castellano por Pedro Fernández de Villegas –Burgos, Fadrique Alemán de Basilea–, en 1515), en cuyo «Infierno» se describen las diferentes penas corporales a las que serán sometidos los condenados, distribuidos en varios círculos en función de la importancia de la falta cometida. Algunos de estos «dannati» no conservan figura humana, como los suicidas, transformados en árboles de ramas «nodosi e 'nvolti», llenas de «stecchi con tosco», aunque sí la sensibilidad: tronchando Dante una ramita de uno de ellos, salió «insieme parola e sangue» (*Inferno* XIII, 44. Seguimos la edición de N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985).

65 Francisco de Osuna, *Tercer Abecedario Espiritual* (Toledo, Remon de Petras, 1527), ed. de M. Mir, Madrid, NBAE, 1912, 522 y 565 (a partir de ahora citaremos siempre como *ABC-III*).

tenso de la relación mantenida por la Orden franciscana con el movimiento de los alumbrados[66].

Deudor de la escolástica más pura, de la Devotio Moderna y de la espiritualidad proveniente del norte de Europa, el recogimiento se centra en la disposición metódica, aunque no sucesiva, de tres momentos de oración: la oración de propio conocimiento o de aniquilación, la oración de seguimiento de Cristo, y la oración de unión o de transformación[67], los cuales suponen un movimiento espiritual de interiorización, en cuanto que uno de los primeros momentos supone la concentración de sentidos y potencias en el centro del ser humano –representado casi siempre por el corazón–, donde tendrá lugar la unión con Dios, pero también de ascensión, del hombre que sale y se eleva sobre sí mismo, abandonándolo todo en favor de la contemplación quieta de la Magestad.

Esta actividad, por otra parte, debe comenzar desde lo más exterior –la experiencia sensible. El hombre, como la Esposa de los *Cánticos*, descubre ciertas huellas que le aseguran la omnipresencia del Creador. Después, de una manera progresiva, deberá replegarse sobre sí mismo, como el erizo, «que todo se reduze a sí mesmo y se retrae dentro en sí, no curando de lo de fuera» (*ABC-III*, 384), aniquilando cualquier actividad sensorial, tanto interior como exterior, hasta alcanzar un estado de quietud espiritual que el mismo Osuna resume en la fórmula estar «atento y contento» a solo Dios[68]. La cuestión es irle descubriendo en el lugar que siempre ocupó –que es ninguno– dentro de nosotros –otra vez el corazón, el centro, el hondón del alma–, a través de un proceso de conversión hacia dentro. Después vendrá la calma, el silencio, el no pensar nada, que obligará a olvidar todo el conjunto de ejercicios –el camino– que hasta allí condujo al alma.

Siguiendo la teología negativa del Pseudo-Dionisio –como años más tarde lo haría también Juan de la Cruz–, afirma Osuna que la Divinidad, objeto de la contemplación,

> por nuestros sentidos no puede ser conocida, ni tampoco por los sentidos espirituales del ánima que aún está unida a este cuerpo mortal; pues la tal ánima no puede tener conoscimiento que primero no haya estado en los sentidos corporales; e como Nuestro Señor Dios sea puro espíritu, síguese que no puede ser conoscido por los sentidos espirituales del ánima que aún está encerrada en la cárcel

66 La Orden condenó este movimiento en el Capítulo provincial celebrado en Toledo, en 1524. Un año después apareció el famoso edicto inquisitorial contra ellos. No obstante, seguía siendo necesario establecer definitivamente las diferencias doctrinales que los separaban (*vid.* M. Andrés, «Estudio introductorio» a Francisco de Osuna, *Tercer Abecedario espiritual*, Madrid, BAC, 1972, 14).

67 *Vid.* M. Andrés, «Introducción a la mística del recogimiento y su lenguaje», en *En torno a la mística*, ed. de M.ª J. Mancho, Salamanca, Ediciones Universidad, 1989, 29-55; Quirós, M., «El itinerario del recogimiento en la quinta parte del *Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna. Aspectos doctrinales y léxicos», Revista de Lexicografía, en prensa.

68 *Vid. Quinta parte del Abecedario espiritual*, Burgos, Juan de Junta, 1542, fo.LVII.v. (a partir de ahora citaremos siempre como *ABC-V*). Véase también F. de Ros, *Le père François d'Osuna. Sa vie, son oeuvre, sa doctrine spirituelle*, Paris, Gabriel Beauchesne Éditeur, 1936, 488-502.

> desta carne, mediante la cual es constreñida a entender de todo lo que entendiere por la travazón que hay entre la carne y el espíritu. (*ABC-III*, 350)

El mundo exterior –que repercute en la sensualidad humana– y las tres potencias deben cesar en sus funciones, y el hombre debe permanecer «ciego», «sordo» y «mudo» («atento») a ellos: ciego, para tener conocimiento de las más altas esferas espirituales, como lo hicieron Isaac y san Pablo; sordo para desechar las imaginaciones y cogitaciones que pueden distraerle; mudo, para subir en alta contemplación y esperar en silencio la visión gloriosa de Dios. Pero, además,

> puédense también estas tres palabras, ciego y sordo y mudo, aplicar a las tres potencias de nuestra ánima: que el entendimiento sea ciego de la manera que tenemos dicho, no usando de conoscimiento que lo pueda distraer de la suspensión, y la voluntad sea sorda al amor de las criaturas que la convidan, las cuales dos cosas toca Sant Buenaventura diciendo: Primero conviene dejar la consideración y amor de las cosas sensibles y la contemplación de todas las cosas intelegibles y que la pura afición se levante. La memoria sea muda, no tratando ni revolviendo cosa que hablarse pueda, para que así entre Jesús, aunque no según la carne, sino según el espíritu, al ánima, estando estas tres puertas cerradas, como entrava a los discípulos después de la resurrección cerradas las puertas del cenáculo, que tiene figura del ánima, do entra Dios a cenar si le abren solamente la puerta del consentimiento. (*ABC-III*, 352-253)

No obstante, aunque se recomienda recoger los sentidos del hombre a lo interior del corazón y las potencias a la sindéresis, «donde la imagen de Dios está imprimida» (*ABC-III*, 384), parece que la exposición de Osuna en esta tercera parte del *Abecedario* no era todo lo transparente que podría parecer, o no de tal forma que pudiera ser entendida por aquellas personas a quien se dirigía[69]. Por este motivo, en la quinta parte del *Abecedario*, dedicada a ensalzar la pobreza y riqueza evangélicas, decidió insertar un pequeño tratado –que conforma la letra «.O.»– en el que se contiene una serie de ejercicios destinados a los nuevos practicantes de la oración de recogimiento que quisieran «sentir a Dios antes de un mes».

Osuna no hablará nunca de la unión entre alma y Dios, bien porque no entraba dentro de su intento principal, bien porque no había tenido experiencia de ello. Lo que propone es una vía ascética y metódica que afecta fundamentalmente a la meditación, que en algunos momentos parece acercarse de manera definitiva a la defendida por

69 Si bien el propio autor reconoce que «aquesta vía en que ninguna criatura se ha de saludar admitiéndola en el corazón, bien conoscemos que no es para todos» (*ABC-III*, 320).

Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios*[70], y en la que de nuevo los recursos mnemotécnicos cobran una singular importancia a través de un método cuyos orígenes se remontan a la Biblia y a san Agustín: la aplicación del orden sucesivo de las letras del alfabeto a ciertos poemas, cuya brevedad y orden facilitarán su memorización, para posteriormente servir de base a la meditación, sobre todo de algunos pasajes clave de la vida de Jesucristo[71].

Así pues, en el sistema osuniano, criaturas y humanidad de Cristo poseen una importancia crucial, aunque después haya que abandonarlos. Según sus propias palabras:

> notaremos que la sacratísima Humanidad de Cristo Nuestro Dios y Señor, cuanto es de su parte, no impide ni estorva el recogimiento por apurado e alto que sea [...]; síguese que la sacratísima Humanidad del Señor no impide el alto recogimiento de la ánima a solo Dios; de manera que imperfección nuestra es tener necesidad de nos apartar de los sanctos pensamientos de cosas criadas, para nos levantar a solo Dios más enteramente. (*ABC-III*, 320)

Por consiguiente, y teniendo en cuenta la división tripartita de la oración de recogimiento, tendríamos que, en primer lugar, la oración de propio conocimiento o de aniquilación tiene como finalidad la meditación de la condición pecadora del hombre y de la misericordia divina, que perdona cualquier verdadero arrepentimiento; a continuación, la oración de seguimiento de Cristo, cuyo objeto es la consideración de su humanidad; y, finalmente, la oración de unión o de transformación, de la que Osuna no ofrece siquiera unas breves pinceladas.

Los elementos teóricos expuestos en la tercera parte del *Abecedario* pasan a convertirse entre las páginas de la quinta en una serie de ejercicios «prácticos» para conseguir alcanzar el recogimiento. Es en este momento donde Osuna emplea preferentemente el léxico sensorial que venimos analizando. Utiliza los siguientes términos:

---

70 «Assienta, pues, en tu pensamiento, novicio hermano, aqueste dicho, que es palabra abreviada de todo lo que te conviene obrar y pensar; porque si a la vista de tu ánima, que es la attención, representas a Jesú y andas por casa como si lo tuviesses presente contigo, como si anduviesses a su lado por paje suyo, créeme que te valdrá mucho esta compañía, porque su conversación es dulce y da mucho esfuerço a los que d'esta manera se llegan a Él» (*ABC-V*, fo.LXXIX.r.). «Pues acompañado o solo, andando o sentado, retraýdo en casa o fuera, embuelto en negocios, nunca dexe tu ánima tan divino espejo como es Jesú, y, si se olvidare, dale penitencia, sino que buelva presto a la consideración ya dicha trayendo a Jesú puesto a su mano derecha y parando mientes a Él con atención para le conformar todos los casos prósperos y adversos, el ánima y el cuerpo, lo de dentro y lo de fuera, porque Él dize que vino a sanar todo el hombre» (*ibid.*, fo.LXXIX.v.).

71 Nos estamos refiriendo a las llamadas «columnas de la sabiduría»: siete poemas abecedarios que, aprendidos de memoria –lo cual se favorece por su brevedad–, deben ser meditados para conseguir alcanzar el recogimiento perfecto. *Vid.* M. Quirós, «En torno al *método del abecedario*: orígenes y evolución hasta el siglo XVI», Analecta Malacitana, 21, 1998, 573-599; *id.*, «Los *poemas abecedarios* en lengua castellana de fray Francisco de Osuna (OFM)», Castilla, 22, 1997, 155-177.

> «gusto» (fos.22.r., 75.r.), «tacto» (fo.22.r.), «palpar» (fo.75.r.), «oler» (fos.22.r., 75.r.), «oído(s)» (fos.22.r., 75.r., 142.v.), «oír» (fo.55.v.), «orejas» (fo.92.r.), «vista» (fos.7.r., 55.v., 75.r., 79.r., 80.r., 80.r., 128.r., 128.v., 142.v., 145.r., 203.v.), «ver» (fo.22.r.), «ojos». (fos.75.r., 92.r)

Como puede comprobarse, la «vista» es el sentido de verdadera importancia en la doctrina osuniana, si bien, en la sexta parte del *Abecedario*[72], siguiendo a san Pablo (*2 Cor* 2, 15), afirma que

> el más espiritual de nuestros sentidos es el olfato, porque la nariz rescibe y conosce lo que es tan espiritual que los otros sentidos no lo alcançan, y por esto el Evangelio se compara al cuerno puesto en la nariz, pues huele altamente las cosas celestiales, según aquello de sant Pablo que dize: «Nosotros somos buen olor de Christo en todo lugar». (fo.33v.)

Además, el capítulo LIX de la quinta parte del *Abecedario* se divide en cuatro apartados, cuyo título es bastante significativo: «De cómo hemos de convertir a Dios los cinco sentidos», «De cómo se han de convertir a Dios nuestros miembros», «Cómo se han de convertir a Dios nuestras potencias» y las ya mencionadas «Columnas de la sabiduría». «Convertir», en estos contextos, es un cultismo semántico que posee el significado de 'volver, dirigir'[73]; lo que se traduce en que los sentidos, tanto corporales como espirituales, se dirijan a la humanidad de Cristo o a su descubrimiento a través de todo lo creado; que los miembros, desde los pies hasta la cabeza, sean ofrecidos a su Creador, puesto que Él los crió; y que las potencias cumplan enteramente sus funciones: «que la memoria piense sus cosas, y el entendimiento sea solícito en las considerar, y la voluntad se deleyte en aquesto, y que estas tres potencias no se desvíen de Dios» (*ABC-V*, fo.LXXV.v.). Por lo tanto, lo que se busca es ese equilibrio perfecto del que ya hablamos entre hombre interior y hombre exterior, para que, una vez concentradas en la Divinidad todas sus facultades, negándose a todo lo que no sea Dios, pueda llevarse a cabo una meditación perfecta.

Para finalizar, es necesario resaltar que todo este itinerario señalado por Osuna posee en marcado carácter ascético, aspecto que esgrimiría el autor contra otros grupos espirituales heterodoxos. De esta forma concluye:

> antes que en la noche quieta de la contemplación luche nuestro espíritu con Dios, cuyo reyno padece fuerça, antes d'esto, lo emos

---

72 *Sexta parte del Abecedario espiritual*, Medina del Campo, Mateo y Francisco del Canto, 1554 (a partir de ahora citaremos como *ABC-VI*).

73 *Vid.* J. L. Herrero, *Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo XVI)*, Madrid, Separata del Boletín de la Real Academia Española, 1994-95, 546.

> de buscar con las manos y con todos nuestros miembros, si no queremos ser engañados como lo son aquéllos que no mostrando de fuera algunas señales de virtud, dizen que en el ánima sienten a Dios .(*ABC-V*, fo.LXXV.v.)

9. El último autor del que vamos a ocuparnos es Juan de la Cruz[74]. Todo el complicado proceso de conocimiento expuesto por el carmelita a lo largo de sus obras, fue estudiado ya por García Palacios (*op. cit.*), por lo que no nos detendremos en él. Únicamente queremos proponer una documentación más exhaustiva que la recogida en su estudio, de los vocablos que el santo utiliza para hacer referencia a los sentidos:

> «gusto» (*2S* 11, 1; *2S* 17, 4; *3S* 24, 1), «gustar» (*1S* 3, 4; *2S* 11, 1; *3S* 2, 4; *CA* 31, 4), «paladar» (*2S* 17, 9; *1N* 9, 4; *LB* 1, 5;*CA* 29, 8), «tacto» (*1S*, 3, 2; *2S* 11, 1; *2S* 11, 5; *2S* 17, 4; *2S* 17, 9; *3S* 24, 1; *3S* 24, 2; *3S* 25, 6; *3S* 25, 8; *CA* 13, 13; *CA* 17, 12; *CB* 14, 13), «tocar» (*2S* 11, 1; *2S* 23,02), «palpar» (*3S* 2, 4; *CA* 31, 4), «olfato» (*1S* 3, 2; *2S* 11, 1; *3S* 24, 1; *3S* 24, 2), «oler» (*1S* 3, 4; *2S* 11, 1; *2S* 23, 2; *3S* 2, 4; *CA* 31, 4; *CB* 18, 7), «narices» (*2S* 17, 9), «oído(s)» (*1S* 3, 2; *2S* 12, 4; *2S* 17, 9; *3S* 24, 1; *CA* 13, 13; *CA* 13, 15; *CB* 14, 13; *CB* 14, 15), «oír» (*1S* 3, 4; *2S* 11, 1; *2S* 23, 2; *3S* 2, 4; *CA* 31, 4; *CB* 16, 10; *CB* 18, 7); «oreja» (*CA* 13, 17; *CA* 13, 18; *CB* 14, 17; *CB* 14, 18); «vista» (*1S* 3, 2; *1S* 8, 3; *2S* 11, 1; *2S* 14, 9; *2S* 14, 10; *3S* 24, 1; *CA* 38, 10; *LA* 3, 61; *CB* 10, 1; *CB* 11, 7; *CB* 40, 5; *LB* 1, 22; *LB* 3, 70); «ver» (*1S* 3, 4; *2S* 11, 1; *2S* 17, 4; *2S* 23, 2; *3S* 2, 4); «ojo(s)» (*2S* 12, 4; *2S* 17, 9; *3S* 25, 6).

La presencia de estas quince variantes dentro de un mismo autor, vuelve a poner de manifiesto que se trata de elecciones e incluso de innovaciones individuales. Entre estas últimas es obligatorio resaltar el uso del vocablo «paladar» como sinónimo de «gusto», que no hemos documentado en ninguna otra obra. El ejemplo más claro de esta acepción lo tenemos en *2S* 17, 9, donde se dice:

> Resta, pues, ahora saber que el alma no ha de poner los ojos en aquella corteza de figuras y objeto que se le pone de delante sobrenaturalmente, ahora sea acerca del sentido exterior —como son locuciones y palabras al oído, y visiones de santos a los ojos y resplandores hermosos, y olores a las narices, y gustos y suavidades en el *paladar*, y otros deleites en el tacto [...].

---

74 Todas las referencias a sus obras remiten a *Obras completas*, ed. de L. Ruano de la Iglesia, Madrid, BAC, 1991[13]. Para la localización de los términos también hemos utilizado la obra de J. L. Astigarraga, A. Borrel y F. J. Martín de Lucas (eds.), *Concordancias de los escritos de san Juan de la Cruz*, Roma, Teresianum, 1990.

Si se pone en relación con los otros tres contextos en los que este término posee la acepción de «gusto, sentido corporal»[75], puede deducirse que el santo lo emplea cuando se encuentra próxima la palabra «gusto» con otra de sus varias acepciones no sénsicas[76].

Además de por la utilización de este sistema tan extenso de variantes, Juan de la Cruz también es importante por el papel que concede a los sentidos y las imbricaciones que ello tiene en la antropología por él defendida. A este respecto parecen existir ciertas incoherencias que señalan directamente al papel desempeñado por los sentidos en el momento de la unión mística. Por un lado, en su obra poética –siguiendo la teología negativa del Pseudo Dionisio–, el santo advierte que toda actividad sensorial debe aniquilarse[77]; sin embargo, también en la poesía –especialmente en el *Cántico espiritual*–, pero de manera particular en sus declaraciones, dicha postura no parece poseer unas directrices tan claras. De hecho, el *Cántico* aparece repleto de reminiscencias sensoriales que, a raíz de su complicado entramado, dieron lugar a las primeras sinestesias de la lengua española[78]. Se produce así una especie de desbordamiento sensorial que, precisamente, comienza a provocar las dudas acerca de la suspensión de sentidos que se afirmaba tan tajantemente en la *Subida*[79].

Tal vez la solución sería diferenciar entre el poeta y el místico glosador de su propia obra, o admitir, una vez más, que las palabras no son el vehículo apropiado para la transmisión de experiencias inefables.

10. Hemos pretendido ofrecer una visión lo más fiel posible de la antropología defendida por algunos de los místicos españoles más importantes, y el lugar que en ella ocupan

---

75 «[...] habiendo tenido el paladar hecho a estotros gustos espirituales [...] y porque también el *paladar* espiritual no está acomodado ni purgado para tan sutil gusto [...] no puede sentir el gusto [...] espiritual» (*1N* 9, 4); «[...] que los que no tienen el *paladar* sano, sino que gustan otras cosas, no pueden gustar el espíritu y vida de ellas [palabras], antes les hacen sinsabor» (*LB* 1, 5); «[...] porque, así como en un convite hay de todos manjares sabrosos al *paladar* y de todas músicas suaves al oído [...]» (*CA* 29, 8).

76 En *Autoridades* se recogen seis acepciones diferentes para «gusto»: 1.–«uno de los cinco sentidos corporales»; 2.–«sabor que tienen en sí las mismas cosas»; 3.–«complacencia, deleite o deseo de alguna cosa»; 4.–«propia voluntad, determinación o arbitrio»; 5.–«semejanza y resabio de alguna cosa»; y 6.–«elección».

77 En las canciones de la *Subida del Monte Carmelo* y la *Noche oscura*, en concreto en las dos últimas estrofas, dize el Santo (la cursiva es nuestra): «El aire del almena,/cuando yo sus cabellos esparcía,/con su mano serena/en mi cuello hería,*/y todos mis sentidos suspendía./Quedéme y olvidéme,*/el rostro recliné sobre el Amado;*/cesó todo y dejéme,*/dejando mi cuidado/entre las azucenas olvidado». Y en el *Cántico espiritual* (códice de San Lúcar), canción 31, dize la Esposa: «¡Oh ninfas de Judea!;/en tanto que en las flores y rosales/el ámbar perfumea,*/morá en los arrabales,/y no queráis tocar nuestros umbrales*», donde el sintagma «ninfas de Judea», según la propia declaración del santo, hace referencia a los sentidos corporales y espirituales.

78 *Vid.* L. Schrader, *Sensación y sinestesia*, Madrid, Gredos, 1975, 211-217, 242-245 y 404.

79 *Vid.* M.ª J. Mancho, «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.

los sentidos a través de su estudio léxico y semántico. Parece lógico afirmar que, si bien todos ellos se encuentran inmersos en una tradición que se remonta a los filósofos griegos y latinos clásicos, tamizada a través de las corrientes medievales y de manera especial por la escolástica y la Devotio Moderna, cada uno les concedió un papel singular en base a los aspectos doctrinales y experienciales en los que descansaban sus obras.

Con respecto a los términos que hemos estudiado en este trabajo, su distribución queda de la siguiente manera:

	Ignacio de Loyola	Juan de Dueñas	Francisco de Osuna	Juan de la Cruz
gusto	•	•	•	•
gustar				•
paladar				•
tacto	•	•	•	•
tocar				•
palpar			•	•
olfato	•	•	•	•
oler			•	•
nariz(es)		•		•
oído(s)	•	•	•	•
oír			•	•
oreja(s)	•	•	•	•
vista	•	•	•	•
ver			•	•
ojo(s)		•	•	•

La elección entre las distintas voces dependía, en última instancia, del gusto personal de cada autor –incluidas también las obras lexicográficas–, de su experiencia y de su grado de preparación[80], por lo que no parece que pueda establecerse, en principio, ningún tipo de clasificación diastrática ni diatópica. Tampoco puede deducirse restricción alguna para la presencia o ausencia de dichos términos en una misma obra. A lo sumo, y sólo en muy contadas ocasiones, podría hablarse de una cierta tendencia cultista por parte de algunos autores, como Villena y Laredo, si bien esta hipótesis queda anulada por la convivencia indistinta de los términos consignados en el elenco anterior.

80 Como ha podido constatarse, en este estudio no hemos hablado de Teresa de Jesús. Si bien en algunas ocasiones acepta la división tradicional entre sentidos interiores y exteriores, la mística abulense no plantea ninguna teoría a este respecto. La razón por la cual no lo hizo parece bastante clara: no poseía la suficiente formación –tanto latina como filosófica– para plantearla, aunque encontraría algunos rastros a seguir en la obra de Francisco de Osuna y de Bernardino de Laredo.

De acuerdo con nuestros datos, se desprende que hasta el siglo XVIII todos ellos gozaron de una gran vitalidad, aunque progresivamente la falta de economía lingüística que representaba un sistema con un número tan considerable de elementos sinonímicos, propició un proceso de reducción y especialización de los mismos.

Para finalizar, es necesario recordar la presencia del elemento sensorial en la literatura de ficción, como en *La Celestina* –auto 1, escena 10–, *El Quijote*[81], o las *Lágrimas de angélica*, por poner sólo tres ejemplos de los más significativos y pertenecientes a momentos distintos. Ante ellos cabe la pregunta que ya hizo Schrader: ¿se trata de la secularización de un elemento religioso, o, más bien, de otra rama paralela que procede directamente del neoplatonismo?

81 Morón Arroyo, C., «Ver, oír: Sancho sentido», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. de G. Grilli, Napoli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, 335-346.

Breve esbozo de la *Bibliografía calderoniana 1980-1997*

Eva Reichenberger

Hace unos veinte años, Kurt y Roswitha Reichenberger publicaron los volúmenes I y III del *Manual Bibliográfico Calderoniano* que ha servido de gran ayuda a futuros estudios, sobre todo para más de cien ediciones críticas de obras calderonianas que se han realizado desde entonces. El eco que el *Manual Bibliográfico Calderoniano* ha suscitado en el mundo académico fue inmenso y alentador, con 25 reseñas[1]; poco después los bibliógrafos Kurt y Roswitha Reichenberger emprendieron la laboriosa empresa de la fundación de la Editorial, con lo cual se vieron obligados a tomar otro ritmo de trabajo para el anunciado segundo volumen, el cual reunirá toda la crítica sobre Calderón. Después de quince años de trabajo, el volumen II se publicará para el centenario junto con el volumen IV que contendrá los índices onomásticos y de materias[2].

¿Qué relación hay entre el volumen segundo del *Manual Bibliográfico Calderoniano* y mi trabajo, la *Bibliografía calderoniana 1980-1997*?, ¿porqué se publican por separado? La razón de esta disociación fue, en un principio, una razón pragmática. Sumergidos en su labor editorial, la recogida de datos no fue perseguida hasta más allá de principios de los años ochenta, y no estaba claro cuándo iban a tener tiempo para dedicarse a acabarlo. Por esta razón, en 1993, mis padres aceptaron con agrado la oferta del profesor Sebastian Neumeister de fomentar por lo menos una parte de la publicación del segundo volumen; y gracias a la ayuda financiera por parte de la Universidad Libre de Berlin pude encargarme de la bibliografía desde 1980 hasta 1995. Por fin –y después de un largo, pero imprescindible período de maduración, en el que prolongué la

---

1 Reichenberger, Kurt y Roswitha, *Manual Bibliográfico Calderoniano, en colaboración con Theo Berchem y Henry W. Sullivan. Tomo I, Los textos de Calderón y su transmisión*, Kassel, Thiele & Schwarz, 1979; y *Tomo III, Descripciones bibliográficas*, Kassel, Thiele & Schwarz, 1981. Reseñas: Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, 55, 1979, 375-377 (Manuel Revuelta Sañudo); Bulletin of the Comediantes, 32, 1980, 146-149 (A. Valbuena Briones); Revue Romane, 15, 1980, 352-357 (J.K. Madsen); Romanische Forschungen, 92, 1980, 301-302 (Sebastian Neumeister); Cuadernos de Filología, 3.3, 1982, 259-266 (Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera); Rassegna Iberistica, 15, 1982, 44-46 (M.G. Profeti); Segismundo, 16, 1982, 262-265 (J.M. Ruano de la Haza); Kentucky Romance Quarterly, 31, 1984, 343-344 (John J. Allen); Bulletin of Hispanic Studies, 66.2, 1989, 180-181 (Ann L. Mackenzie).

2 Mientras tanto ha aparecido el volumen II,i. Reichenberger, Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano (II,i): Sekundärliteratur zu Calderón 1679-1979: Allgemeines und 'comedias'. Estudios críticos sobre Calderón 1679-1979: Generalidades y comedias*, Kassel, Edition Reichenberger, 1999.

recogida de datos hasta 1997– espero publicar en el año 2000, como complemento al *Manual Bibliográfico Calderoniano*, la *Bibliografía calderoniana 1980-1997*.

Presentación de la *Bibliografía calderoniana 1980-1997*

En la *Bibliografía calderoniana 1980-1997* recojo la llamada «Sekundärliteratur», la crítica, y la parte actual de la «Primärliteratur», es decir, todas las ediciones críticas y traducciones aparecidas durante este período. Por la enorme cantidad de datos fue necesario restringir el ámbito de investigación dejando de lado dos aspectos importantes, como son el tema de la recepción y el de la puesta en escena. Aún así, la cantidad de datos sigue siendo abrumadora. En sólo tres quinquenios los estudios que se han producido sobre Calderón superan –en cantidad– toda la crítica de tres siglos sobre el auto sacramental (la *Bibliografía crítica sobre el Auto Sacramental* de Arellano y Cilveti consta de 1.365 entradas bibliográficas; la *Bibliografía crítica comentada de «La vida es sueño» (1682-1994)* de Jesús Ara tiene en total 956 entradas (26 del siglo XIX, 560 para los años 1900-1979 y 360 para los años 1980-1994); la *Bibliografía Calderoniana 1980-1997* para los años 1980-1995 contiene 1.900 entradas.

La versión actual de la bibliografía cuenta con aproximadamente 2.400 entradas, entre ellos 1.115 artículos en volúmenes colectivos, 690 artículos en revistas, 250 estudios monográficos y unas 150 ediciones, contando sólo ediciones «serias», es decir, críticas. Uno de los problemas en vista de tal cantidad de títulos es que para una sola persona resulta impensable realizar una autopsia de cada una de las entradas, el bibliógrafo depende cada vez más de informaciones de segunda y tercera mano; además, muchas bibliografías o bien no incluyen palabras claves, o bien las que dan son demasiado generales. En parte, este problema se compensó con la ayuda de excelentes bibliografías especializadas ya existentes. En primer lugar quisiera nombrar la bibliografía del *Bulletin of the Comediantes*, publicada anualmente por Szilvia Szmuk y sus colaboradores; otras fuentes importantes han sido la bibliografía del *MLA*, las bibliografías anotadas sobre el teatro del Siglo de Oro, de William R. Blue y Charles Ganelin[3], publicadas en la versión española en el *Criticón*, las bibliografías críticas de Jesús Ara[4], la *Bibliografía crítica sobre el Auto Sacramental* de Arellano y Cilveti, publicada en 1994. Otras bibliografías, que esperaba con impaciencia y que llegaron hace poco a mis manos –por tanto no están reflejadas en el esbozo que presento aquí–, son el libro de Szilvia Szmuk y John Reynolds, *El teatro del Siglo de Oro*[5], una bibliografía comentada

3 Publicadas en inglés en The Year's Work in Modern Literature, la versión española en Critición.

4 Ara Sánchez, Jesús A., *Bibliografía crítica comentada de «La vida es sueño» (1682-1994)*, New York *et al.*, Lang, 1996. Reseñas: Bulletin of the Comediantes, 49.2, 1997, 402-04 (Julián Valbuena Briones).

5 Reynolds, John J. y Szilvia E. Szmuk, *El teatro del Siglo de Oro. Bibliografía comentada de tesis doctorales estadounidenses 1899-1992 con una lista complementaria de tesis de varios otros países*, New York, The Modern Language Association of America, 1998.

de tesis doctorales, y La *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)* de Agustín de la Granja y María Luisa Lobato[6].

Un intento de abarcar la avalancha de datos fue mi decisión, desde un principio, de organizar «mi bibliografía» con una base de datos, a pesar de que en su momento el mundo de las bases de datos era bastante desconocido para mí; la aplicación de este medio de trabajo en mi caso concreto es un tema demasiado vasto y espinoso en el que no quisiera entrar aquí. Otra estrategia para hacer manejable y transparente la abundancia de datos es la organización sistemática del material[7], reflejada en la sinopsis (véase Apéndice 1).

La *Bibliografía Calderoniana 1980-1997* consta de cuatro secciones: 1. Orientación bibliográfica, 2. Vida y obra de Calderón, y, en dos grupos 3. y 4. La obra de Calderón. La obra calderoniana se dispone en dos apartados para ofrecer al usuario una doble aproximación a la obra: en el tercer apartado, llamado «La obra de Calderón (I)», se organizan las entradas a partir de cuestiones filológicas y metodológicas, como serían p. ej. la crítica textual, la lengua, temas y motivos, etc.; en el cuarto apartado, llamado «La obra de Calderón (II)», se parte de las piezas particulares de Calderón, ordenados por los diferentes géneros. Los subapartados 4.1.4, 4.2.3 y 4.3.3, lo que llamo «Estudios particulares», constituyen el núcleo de la bibliografía. Aquí se indican por orden cronológico y luego alfabético todos los estudios sobre cada pieza, incluyendo las obras supuestas (véase como ejemplo las entradas *Celos aun del aire matan*, Apéndice 2). Antes de los estudios se señalan, en caso de que haya, las ediciones críticas conocidas (incluyendo sus respectivas reseñas) y las traducciones. Después viene la lista de estudios ordenada de forma cronológica.

Esto es, a grandes rasgos, la estructura que ha de servir para organizar las 2.400 entradas. A continuación quiero volver a mi problema de partida, que era el exceso de datos con el que me encontré. Sólo puedo aludir a dos puntos, la exhaustividad de una bibliografía y la finalidad de ofrecer un panorama de la investigación. Antes la exhaustividad era un criterio importante para garantizar la calidad de una bibliografía. Hoy en día, en la época de la avalancha de datos, perseguir este objetivo parece volverse contra el mismo compilador de la bibliografía –puesto que en la fase de corrección su intento de zanjar cuestiones semeja a la lucha contra la hidra, soluciona una pregunta y al mismo tiempo surgen siete nuevas– pero también parece volverse contra el usuario, quien se encuentra ante una gran cantidad de artículos sin que ninguno prevalezca sobre otro.

---

6 Granja, Agustín de la y María Luisa Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 1999.

7 Para la sistematización del material de datos partía en un principio del armazón propuesto por Kurt y Roswitha Reichenberger para el volumen segundo; la *Bibliografía calderoniana 1980-1997* sigue compartiendo con éste los grandes rasgos, si bien, debido al material recogido y diferentes perspectivas, se han desarrollado ciertas diferencias en los detalles. Frente a la decisión de unificar las sistemáticas o bien mantenerlas en su respectivo estado, hemos optado por esta segunda posibilidad, puesto que son estas diferencias en las se refleja el estado de la investigación actual.

Otro objetivo era, como he dicho antes, ofrecer un panorama de la investigación llevada a cabo. Una de las cuestiones sería hasta qué punto la bibliografía refleja las últimas tendencias de la investigación. En 1989, en un artículo sobre la crítica de la comedia y su estado actual, James A. Parr constató que «en los últimos quince años se ha efectuado un giro copernicano en nuestro entendimiento de la literatura y la crítica» (1991: 321). Parr veía que la «teoría está suplantando a la crítica, como la crítica intentaba suplantar a la erudición hace poco». Más adelante describía este giro copernicano como «un cambio de énfasis, desde el autor hacia el lector, con el texto siempre en medio». En la *Bibliografía calderoniana 1980-1997*, tal tipo de estudios (*gender-studies*, estudios de enfoque psicológico, deconstructivista, etc.) hasta ahora no han sido ni destacados, ni agrupados sistemáticamente. En cambio, he creado un subapartado para una cuestión propulsada por la teoría pero a la vez propia del género teatral, el grupo 3.3 «Drama y teatro». Éste tiene en cuenta la particularidad del drama como texto por un lado y el drama como «representación», como «Bühnenereignis», por el otro. Para la subclasificación del grupo 3.3 «Drama y teatro» me he basado en un clásico en Alemania, *Das Drama*, del anglista Manfred Pfister[8].

Con esta breve exposición de la *Bibliografía calderoniana 1980-1997* perseguí dos objetivos, por un lado anunciar su próxima aparición ante los especialistas en el teatro del Siglo de Oro, y obtener un primer eco de la sinopsis presentada.

8 Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Wilhelm Fink, [8]1994.

Apéndices

1) Sinopsis de la *Bibliografía calderoniana 1980-1997*

Sumario

1 Orientación bibliográfica
1.1 Bibliografías
1.2 El estado de la cuestión
1.3 Congresos
1.4 Homenajes y volúmenes colectivos
1.5 Catálogos de exposiciones
1.6 Catálogos de bibliotecas
1.7 Calderón medial (CDs, grabaciones, vídeos, películas)
2 Vida y obra de Calderón
2.1 Presentación general
2.1.1 Estudios monográficos
2.1.2 Artículos en enciclopedias, capítulos en historias de la literatura
2.2 Biografía
2.2.1 Biografía (vida, documentos, iconografía calderoniana)
2.2.2 Centenarios y homenajes
2.3 Calderón en su contexto histórico
2.3.1 Política y sociedad
2.3.2 Historia de las ideas
2.3.3 Calderón y las artes
3 La obra de Calderón (I)
3.1 Crítica textual
3.1.1. Manuscritos
3.1.2. Partes de comedias
3.1.3 Ediciones sueltas
3.1.4 Edición de textos
3.2 Crítica literaria
3.2.1 Atribuciones y obras conjuntas
3.2.2 Cronología; refundiciones
3.2.3 Traducciones
3.2.4 Recepción
España · Inglaterra · Alemania · Otros países
3.2.5 Tradición y fuentes
Biblia/Patrística · Mito clásico · Literatura española · Varia
3.2.6 Calderón como pre-texto
España · Inglaterra · Otros países
3.2.7 Estudios comparados

España · Inglaterra · Alemania · Otros países
3.3 Drama y teatro
3.3.1 Escena y público
3.3.2 Comunicación
3.3.3 Transmisión de la información
3.3.4 Espacio y tiempo
3.3.5 Técnica teatral
3.3.6 Personajes dramáticos
3.3.6.1 Generalidades
3.3.6.2 El gracioso
3.3.6.3 Personajes femeninos
3.3.6.4 Personajes soberanos (rey, príncipe, tirano)
3.3.6.5 Personajes alegóricos
3.3.6.6 Interrelaciones
3.3.7 Historia y acción
3.4 Estilística
3.4.1 Lenguaje y estilo
3.4.2 El léxico calderoniano
3.4.3 Estudios métricos
3.4.4 Metáfora y alegoría
3.4.5 Iconografía, iconología, emblemática
3.5 Temas y motivos
3.5.1 Motivos varios (personas, animales, paisaje, etc.)
3.5.2 honor, venganza, justicia, poder
3.5.3 afectos, amor, deseo, pasión, miedo
3.5.4 astrología, desengaño, hado, libre albedrío, theatrum mundi
3.6 Calderón y el texto escénico
3.6.1 Escenografía
3.6.1 Escenografía cortesana
3.6.1 Escenografía de los corrales
3.6.1 Escenografía de los autos sacramentales
3.6.2 La puesta en escena, el decorado, la música
4 La obra de Calderón (II)
4.1 Las comedias de Calderón
4.1.1 Estudios generales
4.1.2 Taxonomía
4.1.3 Estudios sobre grupos de obras
4.1.3.2 Comedias de capa y espada
4.1.3.3 Comedias de honor
4.1.3.4 Comedias mitológicas y fiestas palaciegas
4.1.3.5 Comedias religiosas
4.1.3.6 Piezas paralelas: comedia /auto

4.1.4 Estudios sobre comedias particulares
4.2 Los autos sacramentales
4.2.1 Estudios generales
4.2.2 Teología
4.2.3 Estudios sobre autos sacramentales particulares
4.3 El teatro breve
4.3.1 Estudios generales
4.3.2 Estudios sobre grupos de obras (loas, entremeses, bailes, etc.)
4.3.3 Estudios sobre obras breves particulares
4.4 Obras no dramáticas de Calderón
4.4.1 Lírica
4.4.2 Prosa
Índices
Índice onomástico
Índice de materias

2) Ejemplo de entradas de la *Bibliografía calderoniana 1980-1997*

Celos aún del aire matan

1

Celos aún del aire matan. An edition with introduction, translation, and notes by Matthew D. STROUD. Foreword by Jack SAGE [Libreto con música de Juan HIDALGO]. San Antonio: Trinity University Press, 1981. 219 pp. ISBN: 0-911536-90-6.

Reseñas: Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo 58 (1982) 380-83 (Margaret R. Greer); Hispania 65 (1982) 463 (Karl C. Gregg); BHS 60 (1983) 153-54 (John E. Varey); Modern Language Review 78 (1983) 736-37 (Alan K. G. Paterson)

2

HIDALGO, Juan. Celos aun del aire matan [grabación radiofónica]. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, libretista. Köln: Pressestelle des Westdeutschen Rundfunks; 1981).

Notas: Oper Konzertant, Freitag, 9. Oktober 1981, 20.15 Funkhaus, Großer Sendesaal Sendung: Samstag, 10 Oktober 1981, 20.15, WDR 3

3

STROUD, Matthew D.: «Stylistic Considerations of Calderón's Opera Librettos», Crítica Hispánica 4.1 (1982) 75-82.

4

BECKER, Danièle: «El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres «El amor más desgraciado»», en: Calderón Actas (Madrid 1981). Madrid 1983. pp. 1247-1257.

5

ENTENZA DE SOLARE, Beatriz: ««Celos aun del aire matan» (de Juan Hidalgo y Pedro Calderón de la Barca) en versión de nuestro tiempo», Letras (Buenos Aires) 6/7 (1983) 185-191.

6

ENTENZA DE SOLARE, Beatriz / SÁENZ, Pedro: ««Celos aun del aire matan»: la versión de Pedro Sáenz y José Guillermo García Valdecasas», en: Calderón Actas (Madrid 1981). Madrid 1983. pp. 1569-1572.

7

HERMENEGILDO, Alberto: «La marginación del carnaval: «Celos, aun del aire, matan» de Pedro Calderón de la Barca», Bulletin of the Comediantes 40.1 (1988) 103-120.

8

VILLARINO, Edith Marta / FIADINO, Elsa Graciela: «La ópera «Celos, aun del aire matan» de Calderón de la Barca: un modelo estético y su recepción en Argentina», en: Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20, 21 y 22 febrero, 1995. Valladolid: Junta de Castilla León-Universidad de Valladolid-Central Hispano, 1997. pp. 523-528.

Redescubrimiento de una suma hebraica del Siglo de Oro. El *Globus Linguae Sanctae* de Fray Luis de San Francisco, Roma 1587

Dominique Reyre

Si, en el marco de nuestro estudio del elemento hebreo en la cultura del Siglo de Oro, hemos exhumado el *Globus Canonum et Arcanorum Linguae Sanctae ac Divinae Scripturae*[1], es porque se trata de una de las principales fuentes hebraicas de la generación de Covarrubias[2], no sólo en España, sino también fuera de sus fronteras[3], y por consiguiente, constituye un valioso exponente de la cultura hebraica de los cristianos de aquella época.

El autor del *Globus Linguae Sanctae*, fray Luis de San Francisco, fue uno de los más insignes hebraístas de su tiempo, como lo demuestra una carta que le mandó el impresor de la Biblia de Amberes, Cristóbal Plantino, quien le consideraba nada menos

---

1 Un ejemplar de la edición de Roma de 1586 de este libro se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura 2/36293. Según indica una inscripción manuscrita de la portada, el libro procede de la biblioteca de los jesuitas de Córdoba. A partir de aquí abreviamos el título en *Globus*, seguido de la página en la citada edición.

2 Véanse las referencias que a esta obra hizo Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de La Lengua Castellana o Española,* Madrid, Ed. Turner, 1977 (a partir de aquí: *Tes.*, seguido del número de la página); dichas referencias constan en las cinco entradas siguientes: Besar, «*Globo Linguae Sanctae*, lib. I, cap. 12, *De forma et significatione punctorum ad finem*, dice...» (*Tes*, 209); Buz, «Algo desto insinúa el padre fray Luis de San Francisco en su *Globo de la Lengua Santa*, lib. I, cap. 12» (*Tes*, 247-248); Derramar, «*Vide Globum Linguae Sanctae*, lib. II, cap. 1» (*Tes*, 452); Gata, «*Globus Linguae Sanctae*, lib. I, cap. 10» (*Tes*, 632); Cahiz. «Assí lo advierte *Globus Linguae Sanctae,* lib. I, cap. 15» (*Tes*, 262). El análisis de la recepción y de la utilización del *Globus* por Covarrubias atestigua que el lexicógrafo se interesó sobre todo por las alusiones que el hebraísta franciscano hizo al idioma castellano, sea por traducir voces hebreas al castellano («At dicitur Kamets idest contractio volae vel pugillus, hispane puñado»; cap. 12, 75), sea por sugerir los orígenes hebreos del castellano («dicitur kabbats, idest congregare: congregantur namque labia huius puncti prolatione. Et hinc videtur effluxisse communis dictio hispana chitón qua utuntur cum aliquem tacere et minime labia movere volunt»; cap. 12, 81), sea por fin, para apoyar las etimologías hebreas de unos topónimos castellanos («quae ad hebraeis dicitur gadisc apud ipsam hispaniam Baeticam vulgari sermone dicitur Cadix»; cap. 15, 101). En todo caso, queda claro que Covarrubias busca en el *Globus* argumentos para defender su tesis de la proximidad de los idiomas castellano y hebreo; véase nuestro artículo «Cuando Covarrubias arrimaba el hebreo a su castellano», Criticón, 69, Toulouse, 1997, 5-21.

3 El prestigio que tuvo fray Luis de San Francisco fuera del orbe hispánico es perceptible a través de la obra del hebraísta francés Claude Duret, quien en su *Thrésor de l'Histoire des Langues de cet Univers*, publicado en Ayverdon (Suiza), en 1619, aludió varias veces a fray Luis de San Francisco, bajo el nombre de Frère Louys Portugais.

que como el seguidor de Arias Montano[4]. Sin embargo, su obra debió de caer en el olvido pues sólo nos han llegado escasos datos sobre ella. Tampoco fue leída por las generaciones posteriores, pues sólo disponemos de un breve análisis en latín que fue realizado por un franciscano alemán, quien destacó la importancia del *Globus* entre las obras de los biblistas del siglo XVI[5].

Nicolás Antonio incluye el nombre de fray Luis de San Francisco en la lista de los hebraístas españoles que ofrece en su *Bibliotheca Hispana Nova*, presentándole como un teólogo de origen portugués (debió de nacer en Lisboa hacia el año 1530), que era sacerdote y maestro de derecho eclesiástico y civil. Ingresó en la orden franciscana, ejerciendo en la provincia de Santiago de Compostela la función de moderador[6]. El bibliógrafo subraya el hecho de que fray Luis de San Francisco emprendió el estudio del idioma hebreo a los cincuenta años, siguiendo el consejo de un famoso hebraísta, el obispo de Silva, Monseñor Jerónimo Osorio[7], y que, para profundizar sus conocimientos, se fue a Roma (en 1581) como intérprete pontificio[8]. Ahí escribió varias obras sobre el idioma hebreo: una gramática hebrea, un tratado sobre la lengua siríaca y unos comentarios sobre el Libro de Tobías. Pero sólo llegó a publicarse su obra maestra, el *Globus Linguae Sanctae*, que salió de la imprenta de Bartolomeo de Grassis, en 1587.

---

4 Véase la carta en latín que Plantino dirigió a fray Luis de San Francisco, el 27 de noviembre de 1580 (n° 894 en la *Correspondencia de Plantino*, ed. de M. Rooses y J. Denulé, 8 vols., Amberes, 1883-1914, 197-199, vol. II) en la cual dice: «Por cierto me alegro y agradezco de todo corazón a este reino [España] que cría tantos varones ilustres que para nosotros y para la posteridad toman medidas para promover los estudios, como tú los haces, siguiendo las huellas de Benedicto Arias Montano en el aprendizaje de los idiomas (...)» (Gaudeo certe et isti regno gratulator ex animo quod tantos viros alat uti est illustris qui nobis et posteritati consulunt in promovendis studiis tui similium qui Ben. illinc Ariae Montani vestigia sequentes ad linguarum cognitionem), op. cit., 198.

5 Véase Arduino Kleihaus, OFM, «De grammatica hebraica Ludovici Sancti Francisci, seculo XVI», Antonianum (Roma), 1, 1926, 102-108.

6 Véase Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruere noticia*, tomus secundus, Matriti, 1788. Dice el bibliógrafo: «Ludovicus a Sancto Francisco, lusitanus, doctor, theologus, olimque iuris pontifici interpres, ad album tandem fratrum minorum pertinere voluit, sacrum ordinem observantiae in S. Iacobi provincia ingressus, quinquagenarius, Romae ediddit: Globum Canonum et Arcanorum Linguae Sanctae, ac Divinae Scripturae, 1586», *op. cit.*, 27.

7 Don Jerónimo Osorio (1506-1580), obispo de Silva, escribió comentarios sobre varios libros bíblicos (Job, Sabiduría, Isaías, Oseas, Zacarías y Salmos).

8 «Ita etiam quod liber hic noster civis fiat romanus inter alia Sacrae Scripturae et pontificii iuris (cuius eram olim interpres)»; *Globus*, Dedicatoria a Fernando de Médicis.

Con sus diez libros redactados en latín[9], esta obra ofrece la ventaja de ser uno de los textos más exhaustivos que en la época se escribieron sobre la lengua hebrea. La mayor parte de la obra abarca un estudio gramatical y sintáctico que se extiende a lo largo de los ocho primeros libros. Su originalidad radica en la diversidad de las autoridades alegadas en la discusión de las nociones. Pero el aspecto más relevante de la obra es, sin duda, la exposición de cuestiones literarias y exegéticas hebreas que consta en los libros nono y décimo.

No entra en el presente estudio analizar el contenido de las 937 páginas que componen la obra, lo cual resultaría desde luego excesivo. Sin embargo, nos ha parecido interesante evocar la obra a través de la personalidad contrastada de su autor, descubriendo el perfil de un hebraísta áureo y destacando su visión del mundo hebreo-judío.

Los estudios semíticos, una vocación tardía

Los datos autobiográficos que aparecen diseminados por el *Globus,* y particularmente en la Dedicatoria al cardenal Fernando de Médicis y en el Prefacio, ofrecen dos aspectos de notable interés para nuestra investigación: el primero es el que, como hemos visto, llamó la atención de Nicolás Antonio, o sea, la vocación tardía de fray Luis de San Francisco por los estudios semíticos. El segundo es el relato de las dificultades y persecuciones que nuestro franciscano tuvo que sufrir en Roma para llevar a cabo su obra de hebraísta.

Cuando evoca la nueva etapa de su vida que estuvo marcada por el aprendizaje de los idiomas originales de la Biblia, nuestro franciscano insiste en la edad madura en

9 En los diez volúmenes del *Globus Linguae Sanctae*, vienen tratados sucesivamente temas como la antigüedad de la lengua santa, los orígenes de las letras, las etimologías de los nombres, las vocales (libro primero), los acentos (libro segundo), los sustantivos (libro tercero), los verbos (libro cuarto), los números y cifras (libro quinto), los adverbios (libro sexto), las abreviaciones (libro séptimo), los términos gramaticales y los nombres de los meses (libro octavo). A partir del capítulo nono, la obra de nuestro franciscano toma una orientación más literaria y exegética, evocando la poesía de los hebreos, sus reglas y sus principios, y en el último capítulo, el décimo, llamado «*de Arcanis*» o sea los «secretos» de las Escrituras, propone una interpretación basada en la cábala mosaica de los lugares oscuros y misteriosos de la Escrituras con una crítica de la cábala rabínica. Cierran la obra tres índices, de temas, de autores y de referencias a las Escrituras que constan en sus diez libros. Advirtamos de paso que dichas referencias se dan a la vez según el texto hebreo y el texto latín de la Vulgata, lo cual revela la prudencia del autor en una época en la cual toda consulta de las fuentes hebreas resultaba sospechosa *a priori*.

la cual los más ilustres hebraístas del mundo cristiano emprendieron dicho estudio[10]. Afirma que:

> Nadie en pos de los bienaventurados apóstoles de la Iglesia ortodoxa se distinguió en el estudio de las letras hebraicas sin haber llegado a la edad madura y ser cargado de años.[11]

Fray Luis de San Francisco se vale de lo que parece ser un tópico en su época, a saber, el relacionar el aprendizaje del idioma hebreo con la madurez, como si ésta hubiera aportado una renovada necesidad de aprender cosas nuevas mediante la lengua santa. En el *Globus*, queda claro que la experiencia de la madurez aparece como el sustrato vital que explica una vocación tardía por los estudios semíticos. De ahí que esta vocación pueda aparecer como una victoria sobre la sensualidad de la cultura grecolatina que caracterizó los años de juventud, así como el rechazo de los vicios y de las tentaciones que la acompañaban.

Este aspecto aparece cuando, para engrandecer su vocación de hebraísta y legitimarla, fray Luis de San Francisco, no vacila en compararla con la de San Jerónimo, que ocurrió a finales del siglo IV (375-378), en el desierto de Calcis (Siria). Nuestro franciscano se identifica con San Jerónimo hasta el punto de relatar su propia vocación a través de la del doctor de la Iglesia, citando la Epístola que el santo mandó a su amigo Rústico para que se enterara de su conversión a las letras hebreas. Dice fray Luis de San Francisco:

> Como escribe el mismo Jerónimo a Rústico: hallándome encerrado por las fronteras del desierto, teniendo que soportar los incentivos de los vicios y los ardores de la naturaleza, trataba de quebrantarlos con frecuentes ayunos, pero mi imaginación era un hervidero de pensamientos. Para domarla me hice discípulo de un hermano idumeo que se había convertido de los hebreos. Así después de las agudezas de Quintiliano, de la fluidez de Cicerón y de la suavidad de Plinio, me puse a aprender el alfabeto hebreo y a ejercitarme en la pronunciación de las fricativas y aspiradas. ¡Qué de trabajo consumí en mi empresa! ¡Qué de dificultades hube de vencer!

---

10 Entre otros nombres vienen citados Aureliano Opilio, Juan Phocensis, el emperador Federico III, fray Jerónimo de Azambuja (dicho Oleastro), fray Francisco Foreiro, Hector Pinto, Don Pedro de Figueiro, la reina Catalina de Portugal y su secretario Francisco Cano, etc... ; véase *Globus*, Prefacio, 5. La mayoría de los nombres citados son los de famosos hebraístas portugueses de la universidad de Coimbra, lo cual atestigua las relaciones de fray Luis de San Francisco con los medios intelectuales lusitanos. Para más datos sobre estos hebraístas véase Manuel Augusto Rodrigues, «Les Études hébraïques à l'Université de Coïmbre (XVIème siècle)», en *L'Humanisme Portugais et l'Europe. Actes du XXI ème Colloque International D'Études Humanistes, Tours, 3-13 juillet 1978*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984, 111-160.

11 «Neminem fere post beatissimos apostolos orthodoxam Ecclesiam hebraicis litteris ilustrasse qui non eas in matura, ac provecta aetate discere coeperit.»; *Globus*, Prefacio, 5.

> ¡Cúantas veces me desesperé y lo dejé todo. Pero, otra vez, por mi porfía de aprender, volví a empeza.[12]

Como se ve, no se trata sólo de aludir a las dificultades inherentes al aprendizaje del idioma hebreo, al desánimo y a la desesperanza que amenazan a cualquier principiante[13], sino de sugerir el valor santificador de dicho estudio. Otra referencia a San Jerónimo, un pasaje del prefacio a su traducción de libro de Daniel, ilustra esta exaltación de los estudios hebraicos, considerados como una verdadera «vía purgativa». Fray Luis de San Francisco sigue citando a San Jerónimo, quien dice hablando de sus nuevos estudios:

> Y yo, después de la lectura de Quintiliano y de Tulio, y de las flores de los retóricos en cuya lengua me había encerrado al principio, con mucho sudor y mucho esfuerzo empecé a oír la estridencia de las voces hebreas y casi como un minero andando por un subterráneo, percibiendo raras veces la luz del día, luché contra los versículos de Daniel, y preso del tedio y de una desesperanza súbita, quise abandonar mi estudio [...]. Y doy gracias al Señor pues de la amarga simiente de las letras cogí dulces frutos que me llevaron a la verdadera vida.[14]

Sirvan los dos pasajes citados para mostrar que el estudio del idioma hebreo está concebido como un verdadero camino ascético hacia la perfección cristiana, frente al paganismo de la cultura grecolatina. En realidad, si nuestro franciscano insiste tanto en esta oposición, es que, al elegir los estudios semíticos, ha entrado en un campo de batalla en el cual necesita ilustres protectores y también eficientes armas para escapar de los tiros de sus enemigos, cuyo jefe de fila es, precisamente, un especialista de la cultura grecolatina, el gran helenista León de Castro, decano de la Facultad de Teología de la Universidad de Salamanca.

---

12 «Sed ad ipsum Hyeronymum revertamur, qui ad Rusticum sic scribit: dum solitudinis me deserta vallarent, incentiva vitiorum, ardoremque naturae ferre non poteram, quem cum crebris ieiuniis frangerem, mens tamen cogitationibus aestuabat. Ad quam edomandam cuidam fratri, qui ex hebraeis crediderat, me in discipulum dedi, ut post Quintiliani acumina, Ciceronis fluvios, et lenitatem Plinii, alphabetum discerem et stridentia anhelantiaque verba meditarer. Quid ibi laboris insumpserim, quid sustinuerim difficultatis, quoties desperaverim, quotiesque cessaverim et contentione discendi rursus inceperim...»; *Globus*, 12-13.

13 «desperatio quae sane frequenter incipientes infestare solet...»; *Globus*, 4.

14 «In Danielis praefatione scribit: et ego post Quintiliani et Tullii lectionem, ac flores Rethoricos, cum me in lingua huius pristinum reclusissem, et multo sudore, multoque tempore vix coepissem anhelantia, stridentiaque verba resonare; et quasi per crytam ambulans, rarum de super lumen aspicere, impegino vissime in Danielem et tanto taedio affectus sum ut desesperatione subita omnem laborem veterem volverim contemnere. Et gratias ago domino quod de amaro semine litterarum dulces fructus carpo qui mecum duxerunt vitam»; *Globus*, prefacio, 13.

Un hebraísta en medio de sus detractores

En efecto, como refiere el mismo fray Luis de San Francisco en las piezas preliminares del *Globus*, su nueva vida de hebraísta está marcada por numerosas persecuciones infligidas por los adversarios de cuantos emprenden el estudio del idioma hebreo. En la dedicatoria, nuestro franciscano cuenta cómo pudo escapar a «peligrosas tribulaciones», a «tormentas que amenazaban llevarle al naufragio»[15], gracias a la protección de Fernando de Médicis. Y, en el prefacio[16], nuestro franciscano precisa que estos peligros son ataques de los adversarios que intentan impedir su empresa. De ellos dice:

> Por ignorar el idioma hebreo no sólo se alejan y apartan de manera supersticiosa de cuántos emprenden su estudio como si se tratara de individuos contaminados por la lepra o de sus cadáveres, sino que también luchan contra estos estudios con violencia, corrompiéndolos y fustigándolos.[17]

He aquí, pues, un valioso testimonio del clima de hostilidad en el cual seguían trabajando los hebraístas en las últimas décadas del siglo XVI, clima que parece no haber cambiado desde que el pionero del hebraísmo cristiano Reuchlín declaraba: «Los que hablan y estudian esta lengua están considerados como judíos»[18]. Notemos el carácter paradójico del estatuto del hebraísta áureo: le toman por judío mientras, como vamos a ver, se afana por combatir a los judíos.

Un arma contra los herejes

En efecto, el objetivo que persiguió fray Luis de San Francisco al elaborar su *Globus Linguae Sanctae*, fue fundamentalmente ofrecer un arma a los cristianos en su refutación de los argumentos alegados por los judíos contra su fe. Según nuestro franciscano, el conocimiento de la lengua hebrea es «un apoyo para la Iglesia de Dios» amenazada[19], un instrumento imprescindible en aquellos años que, como dice, son tiempos difíciles:

> sobre todo en esta tormenta en la cual los herejes y los obstinados judíos intentaron oscurecer el verdadero, legítimo y auténtico

---

15 «Atque sub umbra culminis tui omnibus, statim eripior periculis, sedatisque tempestatum procellis, quae adhuc in ipso portu naufragium, minitabantur...»; *Globus*, Dedicatoria.

16 El prefacio, designado por su nombre hebreo de HA QDAMA ('el principio'), consta de 25 páginas y contiene además de los citados datos autobiográficos, una defensa de la lengua santa y de los estudios hebraicos considerados como imprescindibles para la comprensión de las Escrituras.

17 «quod hebraeas litteras ignoraverit, non solum se ab huius modi studiis tanquam a contagiosis, seu leprosis corporibus, cadaveribusque superstitiose sequestrant, et elongant: sed et illa etiam vehementer impugnantr, corrodunt, et fugillant»; *Globus*, prefacio, 3-4.

18 Reuchlín (1455-1522) citado por Manuel Augusto Rodrigues, *op. cit.*, 127.

19 «Lingua hebraea ecclesiam Dei adiuvat»; *Globus*, prefacio, 16.

> sentido de las Escrituras, con objeciones acerca de las diversas interpretaciones, de los significados múltiples y de los equívocos que encierran los sustantivos y verbos hebreos, alegando los valores de los puntos, y estableciendo distinciones y subdistinciones...[20]

Estas últimas líneas explican cómo el terreno gramatical se convirtió en campo de batalla y cómo las gramáticas hebreas vinieron a ser cada día más numerosas, dado que los tiros de los atacantes se concentraban en los más ínfimos detalles filológicos. Para nuestro franciscano, se trata pues de brindar una obra más completa que las demás, y de corregir los errores y las oscuridades contenidos en los tratados de los gramáticos judíos, que, según él, ignoraban las más de las veces las reglas auténticas.

Volveremos sobre esta crítica de las fuentes judías pero de momento digamos que, en resumidas cuentas, si fray Luis de San Francisco elige alargarse en casi mil páginas, es para proponer a los cristianos un arma eficaz contra los herejes y los judíos, brindándoles un instrumento hermenéutico para aclarar los lugares oscuros y controvertidos de las Escrituras.

Este propósito inicial explica que, a lo largo de toda la obra, el pensamiento de fray Luis de San Francisco, oscile entre dos polos, positivo el uno con el elogio del idioma hebreo basado en argumentos de carácter lingüístico y literario, negativo el otro con el constante rechazo del pueblo judío en el seno del cual fue y es hablado este idioma, con argumentos de tipo teológico.

Veámos ahora unos ejemplos de esta actitud contradictoria.

El entusiasmo por la lengua santa: elogio lingüístico y literario del idioma hebreo

Lo que fundamentalmente entusiasma a fray Luis de San Francisco es la antigüedad del idioma hebreo que considera como consubstancial a la creación del mundo, por lo que afirma:

> La lengua hebrea es contemporánea de la fundación del universo, fue creada e instituida por el Dios Todopoderoso y transmitida a los primeros padres ...[21]

Consciente de que se ha perdido el conocimiento de este idioma, nuestro hebraísta busca los vestigios del pasado lingüístico, que hacen posible el contacto con la perfec-

---

20 «Et hac praecipue tempestate qua haeretici et obstinati Iudaei legitimum verum et sincerum *scripturarum sensum obscurare passim nituntur, obiicientes nobis lectiones varias, variasque et* multiples ac amphibologicas verborum, nominumque acceptiones, punctorum quae distinctiones et subdistinctiones»; *Globus*, prefacio, 21.

21 «Linguam hebraeam ipsi orbi condito coevam, a Deo Optimo Maximo creatam et institutam primoque traditam parenti»; *Globus*, cap. I, 25.

ción de la primera lengua, en los nombres propios que constan en el relato bíblico del Génesis:

> Hay testimonios vivos [de este idioma] en la historia sagrada del Génesis en la cual tenemos estos nombres: Adán, Eva, Seth y Caín con otros semejantes, derivados de voces hebreas.[22]

No cabe adentrarse aquí en la nutrida discusión de la antigüedad de las letras hebreas que fray Luis de San Francisco refiere en las líneas que siguen. Pero, advirtamos que si nuestro franciscano se alarga en la exposición de las diferentes tesis interpretativas, es porque en cada una de ellas está en juego la sacralización del idioma hebreo, cuyo estudio está considerado como la cumbre de la teología[23].

Por eso, en los capítulos siguientes, fray Luis de San Francisco se empeña en alabar la eficacia y la claridad gramatical de esta lengua, desmontando con esmero su mecanismo de derivación basado en el principio aditivo o sustitutivo de sufijos a las raíces de las voces.

Estos mecanismos son los que causaban la admiración de los filólogos del Siglo de Oro[24], quienes consideraban el idioma hebreo como un verdadero modelo lingüístico. En fin, si el idioma hebreo ejerce tanta fascinación sobre nuestro franciscano y los hombres de su época, es porque dice mucho en pocas palabras.

---

22 «Adsunt namque viva ex sacra geneseos historia testimonia, ex quibus habemus illa nomine Adam, Heva, Seth, et Kain cum aliis similibus, a verbis hebraicis deducta»; *Globus*, cap. I, *ibid.* Como se ve, el argumento onomástico es el único sobre el cual puede fundarse la sacralización del primer idioma de la humanidad y justificarse su designación como «lengua santa». De la antigüedad de los nombres fray Luis de San Francisco pasa a la de sus letras constitutivas y no vacila en abrir el debate sobre uno de los temas más discutidos en la época, el de la antigüedad de los caracteres hebreos. Pregunta: «Si en efecto el Dios Todopoderoso enseñó al primer hombre las voces y los nombres propios ¿por qué no le habría mostrado los caracteres que los constituyen al mismo tiempo?» («Si enim Deus Optimus Maximus primum hominem, voces et nomina docuit, cur litterarum characteres, quibus illa componuntur illi etiam non demonstravit?»); *Globus*, cap. I, 26. A continuación, siguiendo el método que va a aplicar a lo largo de toda su obra, fray Luis de San Francisco expone las distintas opiniones de los más famosos hebraístas cristianos, confrontándolas cuidadosamente (con menosprecio de la cronología). Así vienen descritas las tesis de San Agustín, Francisco Cano, del cardenal Silíceo, Goropio, San Isidoro, San Jerónimo, Arias Montano, Sixto Senensis etc. Sirva esta lista de autoridades, sacada del capítulo liminar de la obra de nuestro franciscano, para poner de manifiesto su deseo de establecer el «estado de la cuestión» de la antigüedad del idioma hebreo que tanto apasionó a su época.

23 «Linguarum vero cognitionem, praesertim hanc linguae sanctae, theologis summmopere prosicuam et utilem existimamus»; *Globus*, 21.

24 Véase lo que dice el hebraísta francés C. Duret: «La perfection de cette langue consiste dans sa brièveté, tous les mots sont simples, leur substance est toute entière enfermée dans trois consonnes radicales auxquelles sont ajoutées des voyelles qui ont leur fonction propre», Duret, *op. cit*, cap. I, «De l'origine des langues», 43. Duret repite esta argumentación en el cap. XXXV, «Comparaison de la langue hébraïque avec la grecque» diciendo: «la langue hébraïque est merveilleusement significative, en peu de mots on comprend les choses», *ibid.*, 302.

Como ya dijimos, el elogio de la lengua santa no es sólo lingüístico sino también literario. Así, en el libro nono del *Globus*, fray Luis de San Francisco defiende la antigüedad de la poesía de los hebreos, afirmando que la poesía universal nació entre ellos[25], siendo Túbal el creador de la música y de los versos[26] y Moisés el primero en haber inventado el hexámetro en su cántico a Dios[27].

El odio a los judíos y a sus tradiciones

Pero a renglón seguido, y frente al entusiasmo demostrado por la lengua y la poesía de los antiguos hebreos, nuestro franciscano expresa su odio a los descendientes y representantes de este pueblo, acusándoles de haber perdido la fuente de inspiración que animaba el espíritu poético de los profetas así como la inteligencia de su propia lengua. Dice:

> Hoy sin embargo, a causa de sus grandes crímenes, los hebreos perdieron la ciudad santa [Jerusalén], el reino y la profecía así como la inteligencia y la comprensión auténtica y original de su propia lengua, las antiguas tradiciones de sus cantos, por lo cual ahora todo está truncado y corrompido.[28]

Notemos que fray Luis de San Francisco relaciona la pérdida del genio poético de los hebreos con la destrucción de Jerusalén por el emperador romano Tito (en el año 70 d. C.) que según la teología cristiana fue considerada como el castigo divino de la muerte dada al Mesías, marcado también por la desaparición de los signos de la elección del pueblo hebreo. De hecho, si el odio de nuestro franciscano se concentra en las personas de «los antiguos autores hebreos», es que, según él, son los culpables de la propagación y de la supervivencia de los errores contenidos en los ritos de la religión judía[29] y en sus comentarios de las Sagradas Escrituras[30]. Por lo que no cabe fiarse de dichos autores sino de los cristianos versados en la lengua hebrea.

Así, bajo la pluma de fray Luis de San Francisco encontramos las acusaciones tópicas que se hallan en cualquier texto de polémica anti judía, como la falsedad del

---

25 «Poesos universa genera apud hebraeos reperiri»; *Globus*, cap. 9, 689.

26 «Quod si poesim a musica progenitam, testatur Augustinus, et musices auctores fuit Tubal Kain, testatur Scriptura, cur poesos etiam ipse parens et auctor non erit?»; *Globus*, cap. 9, 686.

27 «Moses et Maria primi carmen hexametrum invenere et decantarunt Deum magnificantes, ante graecorum vates»; *Globus*, cap. 9, 688.

28 «Hodie tamen hebraei propter nimia scelera sua amissa civitate regno, et prophetis atque; propriae linguae vera, et genuina intelligentia, carminum quoque, veterem traditionem amisserunt ob id que apud ipsos omnia trunca manca et depravata reperiuntur»; *Globus*, cap. 9, 688.

29 Véase el décimo capítulo que trata de los errores de los rabinos «rabinorum error circa iudicialia et ceremonalia»; *Globus*, cap. 10, 854.

30 Véase la crítica de la falsa cábala de los judíos que analizamos en nuestro artículo «Un hebraísta cristiano frente a la cábala rabínica», Criticón, 75, Toulouse, 1999, 36-47.

Talmud[31] y la ceguera de los judíos que no pudieron entender el verdadero sentido de las Escrituras[32]. Por lo que, como afirma nuestro franciscano, es preciso recordar que los instrumentos exegéticos judíos son fuentes de errores:

> Los antiguos autores hebreos que transmitieron las tradiciones gramaticales, bien conocidos del doctísimo Alfonso de Zamora convertido al cristianismo, ignoraban la mayoría de las reglas gramaticales y cayeron en la confusión, lo cual no es sorprendente ya que dichos autores hebreos estudiaron los preceptos, usos y reglas en autores antiguos que no conocían las verdaderas raíces y daban interpretaciones falsas, vacías y contradictorias [...]. Por eso más vale fiarse de los autores católicos y de las reglas que enunciaron.[33]

Esta desconfianza frente a las fuentes y a los comentarios judíos puede sorprender si se tiene en cuenta que provienen de un humanista versado en la exégesis judía[34]. Pero en realidad, en la época, la consulta de dichas fuentes no se hacía de manera directa sino a través de hebraístas cristianos cuyo pensamiento nunca franqueaba los límites del espacio impartido por la teología vigente. Así, cuando fray Luis de San Francisco se refería al gramático judío David Kimhi lo hacía por el filtro del dominico Pagnino o el de Arias Montano.

He aquí un punto fundamental que constituye el aporte más valioso del *Globus Linguae Sanctae* a nuestra investigación. Esta suma del hebraísmo cristiano del final del siglo XVI nos permite afirmar que el paso de la cultura judía a la cristiana aparece estrictamente controlado por una teología ambivalente, que por una parte exalta «lo hebreo» mientras que por otra menosprecia «lo judío». De manera que resultan imposibles los contactos personales con los textos judíos y los juicios críticos individuales.

Será preciso no olvidarlo a la hora de investigar influencias judías en obras de autores cristianos del Siglo de Oro. Como hemos dicho, el paso del mundo judío al mundo cristiano, se realizó bajo la vigilancia de algunos hombres de Iglesia, y a través de ellos, siendo la teología el código incontestado que determinó la representación cristiana de la cultura judía.

---

31 «Talmut hebraeorum falsa et vano»; *Globus*, cap. 10, 840.

32 «Arcanum scripturarum hebraeis idem quod velatum»; *Globus*, cap. 10, 729.

33 «Veterum hebraeorum seu grammaticorum traditiones, quippe quia, ut author est doctissimus Zamorensis ex hebraeo christianus in quam plurimis grammatica libris regulis ignoranter lapsi sunt. Ob idque non est mirum si hebraicae linguae sanctae ignorent et eo magis cum linguam ex usu potius, quam ex praeceptis et regulis addiscant: et hodie etiam suos et alios ita doceam: ex qua ignorantia radice orta est tanta interpretationum inanis et fallax varietas (...). Sed potius catholicos eligant, qui iuxta proprias grammaticae regulas docere sciant et possint»; *Globus*, prefacio, 22.

34 Véase nuestro artículo «La voz judío en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias y en su *Suplemento*», Criticón, 61, Toulouse, 1994, 70-81.

El harpa y la chirumbela: Notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva

Alberto del Río

Para Mari Carmen

Cuando Juan Montero analiza en su edición de la *Diana* algunos de los episodios de la obra de Montemayor, habla de los tintes teatrales con que varios de ellos se recubren; por ejemplo el *paso* cómico que «tiene como protagonistas a los pastores y como espectadoras principales a las moradoras del palacio [de la maga Felicia] junto con Felismena» al principio del Libro V[1]. El impulso para ese tratamiento lo pudo extraer en primer lugar, como anota el editor, de la «comicidad ingenua de los autos pastoriles» en el drama primitivo, aunque también esa miscelánea genérica, de manera mucho más marcada que en la *Diana* se había ensayado en libros como la anónima *Questión de Amor*, con su *Égloga de Torino*[2], y de manera muy especial en las continuaciones que Feliciano de Silva hizo del ciclo de los *Amadises*. Abundan sus mamotretos en paréntesis dramáticos ya desde las primeras entregas, para alcanzar su mayor frecuencia en los últimos libros[3]. En éstos se concede una importancia nada desdeñable a un variado elenco de ceremonias y espectáculos ligados al divertimiento nobiliario, pues no faltan

---

1 Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Edición, prólogo y notas de Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996, n. 9, 218.

2 Una posible influencia de esta obra en los libros de caballerías de Silva la postuló ya Sidney P. Cravens en su imprescindible trabajo sobre el autor: *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill (N.C.), Estudios de Hispanófila, 1976, 79.

3 En este trabajo analizo algunos de esos lugares parateatrales en las siguientes obras del autor:
La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes, hijos del muy excelente príncipe Amadís de Grecia, emendada del estilo antiguo según que la escrivió Cirfea, reyna de Argines, por el muy noble cavallero Feliciano de Silva, Valladolid, Nicolás Tierri, 1532.
Parte tercera de la corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea en la qual trata de las grandes hazañas de los excelentíssimos príncipes don Rogel de Grecia y el segundo Agesilao, hijos de los escelentíssimos príncipes don Florisel de Niquea y don Falanges de Astra. Aunque hay edición de 1535, empleo la de Sevilla, Juan Cronberger, 1546.
La primera parte de la Quarta de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea que fue escripta en Griego por Galersis, fue sacada en latín por Philastes Campaneo, y traduzida en romance castellano por Feliciano de Silva. (Aunque hay edición de 1551, empleo la de Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568).
Segundo Libro de la Quarta parte de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea. (Aunque hay también edición de 1551, empleo, como en el caso anterior, la de Zaragoza, Pierres de la Floresta, 1568).

los inevitables triunfos con minuciosa descripción de carros y artificios[4], ni se olvidan las habituales batallas de animales o la caza ofrecida como espectáculo en un anfiteatro[5], se alude a invenciones y a entretenimientos que muy bien podrían ser asimilados a los momos, o se recogen por extenso sesiones de motes en saraos amenizados por la presencia de truhanes palaciegos[6]. De entre todas estas demostraciones, la crítica ha reparado especialmente en los elementos pastoriles de los libros de Silva[7] y destacado la representación de cuatro curiosas bucólicas que se sitúan a medio camino entre los resabios de la *Arcadia* de Sannazaro, con su carga clásica de trasfondo, las representaciones al estilo de las últimas de Encina y secuaces y el influjo de la poesía garcilasista.

Dos personajes aglutinan en la narración estos intermedios claramente dramáticos o de simple teatralidad difusa, creando en torno a sí focos de atracción hacia los que van confluyendo otros protagonistas, compañeros o contrincantes en sus números festivos. Un repaso a su actuar en los diferentes libros de Silva puede contribuir a deslindar los diversos tipos de enfoque que con respecto a lo pastoril y rústico se habían heredado de la tradición y que irán derivando hacia el tratamiento idealizado, que tiene mayor cabida en géneros como el de la novela pastoril, y hacia el no menos estereotipado, aunque de signo contrario, del rústico patán y ridículo de larga descendencia en las tablas[8].

El primer personaje en cuestión se esconde bajo el nombre de Archileo, pseudónimo bucólico del caballero Rogel de Grecia. Llegado por extraña peripecia al valle de Lumberque, encuentra en un albergue ropas rústicas con las que remediar su penuria

---

4 *La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, Libro I, cap. xlviii. *La primera parte de la Quarta de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, cap. XI.

5 *Segundo Libro de la Quarta parte de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, cap. lxiii.

6 *La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes,* Libro I, cap. lii; Lib. II, cap. lxiii. *La primera parte de la Quarta de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, cap. xlvii.

7 Véanse, además del estudio de Cravens, los trabajos de Francisco López Estrada, «Los pastores en la obra caballeresca de Feliciano de Silva», en *Homenaje al profesor Carriazo*, Sevilla, Universidad, 1973, III, 155-169, y *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, 326-32. Así como: Juan Bautista Avalle Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, 37-42.

8 Véanse a este respecto las atinadas observaciones de Ana Vian Herrero en «Una aportación hispánica al teatro carnavalesco medieval y renacentista: las *Églogas de antruejo* de Juan del Encina», en M. Chiabò y F. Doglio (eds.), *Il Carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*, Roma-Viterbo (Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale), Union Printing Editrice, 1990, 121-148. Sin olvidar el repaso a los diversos tratamientos de lo rústico que hiciera Noël Salomon en *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.

de vestimentas tras un naufragio[9]. Allí será bien recibido por la emperatriz Archisidea y su séquito, cuya presentación magnifica los fastuosos despliegues de las demostraciones triunfales en un tramo en que la pluma de Silva se entrega con minucia a la recreación de estos ceremoniales festivos, asunto en absoluto ajeno a los libros de caballerías[10]. Broche de los triunfos y función muy esperada por los habitantes de Lumberque son las bucólicas representadas a la puesta del sol y en las que participan los no pocos pretendientes de la despiadada Archisidea. Rogel-Archesilao adquiere pronto por derecho propio un papel destacado en ese quehacer teatral, demostrando así sus dotes para la composición y el recitado de unas piezas pastoriles que pueden declamarse en prosa, en verso o en mezcla de ambos.

Pero las primeras excelencias que salen a relucir del caballero-pastor son las de cantor y buen músico. Una ojeada a los pormenores de la representación nos enfrenta de nuevo a datos curiosos sobre algunos aspectos ligados al entramado de los divertimientos palaciegos. Así, nos enteramos por la narración de que, actuando de cortesano confirmado, Archileo

> como en todas las cosas tenía el estremo y las avía deprendido en casa de sus padres, en tañer y cantar ninguno le hazía ventaja, tomó un guitarrón grande, de manera de laud y començó de tañer de tal suerte y con tanta dulçura que a la Emperatriz y a todos los hizo maravillar, sintiendo la estraña novedad de su tañer. Y en lengua griega con igual excelencia en la voz, con desassosiegados descansos, arreziándola y otras vezes flautándola con estraña melodía, començó a cantar para mostrar su habilidad en el componer como en la voz, en forma pastoril para más encubrir su disfraçado hábito, al propósito de lo que la Emperatriz Archisidea avía cantado (...) Como él acabó este Romance dexando a todos maravillados de su tañer y cantar, y más a la Emperatriz viendo cómo de presto avía seguido su romance y al mismo tono que ella avia cantado... y entre

9 Su peripecia bucólica comienza en el cap. x de *La primera parte de la Quarta de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea* y se prolonga a lo largo de esta obra y de su continuación, el *Segundo Libro de la Quarta parte de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*. Una atinada interpretación de estos episodios pastoriles se encontrará en Cravens, *op. cit.*, 75-90.

10 Roubaud, Silvia, «Les fêtes dans les romans de chevalerie hispanique», en Jean Jacquot y Elie Konigson (eds.), *Les fêtes de la Renaissance III: Quinzième Colloque International d'Études Humanistes. Tours 10-22 Juillet 1972*, París, CNRS, 1975, 313-40. Río Nogueras, Alberto del, «Dos recibimientos triunfales en un libro de caballerías del siglo XVI», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1986, 19-30. Marín Pina, Mª Carmen, «Fiestas caballerescas aragonesas en la Edad Media», en Eliseo Serrano (ed.), *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna. VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, 109-29.

> sí dezía que holgara ella de tañer y cantar concertado con aquel pastor si la presunpción y grandeza de su valor lo consintiera.[11]

Las informaciones que el fragmento nos da al respecto de Archileo y su buen oficio no son en absoluto gratuitas ni desdeñables: Tanto el instrumento, refinado frente a los albogues y chirumbelas pastoriles[12], como la manera de ejecución, que denota un dominio correctísimo de la voz, con mínimos descansos y llevada a voluntad de los graves a los tiples, así como su maestría en repentizar y concordar con el tono de la Emperatriz, denotan una educación esmerada en estas artes cortesanas de la música que ya Castiglione recomendaba para su modelo ideal y que no ha faltado en la educación de Rogel, pues ha podido *deprenderlo* en casa de sus padres[13].

Archileo es además un avispado comediante que no olvida la necesidad de la memorización posterior a la escritura de la obra y la práctica de los ensayos: «...luego con mucho cuydado, en prosa y en verso compuso una bucólica estudiándola él y Poliphebo»; «Archileo dixo al pastor Laris que estuviesse apercebido para otro día a la fuente de los hayales que era cerca de la fuente donde la Emperatriz avia de salir a oír la bucólica» y lugar elegido por los dos pastores para sus prácticas[14].

También tiene presentes el personaje las ventajas de mantener la composición en el más riguroso secreto hasta el día del estreno, como demuestran sus cautelosas decisiones en un ambiente de competencia asegurado por el concurso de numerosos pastores pretendendientes a los favores de Archisidea:

---

11 *La primera parte de la Quarta de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, ff. 11 v°-12 r°.

12 En realidad su instrumento favorito es el harpa, como confiesa en esta petición a Sarpentarea: «que una harpa le hiziesse dar porque los pastores de su tierra tañían más en tal instrumento que en otro» y él hacía «tantas y tales diferencias que a la Emperatriz hizo maravillar» (f. 12 v°). Conviene tener presente que albogues y chirumbelas, preferidos por Darinel, como de viento, no caen en el grupo de los instrumentos nobles, por cuanto exigen una puesta en escena poco decorosa: pues se hinchan los carrillos que, a su vez, enrojecen, frente a la compostura que facilitan el arpa o el laúd. De hecho en el capítulo dedicado a la música en la obra de Castiglione citada en la nota siguiente no se encuentra otro verbo que *tañer*. Las alusiones son a «vihuelas y arpas y otros géneros de instrumentos blandos», como más propios del cortesano, p. 128. Véanse a este respecto: Stefano Lorenzetti, «Per animare agli esercizi nobili. Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione», Quaderni storici, xxxii, 1997, 435-460. Y Keith McGowan, «The prince and the piper. *Haut, bas* and the whole body in early modern Europe», Early Music, 27, 1999, 211-232. Agradezco a Pablo L. Rodríguez, y muy especialmente a Andrea Bombi, las informaciones que me han puesto tras la pista de estos y otros trabajos musicológicos.

13 «Habéis de saber, señores, que este nuestro Cortesano, a vueltas de todo lo que he dicho, hará al caso que sea músico; y demás de entender el arte y cantar bien por el libro, ha de ser diestro en tañer diversos instrumentos». Así se expresa el Conde Ludovico de Canosa en el capítulo X del Libro I, dedicado íntegramente a la música y el canto, en la obra de Baltasar de Castiglione, *El cortesano*. Empleo la traducción de Boscán editada por Rogelio Reyes Cano para la colección Austral-549, Madrid, Espasa-Calpe, 1984. El texto se encuentra en la p. 127.

14 *Segundo Libro de la Quarta parte de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, fol. 68 v°.

> Mas tanto sabed, que en todo este tiempo no quiso tañer ni cantar por poner más desseo a ser oydo, oyendo a los otros pastores, y aunque Sarpenterea muy vencida de sus amores lo visitava y le dezía que por qué no cantava, que la Emperatriz tenía desseo de oylle, le dezía que no se hallava en disposición de lo hazer.[15]

Los detalles recuerdan, en el fondo, a las rivalidades que el ámbito del mecenazgo induce entre el séquito de artistas empleados en las casas señoriales[16]:

> embió a mandar a Archileo que para de ay a cinco días en la noche le tuviesse una bucólica. (...) Mas como supo el mandamiento de Archisidea, luego la bucólica ordenó y juntándose con Poliphebo, que grande amistad y amor entrellos avía, la estudiaron y al quinto día la Emperatriz en la noche con muchas hachas fue a la fuente.[17]

Por último, la puesta en escena es cuidada en todos sus detalles, empezando por el disfraz -«el qual vino con ropas pastoriles todas hechas de tela de oro y en la cabeça traya una guirnalda de muchas flores que le ponian tanta hermosura que a todas hazía sentir a fuerça de su hermosa vista»[18]- y continuando con aspectos relacionados con la gestualidad[19] y organización de entradas y salidas:

> Pues estando en esto, de la floresta salen Archileo y Laris. Y Archileo venía con vestidos pastoriles todos de tela de oro adornados de torçales de oro y carmesí (...) y la harpa en las manos tañendo y cantando muy dulcemente y ansí se vino hasta ponerse ante la

---

15 *La primera parte de la Quarta de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, f. 12 v°.

16 Uno de los ejemplos más paradigmáticos puede buscarse en los desencuentros de Lucas Fernández y Encina en su temporada al servicio de los duques de Alba. El enfrentamiento, que pudo estar en la raíz de su abandono de la casa ducal, lo lleva al teatro de corte Encina en la *Égloga representada en la noche de Navidad* y en la conocida como *Égloga de las grandes lluvias*. Véanse a este respecto: James Richard Andrews, *Juan del Encina, Prometheus in Search of Prestige*, University of Carolina Press, Berkeley-Los Angeles, 1959. Para un ámbito de mecenazgo más cercano en el tiempo a las obras de Feliciano: Ann E. Wiltrout, *A patron and a playwright: The house of Feria and Diego Sánchez de Badajoz*, Londres, Támesis Books, 1987.

17 *La primera parte de la Quarta de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, f. 17 v°.

18 *Ibidem, id.* La importancia concedida en las páginas estudiadas a la descripción minuciosa del lujo en los disfraces es comentada para el fasto cortesano en el libro de Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Támesis Books-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991, especialmente en su cap. I.

19 Se encontrará en Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, 313-67 un sugerente recorrido por todas las instancias que desde la Edad Media hasta el Barroco han ido incidiendo en el tratamiento del gesto y del movimiento.

> Emperatriz, dexando el pastor Laris defuera para que entrasse a su tiempo. (...)
> Él puso la harpa sobre las flores y con mucha gracia y meneos, poniendo a todos espanto de su apostura (...) ansí la bucólica començó.[20]

Recogiendo incluso detalles sobre iluminación, raros, como se sabe, en la documentación de la época: «que como se sentó de la suerte que solía, mandó que no apartassen las hachas, antes haziendo un corro dellas en hermosos y grandes candeleros de plata, mandó que Archileo y los otros pastores viniessen ante ella»[21].Todos los datos nos hablan, en definitiva, de una manera de ejecutar estudiada, muy en la línea de lo que se ha dado en llamar la práctica escénica cortesana, y nos recuerdan, en otro orden de cosas, la conveniencia de rastrear nuevas fuentes, en este caso narrativas, para ir alumbrando, aunque sea mínima y tangencialmente «las sombras de la documentación»[22].

El segundo de los dos personajes que me he propuesto examinar es Darinel. Desde su aparición en el último tramo del *Amadís de Grecia* de Feliciano, cuya primera edición conocida es de 1530, el pastor Darinel asume un papel ambivalente que le hace adquirir a medida que surgen las aventuras una posición fronteriza entre las burlas y las veras. Muchas de sus funciones las ha comentado la crítica que se ha ocupado de resaltar tanto el puesto de precursor que Silva tiene en la conformación del hibridismo de la narrativa bucólica como la originalidad de sus planteamientos humorísticos.[23] Cabe advertir que Darinel es un rústico que pena en los campos de Tirel por el amor imposible de Silvia. Personaje de baja extracción social, sus intentos de equipararse a la clase noble quedarán ridiculizados desde los primeros pasos de sus andanzas al lado del caballero Florisel[24] y pronto la narración lo va recubriendo de las funciones de contrapunto grotesco de su señor sin olvidar, no obstante, algunas otras que pertenecen al ámbito práctico de lo escuderil tanto en la historia como en la literatura[25]. Porque Darinel no deja de asumir uno de los cometidos básicos del escudero y, en posición

---

20 Así mismo, de su compañero de escena se lee: «Caridón *con hermosos semblantes y gracia*, assí començó a dezir: ...» (*Segundo Libro de la Quarta parte de la Choronica del excellentissimo Principe Don Florisel de Niquea*, fol. 99 v°). La cursiva es mía.

21 *Ibidem*, fol. 69 v°. Véase así mismo el libro de Ferrer Valls ya citado, 35-42.

22 Tomo el acertado término de José María Díez Borque, «Las sombras de la documentación y el valor informativo de las relaciones de fiesta», en Luciano García Lorenzo y John E. Varey (eds.), *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Támesis Books, 1991, 205-215.

23 Al margen del libro ya citado de Cravens, téngase presente el estudio de Marie Cort Daniels, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, Nueva York-Londres, Garland Publishing, 1992.

24 Hay resumen de sus andanzas en Cravens, *op. cit.*, 39-74.

25 Un buen repaso del papel del escudero desde el punto de arranque de la tradición artúrica hasta llegar al *Quijote* se encontrará en Eduardo Urbina, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona, Anthropos, 1991.

cercana a la del ayo, aconseja al caballero en cuitas de amor: «Mi señor, no's matés, que el tiempo cura las cosas, que con él las frutas duras, amargas y agras vienen a ser dulces y muy blandas. No pensés que la grandeza de tan grande infanta, aunque otra cosa en el coraçón tenga, su altibez y presunción lo consienta»[26]. O le aplica la terapia mélica gracias a su destreza en el canto: «estando el príncipe muy sosegado quanto la música duró, mas después de passada tornó a su acostumbrado gemir», o queda encargado de menesteres más perentorios, en algún caso no bien atendidos debido a su obsesión enfermiza por la pastora Silvia. Como cuando su caballero llega a perder un encuentro «por el descuido de Darinel del mucho cuidado de sus amores que avía olvidado de hazer el cincho principal al cavallo de don Florisel, las cinchas fueron quebrados (*sic*) y él con la silla cayó por cima de las ancas del cavallo»[27]. Desmayado de amor en otra ocasión, Darinel es culpable de que sus amos, Silvia y Florisel, queden a la deriva en la barca de salvamento en medio del fragor de una tormenta, demostración práctica de cómo las *sandezes de amor*, tan fustigadas en los libros de Silva, entorpecen gravemente las obligaciones de los personajes y ponen en peligro sus vidas.

Pero lo cierto es que, con mayor frecuencia, Darinel asume las labores propias de quien está estrechamente vinculado al entretenimiento cortesano, sea como músico y poeta, como danzante o, para decirlo con mayor propiedad y con apelación que comprende estas y otras funciones, como personaje cercano al truhán áulico. Limitándonos, pues, a este campo, lo primero que cabe advertir es que en la reuniones cortesanas Darinel sigue asumiendo el papel de contrapunto ridículo a la apariencia caballeresca de su amo, don Florisel. A ello, como se puede imaginar, contribuye su aspecto físico y sus vestiduras. En un principio éstos coinciden con la tradición iconográfica del penitente de amor[28], pues ante el rechazo de la pastora Silvia, «determinó de se ir a morir a unas grandes montañas del reino de Alexandría». Es decir hábitos descuidados y no menos descuidadas greñas, solidarios de una tez enfermiza y una actitud melancólica, típicas del *hereos*, y resorte de compasión en quien lo encuentra por los bosques de Tirel: «flaco y amarillo de la vida que passava», quejándose de su suerte ante la pastora despiadada: «Mira cuál estoy de largo destierro de tu ausencia, que las yervas verdes dan en mi rostro señal de mantenimiento de mi soledad»[29].

---

26 *La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, Libro I, fol xlvii r°.

27 *Ibidem*, fol. xxxi v°.

28 Véase el ya clásico estudio de Aurora Egido, «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, I, 171-186, con abundante bibliografía.

29 Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, Cuenca, Cristóbal Francés, 1530, cap. cxxxiii. He comentado estas sus primeras aventuras en Alberto del Río, «Figuras al margen: algunas notas sobre ermitaños, salvajes y pastores en tiempos de Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, 147-161.

Pero conforme avanza la narración y su papel se va decantando hacia el de truhán, su aspecto se convierte en mecanismo que provoca la burla y las risas del caballero a quien acompaña y del séquito de palacio:

> Bien parece mi señor, dixo él, que con la sangre que avéis perdido tenéis falta del conoscimiento que para conoscerme es menester: Por Darinel podéis preguntar qué tal queda, que Silvia con vos está. Don Florisel riendo le dixo: Darinel, no te maravilles que como yo a mi señora la princesa conoscí con tanta hermosura, la desconosciesse en figura tan disfraçada y los sus ruvios cabellos mudados en greña que más participa con lana blanca que con la hermosura de aquella melena que con los ángeles participava.[30]

Dejando de lado su rota apariencia, hay una curiosa serie de detalles esparcidos por la narración que nos dibujan de manera inequívoca a Darinel como un bufón palaciego. Se ha reparado ya lo suficiente en lo delator de frases del tipo «levantadas que fueron las tablas» cuando lo que sigue a continuación tiene que ver con momentos festivos y lo dicho ha sido muy bien argumentado y sistematizado por Anna Bognolo en su reciente libro[31]. Con mucha frecuencia nos hallamos entonces ante divertimientos que en la época se integraban en el sarao con que se solía continuar el asueto de los banquetes. Pues bien, en los libros examinados encontramos no pocas situaciones de este tipo. Veamos algunas de ellas: siguiendo con las bromas en torno a la transformación de la amada en el amado[32], verdadera obsesión de Feliciano, nuestro pastor bufón irrumpe en una sesión cortesana con los siguientes y significativos modales:

> Un día, acabando los emperadores y reyes de comer, entra Darinel que ya las nuevas savía de lo que avía passado, tañendo y saltando con su chirumbela sin se humillar a nadie, poniendo gozo a todos de su venida y principamente a don Florisel. Se va derecho para la princesa Silvia y soltando su chirumbela le dize: «Mi señora querésme dexar abraçar a Darinel?[33] que gran desseo de lo ver traygo,

---

30 *Parte tercera de la corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea*, f. viii v°. El genio burlón de Feliciano le hace portavoz de todo tipo de *sandezes de amor*, centradas muy insistentemente en las bromas en torno al concepto de la transformación de la amada en el amado, fuente de contínuos equívocos que rozan los dobles sentidos sobre la identidad sexual en una obra ya de por sí muy sazonada por divertidísimos travestimientos. Véase el libro de Daniels ya citado, especialmente 160-164 y 199-235.

31 Bognolo, Anna, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997. Especialmente las páginas dedicadas a «Il meraviglioso magico» (183-210).

32 Véase ahora el precioso y documentado libro de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

33 En el texto se lee: «queres me dexas abraçar».

> que Silvia comigo viene, aunque la tenés acá». Silvia y todos se rieron de lo que Darinel dezía. La qual dixo: «Por cierto, Darinel, tienes razón para lo dezir, porque mucha soledad de ti acá hemos tenido». Y con esto él la besava las manos. Y después vase para don Florisel haziendo no lo aver visto después que de Apolonia partieron. Y abiertos los braços dize: «¡O cavallero de la pastora!, mi buen señor y amigo en amores (...) ¿Querés abraçar la vuestra Silvia, qu'el vuestro Darinel ante vos tiene? Porque abraçándole a él della la vuestra merced será abraçado». Y con esto se abraça con él y soltándolo de nuevo lo tornava abraçar. (...) Y con esto, con grandes donayres de Darinel passaron hasta que fue noche y hora de acostar.[34]

Ahora bien, no sólo las salas de palacio son el escenario de sus gracias y burlas. En un interesante reflejo narrativo del acomodo del espacio ajardinado como ámbito del galanteo y la diversión cortesanos[35], Darinel ejerce su oficio en torno a fuentes y estanques:

> Mas assí fue que una tarde que por la huerta del emperador las princesas por dar algún alivio a los pesares passados se andavan passeando (...) todos juntos cabe un hermoso estanque se sentaron y comiençan entre sí graciosas pláticas y conversación (...) E con esto comiença de saltar y tañer con su chirumbela de que a todos dava mucho solaz.[36]

Pero los espacios de asueto tienen sus cuidadores villanos -recuérdese la trama del *Primaleón*- y será precisamente en una huerta-jardín de un monasterio en el que se recluyen varias doncellas, donde Darinel trabará conocimiento con Mordacheo, «un gigante, enano en su razón, (...) el qual venía cavallero en una mula en pelo porque era rústico y hortulano de la huerta»[37]. Significativamente desde su primer encuentro se

---

34 *La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, Libro I, ff. xciiii rv° - xcv r°. Repárese en lo significativo de las licencias que Darinel se toma: saltando, *sin se humillar a nadie*, repartiendo abrazos a diestro y siniestro un tanto aprovechadamente..., todas ellas propias de la figura del loco de corte.

35 Puede leerse al respecto de este paso de la floresta al jardín, o lo que es lo mismo, de las aventuras caballerescas a las cortesanas, y de su alcance burlesco: Alberto del Río, «Libros de caballerías y burlas cortesanas (Sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanís*)», en *Actas del Encuentro sobre Literatura Caballeresca en España e Italia*, Universidad de Colonia, mayo de 1996 (en prensa).

36 *La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, Libro II, ff. ccii r°- v°- cciii r°.

37 *La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, Libro I, f. xliiii v°. Es de notar, como recoge Fernando Bouza en *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy, 1996, que Mordacheo era el nombre de un enano húngaro que poseía doña Ana de Mendoza, esposa del secretario Francisco de los

hacen presentes los insultos, porrazos, puñadas, muestra de una agresividad bien diferente de la caballeresca y que apunta hacia la de corte entremesil, iniciada en el teatro con el *Auto del repelón* de Encina: «Como vio [Mordacheo] a Darinel salir de allá, movido a gran saña, decendió de la mula en que iva con una vara diziendo: En mal punto, don rústico, vos entraste donde no devíades. Lo començó de herir malamente. Darinel començó a dar grandes bozes quexándose del mal que Mordacheo le hazía»[38]. Las circunstacias apuntan hacia los derroteros por los que seguirá esta agresividad de raigambre carnavalesca, concebida en muchas ocasiones como puro entretenimiento para solaz de cortesanos: «Si Mordacheo quiere por daros plazer luchar comigo yo lo haré, qu'el otro día tomóme con ventaja. Ora esso quiero yo ver -dixo Helena. Luego Mordacheo y Darinel lucharon de que no poca risa avía de las dos donzellas»[39].

La pareja Mordacheo-Darinel se convierte en un binomio burlesco con el que Feliciano busca de nuevo el contrapunto entre los amores idealizados y las alusiones a lo material, encontrando en el jayán ridículo otro martillo de amantes: «Tenga yo buena disposición para comer -dixo Mordacheo- y tente tú quanto quisieres de sandezes de amor»[40]. Pero no hay dos sin tres y la aparición del enano Bufendo, de significativo nombre[41], busca el contraste con el gigantismo de Mordacheo. La comparsa, que se completa con la enana Ximiaca, de apelación no menos expresiva, basa su comicidad en las ridículas apariencia y acciones de sus componentes. Ahora bien, curiosamente un buen número de burlas se apoyan en la agudeza verbal del motejar, esa costumbre tan arraigada en la refinada corte de Carlos V y tan bien reflejada en la curiosa obra de Luis Milán *El cortesano* o en la crónica de Francesillo de Zúñiga por no citar sino dos de los títulos más conocidos. Feliciano de Silva no se quedó atrás en sus libros y

---

Cobos. «Las alusiones que encierra que un enano se llame así parecen oscuras, pero a mediados del siglo XVI debió ser fácil reconocer en su apelativo el eco de personajes de libros de caballerías, como el del malvado Morderec, hijo de los amores incestuosos de Arturo y su hermana Elena, o de los nombres con que se solía bautizar a los gigantes, por ejemplo el famoso Morgante de Lugi Pulci o el Mordacho de las Desemejadas Orejas que aparecerá, aunque más tarde, en el *Policisne de Boecia*.» (143). Para la relación de esta *sabandija de corte* con Feliciano y el hábito femenino de lecturas, véase el artículo de Mari Carmen Marín Pina «Lectoras y lecturas caballerescas: Beatriz Bernal y el *Cristalián de España*» de próxima aparición.

38 *Ibidem, id.* Véase lo dicho por Eugenio Asensio en su *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965,35-37 al respecto de esta veta cómica llevada a las tablas con tanta frecuencia en el teatro áureo.

39 *La crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes*, Libro I, fol. xlvii r°.

40 *Ibidem*, fol. xci v°.

41 Son muy atendibles las razones de Daniels para denominar a este personaje como Busendo, pues ése y no otro es el nombre que se encuentra en las impresiones de los textos de Feliciano. Ahora bien, tampoco sería muy descabellado pensar en un error de los cajistas al interpretar la *f* como *s* alta en el manuscrito que pudieron manejar.

procuró muchos momentos de distensión a fuerza de recrear uno de los pasatiempos más extendidos entre sus coetáneos[42].

Las páginas de Feliciano parecen hablarnos del final de un desplazamiento que se venía operando en el mundo de los enanos y gigantes, ligado en no pocas ocasiones con lo fabuloso de la magia y lo sobrenatural en el ciclo artúrico[43]. Unos y otros van buscando acomodo ficticio en un espacio que busca el sustento de referentes reales históricos ligados a la diversión cortesana tal y como queda recogida en muchos documentos y crónicas de la época[44]. Lo deforme, lo que queda en los márgenes de la humanidad o de la sociedad, se hace objeto de risa en las salas palaciegas. Los libros de caballerías no permanecieron ajenos a ese tránsito, empezando por el antecedente del enano Risdeno del *Primaleón* de quien esta cohorte de bufones silvesca se reconoce como deudora, según han destacado las profesoras Marie Cort Daniels y Mª Carmen Marín Pina[45].

Pero aún hay un aspecto que quisiera comentar en relación con la figura de Darinel. Aunque nacido pastor rústico, nuestro personaje al entrar en contacto con sus compañeros de viaje se contamina incluso de las marcas físicas de lo ridículo, como delata esta contestación del enano: «Pues no eres ora tú tan alto, Darinel, dixo Bufendo, que burles de los pequeños.» El camino hacia el escudero rechoncho y cazurro con trazas de enano y herencia del loco carnavalesco que la crítica ha visto en la figura de Sancho Panza[46] queda apuntado en la obra de quien, paradójicamente, fuera blanco de los dardos cervantinos[47].

---

42 Véase el comentario atinado de Cravens, *op. cit.*, 71, así como Maxime Chevalier, «El arte de motejar en la corte de Carlos V», Cuadernos para la Investigación de la Literatura, 5, 1988, 59-77.

43 Urbina, Eduardo, «Gigantes y enanos: de lo maravilloso a lo grotesco en el *Quijote*», Romanistisches Jahrbuch, 38, 1987, 323-38, analiza los hitos del tránsito.

44 Moreno Villa, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos en la corte española de los Austrias*, México, Presencia, 1939. Fernando Bouza, *op. cit.*, 169-77.

45 Daniels, *op. cit.*, 22-35. Marín Pina (ed.), *Primaleón*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, xviii-xx.

46 Además del libro de Urbina ya citado, en el que confluyen trabajos suyos anteriores, véase, entre una variada bibliografía, lo dicho por Mauricio Molho, «Raíz folklórica de Sancho Panza», en *Raíces folklóricas cervantinas*, Madrid, Gredos, 1976, 217-336; y apéndice: 337-55. Y por Augustin Redondo en varios lugares y ahora recogido en *Otra manera de leer el* Quijote. *Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997.

47 Esta flagrante paradoja no lo es tanto si se entiende a la luz de las juiciosas palabras de Daniels en la conclusión de su libro: «Without the stimulus of bad books, could such a good book about bad books ever have been written? He may warn against the dangers of over-identification with such fiction, but Cervantes cannot resist the temptation to pick up any scrap of paper from the street to discover what new adventures the printed word may offer his ever-promiscous imagination. Cervantes, the critic, burns bad books. Cervantes, the reader, devours them», *op. cit.*, 283. En ese mismo parecer coincide Sylvia Roubaud con respecto al *Lepolemo* de Alonso de Salazar en su «Cervantes y el *Caballero de la Cruz*», Nueva Revista de Filología Hispánica, 38, 1990, 522-66.

El Cid parodiado del Siglo de Oro

Christoph Rodiek

¿En qué sentido se puede decir que el Cid burlesco del Siglo de Oro es un Cid parodiado? ¿Qué es exactamente lo que se parodia en los respectivos textos? Para contestar estas preguntas conviene echar un rápido vistazo a la tradición cidiana.

Cuando hablamos del Cid como protagonista de uno de los grandes argumentos tradicionales[1] de la literatura española, nos referimos, de hecho, a cuatro subargumentos, a saber: *Mocedades de Rodrigo*, *Mio Cid*, *Cerco de Zamora* y *Leyenda de Cardeña*. Sólo el primero de estos subargumentos ha tenido éxito a nivel internacional. Se basa en el *Cantar de Rodrigo,* compuesto hacia 1300, cuya versión conservada se llama *Crónica Rimada* (siglo XIV) por su primera parte en forma de crónica. Esta epopeya decadente muestra a un Cid joven que mata al padre de Jimena por un hurto de ganado, que se encuentra con San Lázaro en una peregrinación a Santiago, vence en cinco batallas y llega finalmente a París con su señor, Fernando I, para aparecer ante el Papa y el Rey de Francia con impertinencias y jactancias.

En el teatro del Siglo de Oro existen varias piezas sobre los cuatro subargumentos cidianos. Fuera de la comedia, no obstante, los autores se han fijado sólo en el subargumento de las *Mocedades*. Para tener una idea de los temas desarrollados en tales obras miraremos brevemente un auto y una comedia sobre la juventud del joven Rodrigo Díaz. En la comedia *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro (1618) actúa un héroe acortesado y perfectamente civilizado[2]. Así, p.ej., el conflicto épico entre unos rudos señores feudales se convierte en una ofensa ubicada en la corte del rey. Este motivo como otros muchos los tomó Castro de los romances viejos. En cuanto a los temas, la comedia de Castro se puede calificar de catálogo de virtudes caballerescas ejemplificadas en el Cid. Rodrigo se muestra fuerte y valiente en la lucha contra los moros y los duelos con Martín González y el Conde Lozano. Se comporta como cristiano devoto y misericordioso ante el leproso. Es un vasallo ejemplar y leal de su Rey. Se muestra ingenioso en la conversación cortesana. Su atractivo erótico lo hace constar la princesa Urraca cuando le dice (1377-1380):

---

1 El término «argumento tradicional» se emplea como sinónimo de «esquema argumental recurrente». Definimos: si el «argumento» es la narración abreviada y resumida de los elementos más importantes de un texto concreto, el «esquema argumental recurrente» es aquel argumento que varios textos tienen en común –una especie de esqueleto narrativo. El esquema argumental pertenece al ámbito de lo intertextual y se refiere siempre a una pluralidad de textos. Véase al respecto Christoph Rodiek, *La recepción internacional del Cid. Argumento recurrente, contexto, género*, Madrid, Gredos, 1995 (BRH II, 390), 21.

2 Guillén de Castro, *Las Mocedades del Cid*, ed. de Luciano Garcia Lorenzo, Madrid, Cátedra, 1978 (Letras Hispánicas, 72).

Galán vienes, bravo vas,
mucho vales, mucho obligas;
bien me parece, Rodrigo,
tu gala y tu valentía.

El amor de Jimena, que no deja de querer al Cid aun cuando éste le mata a su padre, muestra igualmente la atracción irresistible del Cid.

Claro que en el *Auto sacramental del Cid* los temas han de ser muy distintos[3]. Ahora, el Cid es –en el plano alegórico– Cristo, Diego Laínez resulta ser Dios Padre, al Conde Lozano corresponde el papel del diablo y Jimena, que espera a su esposo llena de fe, amor y esperanza, representa la comunidad de los creyentes, es decir, la Iglesia. Claro que ese Cid «a lo divino» supone ciertos cambios en el argumento tradicional. En el nuevo contexto es Jimena quien le pide al Cid que la libre de su desagradecido padre; es Rodrigo quien muere en el enfrentamiento con el Conde, y los reyes moros prisioneros del Cid son presentados como los cinco sentidos. Cuando, al final de la pieza, se pone en escena la típica glorificación del sacramento de la Eucaristía, Jimena, en un unicornio blanco, con una custodia en la mano, le dice al Conde, es decir, al diablo (1150-1153): «Huye, no biertas veneno/mientras mi cáliz conserva/el cuerpo viuo del Cid».

Como se ve, el argumento cidiano convertido en base de una acción alegórica sufre un importante cambio de temas. El mensaje fundamental coincide con la intención de todo Auto sacramental barroco, es decir, la recompensa de la fe y la exaltación de las virtudes teologales.

De entre las no muy numerosas piezas burlescas[4] sobre el Cid hemos elegido dos de las más importantes. *La Mojiganga del Cid*[5], obra anónima[6] de finales del siglo XVII, pertenece al grupo de textos secundarios que completaban la función de teatro, o sea, fiesta teatral del siglo de oro. El término «mojiganga» se puede definir –con Catalina Buezo– como «texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical para fin de fiesta, con predominio de la confusión y el disparate deliberados explicables por su raigambre esencialmente carnavalesca»[7].

La *Mojiganga del Cid*, sin embargo, no formaba parte de una «fiesta burlesca» de la época de Carnaval sino de una fiesta del Corpus donde, junto con entremés y loa,

---

3 «Auto sacramental del Cid», ed. de Alfonso Serrano, en Revue Hispanique, 43, 1918, 431-470.

4 He aquí algunas de las piezas burlescas sobre el Cid que no han podido tomarse en cuenta en nuestro estudio: Simón Samatheo, *Doña Jimena*; Agustín Moreto, *Las travesuras del Cid*; Luis Vélez de Guevara, *El Rey don Alfonso el de la mano horadada*; Francisco Bernardo de Quirós, *El hermano de su hermana*; S.J. Polo, *El honrador de sus hijas*; Anón., *Los condes de Carrión.*

5 *Mojiganga del Cid (Para fiesta de Corpus)*, en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, estudio preliminar, edición y notas de Javier Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985, 341-353.

6 Buezo, Catalina (*La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I: Estudio,* Kassel, Reichenberger, 1993, 450) atribuye la obra, sin prueba definitiva, a Simón de Samatheo.

7 Véase Buezo 1993, 22.

servía de elemento de alegría y risa en un espectáculo predominantemente serio. ¿Cuáles son las técnicas literarias empleadas en nuestra mojiganga? Pues, el autor anónimo escoge varios motivos centrales del primer subargumento cidiano que se prestan especialmente para la parodia. Uno de los asuntos favoritos de la mojiganga es el casamiento burlesco. No sólo son deformados grotescamente los obstáculos que impiden las bodas de Rodrigo y Jimena sino la realidad semitrágica en su conjunto se traslada a un nivel social nada noble ni solemne.

El duelo entre Rodrigo y el Conde se reduce a una pelea de suburbio, es decir, a un ambiente donde el concepto de honor está lejos de guiar el comportamiento de los protagonistas. El padre de Jimena, p.ej., se esconde debajo de una cama y muere, cuando el Cid le da un golpe en la cabeza. Poco después resucita, «envuelto en una sábana», para alegrar la boda. No menos caricaturescos se ponen en escena los episodios de la Reconquista, pues la guerra contra los moros se convierte en una corrida de toros donde, naturalmente, se burla una vez más el código social de unas ceremonias basadas en rígidas normas de comportamiento caballeresco[8].

Los recursos y procedimientos paródicos más eficaces se basan en la mezcla de lo sublime y lo burdo. Hasta cierto punto, los versos iniciales de la pieza constituyen una especie de programa de disparates que consta de tres partes (vv. 1-15):

Música.
Vaya de baile, vaya de chanza.
Vaya, vaya y empiece
la mojiganga.
Músico (solo).
Airado Diego Laínez
de la mengua de su casa
fidalga, rica y antigua,
antes de Iñigo Abarca,
llorando sale al tablado
diciendo con tristes ansias:
(Sale Laínez, canta por cuatro.)
Lainez.
¡Ay, que me muero,
ay, que me matan,
ay, que las pulgas
me pican y saltan!

Como se ve, la exposición de la pieza comienza con música y la promesa de chanza y baile. Después, un músico recita los primeros versos del famoso romance viejo

8 Véase Buezo 1993, 64 ss.

Cuidando Diego Laínez (Durán 725)[9] y anuncia la aparición del personaje en las tablas. No obstante, cuando Laínez aparece en el escenario, no es el personaje del romance –es decir, un anciano que llora por la honra perdida de su casa– sino una burlesca copia de ese personaje que canta una vulgar copla sobre un tema tan poco heroico como las picaduras de pulga.

Este procedimiento paródico se aplica también a otras situaciones clave del argumento cidiano. Así, p.ej., Jimena supera la duda acerca de si debe casarse con el asesino de su padre cuando se le ofrecen «catorce maravedís» (v. 246). Cuando, una vez muerto su padre, Jimena le anuncia al Cid que conseguirá que el rey le castigue, Rodrigo le contesta tranquilo y con desprecio que no teme a «ningún Rey de mojiganga» (v. 150). La falta de prestigio de este rey se evidencia, poco más tarde, cuando nadie quiere levantar el telón para que pueda salir al escenario.

Ya hemos visto que un recurso básico de la pieza es la cita de famosos versos de romance. (Se trata de ocho textos del *Romancero del Cid*[10].) Claro que las citas evocan ciertos aspectos del argumento tradicional, pero de hecho, no hay ni orden ni coherencia en ese montaje de material prestado. De acuerdo con la intención caricaturesca de la pieza, lo que ocurre en el escenario es siempre una grotesca deformación de lo que cuenta el Romancero. ¿Puede, en vista de lo dicho, la *Mojiganga del Cid* calificarse de parodia de romances? Miremos, antes de contestar, otro ejemplo. Jimena, para pedir justicia por la muerte de su padre, le presenta al rey la siguiente queja (vv. 197-218):

> *(Sale Jimena vestida de colorado.)*
> Arrastrando luengos lutos,
> a vuestras plantas, señor,
> llego rabiando de pena
> y riendo de dolor.
> Lágrimas vierten mis ojos,
> nacidas de mi pasión,
> non me las menea el aire,
> non me las caliente el sol:
> non es de sesudos homes,
> ni de infanzones de pro,
> probar en homes ancianos
> el su juvenil furor.
> Rodrigo, señor, Rodrigo
> dio a mi padre un coscorrón
> encima de la cabeza

9 *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán, t.I, Madrid, Rivadeneyra, 1877 (BAE 10).

10 «Cuidando Diego Laínez» (Durán 725), «Non es de sesudos homes» (Durán 728), «Consolando al noble viejo» (Durán 729), «Cabalga Diego Laínez» (Durán 731), «Día era de los Reyes» (Durán 733), «Sentado está el señor Rey» (Durán 736), «A Jimena y a Rodrigo» (Durán 739), «En los solares de Burgos» (Durán 757).

que las liendres le mató.
¡Justicia, señor, Justicia!
Y si no me la hacéis vos,
al son de las castañetas
cantaré con triste son:
(Canta.)
Que no tenéis vos calzas coloradas;
que no tenéis vos calzas como yo.

Los efectos burlescos de estos versos son varios. En primer lugar, la acotación escénica respecto al vestido de Jimena discrepa con el verso «Arrastrando luengos lutos» que es una cita del romance «Sentado está el señor Rey» (Durán 736). Después se citan los versos iniciales del romance «Non es de sesudos homes» (Durán 728), pero el relato sobre el combate y la muerte del Conde Lozano resulta totalmente incompatible con el contenido y estilo del romancero viejo. Finalmente, para conseguir su venganza, Jimena anuncia una canción triste y canta, de hecho, unos versos ilógicos y chabacanos.

Aparentemente, se trata aquí de un romance parodiado. No obstante, ni aquí ni en otros casos, se puede establecer una relación de copia y original entre la mojiganga y un romance concreto. La mayoría de las citas se amontonan arbitrariamente y sin coherencia alguna. Su función consiste en aumentar el contraste entre el mito del Cid y lo que está pasando en el escenario. Lo que el autor anónimo de la mojiganga reescribe paródicamente es el subargumento tradicional del Cid, es decir, un esquema más bien difuso de contenidos narrativos en potencia. Es verdad que la fuente más importante de este subargumento es el Romancero. Pero lo que el lector o espectador no puede dejar de tener en mente para entender la mojiganga de manera adecuada, no es el texto de romances individuales sino el esquema argumental, o sea, el mito cidiano en toda su inconcreción y generalidad. Los hechos, ideales y valores de este mito (reconquista, monarquía, patria, lealtad, honor, familia etc.) son burlados y sólo el lector que sepa identificar esos hechos y valores será capaz de saborear la riqueza literaria escondida bajo los disparates de la superficie. De todos modos, la identificación de los versos de romance intercalados en la *Mojiganga del Cid* no nos parece de ningún modo imprescindible para una recepción satisfactoria de la pieza.

En el caso de la comedia burlesca *Las Mocedades del Cid* de Jerónimo Cáncer y Velasco[11] tampoco es posible localizar un texto de referencia que haya servido de base para la parodia. Por eso se ha de rechazar la hipótesis[12] según la cual la pieza de Cáncer sería una deformación paródica de la comedia homónima de Guillén de Castro. El punto

---

11 Cáncer, Gerónimo, *Comedia famosa. Las Mocedades del Cid, bvrlesca. Fiesta que se representò à sus Magestades Martes de Carnestolendas*, en, *Parte XXXIX de comedias nvevas de los mejores ingenios de España*, Madrid, J. Fernández de Buendía, 1673, 276-292. [BN de Madrid, R/22692].

12 García Lorenzo, Luciano, *La comedia burlesca en el siglo XVII. Las Mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer, Segismundo, 25-26, 1977, 131-146; aquí: 133-134.

de referencia no es ni esta ni otra obra individual sino el esquema argumental del Cid, un hecho que no puede sorprendernos, pues concuerda perfectamente con la definición genérica de la comedia burlesca que asentó Frédéric Serralta[13].

Ahora bien, ¿qué es y cómo funciona la parodia de un esquema argumental? Si se entiende por parodia una obra que refunde antitemática y burlescamente un texto referencial, en la parodia de un esquema argumental también debería llevarse a cabo una deformación temática. El esquema argumental, no obstante, se caracteriza como un trenzado de motivos desprovisto de recursos narrativos, estilísticos y temáticos los cuales aparecerán tan sólo a la hora de convertir el esquema en obras concretas. Aunque esto sea así es concebible, por un lado, el quitarle plausibilidad y lógica a ese trenzado de motivos. Por otro lado, el esquema argumental no existe nunca aislado de contextos históricos sino que está relacionado siempre con un «almacén» de posibilidades temáticas. Así, p.ej., en el caso de la comedia burlesca de Cáncer este almacén parece abarcar los romances tradicionales, las crónicas, los textos cidianos de Castro, Lope de Vega y Quevedo, por citar sólo los más importantes. Así, pues, no carece de sentido relacionar el esquema argumental con temas literarios.

Como el asunto de la pieza de Cáncer es totalmente ilógico e incoherente, el atisbo de coherencia que descubre el espectador se debe a la coherencia del esquema argumental que ese espectador tiene en la mente. Miremos ahora un ejemplo de cómo la parodia de Cáncer destruye los temas del argumento de referencia sin construir una temática propia. Nos servirá de ejemplo el concepto de honra que se deforma y caricaturiza de varias maneras. Así, p.ej., Diego Laínez, no sabe si una bofetada supone realmente un agravio y se lo pregunta a su hijo. Rodrigo le recomienda que consulte al confesor. Algo más tarde el protagonista antiheroico está dispuesto a vengar a su padre en un duelo, pero regatea el precio a pagar por ello (285 b):

> *Rod.* Y quanto me aueis de dar
> por matar al que os afrenta?
> *Lain.* Matale y fia de mi,
> que muy buen porquè te espera.
> *Rod.* Señor, entre padres y hijos,
> parece muy bien la quenta.
> *Lain.* Pues pide por essa boca.
> *Rod.* Docientos escudos vengan!
> *Lain.* Hijo, ciento bastan. *R.* Ciento?

---

13 «Casi siempre existen sobre el mismo tema obras teatrales anteriores en las cuales se apoya el autor de la comedia burlesca, pero en la mayoría de los casos esas obras no son creaciones propiamente dichas, sino que también tienen un respaldo tradicional. [...] El primer dato constitutivo del género es su carácter de imitación, imitación cómica del argumento y de los elementos principales de una historia conocida por los espectadores.» (Serralta, Frédéric, *La comedia burlesca. Datos y orientaciones*, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3° colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol*, Toulouse, 31-01/02-02-1980, coord. por Yves-René Fonquerne, Paris, CNRS 1980, 99-125; aquí: 101).

vn estraño me los diera.
Lain. Y di, para que los quieres?
Rod. Para sacarle a Ximena,
luego que mate à su padre,
ropa, y basquiña de tela.
Lain. Y que jubon? *R.* Negro obscuro.
Lain. Saldrà que estarà de perlas;
y ha de lleuar guarnicion?
Rod. Si, padre. *Lain.* Pues por mi quenta
echale vn buen passamano
de Santa Isabel, de seda.

Como se ve la degradación del concepto del honor se debe al procedimiento básico de la parodia que consiste en deformar los episodios del argumento referencial, destruyendo toda coherencia y sentido. Los personajes se olvidan fácilmente de temas tan nobles como el honor, la vergüenza y la venganza para charlar sobre asuntos tan nimios como los adornos de una saya de Ximena. Lo estable del género burlesco es la intención de producir la risa, una risa que no se dirige contra un Cid absurdamente pesetero ni tampoco contra un Rey que dice a su vasallo matamoros una frase tan disparatada como «No me bolvais aqui/sin quatro Reyes, y vn As» (287 b).

Conclusión: La pieza de Cáncer se representó –como indica la acotación del título– un «Martes de Carnestolendas». Hay que relacionar, por consiguiente, la comedia burlesca con el concepto del mundo al revés. Es sabido que las obras de carnaval no hacen ver el mundo «como debiera ser» sino «como *no* es» (cf. Serralta 1980, 106). Por eso, la intención de la comedia burlesca no era satírica sino catártica. Otra cosa no la hubiera admitido la censura[14]. Las dos parodias cidianas que acabamos de comentar muy someramente forman parte de un arte que era –como lo puntualiza Bonet Correa[15]– un «mecanismo de defensa colectiva, de válvula de escape de las tensiones y los desgastes producidos por la dureza del trabajo diario [...]. Forma de combatir el aburrimiento y el pesimismo colectivo, con su acción psicológica, servía para mantener el equilibrio social y político».

14 Véase Javier Huerta Calvo, «Anatomía de una fiesta teatral burlesca del siglo XVII. Reyes como bufones», en *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*, coord. Por José María Díez Borque, Barcelona, Serbal, 1986, 115-136; aquí: 134.

15 Bonet Correa Antonio: «Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca», en *Teatro y fiesta en el barroco*, 41-70; aquí: 42-43.

La Historia en el Teatro, el Teatro de la Historia. La tradición emblemática y la representación de algunos reyes peninsulares en obras del «Siglo de Oro»

Lygia Rodrigues Vianna Peres

El teatro del «Siglo de Oro», en su temática distinta y diversificada, nos lleva a detener la atención en la puesta en escena de temas, recuperación de la memoria histórica de la Península Ibérica, cuando, evidentemente, Portugal está bajo la corona de Castilla. Ello demuestra el poder castellano en Portugal, poder distinto y cuestionado en la tensión con los Países Bajos. Enseña ejemplos de la «Edad de Oro» castellana, pues los reyes Isabel y Fernando, sucesores de Enrique IV, ordenan, organizan, ensanchan sus dominios.

La expresión emblemática en el «Siglo de Oro» viene de la tradición clásica de los epigramas y se formaliza en el Renacimiento a partir de la traducción de la *Anthologia Palatina* por Andrea Alciato, publicado en Roma como *Emblematum Liber* en 1531. El emblema es una composición triple: el mote, la imagen y el epigrama; las tres partes se complementan y no pueden ser leídas separadamente. La aceptación y divulgación de esa cultura emblemática por toda Europa, hace de la producción de emblemas un juego entre personas cultas, cuya comparación entre los elementos que los componen muestra la agudeza y el ingenio de sus autores. En España señalamos autores como Juan de Borja con sus *Empresas Morales,* publicado en Praga en 1581; Hernando de Soto con *Emblemas Moralizadas*, publicado en Madrid en 1599; *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, publicado en Madrid en 1610. Avisos y consejos constituyen su temática. En lo que se refiere a la imagen, están representados animales; signos de la naturaleza; elementos de la arquitectura; también instrumentos musicales, como el laúd, la vihuela. Los epigramas son en octava real. Las páginas van ornadas de grecas variadas: sátiros y angelotes se alternan; mujeres guerreras y ninfas, guirnaldas y motivos florales, volutas, arcos y pedestales componen las molduras.

Limitamos nuestra intertextualidad entre el Teatro del siglo XVII, la Historia de la Península Ibérica en el siglo XV, y la tradición emblemática al libro de Sebastián de Covarrubias *Emblemas Morales.* Señalamos en las obras teatrales de temas históricos la recuperación de la memoria histórica, cuando la «Edad de Oro», el reinado de los Reyes Católicos, es presentada como ejemplo en un contexto de crisis económica.

Observamos que los siglos XV, XVI y XVII, en nuestros ejemplos, están en escena y la tensión entre cristianos y moros todavía es tema presente. En *El Mejor Mozo de España*, de Lope de Vega, leemos en el acto primero, «situación» 6, la didascalia explícita, voz del dramaturgo:

Don GUTIERRE DE CÁRDENAS, el MARQUÉS DE VILLENA y el DUQUE DE NÁJERA

NÁJERA.- El parabién, mi señora,
que os doy es que desde agora
sois princesa de Castilla;
y el pésame de que es muerto
don Alfonso, vuestro hermano
ISAB.- ¡Mi hermano!
NÁJER.- Ansí el bien humano
es miserable e incierto.
ISAB.- ¿Tanto pudo la tristeza
de verse vencido?
.....
MARQ.- Dejad, Isabel, de hilar,
Dejad la rueca, señora;
Que es ya menester la espada.
Castilla vive alterada,
toda Castilla os adora.
Vuestro hermano el Rey no tiene
sucesión, esto es verdad.
El bien público mirad;
ISAB.- mi hermano es rey y es mi hermano.
MARQ.-No prosigáis, perdonand,
.....
Hoy el arzobispo y yo,
Y los demás caballeros,
su reina quieren haceros
y juraros.
ISAB.- Eso no.
No hay tratar de consentir,
sin que me nombre heredera.
NÁJERA.- ¿Y si Castilla se altera
y comienza a dividir,
como por dicha lo está,
y doña Juana se casa,
y España en guerra se abrasa,
cual veis el ejemplo ya
en la batalla de Olmedo,
que tantas vidas costó?

La «situación» teatral condensa los hechos históricos como en un emblema. La réplica del Duque de Nájera anuncia a la infanta: «es que desde agora/sois princesa de Castilla». El signo 'princesa' nos ofrece otro signo interpretativo 'heredera'. Se ensancha, pues, la semiótica desde infanta, no princesa, no heredera, rueca, labores, manuales. Como 'heredera', el signo rueca se cambia en el signo 'espada' y otros signos interpretativos componen la semiótica: mando, militar, lucha, división, alterada, Olmedo, no sucesión de Enrique IV, Doña Juana, la hija, la Beltranja; el signo 'casarse' nos lleva a Alfonso V, Portugal, guerra.

En la relación de signos interpretativos señalamos el de 'sucesión' y vamos al teatro de la Historia, cuando el rey Enrique IV de Castilla sucede a su padre Don Juan II. Leemos en el *Memorial de Diversas Hazañas,* de Diego de Valera:

> Fallescido el Rey Don Juan el Segundo, comenzó á reynar en estos Reynos Don Enrique, quarto hijo suyo y de la Reyna Doña María ... en la Villa de Vallodilid ... depositado su cuerpo en el Monasterio de San Pablo, todos los Grandes que en la Corte se hallaron le vinieron á besar las manos por su Rey y Soberano Señor, y le hicieron homenage segun la costumbre é forma de España ...

Es el teatro de la sucesión, la escena del poder. El sucesor, heredero natural y legítimo, recibe la realeza, la majestad de los Grandes en la Corte. Conferida al rey su soberanía por la Corte, la teatralidad del Poder Político se muestra en la villa de Valladolid, espacio de la Historia:

> Y sepultado el cuerpo del Rey, el Príncipe Don Enrique, ya obedecido por Rey, cabalgó por la Villa, y con él todos los Caballeros ya dichos, llevando delante de sí su pendón Real, y todos los reyes de armas y trompetas que en la Córte había, uno de los quales, vestida su cota de armas, en alta voz, de hora en hora, diciendo: «Castilla, Castilla, por el Don Enrique»; y en esta forma anduvo por toda la Villa, y vuelto á su Palacio se vistió de luto y todos los caballeros y gentiles hombres, y comunmente todos los hombres de honor se vistieron de marga, la qual truxeron los nueve dias que duraron las osequias del Rey Don Juan, ... (3)

Leemos ahora la «situación» 18, jornada III, de *El Gran Príncipe de Fez,* de Calderón de la Barca, obra representada en el Palacio Real en 1669:

> Descúbrese un trono con gradas y dosel y en lo
> Alto una estatua del PRÍNCIPE, lo más parecida
> Que pueda, con los mismos vestidos de moro que
> Sacó primero, y con bastón de general, corona, y
> Cetro; y al pie del trono, ZARA, el niño MULEY,
> ABDALÁ. Acompañamiento y otros moros.

ABD.- yo, pues me hallo
presente.....
.....sea
quien, el puesto ejercitando
le degrade del bastón
que fue mi ruina y su lauro.
Quítale el bastón.
NIÑO.- Yo, pues cometió el delito
después de haberme engendrado
.....
.....del laurel
como mío, le degrado,
quitándole de sus sienes
con la corona el aplauso.
Quítale la corona.
ZARA.-.....
En venganza de mi agravio,
no lo le privo, pero
aun del corazon le arranco,
de su mano el cetro quito.
Quítale el cetro.
.....
mano y cetro .....
los enajeno y reparto,
dando el cetro a Muley
dándole a Abdalá la mano.
Dásela
Todos vosotros ahora,
ya que sois sus vasallos
y que sin reales insignias
no es traidor el desacato,
Calles y plazas la estatua
Arrastrad hecha pedazos.
(1404,2)

Se trata de la destitución simbólica de las insignias del poder y destronamiento del Príncipe de Fez. La obra está basada en la conversión, una entre muchas, de Mawlay Muhammad, por lo que se decía «hijo del emperador de Marruecos», bautizado como Baltasar de Loyola, el 31 de julio de 1656.

Volvemos a los signos 'Castilla ... alterada', 'dividir', 'Olmedo'. Si vemos dicha «situación» teatral 6 como un emblema en donde están condensados los signos, podemos dar a ese emblema el mote «El bien humano es miserable e incierto», sacado de la réplica del Duque de Nájera. Y debemos leer en la *Década I,* de Alonso de Palencia:

> ... levantóse cerca de los muros de Ávila en un llano espacioso un cadalso, a manera, de edificio abierto en derredor, para que todos los circunstantes pudieran ver lo que en la parte más alta se hacía.

El espacio histórico para la puesta en escena del destronamiento del Poder Político es Ávila. Se trata de la «Farsa de Ávila». Y si la cabeza del reino no comparece, la representan en estatua. En este momento la relación entre la representación «estatua» y su objeto, la persona real, es muy pequeña, pues «colocóse allí luego una estatua del rey D. Enrique, sentado en su trono»; además de las súplicas y llantos como si fuera verdaderamente la persona del rey, se completa la escena con los demás actores: los Grandes de la Corte, brazos del reino:

> subieron inmediatamente los Grandes, y delanate de la estatua se levaron las súplicas y representaciones ... y se vino a decretar la sentencia de destronamiento y la extrema necesidad a que obedecían los que iban a ejecutarla. Al punto el arzobispo de Toledo quitó a la estatua la corona; el Marqués la arrancó de la mano derecha el cetro; el conde de Plasencia la espada; despojáronla de todas las demás insignias reales el maestre de Alcántara y los condes de Benavente y de Paredes, y empujándola con los pies, la arrojaron al suelo desde aquella altura, entre los sollozos de los presentes que parecían llorar la muerte desastrada del destronado. (168)

Ese hecho histórico, la «Farsa de Ávila» es el paradigma para la escena del destronamiento en *El Gran Príncipe de Fez,* de Calderón de la Barca. Y al rey destronado, le sucede otro rey:

> Acto continuo subió el solio el príncipe don Alfonso, y se revistió de aquellas insignias con aplauso de la muchedumbre que entre estruendo de los clarines le aclamó por Rey y le prestó acatamiento.

Y aclara el cronista Alonso de Palencia que eso ocurrió el 5 de junio del año 1465, contando el rey D. Alfonso once años, cinco meses y veinticinco dias. En nuestro emblema cuyo mote es «Ansi el bien humano es miserable e incierto» volvemos al signo Olmedo. La aclamación del niño Alfonso lleva a la reacción del rey Enrique IV que se prepara fuertemente con muy organizadas batallas para entrar en Olmedo.

Traemos el emblema 22, de la centuria II, TV VINCE LOQVENDO, «Vence tú por la palabra», mote tomado de Ovidio, *Metamorfosis*, libro 9; la imagen es la figura de un libro –las leyes– en primer plano y más para la izquierda; está atravesado por una espada, la fuerza de la guerra, de la desarmonía. El epigrama declara: «A donde la razon y la justicia/Tiene lugar, y vienen respetadas/No pueden, o la fuerça, o la milicia/Turbar sus leyes firmes, y aβentadas:/Mas si se da lugar a la milicia,/Y que juzguen los pleytos las espadas,/No es marauilla, la justicia tuerça/Donde la sinrazon, le haze fuerça». Un equívoco en los hechos le hace al rey Enrique pensarse vencido. El rey Alfonso se retira de la villa de Arévalo a Cardeñosa, cerca de Ávila, y con él la Serenísima hermana, la princesa Doña Isabel. Informa Mosén Diego de Valera, en el *Memorial de Diversas Hazañas*:

> É como se asentase a comer, entre los otros manjares fuéle traída una trucha en pan, quél de buena voluntad comía; é comió della aunque poco, y luego en punto le tomó un sueño pesado contra sus costumbre, é fuese a acostar en su cama sin fablar palabra á persona, é durmió aalí fasta otro dia á hora de tercia, lo qual no solía acostumbrar; é llegaron a él los de su cámara, é tentaron sus manos é cuerpo, é no le fallaron callentura, é como no respondió, é al clamor é grandes ... é sin ningun remedio el inocente Rey dió el espíritu á aquel que lo crió, en el quinto día del mes de julio del año de nuestro Redentor de mil é quatrocientos é sesenta é ocho. (XL,45)

Evidentemente los puntos de vista de los cronistas son distintos. Ilustra la lucha por la corona de Castilla el emblema 41, centuria III, PALMA NEGATA MACRUM, DONATA REDUCIT OPIMU, «La palma negada reduce al delgado o dada al gordo restablece». El mote está tomado de la epistola I, de Horacio. La imagen presenta una corona traspasada por dos hojas de palma –una florecida y con frutos, y la otra seca– sostenidas por una mano. Leemos el epigrama: «De dos que pretendieron una cosa,/Por ambos igualmente merecida,/El que ventura tuuo mas dichosa/Su palma coronó: y florecida,/En abundancia dio fruta sabrosa./La del contrario, por quedar vencida,/Al punto se secó, siendo la suerte/vida del uno, y del otro muerte».

El bien humano como poder político y terrenal para el rey Alfonso, inducido por los nobles y a causa de la división entre la nobleza, fue muy corto: tres años y un mes. Relacionamos ese Emblema con el XXXVI de Alciato y destacamos del epigrama: «La palmera ... lleva perfumadas bayas, dulces golosinas, que son tenidas en los banquetes como el primer regalo».

La concisión de la «situación» 6, acto primero, de *El Mejor Mozo de España*, nos lleva una vez más a la réplica del Duque de Nájera: «Y doña Juana se casa,/y España en guerras se abrasa». Y el nombre «Juana» y el signo 'guerras' nos remiten a un capítulo de la Historia de España: la pretensión de Portugal al casarse el rey Alfonso V con doña Juana la Beltraneja. Leemos en Hernando del Pulgar:

> ... el Rey de Portogal vino á la cibdad de Plasencia ... El Marqués de Villena que estaba en Troxill, é solicitaba la entrada del Rey de Portogal, vino luego a Plasencia, é traxo á aquella Doña Juana que se llamaba Reyna de Castilla. Y en la plaza de la cibdad se fizo un cadahalso, en el qual puestos el Rey de Portogal é aquella su sobrina é con ellos todos los caballeros ..., el Rey de Portogal se desposó públicamente con ella; é tomadas las manos, luego se intituló Rey de Castilla é de Portogal, é á grandes voces un Faraute dixo: *Castilla, Castilla por el Rey Don Alonso de Portogal, é por la Reyna Doña Juana su mujer propietaria destos Reynos.* (267)

En *Antona García,* obra de 1622-1623, el noble portugués Lope d'Albuquerque, Conde de Penamacor, narra para el lector/espectador lo que no se presenta en escena:

PENAMACOR.-
Mandóme hacer asistencia
mi rey en esta jornada:
salió con su esposa amada
Doña Juana, hija de Enrique
y nuestro rey su consorte:
y en la castellana corte,
porque la acción se publique
que al reino tienen, alzaron
por ellos reales pendones
y con fiestas y pregones
por reyes los aclamaron.
(418,2)

Es pues la escena de la Historia con el auto-nombramiento de Alfonso V como Rey de Castilla. Es la consecuencia del Testamento del rey Enrique IV, según el cronista portugués Rui de Pina:

> Fez ellRey Dom Anrriuque seu sollene e acordado Testamento, em que declarou a Pryncesa Dona Joana por sua Fylha, e por Raynha erdeira dos Reynos de Castella. E a EllRey dom Affonso por Govermador delles, pedindolhe fynalmente que aceitasse a dita governança, e casasse com ella, ... (829)

Tirso de Molina pone en escena a los reyes Fernando e Isabel y el dramaturgo enseña la tensión entre castellanos y portugueses en la lucha por la corona de Castilla. Valga recordar que en la «situación» primera, acto primero, «Marchando la REINA, el MARISCAL, el ALMIRANTE y ANTONIO DE FONSECA, con otros soldados»(408), la réplica de la reina Isabel ofrece para el lector de hoy un resumen de los hechos y nos sitúa en el contexto histórico de entonces. La tensión entre Castilla y las pretensiones de Portugal están rememoradas en la escena teatral.

Volvemos a *El Mejor Mozo de España.* La Infanta Isabel en escena, «situación» 6, contesta la réplica del Duque de Nájera «y doña Juana se casa»:

ISAB.-.....
que después, yo soy mujer
aunque en la rueca ocupada,
que sabré ceñir la espada
y me sabré defender.
.....
ISAB.- Que yo sabré reducilla,
hecha esta rueca bastón
a que deje tanto engaño:
y del hilado deste año
que algunas madejas son,
haré cuerdas para atar
las manos a los traidores
que a legítimos señores
pretenden desheredar;
y de las manos atadas
se las subiré a los cuellos,
y si hay pocas, mis cabellos
les servirán de lazadas.
(1045,1)

En ese momento, Lope de Vega presenta al lector/espectador aquella que será la futura reina: la mujer que va a luchar junto a su marido por la corona de Castilla. La reina que viaja de una villa a otra, presentándose a sus vasallos, ejerciendo el Poder. Y Tirso de Molina en *Antona Garcia,* nos la presenta en acuerdo con su marido. El rey Fernando afirma: «Perdón general prevengo a todos» y la reina declara:

ISAB.-
El pleito fue tan dudoso
entre Doña Juana y mi
que los que la obedecieron
por hija de Enrique y dieron
en seguir su bando ansí,
no por esto han incurrido
en deslealtad, ni en traición,
Probable fue su opinión
la nuestra ha favorecido
el Cielo, que está animando,
señor, vuestra real clemencia.
(450,2)

Se puede señalar que en la obra de Tirso de Molina «el rey y la reina» perdonaron a todos. Observa Menéndez Pidal que «estos reyes de Castilla y de Aragón, no de España, trabajaron, sin embargo, no cada uno en su reino, sino juntos para formar una España nueva» (24). Señala que el cronista Hernando del Pulgar adopta la forma dúplice cancilleresca, pues «así lo exigía rigurosamente Isabel de su cronista», según cuenta don Juan de Arguijo, añadiendo el chiste de que Pulgar se venga de tan pesada exigencia fingiendo escribir en su crónica: «El rey e la reina en tal día parieron una hija». Enseñamos la unión del rey y de la reina, tan reiterada por Hernando del Pulgar con el emblema 46 de la centura II: PRESSI IVGO GEMVERE IUUVENCI, «Oprimidos por el yugo, sufrieron los jóvenes»; el mote es de Ovidio, *Metamorfosis*, Lib. I. En la imagen se destaca en primer plano, hacia la izquierda, un matrimonio vestido a la moda del siglo XVII, en un paisaje en cuyo fondo vemos a la derecha un castillo y a la izquierda un hombre conduce una carroza de bueyes, es decir, las cargas del matrimonios son muchas y muy pesadas, «carretadas». En lo alto, encima de las cabezas de las figuras humanas, se ve una pieza de hierro con dos semicírculos; uno está entre la cabeza de los dos y la otra tiene la extremidad derecha próxima de la cabeza de la mujer. Pasa por la pieza una cuerda enlazándola, significando la unión en el matrimonio. La octava real nos declara: «Enquanto el pan se come de la boda,/Notable es el contento y alegria,/De los casados y gente toda./Gastando en

regozijos, noche, y dia:/Mas quando se recoge y acomoda/El hombre, con la nueua compañia,/Debaxo el yugo conjugal assidos,/Dan mas de quatro pares de gemidos».

Nos acordamos, además, del emblema CXC de Alciato, «Sobre la fidelidad de las Esposas». Está la pareja y a los pies de la esposa está un perrillo, símbolo de la fidelidad.También para significar el reinado de Isabel y Fernando enseñamos el emblema 84, Centuria I: IMPERAT, VT SERVIAT, «Impera, gobierna para que sirva». Sebastián de Covarrubias se basa en Reyes, 29. La imagen es un medio león por delante, que tiene la pata delantera sobre un globo terrestre; de medio cuerpo atrás, semeja al toro; el epigrama declara: «Que pensais que es reynar? Seruir muriendo,/Los dias, y las noches trabajando,/Y quãndo vos comeis, ó estais durmiendo,/No comer, ni dormir, y estar velando:/El Rey parte es leon ,feroz, y horrendo/De quien el mundo todo está temblãdo./Y manso buey, del medio cuerpo abajo,/Nacido para el yugo, y el trabajo».

Cremos interesante destacar en la réplica de la reina «no por eso han incurrido/en deslealtad, ni en traición» y si comparamos con el Testamento de Enrique IV señalado por Ruy de Pina, el cronista portugués, observamos que todos aquellos nobles castellanos que apoyaron al rey de Portugal fueron leales al Poder Político del rey castellano. Y, a lo mejor, Tirso sutilmente lo señala en esta réplica de la reina Isabel. También el emblema 82, Centuria III, cuyo mote sacado de Ovidio libro I, de Ponto elegia 3, ad Maximum es SED PIGER AD POENAS PRINCIPS, AD PAEMIA VELOX, «Se asienta el Príncipe perezoso para los castigos, y el veloz para los premio», y destacamos en el epigrama: «Pero con la piedad, con la blandura,/Con magnamidad, y con clemencia/Mas ensalça su nombre, y mas se endiosa./Que con hazer justicia rigurosa.»

Vencido en Toro, el rey de Portugal va a Francia para solicitar el apoyo al Rey Luis, su primo. Y en *El Príncipe Perfecto* de Lope de Vega, obra de 1614, leemos en la 1ª parte, «situación» 8, acto primero:

PRÍNC.-.....
¿Cómo queda el padre mío?
PRIOR.-Señor, el Rey vuestro padre
a tantas tristezas vino
de ver sus pleitos, sus guerras
que del reino de su primo
el Rey de Francia salió
sin despedirse, aunque ha sido
en extremo regalado
y estimado con el mismo.
Una noche me apartó
de los demás y me dijo:
«Yo voy a Jerusalén....»
PRÍNC.-¡A Jerusalén!
PRIOR.- «Que he visto
por experiencia que el mundo
es como un fingido amigo;
que las mayores lisonajes
y los mayores servicios
paran en una traición
y fuera desto, imagino
que proceden mis trabajos
de estar el cielo ofendido.
Y pues es por mis pecados,
Jerusalén peregrino
me ha de ver, y yo he de ver
el gran sepulcro de Cristo.
Solo os encargo que deis
esta al Príncipe mi hijo
porque es como testamento
y el último codicillo
de mi voluntad postrera.»
.....
PRÍNC.-.....
la historia más lamentable
que nuestros reinos han visto
.....
PRÍNC.-Leed, don Juan;.....
.....
«De mis trabajos, amado hijo, no
quiero darte cuenta; pienso que los sabes, y
como yo los padeces; si algún consuelo en
ellos me ha quedado, y en la última
resolución que he tomado de no volver
eternamente a Portugal, es ver que te dejo en
tí. Sé piadoso Príncipe como yo lo he sido;
renuncio en tí mis reinos, y por última
voluntad quiero que desde el día que esta
recibas, dejando el nombre de Príncipe te
llames Rey; y mando a mis vasallos que
como a tal te obedezcan y besen la mano...
(1115)

Lope de Vega se basa en la *Crónica de Don Juan II de Portugal*, de García de Resende. El cambio del Poder Político en Portugal, viviendo el rey, y la vuelta de Alfonso V están en escena:

REY.-Ya puesta la corona en la cabeza
el Príncipe mi hijo, no permite
la razón que a quitarla se resuelva,
ni habiéndola dado me la vuelva .
Y lo mandé, yo lo escribíl.....
Quien los discursos de la historia igno-
Por fácil lo tendrá, pero yo veo [ra
Muchos ejemplos que temor me perdo-
.....[nen...
Esta inconstancia mis grandezas culpa,
Y puede ser también que apenas pise
Las riberas de España, cuando intente
(¿dirélo así?) Matarme injustamente
FERN.-¿Ha de caber tan fiero pensamiento
en Príncipe tan justo y virtuoso?
REY.-Haber reinado mudará de intento
Por no dejar el cetro poderoso.
Yo temo justamente.
LEONEL Yo no siento
Que aquel pecho magnánimo y piadoso
adonde puso Dios grandezas tales,
olvide sus acciones naturales.
(1116,2)

El rey Alfonso V vuelve por poder natural al Poder Político. Observa Garcia de Resende que «...com palauras de Príncipe tão prudente, e virtuoso, e filho tão obediente como era, renunciou logo de si nas mãos del Rey seu pay ho título de Rey, que por seu mandado tinha tomado.» (22).

Lope de Vega escribe *El Principe Perfecto,* en dos partes: la primera en 1614 y la segunda en 1616. España vivía los resultados de la expulsión de los moriscos en 1609 y la tregua con los Países Bajos, como hemos señalado ya. Y, naturalmente, poner en escena al rey de Portugal Don Juan II era un ejemplo bastante significativo para la España de Felipe III. Portugal está bajo la corona de España. El rey portugués está presentado además de como hijo ejemplar, como el rey justo, el rey sabio, cuyo paradigma es el Rey Salomón. Traemos el emblema 49, Centura II: IM MOTA FLECTITUR VMBRA NEMPE PYRAMIDIS, «La sombra de la inmueble pirámide evidentemente se flexiona.» mote de Horacio, Epístola I, libro I. La imagen presenta en un paisaje una columna que tiene en la punta una luna menguante; en lo alto, a la derecha, el sol con sus rayos hacia ella. El epigrama declara: «El varon justo como coluna,/O aguja de firmeza, en cuya cima/esta fixa a una menguante luna,/Y el sol va dando buelta por encima:/Poco teme los golpes de fortuna,/Ningun aduerso caso le lastima,/Las penas, sombras son de su menguãte,/Ellas se mudan, y el está constante».

Y el rey para sí, reflexiona sobre sus dominios, y señala para el lector/espectador la doble imagen del rey, como hombre e imagen de Dios, es decir, divino:

Rey.-
Con justa causa agradecido al cielo
miro mi reino dilatarse tanto
que causa el nombre portugués espanto
del clima que arde el uque bana el hielo.
El mar de Taprobana, el indio suelo,
de las Quinas respeta el blasón santo,
sin que pueda impedir sireno canto.
Las naves que arma tan divino celo
El remeto Ceilán, el chino, el persa,
bárbaro y moro sus laureles bajen,
y la nación más última y diversa.
Ya no es posible que mi curso atajen,
porque no hay para el Rey fortuna adversa,
si imita a Dios, porque es de Dios imagen.
(1126.2)

En la Centura I, el emblema 16 cuyo mote es LEGE ET REGE, «Legisla y gobierna» está tomado del libro 2, del *Paralipom*, c.23; presenta la imagen de una mesa con mantel con una corona sobre un libro; la corona termina en una cruz, símbolo de los reyes cristianos. Delante de la mesa hay un banco. El epigrama completa el emblema de Sebastián de Covarrubias e ilustra al Príncipe Perfecto: «El sabio Rey de todos es tenido/Aca en la tierra, por viuina cosa,/Y con amor reverencial temido,/El pueblo le obedece, y el reposa:/Rige su coraçon esclarecido,? Del sumo Dios, la mano poderosa, y por su vigilancia, y su buen zelo,/Corona eterna le dará el cielo».

De lo expuesto, señalamos la importancia de la interdisciplinaridad entre Literatura, en su especificidad la obra de teatro, e Historia. El «Siglo de Oro» en su expresión teatral recupera la memoria histórica de la Península Ibérica, pone en escena ejemplos de príncipes y reyes. Casi todas las obras comentadas en nuestra lectura pertenencen al primer cuarto del XVII. Portugal estaba recién anejado a la corona española y era reciente la crisis en el reinado de Felipe III: la expulsión de los moriscos en 1609 y la tregua con los Países Bajos. Era, pues, extremadamente importante y necesario encender el ánimo nacional en «el Imperio donde el sol no se ponía» y el orgullo de ser castellano viejo, afirmación de la identidad nacional. La Historia en el teatro concretiza para el lector/espectador los hechos históricos y formaliza la teatralidad del espacio: Valladolid, Ávila, Segovia, Olmedo, Toro... el teatro de la Historia.Y la expresión emblemática, tan significativa por la producción de importantes libros de emblemas y empresas en España, dentro del contexto europeo, nos llevó a la intertextualización con la escena teatral. En la condensación de los signos en el teatro, signos formalizadores de la escena, nos fue posible intertextualizar determinadas «situaciones» teatrales con algunos Emblemas de Sebastián de Covarrubias. Vemos, además, la posibilidad de ensanchar nuestro abordaje con la Pintura del siglo XVII, suplementando la lectura de la expresión barroca del «Siglo de Oro», como por ejemplo, el Emblema XXXV de Alciato del cual salieron retratos ecuestres de Felipe IV y del Conde-Duque de Olivares.

Referencias Bibliográficas:

Calderón de la Barca, Pedro, *El Gran Príncipe de Fez*, en *Obras completas*, I, ed. de A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969.

Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas Morales*, ed. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978

Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Editorial Lumen, 1988.

Garcia de Resende, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973.

Kantorowicz, H. Ernst, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Ledda, Giuseppina, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613)*, Pisa, Università di Pisa, 1970.

Vega Carpio, Lope Félix de, *Obras Escogidas*, *Teatro*, II, ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1987.

Menéndez Pidal, Ramon, *Los Reyes Católicos y Otros Estudios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 1962.

Pina, Rui de, *Crónicas,* Porto, Lello & Irmão-Editores, 1977.

Palencia, Alonso, *Décadas*, Madrid, BAE, 1953.

Pulgar, Hernando del, *Crónica de los Muy Altos e Muy Poderosos Don Fernando é Doña Isabel, Rey y Reina de Castilla, de Leon*, etc., Madrid, BAE, 1953.

Rodríguez de la Flor, F., *Emblemas, Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Tirso de Molina, *Antona García*, en *Obras dramáticas completas*, IV, ed. de Blanca de los Rios, Madrid, Aguilar, 1989.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978.

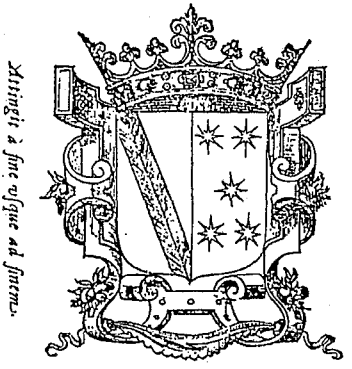
Vianna Peres, Lygia R., *O maravilhoso no teatro de Calderón de la Barca: sonhos, visões e aparições, Tese de doutoramento*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992.

Valera, Mosen Diego de, *Memorial de Diversas Hazañas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1953.

EMBLEMAS MORALES

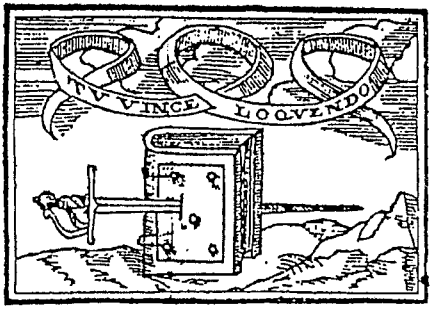
DE DON SEBASTIAN DE Couarrubias Orozco, Capellan del Rey N.S. Maestrescuela, y Canonigo de Cuenca, Consultor del santo Oficio.

DIRIGIDAS A DON FRANCISCO GOMEZ DE Sandoual y Rojas, Duque de Lerma, Marqs de Denia, Sumiller de Corps Caualleriço mayor del Rey N.S. Comendador mayor de Castilla, Capitan General de la caualleria de España.



Con priuilegio, en Madrid por Luis Sanchez, año 1610.

CENTVRIA. II. 122



EMBLEMA 22.

A donde la raZon, y la juſticia
Tienen lugar, y viuen reſpetadas,
No pueden, o la fuerça, o la malicia
Turbar ſus leyes firmes, y aſentadas:
Mas ſi ſe da lugar a la milicia,
Y que juZguen los pleytos las eſpadas,
No es marauilla, la juſticia tuerça
Donde la ſinrazon, le haze fuerça.

Pre

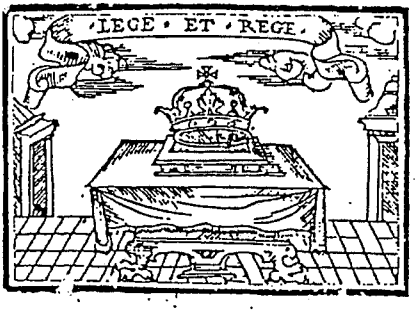
CENTVRIA III. 141

EMBLEMA. 41.

De dos que pretendieron una coſa,
Por ambos igualmente merecida,
El que ventura tuuo mas dichoſa
Su palma coronò, y florecida:
En abundancia dio fruta ſabroſa.
La del contrario, por quedar vencida,
Al punto ſe ſecò, ſiendo la ſuerte
Vida del uno, y del otro muerte.

Ii No

CENTVRIA. I.



EMBLEMA 16.

El ſabio Rey de todos es tenido
Aca en la tierra, por diuina coſa,
Y con amor reuerencial temido,
El pueblo le obedece, y el repoſa:
Rige ſu coraçon eſclarecido,
Del ſumo Dios, la mano poderoſa,
Y por ſu vigilancia, y ſu buen Zelo,
Corona eterna le dara en el cielo.

C 4 Dos

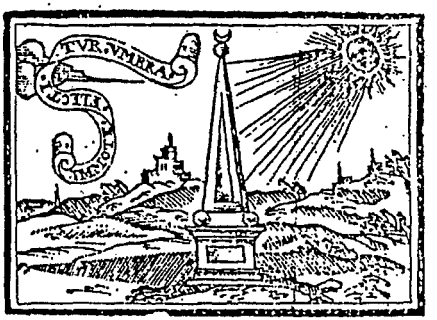
CENTVRIA II. 146

EMBLEMA. 46

En quanto el pan ſe come de la boda,
Notable es el contento, y alegria,
De los caſados y ſu gente toda
Gaſtando en regozijos, noche, y dia:
Mas quando ſe recoge, y acomoda
El hombre, con ſu nueua compañia,
Debaxo el yugo conjugal aſsidos,
Dan mas de quatro pares de gemidos

Las

CENTVRIA II. 149.



EMBLEMA. 49.

El varon juſto, es como cõluna,
O aguja de firmeza, en cuya cima
Eſtá fixa, a vna menguante luna,
Y el ſol va dando buelta por encima:
Poco teme los golpes de fortuna,
Ningun aduerſo caſo le laſtima,
Las penas, ſombras ſon de ſu mẽguãte,
Ellas ſe mudan, y el eſtà conſtante.

V El

CENTVRIA III. 281

EMBLEMA 81.

En quanto le es poſsible el Rey procura
Aſsemejarſe a Dios, ſin inſolencia
Ni vana preſuncion, pues es locura
Imitar ſu abſoluta omnipotencia:
Pero con la piedad, con la blandura,
Con magnanimidad, y con clemencia
Mas ẽſalça ſu nõbre, y mas ſe ẽdioſa.
Que con hazer juſticia rigoroſa.

Oo 2 I)

CENTVRIA. I. 84

EMBLEMA 84.

Que pẽſais ẽs reynar? ſeruir muri-
Los dias, y las noches trabajando, (do,
Y quãdo vos comeis, ó eſtais durmiẽdo,
No comer, ni dormir, y eſtar velãdo:
El Rey parte es leon, feroz, y horrẽdo,
De quien el mũdo todo eſtá temblãdo,
Y manſo buey, del medio cuerpo abajo,
Nacido para el yugo, y el trabajo.

Mar-

Los «trabajos» de la madre de Lázaro (1554)

Enrique Rodríguez Cepeda

Cuando cuenta Lázaro su vida «y cuyo hijo fue» el protagonista de la famosa obrilla, de no más años que ocho, habla de la muerte de su padre y, añade, que «mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos», definiéndose el mismo como «huérfano».

Pues, Antona Pérez tiene que cambiar de vida cuando queda viuda y tiene que plantearse el sacar adelante a su hijo Lázaro, ahora huérfano. El cambio del pueblo a la ciudad es necesario, y dramático para los dos, pero también es la solución más verosímil para el difícil futuro de ambos. En la ciudad ella empieza una nueva vida, «alquiló una casilla y metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes y lavaba ropa». La madre de Lázaro, así, demuestra independencia y decisiones dignas de alabar; tiene proyectos, quiere luchar y es trabajadora. Pero nada nos cuenta Lázaro de mejorar o esperar una vida sentimental más completa dentro del mundo de cristianos viejos o de sirvientes de aldea conocidos. Para Antona, como viuda de ladrón y madre de huérfano, no es fácil ver la oportunidad de ver su vida nivelada; lo mejor es marginarse y sobrevivir, como desplazada, la ocasión, todavía mujer joven, que le ofrece un personaje de otra sangre y raza; por esto la promiscuidad y la «conversación (con) el Zaide».

En esta época, la vida de las viudas y de los huérfanos, aparte de ser numerosos y de necesaria atención, no tenía -como ha acontecido siempre- ni buen fin ni fácil arreglo. La pobre de Antona, por causa de relacionarse con el Zaide y tener otro hijo con él (otro ladrón a quien «azotaron y pringaron»), provoca al muchacho: «a mi madre pusieron pena por justicia (...), y cumplió la sentencia». Como la madre de Lázaro tenía más luces que las que ofrece la prostitución y el picoteo, «por evitar peligro y quitarse de malas lenguas, se fue a servir (...) (al) mesón de La Solana». Por lo tanto, Antona no es la típica «moza de mesón» que no sabe evitar peligros y que se enzarza en el callejeo y las esquinas; no es la víctima de sus desgracias; está dispuesta a luchar y a moverse; por esto intenta alejarse de los tópicos sociales, de la embestida del posible rigor moral y del orden establecido por la costumbre. Su actitud más parece de protesta por la promesa oficial de que disfrutan viudas y huérfanos. El gobierno y Antona se lavan las manos con las leyes de turno y como hay que salir adelante en la vida, el mocito tiene que buscar un trabajo y su madre tiene que ayudarle a encontrarlo. Así entrega su hijo a un ciego «para adestralle (...), y que le rogaba me tratase bien y miráse por mi, pues era huérfano». En La Solana Lázaro ha pasado cuatro años, creciendo y

observando la vida de su modelo materno; como dice Francisco Rico[1], «doce cumplidos al arrimo de Antona Pérez», para nosotros la verdadera protagonista de la niñez de Lázaro, suma protectora que deja a nuestro héroe «como niño dormido» hasta que lo despierte el ciego, de manera física, quien lo admitió «no por mozo sino por hijo». Esta manera tan brusca de incorporarse Lázaro a su verdadero personaje de huérfano (sin madre ahora) con un nuevo padre-ciego (antes había admitido, por fuerza, a su padrastro morisco el Zaide) define su profunda fisura genética, la fatal tradición de su figura, recién abandonado por su verdadera madre, ahora viuda y perseguida. No hay personaje novelesco hasta que Lázaro siente la soledad en que le ha dejado su creadora; Lázaro no es nadie al apartarse de la prehistoria de su sangre. De manera especial tenía Lázaro incorporada su madre a su persona, quien había planteado el comportamiento de su yo; ya ha dicho la crítica que cuando ésta desaparece comienza el verdadero «caso» y las aventuras del joven sirviente. Por ello, Claudio Guillén[2] se da cuenta inmediatamente de que la vida que cuenta Lázaro es más importante que el personaje mismo. Sin la referencia de su madre, sin el lazo familiar, Lázaro no puede ni sabe reaccionar como persona completa e independiente; por esto se ha considerado «el centro de gravedad de la obra» (Rico, 22), la víctima de unas circunstancias y de un entorno vital. Cuando la madre le despide («ambos llorando»), tiene que admitir las palabras de rigor: «válete por ti», «criado te he» y «no te veré más», todo lo tópico que se quiera pero para Lázaro, entonces perplejo, es lo más dramático que ha oído nunca. Sin otro tipo de reacción habla el muchacho: «así me fui para mi amo». La literatura es así, como «si fuera verdad (...)» lo narrado y acontecido. El ambiente y la situación se logran con maestría; el resto de la confesión de Lázaro, la epístola fantasma, es el enfrentamiento de uno mismo contra «uno solo». Así se ha quedado Lázaro cuando su madre lo entrega, solo.

Aunque la literatura tenga sus herramientas de trabajo y se nutra de todo orden de trucos, mentiras, folclore o falsa heroicidad, los padres siempre quieren lo mejor para sus hijos; ahora, el ciego y el lector pueden pensar otra cosa. La noción de que todas las madres son iguales es también literatura y es, además, un tópico creer que lo que queremos todos los padres es «ver», y frecuentar diariamente la figura del hijo. En esta ocasión la madre (y el hijo) saben que no se volverán a ver nunca. En literatura el texto manda[3].

---

1 Véase *Problemas del Lazarillo,* Madrid, Cátedra, 1988, 21. Siempre citamos por la edición en *La novela picaresca española*, Barcelona, Planeta, 1967, 2 ed.,1970.

2 La idea aparece en «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», Hispanic Review, XXV, 1957; reproducido en *El primer siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1988.

3 Parece ser que Lázaro ha heredado los genes, la dureza y la entereza de la madre, orgullosos ambos de que «este oficio le hubiese mamado en la leche». Por esto no creemos en los genes similares de las demás de madres en novelas llamadas de pícaros; ni podríamos clasificar en el mismo plano lo que dijo hace años Gonzalo Sobejano: «Antona Pérez era una infeliz, la madre de Guzman (...) una mujer bandera» en «De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*», en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, 13; las separaba algo fundamental y clave en orden a la verosimilitud: «Lázaro era fruto de legítimo matrimonio», mientras que Guzman «fue engendrado en un acto de traición»; en cincuenta años había cambiado la función social de la mujer; el dinero había creado

Como fuere, la epistola de Lázaro no se prohibió durante el gobierno del Emperador Carlos, en el último momento de su reinado, sino durante la regencia de Juana de Austria y tuvo sus verdaderos efectos a lo largo del reinado de Felipe II y después.

Este documento, la cláusula 28 del Testamento de Carlos V, que comentó Fernández Álvarez[4], indica la dramática e insistente preocupación de viudas y huérfanos en la época de la escritura de la epistola lazarilla:

> Testamento de Carlos V
>
> Y señalamente le encomienda la protección y amparo de las viudas, huérfanos, pobres y miserables personas, para que no permita que sean vexados o presos, ni en manera alguna maltratados de las personas ricas y poderosas, a lo cual los reyes tienen gran obligación.
>
> Testamento de Felipe II
>
> Y que de todo corazón ame la justicia y haya en su proteçión y amparo las viudas, huérfanos, pobres y miserables personas, para no permitir que sean vexados ni oppressos, ni en manera alguna maltratados de las personas ricas y poderosas, lo cual es propio oficio de reyes.

El anónimo autor conocía estos pareceres oficiales y los menciona y representa en la novela de manera intencionada y como fondo de su sociología. Por esto nada tiene que ver este Lázaro que «paga por sus padres» de 1550 con los «hijos secretos» sin geneología, que zahiere, bautiza y apadrina el padre de Guzmán en el capítulo II de la primera parte de su historia, a finales del siglo XVI. Lázaro no puede jugar, como Guzmán, a que tiene dos padres y «es medio de cada uno». Lázaro sabe muy bien de quién es hijo; su problema está en la separación de sus genes, en la entrega que hacen de él a un ciego; no es el hijo que pinta Alemán como «bastardo justiciero»[5]. Sin su referencia directa, sin su madre ni su padre, es un huérfano que no pertenece a sí mismo; pertenece a los amos que lo van a utilizar como cosa, no como persona; por esto dirá del ciego que «ansí (...) éste me dió la vida (...), y adiestró en la carrera del vivir».

Esta es la nueva disposición ética a la que se tiene que adaptar Lázaro para sobrevivir, actitud que le «despertó de la simpleza en que, como niño, dormido estaba». Ya se ha dicho por la crítica que el ciego le hace «ver» a Lázaro el personaje que va a representar en esta vida -novela-, visión que para el muchacho es la inversión al

---

otras posibilidades.

4 *Testamentos de la casa de Austria* (testamentos de Carlos V y Felipe II), Madrid, Editora Nacional, 1982, 5 vols (pág. XV del primero).

5 Veáse Michel de Cavillac, *Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache»*, Granada, 1994, 11.

«sueño» en que ha vivido y en donde su madre lo mantuvo envuelto. La agresividad novelesca del contraste abarca las dos concepciones del mundo: la de su madre que lo abandona y la del ciego que lo adopta. Así la existencia del huérfano nunca queda vacía ni al descubierto, apoyándose siempre en el pasado, en el mundo folclórico y en latentes vestigios del último medievo; conjunto de causas y efectos que han desaparecido en la rebelde inmersión capitalista de Guzmán de Alfarache[6].

Lázaro, pues, va a vivir como literatura lo que acontece en torno a él, y va a contar en su epístola «las cosas tan señaladas» que lo han formado. Cuando don Américo Castro caracterizaba las posibilidades del género en el Lazarillo[7], aislaba el «yo» de Lázaro y lo anulaba, asegurando que «no existe en la expresión de lo que acontezca a la persona, sino de cómo ésta se encuentra existiendo en lo que acontece» (parecer que fue muy bien recordado, luego, por Claudio Guillén).

Esto destruye la falacia de la idea anticrítica del narrador y de la ingenuidad del «yo» que pretende contar lo que es escritura. Las vivencias que sugiere el orden social son puro aparato folclórico. El poder del texto viene de la forma de la escritura, no de los detalles del entorno, aunque el padre de Lázaro aparezca con todo el aparejo crítico de cómo se desploma y cómo va a morir al servicio de nada «en la de los Gelves»; lo mismo decimos de la viuda madre, de la que sabemos vida y hechos hasta que decide entregar su hijo al ciego no por librarse de él y seguir su propia historia (que en verdad no tiene) sino por dejar pasar la vida de su hijo a un primer plano y realizarse la verdadera escritura de novela; lo demás había sido adorno y sociología, ambos necesarios para el verdadero efecto y verosimilitud literaria del huérfano, un marginado de doce años en busca de identidad. Por esto se puede decir que casi de la nada surge la forma y manera existencial de Lázaro, un personaje incapaz de obrar fuera de lo literario y de la función artística, en donde unos recuerdos, una confesión y un medio milagro son, nada más, el marco de un esqueleto de vértebras complicadas por la escritura. Por esto el personaje de Lázaro es solamente un producto cultural con una referencia histórica conflictiva y con una referencia a la realidad social llena de pistas de «despiste». Podríamos decir que toda la ilusión de Lázaro es participar de la literatura, de la imprenta del momento y de sus lectores, de ahí la necesidad de llamar la atención significativamente con «novedades» y cosas no conocidas que se van a contar.

Creemos también que, para la prohibición de lo que cuenta Lázaro, se tuvieron en cuenta todos esos comportamientos marginales de los padres del dolido huérfano: por una parte el comportamiento sexual de Antona Pérez, algo censurable para los que

---

6 Aquí acomoda el comentario de M. Cavillac (libro citado, 90) sobre «las raíces mendicantes de Lázaro», que provienen «de la literatura del *Remedio de pobres* tal como lo había reelaborado, entre 1579 y 1587 (el reformador catalán) Miguel Giginta».

7 *De la edad conflictiva*, Taurus, Madrid, 1963, 223. Para los elementos folclóricos de la famosa epístola véase F. Lázaro Carreter, «Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes», en *Abaco*, Madrid, Castalia, 1969, 46-47.

trabajaban con el Santo Oficio de 1556 a 1580[8] pero, más o menos, permitido para los que vivían en torno a La Solana; por otra parte vemos lo mismo en el pecado venial del padre cuando roba en el molino unos puñados de harina. Como fuere, ningún comportamiento de éstos debería haber acarreado los efectos dramáticos que ocasionaron en ellos mismos y en su hijo; por esto la escritura, lo novelesco y el tipo de justicia administrada, porque se han superado los límites de la realidad y han aparecido la imitación y la verosimilitud del arte. Parece ser, además, que el caso de «simple fornicación» de Antona, cuando se componía la epístola biográfica, no era tan grave al principio de la segunda mitad del siglo XVI; el mismo hecho parece complicarse después de la prohibición y en 1559, al conocerse y editarse varias veces el complejo Lazarillo; agrabándose entonces los contenidos y el nuevo «Indice» de prohibiciones lo va a condenar y perseguir duramente la regencia de doña Juana. Pues, en unos años había cambiado la dirección de la lectura de un mismo texto, y solamente por cuestiones oficales ajenas a la comunicación literaria. Por tanto pudieramos considerar que el escondido autor, en principio nada más, pudo concebir su texto no cargando las tintas sobre los «trabajos» varios de la madre del protagonista (con morbo o especial folletín, etc.), sino más bien preparando la prehistoria de una aberración con la presencia activa, por otra parte fundamental, de una madre joven, «viuda (...) y sin abrigo», que tiene que obrar así y no de otra manera porque tiene un hijo, no tiene ayuda oficial y hay que sobrevivir de alguna manera (en este caso no necesariamente con deshonestidad). El decidirse a luchar, el no quedarse en Tejares y el multiplicar sus «trabajos» indican la valentía genética de Lázaro y de quién es hijo. Como se dice en el *Libro de Proverbios*, la madre de Lázaro decide trabajar, obrar y ser útil porque tiene que representar las necesidades del hijo; así, con sus manos, en la ciudad empieza a salir adelante y «alquiló una casilla (...), etc.etc.». Hoy diríamos, y lo tendríamos por, casi, un comportamiento modelo y ejemplar con todo el cambio que se pida de los tiempos. Repetimos que, en los proverbios bíblicos, los consejos del sabio Salomón iban dirigidos, en especial, a la mujer trabajadora que sabe dar valor a lo que hace y construye con sus manos y esfuerzo; es el mejor elogio a la mujer fuerte y decidida, recuerdo de la perla Margarita que buscan los hombres, un tópico que de alguna manera llegan a comentar tratadistas como Luis Vives y Fray Luis de León. Por todo este camino, la viuda, en edad de merecer y libre de su matrimonio, se aviene con «un hombre moreno (...) en conocimiento»; de la misma manera «continuando la posada y conversación mi madre vino a darme un negrito muy bonito[9]». La distancia, un posible racismo y una condición de clases han generado unas disposiciones judiciales nuevas que han dejado a Lázaro en la calle y en el aire; con la ruptura de los descubiertos amores de la joven Antona

---

8 Para más detalles y estadísticas del Santo oficio por esos años, consúltese B. Bennassar y J. P. Dedieu, *Inquisición española: poder político y control social*, Barcelona, 1981, cap. 9, 286.

9 C. Guillen se refiere a ello en el libro citado *El primer siglo de oro* (106-7), aunque no justifica «la conducta delictiva de la pareja», pero añade que, durante el gobierno de Carlos V, «se relajaron estas prohibiciones».

se vuelve a desnivelar el crecimiento del personaje literario (y el mismo futuro esperamos siguiera el mismo negrito que le habían dado como buen hermano). Lázaro con todo esto se siente cómplice y pagador de los errores de sus padres. El ciego presiente la cadena fallida de padres que ha tenido el muchacho y se lucra de ello. El perspectivismo de las mentiras a que asiste en La Solana el joven sirviente le ponen en estado de alucinación y queda maravillado por cómo le entrega su madre y recibe el ciego; el protocolo es maravilloso y el lenguaje digno del mejor Cervantes (con todo el inchazón que se quiera de los libros de caballerías), aunque el único afectado sea el verdadero protagonista del relato y llegue a quedarse perplejo con las hazañas que no conocía de su verdadero y único padre, todo un modelo de heroicidad calculada (?). Lázaro estaba perplejo.

En fin, que el muchacho, lejos del orden literario que lo marca y define, no eligió nada de lo que le ha sido ofrecido; mejor se hubiera quedado con su madre sin ser parte del desfile de conjunto de amos y de héroes que le han rodeado su camino vital. Pero él tiene que hacerle frente al hecho de ser literatura nada más y cumplir con el oficio para el cual ha sido creado. Para justificar esta existencia, en la epístola literaria que escribe, la aparición literaria que escribe, la aparición del ciego supone, al fin, empezar la purga que le ha tocado tragar y el término de la fórmula mental que le ha trazado la sociedad. En el *Lazarillo* la participación del ciego rompe la relación sociedad y literatura, y se crea un nuevo frente folclórico con una nueva idea de la narrativa y del cuento (del recuerdo); y es que ha terminado el drama familiar del muchacho, ahora verdaderamente sin referencia directa. Por esto no cuentan sus morales ni su deforme visión del mundo; Lázaro no pertenece a él mismo y se encuentra inmerso en un doble proceso de crecimiento (educación) y regresión (corrupción)[10]. No olvidemos que casi todas las traducciones de los dos «lazarillos» primitivos (el anónimo y el de Luna) estaban dedicadas a la juventud, sobre todo hasta bien entrado el siglo XIX, como vemos todavía en al edición de Paris (1833): «A la Librairie D'éducation, par G.-F. De Grandmaison-Y-Bruno, abogado».

Pues, deja Antona, sin otro aviso ni referencia de futuro, el papel de madre de su hijo mayor; esta límite situación es parte del fondo literario[11] del desgraciado Lázaro; así queda «obligado a abandonar el hogar familiar» desprovisto de todo recuerdo y de

---

10 Podemos pensar en la forzada y poco funcional sociedad que pinta detrás de la picaresca J.A. Maravall en *La literatura picaresca desde la historia social*, Taurus, Madrid, 1986.

11 El posible «artificio» que pudo introducir la escritura anónima de la vida del Lazarillo llamaba la atención en este punto y despedida; notamos al respecto el tema de la verosimilitud y distancia que recuerda, unos años después, el preceptista Sánchez de Lima (*Arte poética en romance castellano*, 1580; ed. de R. Balbín Lucas, Madrid, 1944), quien, como viejo dictado platónico, comenta los efectos del arte cuando suplen «la falta de naturaleza»; este tema de que la escritura puede sustituir y completar lo que la humanidad puede tener de modelo o imitación, para Lima tiene que ir acompañado de «artificio», sustantivo que en la época llenó de sospecha a la literatura de ficción e hizo que pastores y sirvientes fueran recriminados por Vives y condenados por Malón de Chaide (sobre Malón hay un libro nuevo e importante de Jorge Aladro, Universidad de Navarra, 1998).

cualquier lazo sentimental[12]. Por otra parte, el personaje de la madre de Lázaro tuvo que llamar la atención de tanta lectora femenina como había en la época y que venía formando parte de la tradición y del fondo común del comportamiento de la mujer cristiana. Por esto el variado y complicado origen y transmisión de caracteres en los libros pícaros.

Lázaro es, así, un típico producto de probeta literaria; lectores y narradores lo apartan, durante siglos, de ser un documento radical que conjugue espejo y razón vital de persona concreta; y clave de tanto recurso creativo y universal tampoco se puede reducir a la muletilla del folclore o a la manoseada ideología narrativa del «yo» del pícaro. Lo más llamativo de la presentación de Lázaro, de su presencia superliteraria, del procedimiento oculto de su significativa lectura, es lo que hace, por detrás, su historia, el «mucho dejé de escribir, que te escribo»; el cosquilleo de su conflictiva moral, y su comportamiento evocado con parte de ese «artificio» que decía Lima, lo que no se ve y se presiente como creativo, el distanciamento del conflictivo entorno que lo enmarca y define, algo que no pueden aportar aisladamente la sociología o la tradición.

Lázaro no se busca a sí mismo, ni él intenta definirse; lo hace el «artificio», que justifica sus actos pero que, al mismo tiempo, lo descalifica y le hace impersonal, pelota de todos; por esto depende hasta del lector que lo observa y cree controlarlo. Pero, aunque parezcan sociología, también los padres de Lázaro son personajes literarios; un empleado de molino (sea para Propp todo lo repetido y tradicional que se quiera)[13], que pretende, de la forma más común (?), dadas sus características sociales, mejorar un poco su vida, comer mejor y ayudar a los suyos; por esto no es justo -fuera del orden literario- morir como héroe según cuenta la «lista» de su esposa viuda. En literatura todo es un artificio de morales veniales y de juegos de espejos y sensaciones. Si Antona Pérez nunca faltó a su esposo y lo respetó hasta el último momento que pudo, es porque seguía manteniendo el orden literario de las cosas y la astucia de la historia contada. Los que plantean otro sabor moral en Antona y la echan, sin más, a la calle, no aciertan en el juicio de la «infeliz». No hace falta distorsionar más la ascendencia de Lázaro y, menos, su dirección textual. El que el joven héroe nazca de mujer cristiana vieja y sea parte de los posibles «hombres buenos de Castilla», no debe dejar al descubierto su persona y sí haber sido parte oficial de las viudas y huérfanos que se repartían esos 10.000 ducados que anualmente ofrecía la corona de los Austrias. No entendemos cómo varios críticos solamente ven en Antona el público sambenito del tema de la «denigración de

12 En los detalles de este punto no podemos compartir la posición de Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del «Lazarillo»*, Madrid, 1981, 94.

13 Ver lo dicho en la nota 7 a propósito de Lázaro Carreter, quien estudió y enumeró los elementos folclóricos del librito (luego comentado y ajustado por C. Guillén en *Los silencios de Lázaro -El primer siglo de oro*, Barcelona, 1987, 85).

la madre»[14], sin darse cuenta que los tratados clásicos sobre la mujer no apuntaban a este único camino; así, desde San Agustín y el internacional Vives hasta Santa Teresa y Luis de León. No entiendo cómo la madre de Lázaro soporta muchas más observaciones y miradas sobre su comportamiento moral que el mundo trabucado de la madre de Guzmán, a quien se ha permitido, en sociología y en literatura, todo tipo de componenda y tragadera, aparte de su conflicto racial. Esta buena señora, «de bandera» para muchos, superdotada y envuelta en el mundo moderno y del triunfo, es capaz de concebir un hijo, también «bandera», en «un acto de traición adultera» (según ha notado claramente G. Sobejano), adulterio que, en este caso, ya no es parte del lenguaje moral notado. ¿Quiere decir esto que la víctima Antona de 1550 estaría absuelta en 1599? Aunque habían cambiado los pareceres, no parece ser así por la prohibición continua del libro anónimo.

Se ha dicho bien y comentado mejor (C. Guillén a propósito de M. Bataillon)[15] que «el gran maestro» de Lázaro es el ciego por la variedad de trucos y formas de vida que presenta; pero no es de menor valía ni cuantía el trabajo de doce cariñosos (?) años que la madre ha dedicado a su hijo en enseñanzas, enfrentamientos a la justicia, bondadosas mentiras y lenguaje heroico; algo que Lázaro agradece y por lo que ha quedado fascinado; del ciego no le queda ni fascinación ni mitología, sólo golpes y dureza en el camino. La ingenuidad que demuestra Lázaro con el ciego es porque confía en la magia de su madre, en la ruptura y en el dicho de que está listo para vivir y obrar. Por esto creemos que Lázaro es producto final de dos procesos diversos y opuestos de educación; el de la sangre heredada y el de la sangre «producida» o generada por el descubrimiento y enfrentamiento al mundo ajeno a los padres. Para Lázaro la palabra huérfano no se olvida nunca y la asimila completamente; lo demás de «sufrir persecución por justicia» u otras malaventuranzas no le afectan mentalmente en absoluto; el ser, sentirse y vivir en la constante «horfandad» forma el eje de toda la «epístola hablada» que descubre el protagonista a sus amos; aquí radica la protesta callada de su conflictiva y complicada educación social que la crítica ha notado de deforme y esperpéntica. Si, como se afirma en el Guzmán de 1599, «la sangre se hereda» y los hijos «purgan las culpas de los padres», Lázaro, a quien todo afecta, no se nota culpable, a primera vista, de nada. Sin embargo, a Alfarache sí le pesa, y le incomodó de siempre, ese pasado tan «levantisco» que ya le atribuyen de sus progenitores; como fuere, parece adaptado a ello y no le

---

14 Más que enfrentarse a las leyes, los protagonistas familiares en torno a Lázaro comentan las diferencias sociales que, alrededor de 1550, podían significar un enfrentamiento a la propaganda falsa del gobierno en torno a viudas y huérfanos; véase el comentario de F. Lázaro Carreter en *Los orígenes del héroe,* en *Lazarillo de Tormes* en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1978, 103 y sgts. También A. A. Parker comentó (*Los pícaros en la literatura*, Madrid, 1971, 161-64) cómo habían cambiado las cosas y las razones sobre la mujer en 1722, cuando se publica Moll Flanders, quien para sobrevivir «honestamente» tiene que echar mano de todo tipo de «razones naturales» que le permitan vivir y salir adelante; por esta medida se ha podido mantener que «la crítica que se hace de Moll desde el punto de vista psicológico y moral más afecta a la época de Defoe que al propio arte de éste» (163).

15 Ver el comentario en «La disposición temporal del Lazarillo» (libro citado en la nota 13, 50).

molesta lo «arribista» y «logrero» de su compartamiento; le venía de madre su falsa identidad, la práctica de ella y su preparado orientalismo. Para Lázaro las normas sociales y morales se acaban de inventar; para Guzmán son viejísimas y están manipuladas por todos; es el nuevo orden del sistema español, ahora poderosísimo y con dineros para el soborno; la sociedad que rodeaba a Lázaro obligaba a soluciones desesperadas; la de Guzmán a la corrupción. Américo Castro fija la vulnerabilidad social de los primeros austrias así: «Lázaro se encuentra existiendo en lo que acontece», en la «inseguridad ontológica» que habita el personaje[16]. Aunque lo parezca, Guzmán no es víctima de nada ni nadie, ni sus padres fueron víctimas. Alfarache parece un muchacho de regalada infancia preparado naturalmente para sobrevivir, sea hijo de quien fuere o pretenda un imposible; se han borrado en él las marcas de la sangre y del comportamiento; buscando arraigo, no necesita cantar ni su casta ni su clase, ni repara en las ventajas del campesino o del cristiano viejo; parece como si al final del reinado de Felipe II, el oportunismo social se había hecho carne.[17]

En el Guzmán la sangre no se hereda como comportamiento y moral, sino como pura tradición; el rosario mágico de «quince dieces», que regala la madre del protagonista a su esposo, es un objeto tradicional que indica, nada más, el rezo en público; no es un objeto espiritual. Obra, pues, como un viejo amuleto que representa el juego tradicional de la familia, la idea de «no arraigo», recuerdo del símbolo y de la reliquia que la abuela ya había regalado a su madre cuando niña. El pluralismo y las habilidades de los padres de Alfarache, quienes se conocieron en un «bautismmo pascual» (conocida parte del rito judaico), llegan hasta hacerse padrinos de hijos tenidos por ilegítimos (los llamados «hijos secretos»)[18]. La desenvuelta madre de Guzmán, tan «(...) graciosa, hermosa, discreta (...), y de mucha compostura», era «la prenda de aquel caballero», la «dama» que «con gran recato tenía consigo» su padre. Bonita caracterización que Lázaro Carreter sabe observar como «la verificación sarcástica de una herencia de hábitos»[19], herencia y realidad que habían nacido en otro frente al margen de la literatura. El mismo crítico notaba, en 1968[20], que «los precedentes» de este tipo de literatura

---

16 En *La realidad histórica de España*, México, edición de 1954, en las páginas 430, 533, 571 y 611; véase también el comentario de C. Guillén, libro citado en la nota 13, 62.

17 M. Cavillac (libro citado en la nota 5, 155) comenta «como una alegoría de la liberación del héroe con respecto a la alienación materna», el regreso simbólico de Guzmán «al volver el actante a Sevilla, por la expresión: «Recogíme con mi madre»; este fantasmático plano de la «galera del renacimmiento» no lo ve así B. Brancaforte en la nueva ed. del *Guzmán* (Madrid, Akal, 1996).

18 Siempre cito por la ed. de B. Brancaforte citada en nota 17, 85-6.

19 Estudio citado en la nota 7 y reeditado en el libro de la nota 14.

20 F. Lázaro Carreter en *Para una revisión del concepto novela picaresca* (libro citado en nota 14, 208-9). E. Moreno Báez (1948), M. Herrero García (RFE, 1937) y A. A. Parker han definido los fines religiosos de parte de la semántica picaresca. Parker, en el libro citado sobre *Los pícaros en la literatura* (72-4), da más detalles; para el tema autobiográfico consúltese lo dicho por F. Lázaro Carreter (en frente de Parker) y el artículo de R. Jauss de 1957 («Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im *Lazarillo*») comentado por Lázaro Carreter en 1968 (pero publicado en México, 1970, y reeditado en Barcelona, Ariel, 1978, 208).

poco tenían que ver con las «vidas de santos y soldados» que algunos críticos comparaban, aunque el famoso Mateo Alemán hubiera escrito *La Vida de San Antonio de Padua* (1605).

En la vida de Lázaro no se trata, pues, de imitar literariamente la genética de santos o soldados, sino, más bien, tener en cuenta la verosimilitud social y espiritual de la madre de un muchacho que vive en una tradición cristiana en conflicto con un tipo de educación y «oficios» (trabajos) disponibles. Desde San Agustín ya tenemos comentarios sobre el papel de la madre cristiana; si extendemos este pequeño texto hacia Antona, que «es madre del cuerpo y del espíritu» de Lázaro (y de los doce primeros años de la vida de éste), no decíamos nada nuevo. Vuelve el padre de la Iglesia a fijar otro texto universal: «Dios escucha las lágrimas de una madre» (cito siempre por la edición de la BAC, tomo I; antes CV, 9, 16; ahora CIII, 11, 20), que nos recuerda la despedida de los dos (madre - hijo) «llorando» en el mesón de La Solana. Todo lo tópico que se quiera, repito, pero de alguna manera es parte del fondo espiritual del cristianismo. Veamos estos otros dos párrafos: «las madres desean tener junto a sí sus hijos» (CV, 8, 65) o «el deseo de una madre (...) (es) ver a su hijo fiel»; los dos textos se funden en la despedida de Antona: «Hijo, ya se que no te veré más».

De esta manera, el anónimo autor de la epístola de Lázaro está invirtiendo los valores del entorno y está haciendo y convertiendo la tradición universal en algo nuevo, con un contraste literario más agresivo y rabioso del punto de vista social y moral vivido en torno a 1550[21].

Rota la referencia de los padres de Lázaro como matrimonio, éste admite el ilegítimo destino que le ha ofrecido la sociedad; para San Agustín «el matrimonio es un bien», por esto quiere y necesita dar «noticia entera de su persona» y plantear que este huérfano desafortunado es hijo legítimo de «Tomé González y Antona Pérez», y que lo folclórico que define su persona (su «sociedad natural») es puro relleno y parte de los repertorios al uso, de Correas, etc.[22].

Cuando la madre y el hijo abandonan la aldea y se van a Salamanca es porque quieren, los dos, formar «un caso» algo nuevo para su vida (en donde entra un nuevo sentido de la supervivencia, del dinero, de la moral, etc.) que luego tendrán que contar como literatura y como extraordinario. Por 1540 Luis Vives ya avisa de los males sociales que afectan a los tiempos, de los peligros del dinero (ahora «tan copioso y fácil»), de conocer mejor «los deberes de los maridos» y de atender la fundamental educación de la mujer cristiana; justamente en la responsabilidad de la mujer, Vives nota que ésta es un ser con más capacidad de cambio, transformación y adaptación que

---

21 El derivado paródico a estas alusiones lo comentó A. Gómez-Moriana en «La subversión del discurso ritual», Imprevue, 1980, 2, 45.

22 Jose Luis Alonso-Hernández creemos que descentra el tratamiento de la madre cuando considera el caso, «una vez viuda», desde un posible comportamiento animal; añade que «nos damos cuenta de que se emparenta con las características atribuídas al cerdo o la cerda» o a lo promiscuo de «ser de propiedad común», persona establera y buscadora de alimentos («Onomástica y marginalidad en la picaresca», Imprevue, 1982, I, 212), posición que ha comentado L. Combet en un estudio de 1996.

el hombre y que admite mayor comunicación si el «agrado (es) confirmado», pareceres que sigue luego Fray Luis de León a quien se le recrimina, en 1583, porque ni su persona ni su profesión pueden «dezirles a las mujeres casadas lo que deben hacer».

De alguna manera, la escritura compuesta del *Lazarillo* (en donde incluimos el retrato de su madre Antona) está buscando el dictado del converso Vives, quien afirma que no se puede dejar a la mujer en estado de ignorancia porque «los vicios femeninos de este siglo y de los anteriores resultan de la falta de cultura»; en *De anima et vita* (1538) añadirá que «lo primero de todo hase de conocer el artífice (los padres) para que sepamos qué obras tenemos derecho a esperar de él (del hijo)»[23].

En esta nueva situación cultural, de cambio y participación de la mujer, hay más margen para definir las morales y ésta es la cara que intenta presentar Fray Luis cuando publica *La perfecta casada*; por esto el humanista salmantino quiere nombrar el gusto por «sus posesiones» que demuestra la mujer y lo que es «fructo de trabajos», o la idea de que «mi industria añadió esto a mi casa» y «de mis sudores fructificó esta hacienda», ya que es cosa que «han hecho en nuestros tiempos algunas». El sabio Salomón conocía que la mujer, en la historia antigua, soportaba el símbolo del trabajo y era la única que sabia hilar y velar.

El asistir «así a su oficio» de huérfano le hace, a Lázaro, ser conformista a la hora de contraer matrimonio; la ley conjugal es igual para todos, pero cada uno la explica a su manera; por esto el espejismo que la crítica ha notado en torno al conformismo de Lázaro que puede estar incluido en lo que escribe Fray Luis cuando comenta «el tomar un hombre mujer», en donde se puede admitir que se tome «una moza a soldada por el tiempo que bien le estuviesse»[24], aunque, si bien se mira, el matrimonio es «como cualquier otro negocio y oficio que se pretende salir bien con él».

Volviendo al compartimiento de Lázaro cuando sale con su madre de Tejares, hay que notar que el muchacho pierde el habla al enfrentarse con el urbanismo de la ciudad, en donde se nivelan, de otra manera, los estados culturales; dentro de esta patología social del momento es donde comienza el verdadero «curriculum» del, en principio, analfabeto muchacho de complicada oralidad[25].

El caso de Guzmán es diferente; para este personaje el vicio no surge, «se apega», y no está dispuesto a pagar las culpas y deudas de los padres; por esto no es abandonado por sus padres; es él quien huye de casa y lo toma como un acto de felicidad e independencia.

---

23 Tomo los textos del comentario de Alain Guy, *Vives humanista comprometido*, Barcelona, 1997.

24 Cito siempre por la edición de E. Wallace, Chicago, 1903.

25 El estado de mudez en que vive Lázaro hasta los 12 años y esa envoltura en que lo rodea Antona «en sueño», parecen ser razones por las que Harry Sieber (*The Picaresque*, Londres, 1978, 16) obra cuando dice que «del mendigo ciego aprende la cualidad mágica de las palabras», hecho que se une a la estudiada oralidad del Lazarillo (véase lo dicho por C. Guillén en el libro citado en la nota 2 y 9).

También *La Pícara Justina* es un caso aparte de toda literatura, el cuento «cha carrero» que ha estudiado Antonio Rey Hazas[26], parece parte de la tradición «para-escolar» y su personaje central es una figura «lunática», como su padre, que vive atado al dictado de su madre.

Pues, la epístola de Lázaro se escribe para ser leída y creída, mientras que las picardías de Justina han pasado a un plano austral en donde «leer no es creer». Las «simplezas» de Lázaro, cincuenta años después, Cervantes también las trata como «mentiras» sin igual, como literatura.

26 Véase «Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en *La Pícara Justina*», en *Edad de Oro*, Madrid, 1984, y su edición de *La Pícara Justina*, Madrid, 1977, 2 vols.

La difícil cronología de dos sonetos quevedianos

Marie Roig Miranda

Los sonetos 223 y 234 de la edición de J. M. Blecua[1], al Duque de Osuna el primero y a Escipión el segundo, muestran rasgos comunes o parecidos, en particular en los dos primeros versos. Tienen en Séneca una fuente común[2], pero uno de los dos es seguramente anterior al otro y quizá su fuente más directa.

En general, se considera que el soneto a Escipión es anterior. Me propongo estudiar, a través de un análisis estilístico, si se verifica o no tal aserción.

En una Primera Parte, haré una presentación de los dos sonetos, luego estudiaré sus parecidos y diferencias, para tratar de determinar la anterioridad de uno u otro, y terminaré con algunas consideraciones metodológicas.

I - Presentación de los sonetos

I.1 - Bl.223

Se trata de un elogio funeral a don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna. En *Parnaso Español* (1648) se encuentra (12b) en la Musa I, CLIO, que «Canta poesias heroicas. Esto es, Elogios, i memorias de principes, i varones ilustres». González de Salas le pone como título: «Memoria inmortal de Don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión».

Quevedo ha escrito seis poemas a su amigo el duque de Osuna[3]. Con la excepción, quizás, de Bl.215[4] y Bl.289, que pudieron ser escritos en vida del duque, son todos posteriores a su muerte, el 25 de septiembre de 1624, pero no forzosamente inmediatamente posteriores[5]. En efecto, el recuerdo del duque parece haber permanecido hasta el final de la vida de Quevedo. Así, en «Enfermedad», cuarta Peste de la Segunda

---

1 Utilizo la edición de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 4 vol., 1969-1981. Bl.223 se encuentra t.I, 425 y Bl.234 t.I, 431.

2 *Epístola a Lucilio*, 86, Libro XI; utilizo la edición: Sénèque, *Lettres à Lucilius*, t.III, texte établi par François Préchac et traduit par Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1957; la *Ep.* 86 se encuentra 137-144.

3 Bl.215, Bl.223, Bl.242, Bl.243, Bl.244, Bl.289.

4 Según J. O. Crosby, Bl.215 sería de 1610 ó 1620, fechas en que el duque pudo encontrar a Guido Reni y en que éste pudo realizar el retrato del duque (*En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, 115-116). A partir del estudio estilístico del soneto, lo situé por mi parte entre 1625 y 1639 (*Les sonnets de Quevedo / Variations, constance, évolution*, Nancy, PUN, 1989, 407, 443, 448, 487). Ver mi artículo «Sonnet et héraldique: "Vulcano las forjó, tocólas Midas", de Quevedo», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, 1005-1014.

5 En el estudio citado (487-488), coloqué a Bl.242 y Bl.243 en 1640-45 y a Bl.244 en 1625-39.

parte de *Virtud militante* (1635), evoca al duque en un paréntesis en las primeras líneas de la dedicatoria: «cuando gobernaba el grande y siempre victorioso duque de Osuna»[6]. Así, diez años después de la muerte del Duque, vemos que permanece su recuerdo como grande e invicto en la mente y el corazón de Quevedo. Su apego, su admiración no han perdido intensidad.

En cuanto al soneto que nos ocupa, sus rasgos estilísticos lo sitúan en 1640-1645[7], es decir en la última época de la producción poética quevediana; no es, pues, un soneto de circunstancias, sino una manifestación, muchos años después de la muerte del amigo, de la fidelidad de la admiración de Quevedo, al mismo tiempo que un juicio negativo sobre la actitud de España frente a él. La utilización del pretérito indefinido sitúa la vida y la muerte de Osuna en un pasado («Diole», v.12), mientras su gloria pertenece a un presente inmortal («murmuran», v.14). Es así el soneto un testimonio del apego de Quevedo a su amigo quince o veinte años después de su muerte y también del hecho de que se vuelve un símbolo de los antiguos guerreros en una época en que, según Quevedo, faltan[8]:

> Faltar pudo su patria al grande Osuna,
> pero no a su defensa sus hazañas;
> diéronle muerte y cárcel las Españas,
> de quien él hizo esclava la Fortuna.
>
> Lloraron sus invidias una a una
> con las propias naciones las extrañas;
> su tumba son de Flandres las campañas,
> y su epitafio la sangrienta luna.
>
> En sus exequias encendió al Vesubio
> Parténope, y Trinacria al Mongibelo;
> el llanto militar creció en diluvio.
>
> Diole el mejor lugar Marte en su cielo;
> la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
> murmuran con dolor su desconsuelo.[9]

---

6 *O.C.*, ed. de F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966, t.II, 1307a.

7 *Les sonnets de Quevedo*, *op. cit.*, 443 y 447.

8 Encontramos la misma idea en el *Epíteto al Duque de Osuna*, donde, después de recordar rápidamente las victorias guerreras, termina Quevedo: «hoy cadáver de la venganza y de la invidia, que aun en ceniza le tienen [¿error por «temen»?] y en el sepulcro le tiemblan./El más valiente soldado, el más leal vasallo, el más acertado gobernador, humano, generoso, pío, valiente.» (*O.C.*, ed. de F. Buendía, t.I, 1737b).

9 Ver un pequeño estudio de este soneto y su traducción al francés en mi «Dix sonnets de Quevedo, traduits», en *De la Péninsule Ibérique à l'Amérique Latine*, coord. de Marie Roig Miranda, Nancy, PUN, 1992, 113-130.

Empieza el soneto (v.1) con una alusión a la caída de Osuna en Nápoles en 1620, a su encarcelamiento y proceso después de una vida pasada al servicio de su patria[10]. La idea de ingratitud de la patria para con el hombre que la sirvió lo mejor que pudo se expresa a través de un zeugma en que el verbo «faltar» cambia de sentido. Jaime Siles ha visto en este juego de palabras «un calco (por lo idéntico de sus lexemas y por la semejanza de su construcción) de las palabras que Tácito (*Annalium liber* XIII, 56, 9-10) pone en boca de Boyocalo: *deesse nobis terra in vitam, in qua moriamur non potest* es decir, *faltar nos puede una tierra en la que vivir, pero no una en la que morir*»[11].

En el segundo cuarteto y los tercetos se evocan las demás partes del mundo que conocieron el valor de Osuna. Flandes (v.7) evoca la actuación de Osuna bajo las órdenes del archiduque Alberto en 1602-1608. Luego (v.8) se alude a su esfuerzo por mantener la dominación española en Italia, y la creación de una potente escuadra que se opuso a los piratas turcos, siendo roja como la sangre la media luna que enarbolan[12].

La naturaleza más grandiosa (los volcanes Vesubio y Etna) participa del duelo (vv.9-10), en los lugares en que fue virrey: Nápoles (Parténope) y Sicilia (Trinacria). Marte (v.12) representa a la vez el dios de la guerra y el planeta, en cuya esfera Osuna tendrá su sitio (ya que, según los antiguos, los grandes hombres se volvían astros después de su muerte).

Los ríos de toda Europa han sido testigos de las hazañas de Osuna, en el Norte (Mosa, Rin) y en el este (Danubio). En cuanto al Tajo, río español, tiene el corazón menos duro que su patria.

I.2 - Bl.234

El tema del soneto es Escipión, desterrado después de haber servido a su patria Roma. En *Parnaso Español* (1648) se encuentra también (30) en la Musa I, CLIO[13]. González de Salas lo titula: «Desterrado Scipion a una rustica Caseria suia, requerda consigo la gloria de sus Hechos, i de su Posteridad».

En *Parnaso Español*, precede al soneto un largo comentario en que González de Salas da la fuente del soneto y lo acerca a Bl.223:

---

10 Sobre el Duque de Osuna, ver Louis Barbe, *Don Pedro Téllez Girón duc d'Osuna vice-roi de Sicile (1610-1616)*, Grenoble, Ellug, 1992, 301.

11 Siles, J., «Para una fuente de Quevedo», Ínsula, nº425, ab. 1982, 3. Gracián cita un ejemplo de Caius Velleius Paterculus, que habla de Pompeyo: «tantum in illo viro a se discordante fortuna ut cui modo ad victoriam terra defuerat, deesset *ad sepulturam.*» (*Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1980, 2 vol., Clás. Cast., t.I, 52).

12 Bellini ha recordado la utilización de «sangrienta luna» por Borges, en *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1976, 86-87.

13 No figura con los Sonetos. En la Musa CLIO, hay XXIV sonetos, luego el poema sobre la «Jura del Serenísimo Príncipe Balthasar Carlos», una silva encomiástica, este soneto aislado y termina la Musa I con el «Elogio al Duque de Lerma don Francisco».

> A este Soneto dio el argumento, i mucha parte de su locucion, la ilustre Epistola LXXXVI. de nuestro Lucio Seneca, escrita a Lucilio, desde la misma Casa de Campo de Publio Cornelio Scipion, junto a Linterno, ciudad de Campania. De ella, famosa con el destierro de este gran Varon, de su Caseria, de su Ara, i de su sepulcro, disputo yo dignamente en mi Ilustracion Latina a la Geographia de nuestro Español Pomponio Mela, no en la Castellana. La memoria pues de la quexa de Scipion aqui contenida, me advirtio de haber careado con ella nuestro Poeta la de otro valeroso Capitan, en todo bien semejante. Quien cotexare con este el Soneto XIII. arriba referido, A la immortal memoria de don Pedro Giron, Duque de Ossuna, sentirà luego la consonancia, i a ambos, Exemplos dos sensibles de las Patrias ingratas.

Pero, si alude al elogio al Duque de Osuna, no dice González de Salas que uno de los sonetos haya sido modelo del otro.

Teóricamente, Quevedo pudo escribir el soneto a Escipión en cualquier momento de su producción poética. Otro soneto en que aparece Escipión (Bl.95) tampoco tiene fecha. Escipión aparece a menudo en la obra en prosa, como ejemplo de buen capitán, pero sólo aparece dos veces en su exilio; una vez en la *Vida de Marco Bruto* (escrita entre 1632 y 1644): «No pudo Roma sufrir las grandes hazañas, y las santas costumbres de Scipion. Conociolo el, y religioso dixo: Mas quiero que con el destierro falte Roma a Scipion, q no que Scipion falte a Roma en el destierro.»[14] El segundo texto lleva como fecha: «2 de setiembre de 1635». Se trata del tercer «fantasma» de la Segunda Parte («Fantasmas de la vida») de *Virtud Militante*: «Desprecio/Tercer fantasma de la vida», dedicada «Al doctor DON MANUEL SARMIENTO DE MENDOZA, canónigo magistral de la Santa Iglesia». A propósito de Escipión, ejemplo del desprecio bien entendido, escribe Quevedo: «Juzgó por más conveniente que Scipión faltase a Roma, que obligar a que Roma faltase a Scipión»[15]. En todos los textos citados sobre Escipión y su destierro, encontramos un juego de palabras sobre el verbo «faltar»[16]. Pero no significa que los textos sean contemporáneos; sabemos muy bien que Quevedo suele reutilizar unos mismos modos de expresarse a años de distancia[17].

En cuanto al estudio estilístico, sitúa nuestro soneto entre 1640 y 1645, como el soneto a Osuna[18]:

---

14 Ed. 1644, ff.32v°-33r°.

15 *O.C.*, ed. de F. Buendía, t.II, 1306a.

16 En la *Ep.* 86 de Séneca leemos: «*aut Scipio Romæ esse debebat aut Roma in libertates*» (*op. cit.*, 138); algunos textos dicen *deesse* en vez de *esse*.

17 Ver mi estudio «Quevedo source de lui-même», en *Les Sonnets de Quevedo*, *op. cit.*, 237-250.

18 *Les sonnets de Quevedo*, *op. cit.*, 443 y 445; Astrana Marín lo sitúa en 1621, pero sabemos que no justifica sus fechas.

Faltar pudo a Scipión Roma opulenta;
mas a Roma Scipión faltar no pudo;
sea blasón de su invidia, que mi escudo,
que del mundo triunfó, cede a su afrenta.

Si el mérito africano la amedrenta,
de hazañas y laureles me desnudo;
muera en destierro en este baño rudo[19],
y Roma de mi ultraje esté contenta.

Que no escarmiente alguno en mí, quisiera,
viendo la ofensa que me da por pago,
porque no falte quien servirla quiera.

Nadie llore mi ruina ni mi estrago,
pues será a mi ceniza, cuando muera,
epitafio Anibal, urna Cartago.

En el primer cuarteto, la tercera persona de los dos primeros versos[20] se sustituye por una primera persona en que el mismo Escipión opone «mi escudo» (v.3) que simboliza sus hechos a «su afrenta» (v.4) que es la actitud de su patria. Las dos palabras están puestas de relieve por su sitio en la rima, y la afrenta que le hace Roma aparece tanto más importante cuanto que rima la palabra con «opulenta» (v.1) que evoca una posibilidad de recompensa.

En el segundo cuarteto, Escipión se muestra humilde y desea rebajarse para que esté contenta Roma[21]. Tenemos un quiasmo en la construcción en que el humilde Escipión se sitúa en los versos centrales (vv.6-7)[22], y Roma en el primero y el último (vv.5 y 8). Las rimas de los vv. 5 y 8 indican el presente debido al «mérito» de Escipión: el miedo que tiene Roma a Escipión por la importancia de su papel en África («amedrenta») y el futuro querido para ella por Escipión en que ella estará «contenta» y él ultrajado (por ella). Es decir, que ella deberá su superioridad (bajo la forma de contento) a la inferioridad de él (simbolizada por el ultraje); esa relación será la inversa de la del presente en que la superioridad estriba en Escipión (por su «mérito africano») y la inferioridad en Roma (manifestada por su miedo).

---

19 Séneca, en la *Ep.* 86 a Lucilio, habla largamente del baño de Escipión, diferente por su ausencia de refinamiento del de sus contemporáneos romanos.

20 Se podría pensar que los dos primeros versos son como una cita por Escipión de la opinión de otros, antes de dar su propia opinión en primera persona; también se podría pensar que habla Escipión de sí mismo en tercera persona.

21 En Séneca dice Escipión: «*exeo, si plus quam tibi expedit, creui.*» (138).

22 Hay una oposición fuerte entre «hazañas y laureles» que simbolizan el «mérito» de Escipión y «me desnudo» que indica el despego total realizado por el héroe. Este verbo «desnudar» es de origen neoplatónico y lo utiliza Quevedo también para un resultado de pureza (Bl.72, v.7), de verdad (Bl.116, v.2), incluso si el resultado es la muerte, como en el caso de Hércules (Bl.452, v.2).

La inversión de las relaciones de superioridad e inferioridad entre Roma y Escipión se debe a la humildad de Escipión que se rebaja, se desnuda, para que Roma no le tema, no se sienta inferior a él. En la medida en que lo dice Escipión en primera persona, podemos preguntarnos si no hay ironía en sus palabras: ¿quién reconocerá la superioridad de una Roma que no es más que desaparición del que le era superior?

No se rebela, pues, contra Roma y no quiere servir de ejemplo para que alguien deje de servir a Roma. Es el sentido del primer terceto. Hay una paradoja aquí en el personaje de Escipión: Quevedo lo toma por ejemplo, y él dice (v.9) que no quiere servir de ejemplo. En efecto, su ejemplo sólo puede tener como consecuencia para los demás el rechazo, el odio a Roma. Y cuando dice que no quiere que «falte quien servirla quiera» (v.11), corresponden sus palabras con la afirmación del principio: «a Roma Scipión faltar no pudo» (v.2); Escipión es, pues, un héroe constante[23]. En el último terceto, sin embargo, vemos que, al lado de su humildad, tiene Escipión el orgullo de su actuación y el último verso recuerda a Aníbal y Cartago. Se establece una jerarquía en los elementos del destino de Escipión: la «ruina», «el estrago» de su vida actual no son desdichas importantes que haya que llorar. Lo importante es la esencia del personaje, su ser nacido de sus acciones, que seguirá existiendo después de su muerte y así su urna funeraria será inmensa: Cartago vencida. Su cuerpo hecho ceniza disminuirá de volumen, pero cabrá en una urna simbólica mayor que su cuerpo.

II - Comparación de los dos sonetos

II.1 - Parecidos

II.1.a - Los dos primeros versos:

Tienen muchos parecidos; empiezan con las mismas palabras («Faltar pudo»), tenemos el mismo juego sobre el verbo «faltar» y una oposición en el v.2, encabezado por «pero»[24] (Bl.223) y «mas» (Bl.234).

La idea es la misma: oposición entre la «falta» de la patria y la ausencia de falta del grande Osuna (Bl.223) o de Escipión (Bl.234).

II.1.b - En el resto del soneto:

La palabra «hazañas» se repite para la acción de los dos hombres, v.2 (Bl.223) y v.6 (Bl.234). Los dos héroes fueron causa de invidia, Osuna para todas las naciones (vv.5-6), Escipión para Roma (v.3).

En los dos casos tenemos la localización de las hazañas: en toda Europa para Osuna, en Cartago para Escipión. Hay una idea parecida en los vv.7-8 de Bl.223 y los vv.13-14

---

23 Ver mi artículo «La vertu de *constancia* d'après la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo», Revue des Langues Romanes, LXXXII, 1-2, 1976, 201-216.

24 Quevedo utiliza muy poco la conjunción de coordinación «pero»: por ejemplo, en los 502 sonetos de la edición de J. M. Blecua, encontramos sólo 15 veces «pero» (y 96 veces «mas»).

de Bl.234: la tumba de Osuna está en las campañas de Flandes, porque revelaron su ser de soldado y crearon la imagen que queda de él; para Escipión tendrá el mismo papel Cartago, urna que encerrará sus cenizas[25], porque su ser va vinculado a su «mérito africano»[26].

Por otra parte, «la sangrienta luna» que representa a los turcos es el epitafio de Osuna, lo que está escrito en su tumba para decir al caminante quién está allí; para Escipión, lo que servirá de epitafio será el mero nombre de Aníbal, vencido por él. El epitafio corresponde para ambos a una expresión inmediata y auténtica de su ser.

Así los dos sonetos tienen una fuente común, la *Epístola* 86 de Séneca a Lucilio (cuyo tema es Escipión). Se trata de dos hombres excepcionales que han hecho la grandeza de su patria, y la patria les ha sido ingrata, pero todos los demás reconocen su mérito. Un mismo juego retórico encabeza los dos sonetos. A eso se limitan los parecidos.

II.2 - Diferencias

II.2.a - Ritmo de los dos primeros versos

Miremos los acentos de los dos primeros versos.

En el soneto a Escipión:

El primer verso no tiene un ritmo claro y tiene por lo menos cuatro acentos (2 - 6 - 7 - 10). Hay distancias diferentes entre los acentos y tenemos dos acentos al lado (6-7), lo que tiene como consecuencia que no hay cesura posible ni después de la cuarta sílaba («a/Scipión»), ni después de la séptima («Ro/ma»); no es, pues, un endecasílabo de origen italiano, pero tampoco es un endecasílabo galaico antiguo (formado de un hexasílabo y un pentasílabo).

El segundo verso tiene acentos en las tercera y sexta sílabas. Si no se acentuara la octava sílaba, sería un melódico; pero si se acentúa «faltar» en el primer verso, hay que acentuarlo también en el segundo, para que se manifieste la oposición en la repetición. La cesura después de la cuarta sílaba pone en valor el complemento, Roma, más que al sujeto Escipión. La inversión (v.1) del sujeto y del complemento da también más importancia a Roma que a Escipión.

La repetición de «faltar pudo», «Scipión» y «Roma» es pesada, tanto más cuanto que entre los dos versos tenemos una antimetábola (1 -2 - 3 / 3 - 2 - 1):

v.1: «Faltar pudo» (=1) «a Scipión» (=2) «Roma» (=3) /
v.2: «Roma» (=3) «Scipión» (=2) «faltar no pudo» (=1).

---

25 Osuna tiene una tumba cristiana moderna; Escipión, según la costumbre antigua, será reducido a ceniza.

26 Este ser está encerrado en su sobrenombre *Africanus*.

En el soneto a Osuna:

El primer verso tiene una acentuación heroica (2 - 6 - 10), propia de los poemas narrativos. Pero también se puede acentuar la tercera sílaba «pudo»), lo que convierte el verso en melódico, y la octava sílaba («grande»). No hay inversión del sujeto y del complemento, lo que hace más equilibrado el verso en sus acentos y más armonioso por la posibilidad de cesura tanto después de la cuarta sílaba («pudo/su») como después de la séptima («patria al/grande»).

El segundo verso es melódico (3 - 6 - 10), de movimiento equilibrado y flexible[27]; repite tres acentos ya existentes en el v.1, lo que añade a la cohesión de este grupo inicial. Además, el primer acento en el no pone de relieve esta palabra que dice la oposición, sin necesidad de cargar el verso con la repetición de cuatro palabras del primero y con una figura de insistencia como la antimetábola, lo que es el caso de Bl.234.

Según como acentuemos, tenemos dos melódicos en que se crea una equivalencia para el oído entre dos actitudes opuestas. O un heroico que da una información antes de un melódico que evoca una actitud equilibrada. El grupo de dos versos tiene cohesión y el resultado del cotejo es que los dos primeros versos del soneto a Osuna aparecen más hermosos estéticamente.

II.2.b - Estructura de los sonetos

En el soneto a Escipión, después de estos dos primeros versos generales, se introduce una primera persona («mi escudo»): es Escipión, vivo, el que habla, de sí y de Roma. Además, después del pretérito indefinido del principio, que sitúa para el lector moderno la oposición ejemplar de Roma y Escipión en un pasado terminado, el estilo directo introduce el presente de Escipión que nos habla de su presente de exilio y, a partir de este presente, preve un futuro que se sitúa hasta más allá de su muerte.

En el soneto a Osuna, no hay cambio de punto de vista, Osuna es una tercera persona, de la que se habla del principio al final del soneto. La impresión de unidad, de equilibrio, domina en todo el poema. Pero se trata de una persona ausente, de la que se habla. Además, toda la vida heroica de Osuna y el más allá de su muerte se sitúan en el pasado. En el soneto, sólo los dos últimos versos se sitúan en el presente y evocan el desconsuelo universal sin fin causado por su desaparición.

---

27 T. Navarro Tomás dice del endecasílabo melódico: «Se distingue por su movimiento equilibrado y flexible» (*Arte del verso*, México, C.G.E., [1959], 52).

II.2.c - Ideas expresadas

El punto de partida es el mismo en los dos sonetos: la ingratitud de la patria frente a dos hombres que la sirvieron y salvaron y el hecho de que ambos se mostraron superiores a su patria.

Pero al «llanto militar» (v.11) de Bl.223, se opone el «Nadie llore» (v.12) de Bl.234. Las dos actitudes muestran la grandeza de los dos hombres, pero la defensa pronunciada por Escipión puede aparecer como una muestra de vanidad: él mismo dice que se le reconocerá. En Osuna, la tercera persona indica que el reconocimiento es un hecho.

Sin embargo, hay en el soneto a Escipión una voluntad de que se siga sirviendo a la patria (v.11), que no existe en el de Osuna.

El punto de vista es diferente, pues; lo que muestra el soneto a Osuna, es esencialmente la ingratitud de España para con un hombre cuya vida entera fue dedicada a servirla. En cuanto al soneto a Escipión, más allá de la ingratitud de Roma frente a un hombre que también la sirvió, está la actitud humilde de Escipión, la aceptación de su exilio, la voluntad de que Roma siga opulenta, contenta, y de que haya hombres que la sigan sirviendo.

II.2.d - El juego sobre «faltar»

A pesar de la similitud de las palabras, el juego sobre el verbo «faltar» no es exactamente el mismo en los dos sonetos. Para Osuna, «no faltar» significa «no estar ausente» (v.2) y, para España, «cometer una falta» (v.1). Es lo contrario en el otro soneto: para Escipión, «no faltar» es «no cometer una falta» (v.2) y, para Roma, «estar lejos [de Scipión]», aunque el sentido «cometer una falta» sea posible (v.1).

III - Algunas consideraciones metodológicas

1 - Hemos visto que había, entre los dos sonetos, una serie de diferencias, en la relación del héroe con su patria, y en el punto de vista expositivo.

Sin embargo, más que eso, lo que ha llamado siempre la atención son los parecidos entre los dos poemas (ya notados por González de Salas). Se trata de parecidos formales, colocados esencialmente en los dos primeros versos. Es poco.

Pero esos parecidos hacen pensar que uno influyó en el otro (aunque también se podría pensar que tienen los dos una fuente común).

2 - El problema que se nos plantea es, pues, saber cuál es anterior. Su estudio estilístico los sitúa en el mismo período 1639-1645, lo que puede explicar algunos parecidos pero no nos ayuda para determinar la cronología.

Por otra parte, al comparar los dos sonetos hemos comprobado que el soneto a Osuna es más «equilibrado» en su ritmo del principio, en su estructura y en su final. El

resultado es que nos parece más hermoso. J. Siles ha notado el logro del primer verso del soneto a Osuna y su eficacia para lanzar el tema del soneto:

> condensa la arquitectura de la *sententia* (de la máxima) en el espacio de un endecasílabo, al que la cita clásica sirve de punto de partida y en el que actualiza y desarrolla la intencionalidad de su dicción, que es aquí -como, también, en Tácito- un elemento de oposición política.[28]

Según Astrana Marín, Bl.223 está «considerado como el mejor [soneto] de la literatura castellana»[29]. Y es verdad que se ha estudiado mucho el soneto a Osuna y poco el otro. Si nos interesamos por la presencia de los dos sonetos en las antologías (en que se suelen escoger los poemas que parecen más importantes o más hermosos), comprobamos que el soneto a Osuna aparece mucho más a menudo: he visto 85 antologías, entre las que Bl.223 aparece 34 veces y Bl.234 sólo 8 veces. Hay pues una especie de consenso en considerar el soneto a Osuna más bello que el soneto a Escipión.

3 - Y allí estriba el peligro: tenemos la tentación de considerar que un texto más hermoso, más logrado, es forzosamente posterior a otro al cual no atribuimos las mismas cualidades, trátese de dos textos distintos o de textos con variantes[30]. Y por eso se considera en general que el soneto a Escipión es anterior al otro.

Pero creo que hay que resistir la tentación. No hay ninguna razón para que la corrección, la lima, «mejore» el texto corregido. Un poeta que vuelve a escribir sobre un tema parecido puede desmejorar el modelo. Si hay, quizá, progreso en la humanidad, la ley del progreso no se aplica a cada individuo, ni siquiera a los poetas, cuando escriben varios poemas sobre el mismo tema[31] o utilizan el mismo juego de palabras. Lo mismo se puede decir de las variantes, de las correcciones que hace un autor a un texto suyo.

Además la noción de «mejora» puede ser subjetiva. También se podría considerar que lo que vimos como estilo más pesado en el soneto a Escipión es la forma adecuada a una idea que no es la misma. El soneto a Escipión dice mucho más que el soneto a Osuna, la actitud de Escipión es más compleja, filosóficamente difícil de entender, mezcla de reconocimiento orgulloso de su propio valor y de rebajamiento humilde ante

---

28 Art. cit.

29 *Ideario de Don Francisco de Quevedo*, Madrid, 1940, 199.

30 Y es lo que hice con estos dos sonetos en 1987 en *L'art de Quevedo dans ses sonnets*, Thèse d'Etat, Paris IV, 1987, 415-417 y lo repetí en 1989 en *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, PUN, 1989, 239-241.

31 La idea de que el mérito y el servicio no se reconocen, sino todo lo contrario, aparece a menudo en Quevedo, por ejemplo en *Su espada por Santiago* (1628) en que, comentando la historia de Mardoqueo y Amán del libro de *Esther*, exclama: «¡Qué asistentes son, Señor, en palacio, y con grande antigüedad, los que instigan y acusan; y qué desterrados los que merecen y sirven!» (*O.C., op. cit.*, 424ab).

la patria, actitud que, paradójicamente, lo enaltece, mientras rebaja a la patria a quien dice considerar superior. Si el soneto a Osuna expresa armonía, es quizás porque el juicio sobre él no es tan complejo, el reconocimiento de su valor es universal. Y lo que a uno le parece defecto en el soneto a Escipión, puede aparecer a otro como un resultado muy logrado y este soneto superior estéticamente al otro.

Así que, personalmente, me niego a decidir en el cotejo cuál de los dos sonetos es anterior al otro a partir de un estudio estilístico[32] del que se concluye que uno es más logrado, tanto más cuanto que no sé cuál de los dos es más logrado. Los dos sonetos tienen sus bellezas, y no desmerecen en el conjunto de la creación poética quevediana. El soneto a Escipión, considerado en general como un borrador del soneto a Osuna, merecería más atención de los quevedistas. Habría, pues, que considerar a cada uno como un bello soneto quevediano, del final de su producción poética, y no creo que sea posible hoy establecer una cronología fundada de esos dos sonetos. Por otra parte espero que este ejemplo conduzca los quevedistas a tener mucho cuidado con su subjetividad y sus entusiasmos.

32 Quizá, sin embargo, se pueda considerar que, puesto que la fuente habla de Escipión, el primer héroe cantado como ejemplo fue Escipión, que sirvió luego de ejemplo a otro héroe moderno que se encontró en una situación parecida. Pero aquí también hay que tener cuidado, porque sabemos que, para Quevedo, los ejemplos modernos tienen tanta autoridad como los antiguos. Es el caso por ejemplo de Fernando el Católico en la *Vida de Marco Bruto*; ver mi libro *Le paradoxe dans la «Vida de Marco Bruto» de Quevedo*, Paris, E.N.S.J.F., 1980, 94-95 y 104-105.

Teatro histórico y evangelización en *El gran Príncipe de Fez* de Calderón de la Barca

Melchora Romanos

La configuración de las clasificaciones con las que habitualmente solemos encontrarnos al tratar de sistematizar, mediante pautas comunes de ordenamiento, la tan sobredimensionada producción dramática del Siglo de Oro resulta ser, casi siempre, una propuesta problemática.

En el teatro de Lope de Vega, la magnitud del material parece contribuir a una diversificación de posibilidades que, por un lado, se han centrado prioritariamente en la temática y en las fuentes, como lo hizo con criterio positivista Menéndez Pelayo; mientras que por otro, se ha intentado articular, a partir de la diferenciación genérica de drama y comedia, las diversas modalidades o subgéneros en que ambas se articulan como lo hacen M. Vitse, J. Oleza e I. Arellano[1].

Para el caso de Calderón de la Barca, las perspectivas no difieren demasiado y por lo tanto la taxonomía se asienta en criterios similares, pues desde las posibilidades que ofrece Hartzenbusch hasta las de Valbuena Briones todo nos conduce a una tipificación de las obras que, en principio, acordamos y utilizamos habitualmente aunque, a veces, no resulte demasiado coherente o al menos ofrezca dudas la legitimidad de su inclusión en tal o cual casillero[2].

Este planteo introductorio tiene por finalidad tratar de encauzar los lineamientos de esta comunicación hacia el ámbito de ciertos problemas derivados del estudio del teatro histórico, en la medida en que con su permanente continuidad de proyección diacrónica atraviesa toda la producción dramática áurea.

Como parte de un proyecto en el que se intenta estudiar de qué modo la matriz del drama histórico de Lope de Vega y sus variables se proyectan sobre otros autores y, en particular, cómo le llega y es reelaborada por Calderón de la Barca voy a centrarme, por razones de economía de tiempo y espacio, en una obra de Calderón de la Barca: *El*

---

1 Véanse las páginas que Marc Vitse dedica al problema en su *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, PUM, 1988, 306-341. Por su parte Joan Oleza, entre otros trabajos, aborda el tema en «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, I. Arellano, V. García Ruiz, M. Vitse (eds.), Kassel, Reichenberger, 1994, 235-250. I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, 129-139.

2 En su edición de las *Comedias* de Calderón, J. E. Hartzenbusch, propone una clasificación en el vol. 4 (BAE, 14), Madrid, Rivadeneyra, 1850, 685-686. Por su parte A. Valbuena Briones en su edición de *Obras completas* de Pedro Calderón de la Barca, Tomo I, *Dramas*, Madrid, Aguilar, 1959, 32-34, desarrolla el concepto del drama y su división.

gran Príncipe de Fez, en el que dramatiza la conversión al catolicismo de un Príncipe musulmán muerto en 1667, pues algunas cuestiones inherentes a su condición de obra basada en la vida de un personaje coetáneo, por lo tanto histórico y de marcado perfil religioso, se prestan a discusión y análisis[3].

Una revisión de las habituales clasificaciones del teatro calderoniano, en el caso específico del teatro histórico, da como resultado algunas discrepancias o ambigüedades en cuanto a su distribución, pues los criterios utilizados no suelen ser coincidentes. En este sentido, resulta bastante coherente la que propone Hartzenbusch en el *Catálogo de las comedia de Calderón clasificadas* de su edición de la B.A.E., al distribuirlas en tres ejes de ordenamiento distintos de acuerdo con las siguientes posibilidades: 1°) «piezas de argumento no inventado y piezas inventadas por el autor»; 2°) «comedias bíblicas y devotas y comedias profanas»; 3°) «en tragedias, dramas, comedias, zarzuelas y óperas»[4]. Como puede apreciarse, siempre prevalece el asunto o la temática, ya que, en buena medida, está funcionando como determinante del tratamiento genérico.

Por consiguiente, *El gran Príncipe de Fez*, aparece catalogado según el primer criterio como pieza de argumento no inventado; según el segundo entre las piezas bíblicas y devotas; finalmente, por el tercero como un drama. Ahora bien, que esta obra pueda ser adscripta a la doble perspectiva de histórica y devota, más habitualmente denominada religiosa, no resulta en modo alguno incoherente ya que, aunque es algo muy conocido, no está de más recordar lo que Bances Candamo puntualizaba en su apartado *De los argumentos de las Comedias Modernas*, cuando señalaba que:«Estas se escriuen de lo que sucede, o de lo que puede suceder, poniéndolo verosímil. Diuidirémoslas sólo en dos clases: amatorias, o historiales, porque las de Santos son historiales también, y no otra especie»[5].

Esta vertiente particular, que remite al fin común de enseñar con la ejemplaridad que se desprende de vidas modélicas, ha sido estudiada por lo general con independencia de sus posibles relaciones con el tratamiento de la historia en otras obras. Y esta circunstancia precisamente es la que me lleva a replantear la pertenencia de *El gran Príncipe de Fez* de Calderón al ámbito exclusivo de las comedias de santos disociando así su idiosincracia particular o al menos no prestándole interés[6].

---

3 Se trata del Proyecto de investigación TL 029, «Dramaturgia e ideología de la comedia histórica. De la modernidad hacia el fin del teatro aurisecular» que cuenta con apoyo económico de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires. Colaboran en el proyecto: Florencia Calvo, Josefina Pagnotta, Patricia Festini, Stella Maris Tapia, Eleonora Gonano, Ximena González y Alejandra Fernández Licciardi.

4 Ed. cit., 685-86.

5 F. Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, prólogo, edición y notas de D. W. Moir, London, Tamesis Books, 1970, 33.

6 Un enfoque interesante acerca de las relaciones entre representantes de dos religiones y culturas diferentes, en esta obra y en *El Príncipe constante* de Calderón, puede verse en el trabajo de Celsa C. 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*, I. Arellano y A. Cardona (eds.), 1 Antrhopos Extra, Barcelona, 1997, 95-102.

El problema está, en mi opinión, en que hay una tendencia a la inercia y a seguir las huellas dejadas por otros críticos sin atender demasiado, particularmente cuando se trata como en este caso de obras poco o mal conocidas, a la efectividad de las opiniones vertidas. Así, por ejemplo, no cabe duda de que los juicios de Menéndez Pelayo reunidos en *Calderón y su teatro*, aunque superados ya, siguen pesando a la hora de enfrentarse con los textos. Su rechazo de las comedias religiosas del dramaturgo, lo lleva a seleccionar unos pocos por cuanto: «De la mayor parte de esos dramas puede prescindirse sin detrimento ninguno de la gloria del poeta»[7]. Antes de efectuar el análisis enumera algunos de los que merecen quedar condenados al olvido, entre los que se encuentra:

> *El gran Príncipe de Fez*, comedia que llamaríamos hoy de circunstancias, compuesta en glorificación de la Compañía de Jesús, se reduce a la conversión de un Príncipe marroquí, que entra en la Compañía después de una serie de prodigios y de escenas alegóricas, en que su Buen Genio y su Mal Genio (representando exteriormente la lid interior que arde en su pecho), se dan reñidas batallas, queriendo atraerle el uno al conocimiento de la verdad, y queriendo retenerle el otro en sus antiguos errores.[8]

En 1981, B. W. Wardropper retoma la problemática condición de la comedia religiosa calderoniana y al proponer el deslinde de los subgéneros que la integran se basa en la propuesta del crítico santanderino, porque como bien señala: «El inmenso prestigio de Menéndez Pelayo sigue prestando autoridad a su dictamen cien años después de que lo emitiera»[9]. Establece cuatro subgéneros en función de los grandes temas que abarcan, y de acuerdo con esto, en el segundo, el de las comedias de la historia de la era cristiana, reúne a *La exaltación de la cruz*, *Origen pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* y *El gran Príncipe de Fez*, pues se trata de dramas en los que se hace hincapié en el significado espiritual de unos acontecimientos históricos. En efecto, señala que «se compenetran lo histórico y lo sobrenatural: en cada obra, en lo más verosímil aparecen unas figuras sobrenaturales, aunque no sean más que unos ángeles»[10]. Esta delimitación encuadra de un modo más pertinente la doble perspectiva en que parece haber concebido Calderón *El gran Príncipe de Fez*. Pero, para determinar los alcances de la construcción de este drama y de los problemas que supone su difícil equilibrio de fuerzas, voy a detenerme a analizar algunos aspectos del funcionamiento de sus principios organizadores.

---

7 M. Menéndez Pelayo, *Calderón y su teatro*, Madrid, Revista de Archivos, 1910, 176.

8 *Ibid.*, 178.

9 B. W. Warddropper, «Las comedias religiosas de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, C.S.I.C., 1983, tomo I, 185-198. La cita en 186-187.

10 *Ibid.*, 189.

En primer lugar, conviene precisar los componentes históricos, la materia sobre la que Calderón ha trabajado para elaborar esta comedia. El protagonista que, en la versión calderoniana, lleva el nombre de Muley Mahomet, y que como cristiano será don Baltasar de Loyola pertenece a ese curioso núcleo de personalidades del mundo islámico de alto rango que hacia fines del siglo XVI y con mayor frecuencia en el XVII abandonan su religión y se convierten al cristianismo.

Henry de Castries ha planteado las dificultades que supone la identificación de estos conversos como los Felipe de África y los Infantes de Fez de los que se conservan datos sobre su carrera más o menos aventurera en razón de la curiosidad que provocaban entre los cronistas contemporáneos, pero escasas precisiones sobre su historia anterior[11].

Resulta muy interesante al respecto, que entre alguno de los que recuerda junto al personaje que ahora nos interesa, menciona a Muley Jeque, hijo de uno de los reyes muertos en la batalla de Alcazarquivir y protagonista de otra historia teatral de un príncipe convertido al catolicismo que Lope de Vega desarrolla en *La tragedia del Rey don Sebastián y bautismo del Príncipe de Marruecos*. Este jarife después de ser bautizado en El Escorial, en 1593, siendo sus padrinos Felipe II y su hija la Infanta doña Isabel, recibe el nombre de Felipe de África[12].

En cuanto al príncipe de la obra de Calderón, según los datos conservados, fue apresado por los caballeros de la Orden de Malta, comandados por don Baltasar de Mandols, en 1654 cuando se dirigía junto con una grupo de peregrinos marroquíes de Túnez a La Meca. Permanece en cautiverio durante dos años, y consigue finalmente su libertad junto con la de los otros moros capturados. Trabas e inconvenientes sucesivos le impiden embarcarse de regreso y renuncia a su proyecto. Experimenta entonces una crisis espiritual, que sus biógrafos cristianos atribuyen al resultado de un sueño, de una visión o de una aparición, dada la naturaleza sobrenatural del suceso, hasta que un día se lo ve errando por las calles de Malta, gritando en italiano y en árabe que reniega de Mahoma y de su falsa secta y que es cristiano. Para protegerlo el comendador de Mandols le da asilo en su Palacio.

Su segunda vida se encuentra documentada en crónicas y correspondencia, aunque de Castries se funda principalmente en una biografía del P. Domenico Brunacci, al que le fue encomendado escribirla en 1692, lo que hace imposible que Calderón la utilizara.

---

11 Henry de Castries, «Trois princes marocains convertis au christianisme», en *Mémorial Henri Basset. Nouvelles études nord-africaines et orientales*, publiées par l'Institut des hautes-études marocaines, tome XVII, Paris, Libairie orientaliste Paul Geuthner, 1928, 141-158.

12 Sobre este sugestivo personaje véase el libro de J. Oliver Asín, *Vida de Don Felipe de África, Príncipe de Fez y Marruecos (1566-1621)*, Madrid-Granada, C.S.I.C., 1955. Sobre la tragedia y su protagonista es de gran interés el trabajo de F. B. Pedraza Jiménez, «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: *La tragedia del rey Don Sebastián* y la figura de Muley Xeque», en *El siglo XVII hispano-marroquí*, Mohammed Salhi (coord.), Rabat, Publicaciones de la Facultad de Letras y de Ciencias Humanas, Universidad Mohammed V, 1997, 133-146. Con centrada atención en la figura del Rey, véase de M. Romanos, «Felipe II en la *Tragedia del rey Don Sebastián y el bautismo del Príncipe de Marruecos* de Lope de Vega», Edad de Oro, XVIII, 1999, 177-191.

Los datos de interés allí reunidos son: que hizo su instrucción como catecúmeno bajo la dirección de un padre jesuita; que el 31 de julio de 1656 fue bautizado solemnemente y adoptó el nombre de su padrino, don Baltasar de Mandols, al que le agrega de Loyola por San Ignacio; que pasa a Sicilia donde continúa su formación religiosa en la casa de los jesuitas de Mesina (entre octubre de 1657 y septiembre de 1661); que viaja a Roma para ingresar al noviciado de Sant'Andrea y el 27 de diciembre de 1663 se ordena sacerdote y es destinado a las Misiones; que finalmente muere en Madrid el 15 de septiembre de 1667 cuando marchaba hacia Lisboa para embarcarse con destino a las Indias[13].

Con esta historia muy reciente, que en modo alguno es la de un santo, Calderón va a construir la comedia de la que se conserva un manuscrito autógrafo cuya fecha de aprobación es del 16 de septiembre de 1669, año en el que se estrena en el Palacio Real de Madrid, cuando acaba de cumplirse el segundo aniversario de la desaparición del protagonista[14].

La primera jornada, supone una formulación en términos dramáticos de la historia preliminar, de aquellos antecedentes necesarios para entender la evolución religiosa de Muley Mahomet que nos sitúan en los moldes habituales de una comedia histórica. Se inicia en medio del proceso de una acción bélica, de una contienda en la que luchan las fuerzas de Fez contra las de Marruecos. Un extenso monólogo del Príncipe nos imforma de las causas de la guerra, de su condición de hombre de letras más que de armas, y de una situación que lo llena de desasosiego. Se trata de esta máxima del Corán cuyo sentido no logra descifrar y de la que tampoco sabe darle explicación quien ha sido su maestro el morabito Cide Hamet:

> Del imperio de Satán
> (dice) solamente fueron
> María y el Hijo suyo
> tan divinamente exentos
> que no pagaron el grande
> tributo del universo.[15]

Una larga confrontación dialéctica de connotaciones escolásticas, acerca de las razones que ofuscan su entendimiento, termina por fatigarlo y se duerme. Esta situación, en la que un pagano parte de un pasaje de un libro que le resulta incomprensible a la luz de su fe y conocimientos y, mediante el estudio y la reflexión, llega a la fe católica, es la que desencadena la acción en otros dramas considerados como religiosos por la crítica. En efecto, Wardropper adscribe a la categoría tercera, «conversiones de gentiles

---

13 Cfr. H. de Castries, art. cit., 151-153.

14 Para la información bibliográfica correspondiente véase K. y R. Reichenberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung*, Kassel, I, 1979, 282-284.

15 Utilizo para las citas la edición de A. Valbuena Briones de *Obras completas* de Pedro Calderón de la Barca, tomo I, *Dramas*, Madrid, Aguilar, 1959, 1411a.

en mártires cristianos»: *El mágico prodigioso*, *Los dos amantes del cielo* y *El José de las mujeres*[16].

A partir de ese motivo, reiterado en contextos diversos, proyecta Calderón la potencialidad asignada a la confrontación intelectual que escénicamente, en *El Príncipe de Fez*, está representada por dos figuras alegóricas en las que se corporiza el debate interior: el Buen Genio (ángel) y el Mal Genio (demonio) que se enfrentan en combate paralelo al librado, en el campo de batalla, por Muley Mahomet y su oponente Abdalá:

Mal Gen. Pues toca al arma, que presto
verás de la competencia
nuestra el fin, a Abdalá oyendo
y a sus gentes, bien que ahora
sólo en lejanos acentos...
.....

Buen Gen. También oirás tú de estotra
parte, a fin de mis intentos...
.....

Mal Gen. Pues al arma...
Buen Gen. Pues al arma...
Mal Gen. Y vea el mundo...
Buen Gen. Y mire el cielo...
Los dos. ...su interior y exterior lid,
unos y otros repitiendo...[17]

Al margen de esta función, ambos Genios, que tal como se indica en las acotaciones no son vistos ni oídos, van también a actuar como relatores de las acciones de guerra que transcurren fuera de escena: el Príncipe a causa de una bala que hiere a su caballo cae despeñado y es recogido en brazos por los dos y cuando el combate se complica comentan su decisión de ir en peregrinación a La Meca en caso de obtener la victoria.

Por consiguiente, la participación de ambas figuras adquiere, en este drama, una dimensión más activa que la que cumplen cuando aparecen en las obras de Lope de Vega, en situaciones semejantes. Un ejemplo significativo es el caso tan cercano de la ya mencionada *Tragedia del rey don Sebastián y bautismo del Príncipe de Marruecos*, cuando promediando el tercer acto, Muley Jeque, el protagonista, siente que el sueño lo vence poco antes de ser bautizado y, tal como señala la acotación escénica, «salen dos mujeres, la una de Ley evangélica y la otra de Seta africana, vestidas a este propósito»[18]. El debate entre las dos gira en torno al reino que va a perder en este mundo

16 Cfr. art. cit., 189.

17 Ed. cit., 1412b.

18 Obras de Lope de Vega, XXV, *Crónicas y leyendas dramáticas de España*, edición y estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo, reimpresión de la publicada por la R.A.E., Madrid, Atlas, 1969, B.A.E. 223, 177a.

el Príncipe y el del cielo que va a ganar a cambio, corporizados ambos en sendas representaciones con sus símbolos correspondientes. Pero esto sucede una sola vez, para refrendar la acción de la inexorable voluntad divina que lo conduce a la pila bautismal y le permite superar los obstáculos con los que intentan disuadirlo.

En cambio, Calderón mantiene a ambas figuras durante todo el transcurso de la comedia y éstas van a participar activamente en las situaciones decisivas. Esto obedece fundamentalmente a que, si bien su planteo dramático es coincidente en lo esencial y hasta pueden trazarse situaciones recurrentes con la comedia de Lope, va a centrar más su atención en lo extraordinario, lo prodigioso que presupone la acción de la Providencia. Alcuzcuz, el criado moro, en su función de gracioso, de modo autorreferencial señala lo siguiente:

> Como ser hestoria nuestra
> **tan rara**, que parecer
> tener cosas de comedia,
> ¿qué mucho que en componerse
> de jornadas, lo parezca?[19]

Voy a detenerme en algunos momentos de la acción en los que se pone en evidencia la función de estas figuras alegóricas y la intención con que han sido construidas por Calderón. Así, en la segunda jornada, cuando Muley Mahomet está cautivo en la casa de don Baltasar Mandas, esperando la llegada del rescate, decide leer algún libro y le pide a su criado Alcuzcuz que se lo alcance. Aparece en escena el Buen Genio y le marca uno que leerá en la página que también se encarga de determinarle. Se trata de *La vida de San Ignacio de Loyola*, escrita por el P. Rivadeneyra (1611), y el pasaje indicado corresponde al capítulo III, en el que se narra el encuentro de San Ignacio con un moro de camino a Monserrat[20]. Pero este texto, que es esencial para la explicación del pasaje del Corán que lo perturbaba, no ha de ser tan solo leído sino representado, pues, para persuadirlo mejor las líneas del texto llegarán a su oído más que leídas, pronunciadas. En la didascalia puntualiza Calderón cómo ha de montarse la escena de teatro dentro del teatro:

> Sale San Lorenzo vestido de peregrino, y un moro de morisco, como andaban en España, y paseándose los dos por detrás de la silla, como que van de camino, representan sus versos, y al mismo tiempo los lee el Príncipe, con esta diferencia: que ellos los han de decir en voz alta y él en voz baja, como que los lee para sí.[21]

---

19 Ed. cit., 1445b. El texto destacado es nuestro.

20 Esta aclaración del capítulo la agrega Valbuena Briones en la «Nota preliminar» a *El gran Príncipe de Fez* que acompaña a su 5ª edición, Madrid, Aguilar, 1966, 1364b.

21 Ed. cit., 1432b.

Cuando comienza a comprender, por la explicación del dogma de la Inmacula Concepción, el sentido de las palabras que no entendía del Corán, la intervención del Mal Genio le trueca las páginas para impedir que continúe y se corta la escena con el anuncio de la llegada de su rescate. Volverán a aparecer los dos al final de la jornada, en el momento en que el Príncipe parte en la nave para proseguir con su interrumpida peregrinación, y aquí se repite y acentúa el combate. Se suceden situaciones sobrenaturales que sólo ve y oye el protagonista: ruidos de terremoto, se enciende fuego en el mar, violentos rayos que caen. Presa de terror y creyendo que ha sido abandonado por el Profeta clama la ayuda de la virgen María, la que aparece en una nube, rodeada de música y le ordena volver a Malta. Esta construcción de la jornada segunda pone en evidencia, mediante los recursos utilizados por Calderón, la doble funcionalidad que Javier Aparicio destaca de la comedia de santos, la evangelización y la especulación religiosa, lograda mediante el desbordamiento sensorial que procura trasmitir con mayor fuerza el mensaje religioso[22].

La presencia de los dos Genios vuelve a repetirse en la tercera jornada. Uno ha de encabezar triunfante el cortejo que acompaña al Príncipe camino a la Iglesia donde será bautizado; el otro, derrotado, tratará de provocar la muerte de don Baltasar de Loyola, el gran Príncipe de Fez, cuando peregrina desde Roma a Loreto[23]. Como no logra su propósito tendrá que darse por vencido, pero antes vaticina que la muerte «[...] le esta amenazando presto,/con que nunca gozará, /por más que insten sus anhelos,/el renombre del martirio, /que es su más deseado premio»[24].

Esto da lugar a una última escena de gran aparato en la que el Buen Genio para demostrarle que «si no es mártir por sangre,/es mártir por el afecto», le hace presenciar la representación del sacrificio de Isaac a quien debe ejecutar Abraham como un ejemplo de otras formas de martirologio. La apoteosis final, con la presencia de la Religión que se identifica con la Compañía de Jesús, y en la que no aparece el Príncipe porque ya ha muerto, culmina con estas palabras acompañadas por la música:

> ¡Victoria, victoria
> por el Buen Genio,
> que en mejor Compañía

---

22 Javier Aparicio Maydeu, «La *comedia de santos* calderoniana: evangelización y especulación», en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes,* I. Arellano y A. Cardona (eds.), ed. cit., 85-89. Véase también del mismo autor «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, M. García Martín, I. Arellano y M. Vitse (eds.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, 141-151.

23 Hay que destacar entre los esfuerzos del Mal Genio la representación escénica, en el bosque próximo al Santuario, que en sueños le hace presenciar al Príncipe de su destronamiento. Es muy interesante la relación que la Profesora Lygia Rodrigues Vianna Peres propone en su comunicación presentada al Congreso, «La Historia en el Teatro, el Teatro de la Historia: la tradición emblemática y la representación de algunos Reyes peninsulares en obras del Siglo de Oro», entre esta escena alegórica y un pasaje de la *Década I* de Alfonso de Palencia.

24 Ed. cit., 1453a.

da mejor reino![25]

Finalmente, y a modo de conclusión, es evidente que la alegoría, que cuenta con notoria utilización en el teatro histórico de Lope de Vega, se adensa mucho más en Calderón cuando la asume para acentuar un objetivo programáticamente religioso, en perspectiva que se aproxima al auto sacramental en detrimento de los elementos constituyentes de la comedia.

En este caso en particular, el dramaturgo le ha dado un rasgo diferenciador al tratamiento de la biografía de un personaje contemporáneo que se convierte en protagonista dramático como ejemplo de un proceso de evangelización. Los santos mártires o los bandoleros que se vuelven santos, vivieron en tiempo pasado y su historia se actualiza con la representación, a la vez que se proyecta en el espacio regido por el designio divino[26]. Por su parte, este príncipe que acaba de morir tiene que ser proyectado en una dimensión que supere su coetaneidad y mostrar así, mediante el incremento del plano alegórico su merecimiento para llegar a alcanzar la dimensión de eternidad en la que sin serlo es mostrado como un mártir.

De este modo, Calderón debe abandonar la temporalidad, el *hic et nunc* de la historia personal de don Baltasar de Loyola y priorizar su trascendencia sobrenatural, para mostrar la otra historia, la que se juega en el plano de la Providencia Divina. De la imbricación de lo histórico con la función programática de la religión surge esta comedia, histórica por el asunto, pero encauzada en la vertiente de las comedias de santo por la intencionalidad manifiesta de fraguar en el teatro un instrumento de evangelización.

---

25 Ed. cit., 1454b.

26 Me refiero a lo que señala B.W. Wardropper, art. cit., 189, como una de las cuatro clases de comedias de santos, las «de santos y bandoleros» en que presentan la conversión de un pecador en gran escala entre las que se encuentran *El Purgatorio de San Patricio* y *La devoción de la Cruz*.

El paratexto indiano: el caso de la *Miscelánea antártica* de Miguel Cabello Valboa

Sonia V. Rose

Si bien la denominación de «paratexto» es nueva, el campo que éste cubre ha sido siempre conocido y estudiado. La bibliografía es probablemente la disciplina que más se ha movido en el terreno de las piezas liminares de una obra y, más recientemente, la historia del libro. Los preliminares no han sido sin embargo extraños a la historia literaria, que ha privilegiado el estudio de dos de sus partes, la epístola nuncupatoria y el prólogo, que son las que más oscilan entre el texto literario y el pragmático (ver Porqueras Mayo 1957, 1965 y 1968). Las composiciones poéticas –probablemente por tratarse de piezas laudatorias convencionales– no parecen haber recibido mayor atención.

Anne Cayuela, en su obra *Le paratexte au Siècle d'Or*, considera que el estudio de las piezas liminares ha sufrido una renovación desde que Antoine Compagnon, en 1979, enfocara los preliminares desde la crítica literaria. No sería sin embargo hasta la publicación de la obra de Genette, *Palimpsestes* (1981) y, posteriormente, *Le paratexte* (1987), que la investigación comenzaría a interesarse por esta zona gris. Un ejemplo de este interés es, entre muchos otros, el mencionado libro de Cayuela, cuyo corpus está constituido por obras de ficción.

Chartier (1996, v-vi, y otros) ha mostrado la importancia que tiene el libro como objeto material, cómo sus distintas partes funcionan como medios de controlar y de seducir al lector y cómo éste construye el significado no sólo a través de la lectura de la obra misma, sino de todas las partes que formal y materialmente la componen. El estudio del paratexto, pues, es abarcador y permite acercarse al entramado ideológico de una época. Se expresan en él ideas de todo tipo (poéticas, retóricas, políticas, etc.), nos proporciona información sobre la historia de la imprenta, de la producción y distribución del libro y sobre la historia de las prácticas de lectura, además de echar luz sobre la relación existente entre autores y autoridades legales y eclesiásticas, y entre autores y mecenas; finalmente, nos permite acercarnos a la circulación de información y reconstituir (aunque sea parcialmente) las redes letradas que rigen la vida intelectual.

Los estudios sobre los aspectos anteriores se han multiplicado durante los últimos años para la Península y, aunque más lentamente, comienzan a ser emprendidos para los virreinatos americanos. ¿En qué sentido puede el análisis de los paratextos hacer un aporte al estudio de la cultura virreinal? Las historias literarias suelen hacer hincapié en el nutrido ambiente intelectual de ciertos centros dentro de los virreinatos (principalmente, las capitales de audiencia, aunque también ciudades como Potosí); sin embargo, los estudios en general o sobre autores o aspectos particulares no abundan. Debido al

cúmulo de información que contiene un paratexto y que hemos detallado anteriormente, su examen parecería ser uno de los medios para acercarse a la historia del libro, de la imprenta y de las prácticas de lectura. Más aun, nos permitiría reconstituir las redes de letrados y la circulación de obras e ideas entre los virreinatos y entre éstos y la Metrópoli en un momento dado. El establecimiento del corpus a trabajar no es tarea fácil, pues lleva a plantearse la relación entre la literatura culta europea y la que se crea en los virreinatos. Es decir, nos lleva a la no resuelta pregunta sobre la existencia de una literatura local, iberoamericana, con caracteres propios que la distinguirían de la europea. Se trata, en todo caso, de un trabajo de largo aliento, cuya necesidad no podemos sino plantear.

La presente comunicación forma parte de un estudio más amplio sobre el primer intento de formación de una República de las letras en el virreinato del Perú, cristalizado en el proyecto de la Academia antártica. Nuestro acercamiento al paratexto indiano se limita, por el momento al menos, al de las obras (publicadas o munscritas) de los autores que participaron en el proyecto. Dentro de ellas, destaca la *Miscelánea antártica* del clérigo presbítero Miguel Cabello Valboa, a cuyo paratexto pasaremos revista, contentándonos con indicar ciertas pistas a seguir en estudios posteriores.

Cabello Valboa nació en Archidona (Málaga) entre 1530-35 y en 1566 pasó al virreinato del Perú, donde habría de permanecer hasta su muerte, de su vida dedicado a la evangelización. A lo largo de una vida andariega y agitada, se consagró al ejercicio de las letras y formó parte de ese proyecto de translación de la cultura clásica e italianizante que fue la Academia antártica (Tauro, 1948; Rose, en prensa). Su lugar dentro de ella queda establecido por el elogio que de él hace la Poetisa anónima en el «Discurso en loor de la poesía» (fol. 20v.), publicado en los preliminares de la *Primera parte del Parnaso Antartico*, (Sevilla, 1608). El valor programático del «Discurso» y su función de «carta de presentación» de quienes aspiraban a formar una República de las letras en el Perú ha sido ampliamente establecido[1].

No es, sin embargo, dentro del contexto de la translación del humanismo a las Indias que ha sido estudiado Cabello. Los trabajos sobre su obra se limitan a la *Miscelánea antártica*, que ha sido utilizada y valorada exclusivamente como fuente para la historia incaica y preincaica. Porras Barrenechea, por ejemplo, no puede sino sentirse amablemente irritado por la falta de rigor histórico de Cabello, por lo que él considera su «inocuidad y falta de originalidad» y por «el enorme peso muerto de erudición» que es la base de gran parte de la obra. De allí que apruebe sin reservas la decisión de

1 Colombí, 2000, Cornejo Polar, 1962. La Poetisa menciona una serie de obras de Cabello, hoy perdidas y no identificadas, salvo la «entrada de los Mojos», que probablemente sea *la Orden y traza para descubrir y poblar la tierra de los chunchos y otras provincias*, publicada por Jijón y Caamaño en 1945. No menciona, sin embargo, la *Verdadera descripción y relación de la provincia y tierra de las Esmeraldas*, redactada alrededor de 1579-81 y publicada junto con la anterior.

Ternaux Compans de publicar, traducidos, sólo los capítulos que se refieren directamente a los Incas[2].

La obra de Cabello no ha salido mejor parada de la crítica más reciente. Continúa siendo utilizada como cantera de datos para la historia de la época prehispánica, sólo que acusado ahora de etnocentrismo y de haber cubierto con su voz la de una «cultura que lucha por expresarse: la quechua del norte del imperio inca» (Rodríguez Arenas 1988, 200).

Las aproximaciones anteriores no tienen en cuenta lo que Cabello pretendió lograr con su obra, el tema central de ésta ni el lector ideal para quien fue escrita. El examen del paratexto nos permitirá aclarar los puntos anteriores y colocar así a la obra en el marco de su creación.

La *Miscelánea antártica* fue redactada entre 1576, cuando Cabello se encontraba en la Audiencia de Quito y el 9 de julio de 1586, es decir, durante su período final en Ica o inicial en Charcas (como nos lo dice el autor en el Prólogo y en la última página de la obra respectivamente, 1951, 5 y 483). La obra no fue publicada en vida de Cabello y ha llegado a nosotros a través de dos manuscritos: a) el códice de la Biblioteca de la Universidad de Texas en Austin, autógrafo, que perteneciera a García Icazbalceta y que fuera descubierto a mediados del presente siglo; b) el de la Public Library de Nueva York, aparentemente una copia tardía[3], que perteneciera a Ternaux-Compans. En ambos casos, el paratexto carece obviamente de privilegio, aprobaciones, censuras, tasa, etc. Carece igualmente de composiciones elogiosas de mano de otros autores, de tabla de materias o de ilustraciones. El códice de Nueva York presenta una epístola nuncupatoria[4] y un prólogo[5] (que asumimos también se encuentra en el de Austin, que es, sin embargo, el único en poseer portada e incluir un soneto inicial del autor).

1. El protector

Dentro de una sociedad en la cual la creación literaria tiene lugar dentro de una relación de mecenazgo, no es sorprendente la clara presencia del protector desde la portada misma, donde su nombre puede ocupar un lugar de mayor importancia que el del mismo

---

2 Porras, 1986b, 682-83. Ternaux-Compans publica en 1840, traducida al francés, la tercera parte (a partir del capítulo IX) de la *Miscelánea*. Ésta es a su vez traducida al español por Delia Romero de Ternaux y aparece en 1920 bajo el título de *Historia del Perú bajo la dominación de los Incas*.

3 No hemos podido consultar el códice de la Universidad de Austin ni el de la Public Library de Nueva York (que se supone sea una copia más tardía). Nuestras afirmaciones dependen, pues, de la edición que del códice de Nueva York se hiciera en 1951 y de las fotostásticas que la misma incluye de la portada y de los párrafos finales de la epístola nuncupatoria y del prólogo. No se indica en la mencionada edición en qué orden se encuentran las distintas piezas, pero asumimos que el códice se abre con la portada, a la cual sigue el soneto, la epístola y el prólogo.

4 «A. D. FERNANDO DE TORRES, Y Portugal Conde del Villar, Visorrey, Governador y Capitan general de estos Reinos, y Provincias del Piru, Miguel Cabello Balboa su perpetuo Capellan» (1951, 1).

5 «MIGUEL CABELLO VALVOA CLERIGO PRESBI/tero, á el pio, y curioso lector/S.D.» (1951, 3).

autor. La epístola nuncupatoria es, sin embargo, el lugar de encuentro entre el autor y ese destinatario privilegiado que es el mecenas (real o potencial), que a menudo ha encargado la obra o ha sido (quitando al propio autor) su primer lector[6]. Es en ella, pues, donde podemos vislumbrar el funcionamiento y las estrategias utilizadas por la República de las letras para constituirse y mantenerse en tanto tal. Vemos, sobre todo, las que utiliza un autor individual para ser incluído en el grupo o, una vez dentro de él, tomar posición.

Dedicar un libro a un personaje tiene como objetivo, en la mayoría de los casos, obtener su protección, lo cual determina los criterios de selección del dedicatario, que suele ser un personaje que funciona en las esferas del poder, ya sea político o eclesiástico. El elogio de su poder, de sus calidades intelectuales y de su amor por las artes es, pues, de rigor.

Cabello dedica su obra a Don Fernando de Torres y Portugal, Conde del Villar don Pardo y Marqués de Bélgica, quien fuera virrey del Perú entre 1586 y 1589. Hombre ya de edad al tomar el mando, la imagen que la historia ha recogido de él es la de un gobernante senil aunque recto, bajo cuyo mandato no hubo grandes acciones y sucesos y que falleció poco después de regresar a la Península[7]. El futuro protector ya es mencionado en el soneto inicial, en forma de diálogo: ante el temor de la obra-hija a ser atacada, su autor-padre le recuerda que están protegidos por «escudos sacros, y prestantes Torres», haciendo el juego de palabras obligado con el nombre de Torres y Portugal.

La epístola nuncupatoria está organizada en dos ejes temporales (el presente de la narración y el pasado de lo narrado) y en torno a un tema (su vocación de servicio). El «ayer» recuerda al virrey los servicios que el autor prestara a la corona: su participación en campañas militares en Europa y (ya en calidad de clérigo) en los descubrimientos y conquistas en el Nuevo Mundo. Desde el «hoy», el autor propone un modo de continuar sus servicios a la corona, esta vez a través de la escritura. Consciente tal vez de la importancia del criterio de «utilidad» para la publicación de un libro, Cabello acentúa la de su obra: con ella servirá a su rey, a su nación y a su siglo; evitará caer en la ociosidad y, sobre todo, ayudará al virrey a bien gobernar a sus nuevos vasallos, explicándoles sus orígenes y su historia. En efecto, la finalidad última de dedicarle la obra a un virrey recientemente llegado es la de instruirlo, puesto que «como á príncipe de el gouierno de este nuestro Piru [...] esta muy bien entender de Raíz la que tienen por origen los Naturales de estas yndias» (1951, 3). El topos de la ignorancia que daña a los grandes es, como es sabido, recurrente. Sin embargo, considerando la coyuntura política del virreinato del Perú en la época postoledana, es de creer que la actitud va

6 Ver Leiner, 1965. No hemos podido consultar la tesis de doctorado de Sabine Vogel (1996).

7 Entre estos últimos se cuenta su decisión de suprimir a los alcaldes ordinarios y nombrar en su lugar corregidores, decisión que será revocada por el rey; en cuanto a los sucesos, se mencionan la defensa del Callao y refuerzo de la escuadra debido a los merodeos de Thomas Cavendish por las costas del Pacífico (1585-1588) y una serie de epidemias (1585-1589). Ver Vargas Ugarte, 1966.

más allá de topos. Aunque muy diferente de informes como los del licenciado Juan Polo de Ondegardo o de Juan de Matienzo (tanto por el contenido de los mismos como por la posición de sus autores), la obra de Cabello intenta, en parte, informar al virrey de las «antiguallas» de la tierra, lo cual le ha de permitir mejor gobernarla. Dentro de este intento se inscribe igualmente la obra de otro miembro de la Academia, la traducción que el portugués Enrique Garcés hará de la obra de Francesco Patrizzi, *De Regno*, y que publicará en Madrid en 1591.

La epístola se cierra de modo convencional, rogando el autor al noble que reciba su obra y a Dios que lo proteja. No ha escapado tampoco al infaltable topos de la falsa modestia, que hallamos unido al elogio: consciente de las falencias de su obra, Cabello espera que la protección del noble las cubra.

La epístola nuncupatoria es un subgénero fijo, construido por medio de una serie de topos propios del discurso encomiástico. La situación está dada de antemano: es el escritor quien solicita la protección del mecenas, cuyas virtudes inevitablemente alaba. Cayuela (1996) reseña toda una serie de casos (dentro de un corpus de obras de ficción) en los cuales los autores escapan y a veces revierten las convenciones encomiásticas de la epístola nuncupatoria. Diu, por su parte, señala una evolución en el caso de las epístolas nuncupatorias de Erasmo, quien llega casi a subvertir en ellas la jerarquía de poderes, colocando al destinatario a la misma altura que el *orator* cristiano (1998, 72 y 76). No es éste de ningún modo el caso de Cabello (ni el de los otros miembros de la Academia antártica), quien no habría podido darse el lujo de hacer otra cosa que no fuera lo que se esperaba de él. Dado que el libro no llegó a editarse, parece que ni incluso plegarse a las normas le dio el resultado buscado.

2. El prólogo

Como es sabido, es el prólogo el lugar del primer y más directo encuentro entre un autor y su público ideal (Porqueras 1957, 1965 y 1968). Es aquí donde, tal como lo aconseja la retórica clásica, «el autor busca poner al lector de su parte, volverlo dócil y atento» (Cayuela, 1996, 473) y donde intenta imponer un modo particular de leer o interpretar el contenido de su libro.

El temario de la obra de Cabello –como era usual en la época– se encuentra detallado en el título que aparece en la portada: «MISCELANEA/Antartica, donde se describe, el origen, de nuestros Indios Occide[n]/tales, deduzido desde Adan, y la Erection y principio del Imperio de los Reyes Ingas de el Piru Vidas y guerras que tu/vieron: cossas notables q[ue] hizieron, computados los años de sus/nascimientos y muertes, y de lo q[ue] por el Uniuersso yva subcedi/endo; durantes [sic] sus edades y tiempos». El tema central es, pues –como repite en el prólogo– «el origen y principio que tubieron en el Mundo nuestros Indios Occidentales», cuya instalación y devenir sigue para el caso del Perú, narrando el inicio, apogeo y caída del imperio de los Incas.

El prólogo cumple así con una de sus funciones, la de guiar al lector en la lectura de la obra, explicándole la ruta a seguir y explayándose en la organización de la materia,

en este caso tripartita. La primera parte «trata de la creacion [...] de el Mundo, y de la inundacion de las aguas q[ue] la cubrieron, y de la reparticion de todo el uniuerso hecha entre los hijos, nietos, y visnietos de el Patriarca Noe y sus descendientes» (1951, 7). La segunda se ocupa, entre otras muchas materias, de la cuestión del origen de los indios americanos, a quienes se considera descendientes del Patriarca Ophir y provenientes de la India Oriental. La tercera abarca desde «la entrada primera (despues de el uniuersal dilubio) q[ue] los originarios padres de estos Indios hicieron en este pedazo de Mundo (vacio asta aquellos tiempos), y de q[ue] manera, con que orden, en q[ue] creencias se sustentaron en el: hasta que comenzaron los Reies Ingas á eregir Imperio en este gran Reino de Piru» y hasta su final caída con la ejecución de Atahualpa (*ibid.*).

La materia central que va a tratar es de bajo grado de credibilidad o, como él mismo lo reconoce, difícil y oscura (1951, 3). De allí que utilice el prólogo para intentar aumentar el grado de credibilidad de la misma y conseguir que el lector lea y le crea. Para lograrlo, se sirve de distintos medios. En primera instancia, de la apelación directa al lector para presentar su obra como producto de una exigencia del público y no de un deseo personal: «Aqui te presento (Lector charisimo) lo que el deseo de muchos a pedido, y mi bajo talento te puede dar» (1951, 3). A continuación, narra detalladamente su recorrido geográfico e intelectual. Apenas llegado a Indias, nos dice, comienza a interesarse por el tema y a juntar material. Su labor cobra impulso en Santafé de Bogotá, gracias a sus conversaciones con Gonzalo Jiménez de Quesada y con Fray Juan de Horozco. Este último se había ocupado de la materia y sostenido que los amerindios eran descendientes de uno de los hijos de Noé. Cabello presenta entonces su hipótesis central, la cual difiere de la de Horozco en cuanto al ancestro inicial que habría sido el patriarca Ophir. Luego de sustentar su hipótesis a través de una serie de autoridades (Flavio Josefo, San Jerónimo y Nicolás de Lira, entre otros) pasa a detallar la «conversión» a ella de una serie de hombres doctos: Fray Pedro de la Peña, obispo de Quito, el Adelantado Juan Salinas Loyola y, ya en Lima, Diego López de Zúñiga, alcalde de corte y poseedor de una nutrida biblioteca (ver Lohmann 1990, xi). Es éste último quien le aconseja leer a Benito Arias Montano, en quien –curiosamente– se apoya Cabello para confirmar su hipótesis, aunque en realidad ambas difieren[8].

Siempre dentro de la función que cumple el prólogo de permitir al autor explicar la organización y presentación de su materia, Cabello se explaya sobre su método de trabajo, centrado en dos ejes: espacial y temporal. La organización espacial le obliga a dar saltos geográficos entre Europa, la India Oriental y las Indias Occidentales, durante toda la obra:

> ... esta gustosa tela de proceder hallarla a matizada y retocada con los mas notables subcesos q[ue] en el Mundo iban aconteciendo en

8 A pesar de que Cabello es constantemente citado en referencia a la cuestión del origen del indio americano, sus argumentos no han sido estudiados ni se ha establecido su relación con los de los otros autores que tratan el tema. Ver, por ejemplo, Huddleston, 1967.

> sus mismo tiempos en las tres partes principales que constituien nuestro Mundo. (1951, 8)

La organización cronológica lo lleva parcialmente a presentar la materia en forma de anales. Así presenta

> ... numerados los años en que estos Reies Ingas comenzaron, con tanta certeza quanta humana diligencia ha bastado averiguar, segun los Quipos y quentas Indianas, q[ue] de aquellos tiempos an permanecido asta los nuestros: y tambien los años que viuio cada uno, y las cosas mas notables que hizo en el discurso de de su vida ... (1951, 8)

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, ¿cuál es la relación de la *Miscelánea* con el género de los anales? Cabello inscribe desde un inicio su obra en el género historiográfico, como queda en claro en la frase que abre el prólogo y que dirige al lector: «No ay cosa mas adaptada á el gusto de los Lectores (dice Ciceron escriviendo a su amigo Luceyo) que la historia». Pasa luego a acentuar las fluctuaciones que sufren los sucesos y los personajes en las historias que ha de narrar y su inevitable diversidad, dada la divergencia en tiempo y espacio. Con esto, nos dice, su obra cumple con las exigencias ciceronianas para «recrear los entendimientos». Es esta variedad, que emana de la materia misma, el motivo por el cual su obra se titula miscelánea:

> ... no sin maduro acuerdo, le fue puesto a nuestra historia el nombre de Miscelanea, por la forzosa mixtura, de historias que consigo antecoge, el hilo de su proceder: que demas de ser lance forzoso el hacerlo (como bien veras) hermoseara mucho su discurso la mixtura de tantos colores. (1951, 3s.)

La miscelánea, definida como «la obra o escrito en que se tratan muchas materias confusas y mezcladas» (*Diccionario de Autoridades*), tuvo sus modelos más ilustres en las *Noches Aticas* de Aulo Gelio, y las *Saturnales* de Macrobio. De moda en el Renacimiento, sobre todo Italia, el género cuenta en la Península con exponentes como Pedro Mexía, cuya *Silva de varia lección* (1540) conoció en su época un éxito editorial. Cabe igualmente mencionar el *Inventario* de Antonio de Villegas (1565), que Cabello muy probablemente leyó (Rose, 1999). La importancia que el autor, tal como queda claro en el prólogo, da a su obra, se basa en el concepto retórico de la *varietas*. Doble *varietas*, en este caso. Por un lado, la variedad que él ve como intrínseca al devenir histórico, «que en si contiene variedades en los tiempos, y mutaciones de fortuna en los subcesos» (1951, 3), a su vez matizada a través de distintos procedimientos: «no van tan secas ni desnudas estas Historias de flores y colores gratissimas que degen de dar dulcedumbre y delectacion a el entendimiento ...» Por otro lado, la variedad propia a los sucesos naturales, en las cuales es tan rico el Nuevo Mundo. El concepto de

varietas nutre la obra entera, pero es tal vez en la tercera parte donde es más evidente. En esta parte, el criterio de contemporaneidad espacial, que habíamos notado en las dos primeras, desaparece: se narra en sucesión cronológica la historia preincaica e incaica hasta la llegada de los españoles. Sin embargo, los primeros capítulos hasta el noveno están dedicados, por una parte, a episodios esenciales de la historia de la idolatría (el arianismo, Mahoma, entre otros) y, por otra, a los sucesos naturales del Nuevo Mundo (los monstruos, la falta de lluvias, los volcanes). Es aquí, además, donde se narra la historia de los amores de Quilaco y Curicuillor, la cual se incluye, según declaración del autor, para cumplir con la variedad que requiere una miscelánea (1951, 408).

¿Escribe Cabello anales, Historia o miscelánea? Responder a esta pregunta requeriría analizarla dentro de la teoría historiográfica de la época y dentro también de un género preferido por los humanistas, tal como lo fue la miscelánea, muy cultivado por los miembros de la Academia antártica. Tal trabajo queda, claro está, fuera de los márgenes del presente artículo. El estudio del paratexto nos ha permitido plantearla.

Bibliografía

Cabello Valboa, Miguel, *Histoire du Pérou par Miguel Cavello Balboa. Inédite*, publicada por Henri de Ternaux-Compans en el volumen XV de sus *Voyages*, Paris, Arthur Bertrand, 1840.

— *Miscelánea antártica*, en *Obras*, edición e introducción de Jacinto Jijón y Caamaño, Quito, Editorial Ecuatoriana, 1945.

— *Miscelánea antártica. Una historia del Perú antiguo*, prólogo de Daniel Valcárcel, notas e índice a cargo del Instituto de Etnología, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951.

Cayuela, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle,* Génève, Droz, 1996.

Chartier, Roger, Patronnage et dédicace, en *id.*, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècle),* Paris, Albin Michel, 1996, 81-105.

Colombí-Monguió, Alicia, «Erudición humanista en saber omnicomprensivo e identidad colonial», en K. Kohut y S.V. Rose, *La formación de la cultura virreinal. I: La etapa inicial*, Madrid, Iberoamericana, 2000, 75-91.

Cornejo Polar, Antonio, *Discurso en loor de la poesía*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1964 [1962].

Diu, Isabelle, «Enjeux de pouvoir dans la République des lettres : préfaces et dédicaces d'Erasme pour ses éditions et traductions d'oeuvres classiques et patristiques », en *Le pouvoir des livres à la Renaissance.* Études réunies par Dominique de Courcelles, Paris, Ecoles des chartes, 1998, 65-76.

Genette, Gerard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1981.

— *Le paratexte*, Paris, Seuil, 1987.

Huddlestone, Lee Eldridge, *Origins of the American Indians: European Concepts, 1492-1729*, Austin, London, University of Texas Press, 1967.

Leiner, Wolfgang, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1965.

Lohmann Villena, Guillermo, Estudio preliminar a su edición de Diego de Aguilar y de Córdoba, *El Marañón*, Madrid, Ediciones Atlas, 1990, ix-lxxxiii.

Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro español*, Madrid, CSIC (Anejos de Revista de Literatura, 14), 1957.

— *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC (Anejos de Revista de Literatura, 24), 1965.

— *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, CSIC (Anejos de Revista de Literatura, 27), 1968.

Porras Barrenechea, Raúl, «El padre Miguel Cabello Balboa (Escribió en 1586)», en *íd.*, *Los cronistas del Perú (1528-1650)*, ed., prólogo y notas de F. Pease G.Y., Lima, Banco de Crédito del Perú/Ministerio de Educación, 1986a, 455-458.

— «La Miscelánea Antártica de Cabello Balboa» [Reseña a la edición de Jijón y Caamaño de 1945], en *ibíd.*, 1986b, 681-683.

Rodríguez Arenas, Flor María, «La narración indígena en las crónicas de Indias: un caso en la *Miscelánea Antártica*», Revista de crítica literaria latinoamericana, XIV, 28, 1988, 195-213.

Rose, Sonia V., «Academica antártica», en Varios, *Guide to Documentary Sources in Andean Studies*, Washington D.C., National Gallery/Getty Foundation, en prensa.

— «Los amores de Quilaco Yupanqui y la Hermosa Curicúillor: raigambre europea de una historia de tema incaico», en Bernard Lavallé (ed.), *Transgressions et stratégies du métissage en Amérique coloniale*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 1999, 119-138.

Tauro, Alberto, *Esquividad y Gloria de la Academia Antártica*, Lima, Huascarán, 1948.

— «Miguel Cabello de Balboa, historiador antártico», en *ibíd.*, 1948, 169-195.

Vargas Ugarte, Rubén, *Historia general del Perú*, Lima, Milla Batres, II, 1966, 295-310.

Vogel, Sabine, *Amy lecteur. Vom ernsthaften zum vergnügten Leser*, tesis de doctorado, Freie Universität Berlin.

El concepto de la teatralidad cervantina en las *Ocho comedias* de 1615

Javier Rubiera

El caso de la fortuna de Cervantes como dramaturgo es de los más extraños de la literatura española. Es claro que su éxito no ya como narrador sino como creador de la novela moderna ha oscurecido el valor de su producción dramática, por no decir nada de la lírica. Además, algunas conocidas afirmaciones del propio Cervantes han alimentado la leyenda de su ineptitud como dramaturgo y poeta, hiriéndose a sí mismo con el filo de una ironía de, es cierto, difícil elucidación. Por otra parte, el carácter marginal de la posición cervantina frente a la fórmula de la «comedia» ha impedido un juicio neutral siempre viciado por la comparación con la obra de Lope, Calderón y sus escuelas convertida en modelo y norma de valoración de toda una época. A pesar de ello, mientras por un lado se observaba una descalificación global del teatro cervantino, por otro ha sido inevitable ir mostrándolo como referencia obligada en la historia de la tragedia y del género breve del entremés. En definitiva, aunque se aceptaba a *La Numancia* como cumbre del género trágico del XVI y que piezas como *El retablo de las maravillas* o *El viejo celoso* eran de las mejores en su especie, la imagen global de Cervantes era la de un mal dramaturgo, pues sus ocho comedias (salvo alguna más o menos salvable) eran consideradas un fracaso, ya que ni se representaron ni muestran calidad leídas «de espacio», como él quería.

Luzán en su *Poética* dejaba las cosas claras:

> Su estilo es más propio de la comedia que el de Cueva y Virués, y aun a veces, por demasiado natural, desciende a chabacano, como se ve en las ocho de a tres jornadas que publicó el año 1615, cuya reimpresión en el año 1749 debió escusarse, pues con ella no se hizo favor alguno al insigne cronista del buen Alonso Quijano. Si no hubiese publicado estas comedias como suyas, nadie las atribuiría a aquel Cervantes que hizo hablar de la materia, con tanta inteligencia y juicio, al canónigo y al cura. (Luzán 1974:298)

Apreciemos de paso en las palabras de Luzán otra de las constantes en la valoración posterior: el reconocimiento de una inadecuación entre la teoría dramática de Cervantes

(que igualmente ciertos críticos han considerado incoherente o al menos cambiante) y la práctica teatral.

Tras señalar el preceptista neoclásico la peculiaridad de «haber introducido [Cervantes] en el teatro personas morales personalizando los afectos del alma» su juicio es así de riguroso: «por lo cual, en vez de mejorar las comedias que se usaban, las empeoró y dio un malísimo ejemplo» (Luzán 1974:298).

En este sentido la condena de la dramaturgia cervantina llevada a cabo por distintas autoridades críticas, desde el siglo XVIII como acabamos de ver, ha ido añadiendo elementos para la instauración de una opinión negativa general que ha costado mucho tiempo ir disolviendo, en una historia de revalorización no difícil de perseguir uniendo, entre otros, los nombres de Casalduero, Wardropper, Cannavaggio, Hermenegildo, Varey, Zimic, Nieva, de la Granja, Spadaccini, Florencio Sevilla ... Efectivamente, con diferentes instrumentos metodológicos y desde diversas posturas críticas se han ido desvelando poco a poco las virtudes del arte dramático cervantino. Y utilizo el verbo «desvelar» con toda conciencia lingüística, pues, como todos sabemos, evoca la etimología griega de «verdad» y creo que, en el fondo, de eso se ha tratado, de encontrar progresivamente el género de verdad dramática contenida en las piezas de Cervantes.

En aquella plena y admirable fiebre de publicación que ocupa sus cuatro últimos años de vida (*Novelas ejemplares*, *Viaje del Parnaso*, Segunda parte del *Quijote*, el *Persiles* póstumo, además de otros proyectos y promesas), Cervantes, con más de 65 años, decide echar también su cuarto a espadas en materia dramática y, quizás un poco apresuradamente, envía a la imprenta en 1615 sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, dando testimonio de que su pluma podía correr por igual en los tres géneros. Como es sabido, esta publicación tiene un interés histórico-literario de primer orden por los datos contenidos en el prólogo y en la dedicatoria que antepone a las 16 piezas, donde insiste en que nunca han sido representadas ya que no encontró autor ni farsantes que quisieran hacerlo. Así que, seguro Cervantes del valor de las obras, decide darlas a la estampa para que juzgue el lector si acaso no andarían equivocados autores y recitantes y si pueden dar gusto y tienen alguna cosa buena. Desde entonces andan los críticos enzarzados en que si es teatro para leer o teatro para representar, que si fueron compuestas muchos años antes o cercanamente a su publicación, que si ésta es «una burda amalgama de lances tan inverosímiles como mal hilvanados» (Cervantes 1987:457), que si aquella es o no es comedia de santos, etc. Toda una serie de dudas legítimas y de preguntas más o menos pertinentes que envuelven al conjunto de obras y oscurecen su sentido global.

Ahora, en los estrechos límites de una breve ponencia vamos a considerar qué concepto de «teatralidad» se desprende del conjunto de las ocho comedias. Para descubrirlo sería necesario un completo análisis del uso cervantino de la acotación y de la didascalia, es decir, de las informaciones, en forma de indicación u orden de representación, que se contienen en el interior del discurso dialogado (didascalias) o al margen del discurso dialogado (acotaciones), fundamentalmente condicionando la circunstancia de la enunciación de los personajes. Se trataría así de explorar las posibilidades de la

dramaturgia cervantina, describiendo en qué consiste el espesor de signos que contiene su modo de entender el teatro y observando la densidad del espectáculo incluido virtual o potencialmente en el texto dramático destinado a la lectura.

Comencemos por imaginarnos a Cervantes en su laboratorio, tal y como se nos ha pintado en el prólogo del Quijote, «suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla» (Cervantes 1989:79). Sorprendámosle ahora en el momento de la creación. Ahí está en su laboratorio de imaginaciones, de ficciones, de invenciones, pues sobre todo de inventor se vanagloriaba. Ahí hace sus experimentos artísticos con la palabra. Experimenta con los géneros literarios (materia delicada e inestable donde las haya) y así, a base de ensayos, un día descubrirá la novela. Quiere contar buenas historias, divertidas, sorprendentes, con algún caso peregrino, y piensa en el lector y en cómo contarle con propiedad un desatino: «hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren» (Cervantes 1989:602), se dice. Hace también experimentos de poesía lírica y de poesía dramática, pero todos coinciden en que su especialidad eran las narraciones. Hizo breves, pero magistrales, ensayos en sus novelas ejemplares; grandes, aunque con desajustes, en *La Galatea*, el *Persiles* o el *Quijote*: relatos dentro de relatos, narradores múltiples que parecen contradecirse, fábulas increíbles que acaban por parecer verdaderas, perros que hablan, españolas inglesas, fregonas ilustres ... Experimentaba de modo especial con el diálogo: en verso en las comedias y tragedias, en prosa en algunos entremeses; diálogo sutil que estructura la historia de Don Quijote y Sancho, revelando la psicología de los personajes; coloquio entre canes sin intervención del narrador; cruce sorprendente de palabras entre un valentón y un soldado en el soneto que tenía por honra principal de sus escritos.

Ahora se encuentra ahí, trabajando en un tipo de textos bien especial: escribe para el teatro. Sueña con la posibilidad de ver representadas esas comedias que con tanta ilusión va componiendo. Va construyendo en la imaginación el desarrollo de la acción representada en el espacio del teatro y anota, a veces con minucia, algunas indicaciones para que autores y recitantes sepan cuál es su concepción del espectáculo. Ciertas observaciones las escribe detalladamente al margen de los diálogos, otras las incluye en el interior del parlamento del personaje y otras sabe que serán fácilmente deducibles del contexto, pues los farsantes son gente habituada a estas cosas. El texto dramático que compone será en su momento destinado a la publicación escrita y también el «lector carísimo» podrá reconstruir imaginativamente la acción en un espacio escénico, mediante el seguimiento de las indicaciones contenidas en las acotaciones, en las didascalias y a través de todo aquello que es supuesto, pertenece a la convención y por lo tanto no es necesario explicitar por estar codificado. Si se observa con atención todo esto, comenzaremos a ver en el proceso de la lectura cómo del texto escrito se despegan, se elevan y toman forma o cuerpo unos actores vestidos de cierto modo, que se mueven en unos espacios determinados y que envueltos en una compleja red de signos desarrollan una acción dramática fundamentalmente conducida por el diálogo. Se prefigura pues una puesta en escena que vive en estado latente en el texto escrito y que podrá ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura. Se

puede tratar entonces de aprehender ese «espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito» (Barthes 1977:50), la «teatralidad» contenida en este caso en las *Ocho comedias* cervantinas.

Para atenernos a los márgenes propios de una ponencia, y como es de esperar, no se trata ahora de hacer un minucioso análisis de todas las indicaciones escénicas (explícitas o implícitas) de las *Ocho comedias*. Centrándonos en el ámbito de las acotaciones presentamos a continuación una consideración global sobre el modo cervantino de anotar sus observaciones sobre los componentes y el desarrollo del espectáculo. Para mayor claridad, comenzaremos por una propuesta de clasificación de las acotaciones cervantinas, que nos va a permitir ver más de cerca en qué consiste su modo de entender la teatralidad. Ni propongo un modelo para futuras clasificaciones, ni sigo modelos anteriores de clasificación, aunque sé bien que podría haber partido de la conocida sistematización sígnica de Kowzan o de los minuciosos estudios sobre el bloque didascálico de Hermenegildo o de las recientísimas propuestas de Thierry Gallèpe. A partir del estudio detenido de las *Ocho comedias* he dividido las órdenes de representación en seis apartados. En algún caso los ejemplos aducidos contienen, es evidente, más de un tipo de indicación, cruzándose, por ejemplo, referencias quinésicas, proxémicas y paralingüísticas.

1. Indicaciones sobre el actor-personaje:
   - 1.1. Sobre la dicción. («... y adviértase que todos los que hicieren figura de gitanos, han de hablar ceceoso». *Pedro de Urdemalas*, jornada I).
   - 1.2. Sobre el vestuario.
   - 1.3. Sobre la situación del actor.
     - 1.3.1. En escena.
       («Salen a la muralla el Conde y Guzmán, y al teatro, Azán, el Cuco y Alabez». *El gallardo español*, jornada III).
     - 1.3.2. Fuera de escena
       («dentro»).
   - 1.4. Sobre los desplazamientos del actor.
     - 1.4.1. Entradas y salidas.
     - 1.4.2. Movimientos en escena.
   - 1.5. Sobre los gestos del actor. («Entra Ocaña en calzas y en camisa, con un mandil delante, y con un harnero y una almohaza; entra puesto el dedo en la boca, con pasos tímidos, y escóndese detrás de un tapiz,

pio, parece que las ocho piezas iban destinadas a la lectura (pues nadie aceptó montarlas en escena), se ve claramente que el dramaturgo quiere ejercer un estrecho control sobre el desarrollo de la representación, sea ésta mental en la lectura o física en el escenario, precisando las circunstancias de la enunciación de los personajes y actores. No se trata, entonces, sólo de poesía dramática; no es únicamente un artefacto verbal lo que tenemos que analizar, porque contiene de modo virtual, potencial o latente un rico mundo de sensaciones auditivas y visuales y un complejo conjunto de movimientos, gestos, disfraces, entradas y salidas... que hay que imaginar en un determinado espacio escénico para completar el sentido global del texto. En el caso de la dramaturgia de Cervantes normalmente todo ese juego escénico, casi siempre cruzado por el humor y recogido en las acotaciones y didascalias, se encuentra al servicio de dos temas principales *el engaño a los ojos* (tan típicamente barroco y tan fuertemente cervantino que dejó anunciada una comedia que decía estar escribiendo con ese título) y la fuerza del deseo que provoca extraños casos de enamoramiento.

Bibliografía

Avalle Arce, J.B. y E.C., Riley (eds.), *Suma cervantina*, London, Tamesis Books, 1974.

Barthes, R., *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix barral, 1977.

Bobes Naves, M. C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

Canavaggio, J., *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires, 1977.

Cervantes, M., *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, facsímil de la primera edición, Madrid, Real Academia Española, 1984.

— *Teatro completo*, edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Planeta, 1987.

— *Don Quijote de la Mancha. Primera Parte*, al cuidado de Martín de Riquer, Barcelona, Círculo de lectores, 1989.

Díez Borque, J.M. (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books, 1989.

González, A., «La construcción dramática y espectacular de *El rufián dichoso* de Cervantes», en *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, ed. de S. González y L. von der Walde, México, UAM-FCE, 1997, 205-217.

Granja, A. de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, 225-254.

Hermenegildo, A., «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)», en *Hommage à Robert Jammes II*, Anejos de Criticón, 1, ed. de Francis Cerdan, Toulouse, PUM, 1994, 531-543.

Luzán, I., *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, Cátedra, 1974.

Moner, Michel, *L'écriture didascalique dans le théâtre de Cervantès (comedias)», en Essais sur le dialogue. Les didascalies dans le théâtre européen. XVIe-XXe siècle*, Institut des langues et cultures de l'Europe/Université Stendhal-Grenoble III, 1995, 123-153.

Poupeney Hart, C, A. Hermenegildo. y C. Oliva (coord), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Universidad de Murcia, 1999.

Ruano de la Haza, J.M. y J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

Varey, J.E., *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.

Zimic, S., *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

¿Se pueden releer las *Novelas ejemplares*?

Maria Caterina Ruta

Empezar una reflexión planteando una pregunta puede significar usar la retórica de la manera más trivial. Sin embargo este fin de siglo nos está obligando a interrogarnos sobre cualquier asunto como si realmente, al toque de las campanas de la medianoche del día 31 de diciembre de este año, también el quehacer científico fuera a sufrir un vuelco sustancial en sus fundamentos y sus procesos analíticos. Por otra parte, el incremento que han recibido los estudios cervantinos en las últimas décadas nos empuja a revisar continuamente viejas y nuevas interpretaciones por el enriquecimiento que cada lectura aporta a los textos de nuestro autor.

Recordar, dirigiéndose a expertos del Siglo de Oro, los detalles del «Prólogo» a las *Novelas ejemplares* de Cervantes es operación innecesaria, casi diría irrespetuosa. Los puntos que nos pueden interesar son aquellos donde el escritor exhibe el orgullo de haber sido el primero en novelar en lengua castellana, el parangón de sus narraciones con «una mesa de trucos» y la alusión a la ejemplaridad moral de las mismas. Ninguna de estas afirmaciones tiene una exposición clara y unívoca, todas generan ambigüedad y por consiguiente han motivado varios intentos interpretativos. A ellas hay que añadir la cronología de las novelas, el número y su sucesión en el interior del libro.

Está claro que no pretendo proceder a una revisión completa de lo que se ha dicho sobre la obra de 1613, y sólo me limitaré a traer a la memoria las propuestas que me han parecido más interesantes entre las pasadas y las más recientes, operando una selección cuyo criterio se basa sólo en la funcionalidad de los elementos encontrados respecto al recorrido programado y en algún caso a la imposibilidad de conseguir textos de seguro relieve.

Las preguntas acerca de los años de composición de cada narración y del orden de su sucesión, a pesar del progreso de las investigaciones, no encuentran respuestas satisfactorias. El aspecto de la cronología en el caso de Cervantes se ha revelado imposible de aclarar, fundamentalmente por la ausencia de manuscritos autógrafos y halógrafos de su obra, que nunca lamentaremos lo suficiente. Ya Peter N. Dunn (1973), entre otros, volvió a marcar la dificultad de establecer las fechas de composición con referencia a las posibles relaciones históricas y autobiográficas, admitiendo que siempre se trataba sólo de conjeturas, por atractivas que fueran, que nunca pueden ser aceptadas científicamente para la interpretación de los textos. El crítico inglés se remonta a Narciso Alonso Cortés (1916), quien se limitó a situarlas entre 1590 y 1612 y, en lugar de quedar enredado en este problema, prefiere considerar la colección de novelas tal como la entregó el autor sin plantearse cuestiones irresolubles. Un ejemplo de las anacronías internas del libro lo constituye la pareja *Casamiento engañoso* y *Coloquio*

de los perros, que, escrita probablemente hacia 1607, cierra la colección, mientras la fecha de composición de *La gitanilla*, que encabeza el libro, se sitúa entre 1610 y 1611.

El número de las novelas no constituiría ningún problema si no tuviéramos la certidumbre de que muchos de los núcleos narrativos que hubieran podido engendrar otras de ellas fueron aprovechados antes para la elaboración del *Quijote*, y quizás en la segunda década del siglo XVII para la redacción del *Persiles*. Por lo que se refiere al *Quijote* hay que aludir a la reciente conjetura sobre el origen más bien teatral de algunos motivos incluidos en la narración. Por otra parte, Strosetzki (1991) acepta la sugerencia de Pineche Vallado (1971) y se inclina también hacia una relación plausible entre la obsesión por el teatro de Cervantes y ciertas modalidades de sus novelas (comicidad y diálogos), afinidad por otra parte subrayada antes por Díez Taboada y luego por Rosa Navarro Durán (1994) y que yo misma, entre otros, había resaltado bajo aspectos diferentes en varios pasos del *Quijote* (Ruta, 1992). Por otra parte, la lectura de las novelas propuesta por F.J. Sánchez (1993) define la manera cervantina de contar como «narrativa de lo espectacular». Observando que el carácter teatral está ampliamente desarrollado en cada novela, Sánchez considera el texto como el espacio escénico en el cual se representan tanto las prácticas sociales como el conjunto de deseos, ideas o valores socio-culturales de una época. La «representación narrativa» de Cervantes, aunque sin ninguna duda vinculada a la problématica de su tiempo, escapa a la visión unívoca dominante por estar expuesta de forma conflictiva, novedad que, si pudo ocultársele a los lectores del XVII, se manifiesta abiertamente a los ojos de los contemporáneos.

Por lo que atañe a *La tía fingida* (contenida en el manuscrito Porras, 1604), hasta que no se aclare la cuestión de su autor no se la puede incluir en el conjunto, sobre todo porque una asimetría tal contrastaría fuertemente con cierto orden que, a fin de cuentas, orquesta las obras cervantinas como se ha descubierto (Labertit, Márquez Villanueva).

La palabra «novela» nos ha planteado, después de la afirmación decimonónica del género, el interrogante sobre la extensión, el ámbito temático, la construcción que una narración así definida tenía que respetar en aquel tiempo. La palabra venía de Italia y tenía un sentido diminutivo, basado en la obra de Boccaccio, en los *Novellieri*, en las colecciones sobre todo de Bandello, Sacchetti, Giraldi Cinthio y Straparola del siglo XVI. Sabemos que en 1559 el *Decamerón* se había puesto en el *Indice* tanto en Roma como en España, a menos que las «novelle» no fueran corregidas de las partes irriverentes, sobre todo con respecto a lo sagrado y a la autoridad (Laspéras, 1987 y 1996, Cerrón Puga, 1998). Se sabe también que, a partir de 1496 (Sevilla), se fueron publicando las traducciones de la misma obra de Boccaccio, de las *Piacevoli notti* de Straparola, de los *Hecatommithi* de Giraldi Cinthio y de las *Novelle* de Matteo Bandello (Laspéras, 1987 y 1996). España no tenía una tradición parecida; el escritor de relatos podía acudir, por un lado, al patrimonio narrativo formado por el conjunto de chascarrillos, anécdotas, facecias, exempla, máximas y sentencias de derivación medieval, por otro, además de las traducciones susodichas y relativas imitaciones, a las narraciones editadas entre finales del siglo XV y todo el XVI, que la crítica moderna define

justo con la palabra «novela» frente a una multiplicidad de sustantivos utilizados por los mismos autores. Begoña Ripoll ha formulado la definición de «novela barroca» para indicar el proceso que este tipo de narración sufre en España hasta encontrar su propia identidad:

> El término «novela barroca», pues, no designa todas las obras escritas en el Barroco, sino sólo aquellas que, no perteneciendo a otras categorías narrativas y habiéndose producido en número suficiente, hacen posible una tipología, es decir, son susceptibles de un análisis, de unas coordenadas genéricas y de una individualidad. La novela barroca sin embargo, sí engloba, por un lado, las colecciones de novelas cortas independientes; por otro, las novelas con relatos engarzados por un marco; y, finalmente, esa novela que, conforme avanza el XVII, se va ampliando, transformando, o «barroquizando», según la preceptiva y las coordenadas culturales y sociales de una época marcada por un continuo cambio en todos los órdenes de la vida. (22-23)

Lo que nuestro autor tenía al alcance como narración corta estaba formado por *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, las narraciones de Juan de Timoneda (1563, 1564 y 1567), las cuatro novelitas del *Guzmán*, los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605), las *Noches de invierno* de Antonio Eslava (1609) e incluso *La tragedia de Mirrha,* de atribución incierta a Villalón (1536 o 1556). En cuanto a las otras narraciones que circulaban entonces pretendiendo tener cierta originalidad, todo parece caer dentro del juicio negativo de Cervantes. El orgullo de ser el primero en novelar en lengua castellana, entonces, se justifica con respecto al panorama existente en su tiempo y tenía que resultar bastante claro a los ojos de sus contemporáneos, al menos a los de los más advertidos. A los lectores de este siglo les ha parecido encubrir alguna afirmación críptica, alguna alusión a polémicas literarias particulares, incluso una superchería por parte del propio autor.

Sin embargo, la analogía nominal con los relatos italianos acarreaba la acusación de inmoralidad y, por consiguiente, algún problema con la censura, a pesar de que en el último cuarto del siglo XVI en Italia, Bandello, Giraldi Cinthio, Guicciardini o Sansovino intentaron imprimir un aspecto de ejemplaridad a sus novelas (Battaglia-Mazzacurati, 1974; Bárberi Squarotti, 1985). En la capacidad de evitar las garras de los censores Cervantes fue maestro y probablemente la operación de poner al lado de la palabra «novela» el atributo «ejemplar» constituye otra de sus habilidades, que conjugaban la pragmática con el artificio literario, la hipocresía (Ortega y Gasset, 1922; Castro, 1948; Pabst, 1972) con la ironía. Para sus contemporáneos fue imprescindible atribuir un sentido moralizador a esa ejemplaridad, independientemente de las declaraciones del autor y de los comentarios insertados en las cuatro «Aprobaciones» que anteceden al «Prólogo» (Dunn, 1973), en las que se destacan la inventiva del autor, el carácter eutrapélico de este género de entretenimniento, la copiosidad del lenguaje, al mismo tiempo que se subraya el valor moral de las narraciones, no encontrando los

censores de aquel tiempo ningún elemento de desaprobación en la relación entre la invención creativa y el obsequio a la moral.

Recogiendo las percepciones anticipadoras de A. Castro y L. Rosales, Díez Taboada afirmó en 1979 que Cervantes quiso sobre todo indicar la novedad de un género que, aunque todavía oscilatorio en su fisionomía, ya no era el cuento de la tradición medieval. La añadidura del adjetivo «ejemplar» querría decir que se trataba de narraciones procedentes de las italianas, aunque no tan licenciosas como aquellas y al mismo tiempo morales o moralizadoras, sin que por eso dejaran de tener también un valor modélico en el ámbito estético.

Stanislav Zimic (1996), por su parte, le reconoce a Cervantes una moralidad derivada de una «(...) amplia, profunda visión humanista, superadora de todas las pedanterías y petulancias parroquiales, (...)» (XXXI). Quizás se le pueda objetar a Zimic una adhesión incontrovertible a la equivalencia de derivación platónica entre «lo bello, lo bueno y lo verdadero» en la obra cervantina, que personalmente he puesto en tela de juicio en unas cuantas reflexiones tanto sobre el *Quijote* como sobre las *Novelas ejemplares*. Por otra parte, Zimic a renglón seguido enmarca dentro de la ejemplaridad el diálogo crítico emprendido por Cervantes con los modelos narrativos de la tradición española y europea preexistentes para dar vida a la nueva entidad de la novela corta moderna (XXXII). El resultado son doce «maravillas» que presentan según el crítico «una irreductible individualidad literaria».

Georges Güntert, colocándose abiertamente en una perspectiva semiótica, concibe la obra literaria como un conjunto cuyos diferentes niveles contribuyen solidariamente a la constitución del significado, y señala la elección de la «novela» en cuanto forma literaria autónoma que defiende su propia dimensión estética con respecto al cuento medieval, a lo largo de una trayectoria que parte de Boccaccio, pasa por las «novelle» renacentistas y llega a Cervantes (1995). En la misma línea del reconocimiento de una ejemplaridad fundamentada en una base estética se sitúan también Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (1996) quienes, recordando la lección magistral de Edward C. Riley, señalan la importancia que Cervantes atribuía a la verdad poética y al hecho de que ésta no podía separarse de la moralidad, por explícita o implícita que fuera. Se trata de una unión de ética y estética solamente confiada a la interpretación del lector, al que se deja libre de juzgar frente a un texto voluntariamente ambiguo por su novedad.

En cuanto al aspecto teórico, recuerdo de paso que a finales del siglo XVI también en la cultura española se habían impuesto las poéticas y las retóricas de la antigüedad clásica a través de sus respectivas traducciones y refundiciones, que aprovechaban de cada autor las sugerencias más adecuadas a las expectativas y gustos del tiempo. Cervantes, como se ha afirmado repetidas veces, conocía tanto el neoplatonismo como el neoaristotelismo y no ignoraba los principios corrientes sacados de los más sentenciosos Horacio, Quintiliano y Cicerón (Atkinson, Riley, Canavaggio, Forcione etc). Su tarea era, entonces, conciliar la variedad con la verosimilitud, el objetivo de la «admiratio» con el de la credibilidad sin descuidar el respeto del sentido común de la

moralidad (Spieker).

Por consiguiente, tuvo que plantearse algunos problemas con respecto bien sea al *Quijote* bien sea a las novelas de 1613, porque en ambos casos se percató de no tener modelos con los que confrontarse. La experiencia del *Quijote* le había permitido jugar con los esquemas narrativos preexistentes que había descompuesto y recompuesto, proyectado hacia una representación de la vida humana más adherente a la explosión de la modernidad, literaria y científica, que él estaba protagonizando. Para la realización de este programa tenía que fundar el nuevo estatuto de los elementos constitutivos de una narración. En particular me estoy refiriendo al uso de la voz narradora y al enfoque de los acontecimientos, a la sucesión de las secuencias dinámicas, a la disposición del orden temporal, a la dimensión espacial, a la elección y definición de los personajes y a la utilización muy peculiar de los detalles que, más allá de su aparente falta de interés, pueden proporcionar una clave de lectura sabiamente ocultada.

Ya en su gran novela, tanto en el eje narrativo principal como en las historias interpoladas, Cervantes había experimentado una variedad deslumbrante de narradores, adaptándolos a la construcción de distintas intrigas y a la transmisión de mensajes complejos. Por otra parte, de la experiencia de escritor teatral había sacado la enseñanza de la eficacia de una perspectiva múltiple para reflejar una realidad cuyos puntos de referencia vacilaban cada vez más.

El teatro de los dramaturgos consagrados por el público, al mismo tiempo, encontraba mucha dificultad en respetar el principio de las unidades en conformidad con el principio de la «verosimilitud». Los españoles mientras tanto se habían acostumbrado a las grandes distancias de su imperio, a la variedad del paisaje de sus posesiones, a lenguas y costumbres distintas a pesar del intento unificador de la política real, y por lo tanto, cualquier límite geográfico y temporal les resultaba incómodo y poco atractivo.

Por lo que concierne a las clasificaciones de las novelas, es imposible sustentar las que las dividen en idealistas y realistas y que intentan, incluso, establecer una sucesión clara en el orden cronológico. Amezúa y Mayo y Ruth El Saffar han defendido exactamente el recorrido opuesto sin llegar a convencernos de la incuestionabilidad de sus argumentaciones. Muy discutible también es la distinción entre «serias», trágicas» «cómicas» etc. Tampoco vale la catalogación por materias (amatoria, de aventura, de acción, de costumbre ...). Zimic sugiere considerarlas sobre todo novelas de «carácter», siendo, según su parecer, el énfasis en el personaje y en su problemática existencial «uno de los rasgos más distintivos y más modernos de las *Novelas ejemplares*» (XXX).

A favor de la falta de un denominador común en la construcción de las novelas se ha manifestado también Alberto Blecua (1994), quien, sin embargo, reconoce la presencia de algunos caracteres afines en los doce relatos en niveles distintos de la narración: todas se presentan como «historia verdadera» y, de hecho, hacen alguna referencia a la realidad histórica; casi todas excluyen los finales trágicos, dibujan personajes no tan malos como para que no puedan redimirse, utilizan una variedad de miradas, celebran casi siempre la amistad. La palabra «amistad» nos trae a la memoria el análisis de Güntert, que, recogiendo la sugerencia de Avalle-Arce de la presencia de

una estructura binaria, señala en once de las novelas cervantinas la existencia de una pareja a cuyo alrededor se estructura el cuento. Habiendo observado que este dualismo, en su opinión, existe tanto a nivel temático-narrativo como a nivel discursivo (dos estilos, dos escalas de valores diferentes, dos conceptos de la función del narrador) propone una tipología articulada en «pareja heterogénea», hombre y mujer, siete novelas (*La Gitanilla, El amante liberal, La española inglesa, La señora Cornelia, La fuerza de la sangre, El celoso extremeño, El casamineto engañoso*); «pareja homogénea», hombre y hombre, mujer y mujer, cuatro novelas, (*Rinconete y Cortadillo, La ilustre. Fregona, Las dos doncellas, El coloquio de los perros*); «héroe único» aunque con dos personalidades (una novela, *El Licenciado Vidriera*).

La relación de oposición, que en el plano temático se manifiesta en el ámbito socio-ideológico o psicológico, engendra una dualidad análoga en el plano del «discurso», por ejemplo el picaresco y el amoroso-ideal se conjugan en *La ilustre fregona*, el convencional y el inventivo coexisten en *Las dos doncellas*, etc. La yuxtaposición de dos universos sociales determina un efecto de relativismo, que, introduciéndose por ejemplo en las narraciones consideradas «idealistas», produce un efecto de dialogismo en sentido bajtiniano.

Otro elemento caracterizador reconocido por algunos estudiosos es la mobilidad de todos los personajes de las novelas (Díez Taboada), una búsqueda sin fin, ¿búsqueda del Otro? se preguntan algunos atraídos por el enfoque psicoanalítico, búsqueda que Pabst resumió en la palabra «desatino», usada por el mismo Cervantes en los versos del *Viaje del Parnaso* (103) pero que, siempre en su opinión, presupone una vuelta a la base ideal de salida. Zimic, en cambio, (XXV) interpreta este término siguiendo el camino abierto por Amezúa y Mayo (I, 393-4) según el cual representaría la ficción literaria, fruto de la fusión entre experiencia humana e invención artística, interpretación que Riley acepta en el sentido de «algo digno de ser contado por extraordinario como por verdadero» (Riley; 88-93). Una vez más la polisemia verbal ayuda a Cervantes en la creación de una situación lingüística abierta a lecturas múltiples. Algo parecido ha ocurrido con respecto a la palabra «eutrapelia», nombrada en la «Aprobación» de fray Juan Bautista Capataz y que ha sido variamente comentada (Jones, 1985; Wardropper, 1982).

Queda aún por recordar, a causa del orden seguido en mi argumentación y no por razones cronológicas o por escaso interés, la imagen del laberinto que, evocada por Fernando Bermúdez Carvajal en la décima, puesta después de la dedicatoria, fue subrayada por Pabst y desarrollada en el comentario de Baquero Goyanes (1976). Ciertamente nos enfrentamos a una propuesta inteligente y atractiva, pero también parcialmente válida. Después de afirmar que el que recorre un laberinto cuenta siempre con la existencia de una salida, el crítico tiene que admitir que en «(...) las *Ejemplares*, no siempre se encuentra esa salida nítida, ese rotundo final ordenador y clarificador (...)» (24).

Otra propuesta de lectura nos la ofrece Eleodoro Febres que examina cada novela según una articulación triádica, sin embargo también en este caso la aplicación del

esquema, que funciona ágilmente para algunos relatos, resulta más forzada con respecto a otros (1996).

Por otra parte, otras lecturas nos llegan sobre todo de los Estados Unidos, estoy pensando, por ejemplo, en los libros de Thomas R. Hart (1994), de E. Michael Gerli (1995), los dos de Joseph V. Ricapito (1996; 1997), los de William H. Clamurro (1997), además de las valiosas tesis doctorales que se han discutido y todavía no se han publicado. Todos aportan algo nuevo e interesante, siempre que se respeten aquellos límites de la interpretación que nos sugerió Umberto Eco (1990) y que a veces algunas lecturas sobrepasan de manera demasiado alegre.

Para sintetizar las consideraciones argumentadas, creo que interrogarse sobre las fuentes de los motivos de las novelas es operación muy útil y fértil para profundizar en el estudio de la transmisión de las culturas, de la evolución de los núcleos argumentales según el contexto socio-cultural en el que se insertan. Recuérdese a este propósito la lectura magistral de Lore Terracini del motivo del *Retablo de las maravillas* o las repetidas interpretaciones que se han dado del motivo «de los dos amigos» a partir del estudio de Juan Bautista Avalle-Arce (1975). Igualmente provechoso es recorrer pistas que lleven a encontrar el bendito común denominador de los doce «laberintos», o respaldar con eventos históricos y referencias socio-culturales aspectos de los episodios ficticios, todo se añade al patrimonio de noticias que se ha ido formando en los siglos alrededor del universo cervantino facilitando nuestro quehacer hermenéutico. Sin embargo, desde mi punto de vista, creo que lo que más hay que defender es la originalidad cervantina en la construcción de sus historias ya en el nivel del discurso ya en el de la historia, esta capacidad extraordinaria de asimilar elementos procedentes de las lecturas más disparatadas, incluso de las obras más raras como acaba de atestiguar Laspéras (1998), renovándolos y atribuyéndoles función y valor originales. Un cambio, aunque mínimo, que los afecta, da lugar a un sistema nuevo, el sistema cervantino, cuyos límites todavía afortunadamente resisten cualquier intento clasificador.

Avalle-Arce, por ejemplo, nos ha demostrado que *La Gitanilla* tiene un comienzo de novela picaresca, luego introduce el tema amoroso, somete a los protagonistas a una peregrinación digna de la novela bizantina, utiliza el viejo cuento de «los dos amigos», así como derivan del folklore también los motivos del secuestro de Preciosa y de su agnición. La reelaboración original de todos estos elementos engendra la novela que constituye el pórtico del libro. A este pórtico de la colección cervantina, que a diferencia de la tradición medieval y renacentista se distingue por la ausencia del marco general, le correspondería (según la antigua hipótesis de Casalduero recién recuperada por varios críticos), el marco final de la pareja de novelas del *Casamiento-Coloquio*, núcleo narrativo de los más complejos, que ha desencadenado una gran cantidad de comentarios, despertando en su tiempo también la atención de Freud, como Riley nos ha revelado. En ambas novelas se experimenta un doble uso del diálogo, que, junto a la utilización del narrador en tercera persona experimentada también en *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona*, atestigua por parte de Cervantes el abandono de la escritura

autobiográfica picaresca por limitativa frente a un enfoque variable permitido por el cambio de narradores.

Dedicando una atención especial al nivel del discurso de *El amante liberal*, Güntert ha vuelto a interpretar su final demostrando, a través de una confrontación textual en el interior de la novela, que a la lectura «ejemplar», privilegiada espontáneamente por muchos de los destinatarios contemporáneos y de los comentaristas de este siglo, los lectores más entendidos de aquel entonces percibirían la ironía que caracteriza toda le segunda parte y el final como expresión de una actitud ideológica más liberal y humana (1993; 126-142).

Por otra parte, Avalle-Arce otra vez ha descubierto un detalle mínimo en el nivel lingüístico de *La señora Cornelia*, la cualidad vasca de los dos protagonistas, que le ha proporcionado la posibilidad de explicar el desenlace del relato en la base de que «(...) la mentira es el verdadero fermento literario de la *La señora Cornelia*.» en una época en la que todos estaban educados al culto de la Verdad y la Ejemplaridad (1995; 5-8).

Pero todo esto no vale sólo para las *Novelas ejemplares*, estoy convencida de que los rasgos de la escritura cervantina que he destacado, están presentes en toda su obra desde *La Galatea* hasta el *Persiles*, siendo muy difícil determinar la medida en que evolucionan en sentido positivo o negativo según la hipotética trayectoria del «Novel» al «Romance», que a mi parecer hasta ahora resulta difícil de precisar.

Creo, por lo tanto, que la coherencia de las novelas, en ausencia del marco unificador, tenemos que buscarla en los rasgos de la creación cervantina que se han subrayado en el gran esfuerzo hermenéutico llevado a cabo en el siglo XX. Señalada ya repetidas veces la importancia de la construcción del enredo en la relación solidaria entre expresión y contenido, añadimos el juego divertido y burlón con las poéticas que implica las características de su especial realismo, la función del detalle, muy próxima al concepto de «effet de réel» formulado por Barthes y, en última instancia, la rica experiencia humana y social de nuestro autor que, a cada paso, le permitía confrontar el dato literario con el dato existencial e histórico.

Bibliografía

Amezúa y Mayo, A. de, *Cervantes creador de la novela corta*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982 (reimpresión), 2 vols.

Atkinson, W. C., «Cervantes, el Pinciano, and the *Novelas ejemplares*», Hispanic Review, XVI, 3, 1948, 189-208.

Avalle-Arce, J. B., *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975.

— «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1987, t. I, 9-37.

— «La ejemplaridad de una novelita», Quaderni iberoamericani, 78, dicembre 1995, 5-8.
— *Enciclopedia cervantina*, Alcalá de Henares y Guanajuato, CEC, 1997.
Aylward, E. T., «Significant Disparities in the Text of *La tía fingida* vis-à-vis Cervantes's *El casamiento engañoso*», Cervantes, XIX, 1, 1999, 40-65.
Baquero Goyanes, M., «Introducción» a Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Editora Nacional, 1976, I, 9-81.
Bárberi Squarotti, G. (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Teoria e storia dei generi letterari, I, Foggia, Bastogi 1985.
Battaglia, S.; G. Mazzacurati, *La letteratura italiana: Rinascimento e Barocco*, Firenze, Sansoni, 1974, 170-187.
Blecua, A., «Introducción» a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición y notas de Frances Luttikhuinzen, Barcelona, Planeta, 1994, VII-XXVIII.
Bianchi, L., «Secreto y mentira en las *Novelas ejemplares*», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de A.D. Kossoff et alii, Madrid, Ediciones Istimo, 1986, 235-242.
Canavaggio, J., «Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*», Anales cervantinos, VII, 1958, 13-108.
Casalduero, J., *Sentido y forma de las* Novelas ejemplares, Madrid, Gredos, 1974 [2ª ed. 1943].
Castro, A., «La ejemplaridad de las *Novelas ejemplares*, Nueva Revista de Filología Hispánica, II, 1948, 319-332 [ahora en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967 (1925), 451-474].
Cerrón Puga, M. L., «La censura literaria en el *Index* de Quiroga (1583-1584)», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, ed. de M.C. García de Enterría y A. Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 409-417.
Cervantes, Miguel de, *El Licenciado Vidriera*, N. Alonso Cortés (ed.), Valladolid, 1916.
— *Viaje del Parnaso,* en *Poesías completas, I,* ed. de V. Gaos, Madrid, Castilia, 1973.
Clamurro, W. H. *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's* Novelas ejemplares, New York, Peter Lang, 1997.
Díez Taboada, J. M., «La estructura de las *Novelas ejemplares*», Anales cervantinos, XVIII, 1979-80, 87-105.
Dunn, P. N., «Las *Novelas ejemplares*», en *Suma cervantina,* ed. de J.B. Avalle-Arce y E.C. Riley, London, Tamesis Book, 1973, 81-118.
Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
El Saffar, R., *Novel to Romance. A Study of Cervantes's* Novelas ejemplares, Baltimora, The John Hopkins University Press, 1974.
Febres, E. J., «*Novelas ejemplares*: Composiciones triádicas », La Torre (NE), X, 37, 1996, 9-42.
Forcione, A. K., *Cervantes, Aristotle and the* Persiles, Princeton, Princeton University Press, 1970.

Gerli, E. M., *Refiguring Authority. Reading, Writing and Rewriting in Cervantes*, Lexington, KY, UP of Kentucky, 1995

Güntert, G., «Las dos lecturas de *El amante liberal*», en *Cervantes. Novelar el mundo*, Barcelona, Puvill Libros, 1993, 126-142.

— «Tipología narrativa y coherencia discursiva de las *Novelas ejemplares*», en *Teoría e interpretación del cuento*, P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.), Bern - New York, 1995, 127-159.

Hart, T.R., *Cervantes' Exemplary Fictions: A Study of the* Novelas ejemplares, Lexington, KY, UP of Kentucky, 1994.

Krauss, W., «Cervantes und der spanische Weg der Novelle», Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, 8, 1959, 93-133.

Jones, J. R., «Cervantes y la virtud de la eutrapelia: la moralidad de la literatura de esparcimiento», Anales cervantinos, XXIII, 1985, 19-30.

Labertit, A., «D'un chanoine et d'une entremetteuse. Note à *La tía Fingida* (mss. de Porras de la Cámara)», en *Mélanges en l'honneur de Jean Subirats*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992, 79-86.

La nouvelle, formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval, M. Picone, G. Di Stefano e P. D. Stewart (eds), Montreal, Plato Académie Press, 1983.

Laspéras, J. M., *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpelier, Publications de l'Université Paul Valéry, Editions du Castillet, 1987.

— «Cervantès et la nouvelle», en *La Nouvelle. Boccace, Marguerite de Navarre, Cervantès*, Jean Bessière et Philippe Daros (eds.), Paris, Champion, 1996, 109-148.

— «Cervantes lector en las *Novelas Ejemplares*», Bulletin Hispanique, 100, 2, 411-423.

Luttikhuinzen, F., «¿Fueron censuradas las *Novelas ejemplares*?», Cervantes, XVII, 1, 1997, 165-173.

Márquez Villanueva, F., «*La tía fingida*: literatura universitaria», en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, CEC Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995, 157-189.

Navarro Durán, R., «Gestos y escenas en las *Novelas ejemplares*», en Anuari de Filologia, XVII, 1994, Universidad de Barcelona, 101-114.

Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973; 3ª ed. 1922, 102-106.

Osterc, L., *La verdad sobre* Las Novelas ejemplares, México, Ediciones Gernika, 1985.

Pabst, W., *La novela corta en la teoria y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972, (*Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, Auflage, 1967, 2 vols.).

Pineche Vallado, L., «La sustancia teatral en las novelas de Cervantes», Cuadernos Americanos, 178, 1971, 153-159.

Red, H. H., «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», Cervantes, VII, 2, Fall 1987, 71-84.

Rey Hazas, A.; A. Close et alii (eds), *Novelas ejemplares*, en *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos 1995, 173-209.

Ricapito, J. V., *Cervantes's* Novelas ejemplares*: Between History and Creativity*, West Lafayette, IN: Purdue UP, 1996.

— *Formalistic Aspects of Cervantes* Novelas ejemplares, Lewiston NY, Mellen Press, 1997.

Riley, E. C., *Teoria de la novela en Cervantes,* Madrid, Taurus, 1962 [Cervantes's Theory of the Novel, Oxford, The Clarendon Press, 1962].

— «Como se termina un relato: los finales de las *Novelas ejemplares*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A. Vilanova (ed.), Barcelona, PPU, 1992, I, 691-702.

Ripoll, B., *La novela barroca. Catálogo bibliográfico (1620-1700)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991.

Roca Mussons, M. A., «El espacio de cristal: los amigos en las *Novelas ejemplares*», en *Contrapuntos cervantinos*, Firenze, Alinea, 169-188.

Rodríguez-Luis, Julio, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, José Porrúa y Turanzas, 1984, 2 vols.

Ruta, M. C., «Otros recorridos del realismo cervantino», en *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, ed. de J. Villegas, Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, University of California, 1994, Actas Irvine-92, V, 127-136.

— «Estereotipos y originalidad de lo feo en la escritura cervantina», en *Actas del IV Congreso Internacional AISO*, ed. de M.C. García de Enterría y Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 328-342.

— «La escena del *Quijote*: apuntes de un lector-espectador», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de A. Villanova, Barcelona, PPU, 1992, I, 703-711.

Sánchez, F., *Lectura y representación. Análisis cultural de las* Novelas ejemplares, New York - Berna, Peter Lang, 1993.

Sobejano, G., «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*», Hispanic Review, Winter 1978, 65-75.

Spieker, J. B., «La novela ejemplar: delectare-prodesse», Iberoromania, 2, Nueva época, 1975, 33-68.

Strosetzki, C., «Exemplarität in Cervantes' *Novelas ejemplares*», en *Exempla. Studien zur Bedeutung und Funktion exemplarischen Erzählens*, ed. de B. Engler y K. Müller, Berlin, Duncker & Humblot, 1995, 115-121.

— *Miguel de Cervantes, Epoche-Werk-Wirkung*, München, Verlag C. H. Beck, 1991.

Terracini, L., «Le varianti e le variabili dell'inganno (don Juan Manuel, Cervantes, Andersen e il re nudo)», L'immagine riflessa, V, 1982, 187-236.

— Wardropper, B. W., «La eutrapelia en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, I, 153-169.

Funciones del discurso mágico en *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca

Susanne Schlünder

La acción dramática de la comedia *El mágico prodigioso* se desarrolla –como es bien sabido– a través de las estrategias que inventa el diablo para tentar a Cipriano, protagonista culto e intelectual de la obra, iniciándole en el mundo del deseo carnal para apoderarse de su alma. En mi artículo voy a desarrollar qué función desempeñan las imaginaciones y fantasías, los símbolos y rituales introducidos en el espacio teatral a través de la figura del demonio. Antes de dedicarme al enlace de la obra calderoniana, quisiera anotar algunos puntos básicos de mis reflexiones.

Basándose en el concepto teórico de discurso –como lo provee el posestructuralismo con su análisis de discurso– mi estudio parte de una premisa metodológica según la cual el texto literario no se considera como mero reflejo de un solo discurso, sino como textura pluridiscursiva, como interdiscurso[1], que se forma de una multitud de voces distintas[2]. En un estudio reciente, Georges Güntert ha demostrado esta pluridiscursividad en los dramas de honor de Calderón los cuales, a primera vista, se presentan como monodiscursivos:

> Pluridiscursivismo, superioridad cognitiva del espectador/lector con respecto al saber de los personajes, antiheroísmo patente y hedonismo de la figura del donaire –todo esto contribuye a hacer del drama calderoniano una viva controversia donde quedan enfrentadas posturas éticas distintas, unas conformes con la ideología social y otras menos, si bien éstas parecen tener escaso peso.[3]

Como lo demuestra Güntert, Calderón introduce discursos estéticos y míticos –sirviéndose de los elementos dramáticos citados arriba– para poner en tela de juicio la vigencia del discurso social que incluye entre otros el severo código de honor.

---

1 Para el término «interdiscurso» véase Jürgen Link, «Interdiskurs, System der Kollektivsymbole, Literatur. (Thesen zu einer generativen Diskurs– und Literaturtheorie)», en *Perspektiven des Verstehens. Bochumer Beiträge zur Semiotik*, vol. 5, ed. de A. Eschbach, Bochum, 1986, 128-146.

2 El concepto de la pluridiscursividad está basado en la idea de la polifonía del lenguaje poético desarrollada por M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid 1989.

3 Güntert, G., «Discurso social y Discurso mítico en los dramas de honor de Calderón», en *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus, Miscelánea para D. Briesemeister*, 2 vols., Frankfurt a.M., 1994, vol. 2, 769-782, 771.

Vamos a ver que en el caso de *El mágico prodigioso*, se trata de un «hybrid of many dramatic genres»[4]. Si se presenta al lector como «comedia edificante», «comedia de gran espectáculo» y «versión ‹a lo divino› de una comedia de magia»[5] esto afirma al nivel genérico su supuesta pluridiscursividad. Por ende, esta comedia para el Corpus Christi ofrece varias lecturas; se lee p. ej. como drama de mártires o como drama de honor de índole religiosa puesto que la pieza pone en escena incluso dos casos de honor: el caso de honor de la protagonista Justina y el de su madre asesinada tienen un papel muy importante para la acción dramática y permiten deducir una cierta analogía entre nuestro drama y *El médico de su honra*[6].

La intercalación de elementos procedentes de varios géneros dramáticos, que hace del *Mágico prodigioso* «una de las más completas – de las más complejas» comedias calderonianas «desde el punto de vista estructural»[7], confirma mi interpretación del drama como una superposición de distintos discursos de la época. Si no cabe duda que el propio Calderón intenta concebir comedias inequívocas, destinadas a integrarse perfectamente en el horizonte ideológico de la Contrarreforma, se puede constatar, no obstante, que estas obras reflejan varios –incluso contrarios– discursos de la época.

Para retrazar las huellas y las funciones dramáticas y metadramáticas de uno de estos discursos –precisamente las pistas del discurso mágico–, voy a destacar la fenomenología y la estructura del mundo mágico que nos presenta Calderón en su *Mágico prodigioso*. Con esto quisiera plantear la cuestión de la correlación entre estas creencias mágicas y la fe cristiana. En segundo lugar me dedicaré a las interferencias entre el discurso mágico y las imaginaciones procedentes de la cultura popular introducidas en la obra a través de la figura del gracioso.

1. La fenomenología del mundo mágico

Examinando las primeras escenas que sirven de exposición del drama, se revela un antagonismo entre Cipriano, «vestido de estudiante» que se retira de la vida ciudadana para dedicarse al estudio de cuestiones teosóficas, y el diablo. En tanto que prefiere la soledad al trajín de Antioquía para «apurar» «la definición de Dios», «esta verdad

---

4 Socha, D. E., «*El mágico prodigioso*: Cipriano's genesis in desire», Romances Languages Annual, 4, 1992, 584-88, 587.

5 Aubrun, Ch. V., «*El mágico prodigioso*. Sa signification et sa structure», en *Studia Iberica, Miscelánea para H. Flasche*, München 1973, 35-46, *cf.* 35.

6 Convengo con Neuschäfer en cuanto a que establece la analogía estructural de ambos dramas, aunque no comparto su lectura cristiana de los dramas de honor. *Cf.* Hans-Jörg Neuschäfer, «El triste drama del honor. Formas de crítica ideológica en el teatro de honor de Calderón», en *Hacia Calderón: II Coloquio anglogermano*, ed. de H. Flasche, Berlin/Nueva York, 1973, 87-106, 102.

7 Sugranyes, R., «Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco: Los graciosos en *El mágico prodigioso*», Cuadernos Hispanoamericanos, 355, 1980, 112-23, 112.

escondida»[8], el filósofo pagano se caracteriza como un hombre reconcentrado y estudioso en búsqueda de la suma verdad, mientras su oponente, vestido de galán, hace saber al público su interés en apartar a Cipriano de su camino:

> Dem.: [Aparte]
> [...] Aunque hagas
> más discursos, Cipriano,
> no has de llegar a alcanzarla [la definición de Dios],
> que yo te la esconderé.[9]

En el primer encuentro de ambos se revela ya la polaridad de los dos caracteres, a saber la confrontación entre Cipriano como representante de un mundo espiritual, aun trascendental y el demonio, que representa la vida en su inmanencia cuando descubre su intención de tentar a Cipriano con Justina, la muy hermosa pero casta cristiana cuyo honor pondrá en duda para doblar su voluntad.

> Dem.: [Aparte]
> Pues tanto su estudio alcanza,
> yo haré que el estudio olvide
> suspendido en una rara
> beldad. Pues tengo licencia
> de perseguir con mi rabia
> a Justina, sacaré
> de un efecto dos venganzas.[10]

Aquí se desvela la ya mencionada función del diablo de iniciar al estudiante de filosofía en el deseo erótico, desconocido por este último, lo cual se puede entender como una referencia al mundo de la creencia mágica popular. Pues, como lo atestiguan los estudios de Caro Baroja y Carlo Ginzburg por un lado, y la famosa relación del auto de fe de Logroño del 1610 publicada por Moratín a finales del siglo XVIII por otro, se pueden considerar las imaginaciones eróticas y sexuales como eje central de la creencia popular en vuelos nocturnos, metamorfosis y aquelarres[11]. En las reuniones imaginadas y descritas por los reos ante la inquisición, es el diablo el que invita a las brujas maestras a la unión sexual con él[12]. Dentro del marco de la imaginación mágica, la iniciación

---

8 Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Obras completas, I, ed. de A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969, 609.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, 611.

11 Constata Caro Baroja que el mundo de la magia negra es el mundo del deseo carnal, *cf.* J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, ²1968, 60 s.

12 En este contexto Ginzburg destaca que el fenómeno del aquelarre arraiga en una superposición de imágenes y creencias pertenecientes a la cultura popular por un lado y de la cultura oficial por otro lado. *Cf.* C. Ginzburg, *Hexensabbat – Entzifferung einer nächtlichen Geschichte,* Berlin 1990, 18 s.

de las «novicias» en las prácticas sexuales, que forma parte del desenfreno, está acompañada por la renegación ritual de Dios por los participantes[13]. Esta inversión ritual del bautismo significa no sólo una perversión de la unión eucarística con Dios, sino simboliza más bien el itinerario nocturno que conduce directamente al infierno revelándose como «descensus ad inferos» al revés[14].

Si Calderón en su comedia recurre al inventario de la imaginación popular, éste le sirve para establecer una oposición entre la tentación carnal del infierno y la búsqueda espiritual del protagonista que resistirá finalmente a las tentativas diabólicas. Será justamente el afán intelectual el que, al final de la obra, desemboque en la inclinación del futuro mártir hacia la religión cristiana. Esta oposición equivale a los antagonismos de deseo e intelecto, cuerpo y espíritu, magia y religión que marcan profundamente la estructura de la comedia.

La tranquilidad que rodea a Cipriano después del mutis del diablo dura poco tiempo: Lelio y Floro, dos galanes que declaran cada uno su amor por Justina, se han escapado a un lugar aislado con intención de retarse a duelo. Para impedir una confrontación sangrienta tal entre los dos rivales, Cipriano se encarga de hacer una visita a Justina, lo cual da ocasión al primer encuentro de los futuros amantes, encuentro anhelado por el demonio. La mera entrevista con la mujer solicitada por los dos caballeros provoca ya el amor de Cipriano, por lo cual parece que al diablo le salen las cuentas. Negando sus intereses espirituales y teológicos, el protagonista cae voluntariamente en la tentación del deseo corporal por Justina, y constata: «ni libros ni estudios quiero,/porque digan que es amor homicida del ingenio»[15], para llegar a la conclusión «por gozar a esta mujer/diera el alma»[16]. En el momento en que Cipriano se muestra dispuesto para un convenio demoníaco, el diablo elige una entrada en escena típicamente teatral: de manera shakespeariana pone en escena una tempestad y toma el papel del superviviente único de un naufragio. En esta ficción se puede notar la polarización ya descrita entre creencia mágica y religión que se manifiesta en la inversión permanente de emblemas e imaginaciones cristianas, efectuada por el discurso mágico. Daré algunos ejemplos: el cielo –símbolo de lo divino– se oscurece, el aire se llena de humo y el barco naufragado –en vez de tener velas blancas, color simbólico de la inocencia– se presenta «desde el tope a la quilla/todo negro»[17]. Cuando el demonio, vestido de «escapado del mar»

Ed. orig. de C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del Sabba*, Torino, 1989.

13 *Cf.* L. Fernández de Moratín, *Auto de Fe celebrado en la Ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610*, en *Obras*, N. y L. Fernández de Moratín, Madrid, 1944 (=B.A.E. vol. 2), 617-631, *cf.* 619, 625.

14 Puesto que May –sin reparar en el inventario mágico de la obra– se refiere en su análisis alegórico al «Descensus Christi ad Inferos» del evangelio apócrifo de Nicodemo, se indica una lectura más completa de la obra como viaje a los infiernos del protagonista. *Cf.* T.E. May, «The symbolism of *El mágico prodigioso*», Romanic Review, 54, 1963, 95-112, 96 s.

15 Calderón, *Mágico prodigioso*, 619.

16 *Ibid.*, 621.

17 *Ibid.*

para «hacerle nueva guerra» a Cipriano «en forma desconocida»[18], descubre su existencia a Cipriano respondiendo a la pregunta de este último, se sirve de otra inversión:

> Dem.:
> Yo soy, pues saberlo quieres,
> un epílogo, un asombro
> de venturas y desdichas
> que unas pierdo y otras logro.[19]

Esta frase recuerda mucho aquel «Soy quién soy» de la revelación de Dios ante Moisés en las zarzas ardientes. No tan tautológico como la fórmula divina, este discurso mefistofélico –que resuena en el *Fausto* de Goethe– no le permite a Cipriano desvelar la verdadera identitad del forastero, o sea reconocer al diablo a través de su máscara. Sin embargo el público le puede identificar como el ángel caído bíblico comprobando así la ya mencionada «superioridad cognitiva del lector/espectador» lo que garantiza el juego pluridiscursivo del drama.

Una vez conseguidas sus estrategias tentadoras, el demonio propone un pacto: el erudito concede su alma al diablo, el cual le promete a cambio la satisfacción de sus deseos con la mujer querida. La cédula entre el diablo y Cipriano –confirmado con la propia sangre de éste– que se realizará poco después de este segundo encuentro, se puede considerar como inversión del pacto entre Dios y los hombres, pacto fundado por Cristo: en vez de ser Jesús el que garantiza con su sangre la salvación de los creyentes, es el diablo quien exige la sangre de su víctima. Esta inversión será re-invertida más tarde por el mismo Cipriano, que se libera de su culpa, derramando su sangre en el cadalso; un acto por el cual se afirma una vez más la intangibilidad de la doctrina teológica al final de la obra proporcionando así el marco dentro del cual se efectuarán el delito y la conversión del futuro santo.

Si las entradas en escena del diablo, la revelación de su identitad y los rituales de los que se sirve el demonio, están basados en discursos y símbolos eclesiásticos invertidos, no lo son menos los lugares que el diablo elige para iniciar a Cipriano en la magia o para tentar a Justina. La cueva, lugar profano y pagano por excelencia donde se retiran el demonio, Cipriano y su criado Clarín para estudiar la magia con la intención de seducir a Justina, se presenta entonces como imagen invertida, como contra-lugar de la iglesia sagrada:

> Dem.:
> Vamos, y de aqueste monte
> en lo oculto y lo intrincado
> oïrás la primer lición

---

18 *Ibid.*
19 *Ibid.*, 622.

hoy de la mágica.[20]

La cueva, donde se realiza la iniciación diabólica, se desvela entonces como símbolo del infierno y se opone a la iglesia, lugar del bautizo, donde se confirma la iniciación en la fe cristiana y la unión con Dios.

De la misma manera, el sitio destinado para doblar la voluntad de Justina, se presenta como lugar infernal y pervertido por el diablo. A la protagonista se le asigna una naturaleza funcionalizada no sólo para evocar el deseo sensual de la casta mujer sino para simbolizar y traer en escena el deseo corporal. El mismo demonio la ha concebido como «infernal abismo» donde los «lascivos espíritus» están desatados de su «prisión» «amenazando ruina/al virgen edificio de Justina»:

Dem.:
Su casto pensamiento
de mil torpes fantasmas que en el viento
hoy se informe, su honesta fantasía
se llene: con dulcísima armonía
todo provoque amores
los pájaros, las plantas y las flores.
Nada miren sus ojos que no sean de amor dulces despojos;
nada oigan sus oídos
que no sean de amor tiernos gemidos.[21]

Justina, que se encuentra en el *locus amoenus* demoníaco, está lejos de percibir el lugar como el paraíso terrestre pintado por la literatura de la alta Edad Media; la naturaleza que la rodea le parece más bien como penetrada por principio diabólico. Al sentirse amenazada por su propia sensualidad, huye del sitio infernal. Por medio de un monólogo, interrumpido reiteradamente por un coro recitando «amor, amor», el espectador puede comprobar la división interna de la protagonista, que se demuestra atormentada por su «pesada imaginación» dándose cuenta de su deseo por el desaparecido Cipriano: es un deseo atestiguado por las metáforas del fuego y del ardor que utiliza en su discurso[22]. Aunque parezca dispuesta a un convenio con el diablo, se opone a sus planes, cuando éste entra en escena, tras haber penetrado en la habitación cerrada de la virgen.

Jus.:
Pues no lograrás tu intento;
que esta pena, esta pasión que afligió mi pensamiento,
llevó la imaginación,

20 *Ibid.*, 630.
21 *Ibid.*, 632.
22 *Cf. ibid.*

pero no el consentimiento.[23]

En medio de un bastidor ilusorio, donde se mezclan de manera indistinguible apariencias engañadoras y desengañadoras, Justina consigue distinguir entre realidad divina e ilusión demoníaca mientras que manifiesta –de acuerdo con la doctrina jesuita– su libre albedrío. Replicando con elocuencia a la casuística refinada del demonio, pone fin a las tentaciones de este último:

Jus.:
Sabiéndome yo ayudar del libre albedrío mío.
Dem.:
Forzarále mi pesar.
Jus.:
No fuera libre albedrío
si se dejara forzar. [...]
Dem.:
¿Como te has de defender
si te arrastra mi poder?
Jus.:
Mi defensa en Dios consiste.
Dem.:
Venciste, mujer, venciste
con no dejarte vencer.[24]

Como el diablo no logra corromper a Justina, crea un fantoche en forma de la hermosa cristiana para cumplir con el pacto firmado por Cipriano. Éste último, que se acerca a la figura para poseer la «divina mujer»[25], se ve enfrentado con un esqueleto, que le replica introduciendo el tópico barroco del «vanitas mundi»: «Así, Cipriano, son/todas las glorias del mundo.»[26] Tras haber descubierto las intenciones engañosas del diablo, el protagonista le obliga a aclarar las causas que impidieron la conquista de la mujer. Por ende, el demonio se ve forzado a descubrir a Cipriano la existencia del omnipotente y clemente Dios cristiano, provocando así la conversión del filósofo pagano, que adopta la fe cristiana al ser convencido de la vanidad de su propia existencia. La declaración en público de su convicción religiosa, que se efectúa poco después de la detención de los cristianos perseguidos por el gobernador de Antioquía –entre ellos Justina y su padre tutelar Lisandro– provoca el encarcelamiento del protagonista.

La prisión donde se realiza el último encuentro de Cipriano y Justina antes de su decapitación sirve en un doble sentido de contrapeso y contralugar a la cueva profana

23 *Ibid.*, 633.
24 *Ibid.*
25 *Ibid.*, 628.
26 *Ibid.*, 636.

que dio lugar a la iniciación de Cipriano en el culto diabólico. El hecho de que las confesiones amorosas de los dos protagonistas desemboquen en su confesión de fe, demuestra no sólo el valor espiritual de su amor –que cabe perfectamente dentro del marco ideológico del cristianismo– sino también la cristianización definitiva de Cipriano ahora testimoniada por un miembro de la comunidad de los creyentes: el calabozo se presenta por lo tanto como lugar sagrado, lugar de la iniciación a la práctica de la fe cristiana. El deseo corporal e inmanente del protagonista se transforma aquí en un principio trascendental y divino, evidenciando así la función de lo erótico representada por el demonio: el deseo corporal se revela como medio de convertir el anhelo de conocimiento –comprobado por el filósofo durante la primera escena– en el ardor religioso del creyente. En tanto que el afán de saber en qué consiste la convicción «faústica» de penetrar científicamente el misterio divino deja sitio a la experiencia religiosa que le permitirá acercarse cognoscitivamente a Dios[27], el deseo humano se comprueba como fuerza libertadora[28] e instrumento de la divina Providencia[29].

El mundo invertido por la magia, recobra su valor cristiano en la medida en que la palabra divina parece despedir al discurso mágico restituyendo el orden sagrado. La última escena de la obra ante todo confirma la re-inversión de los símbolos y fenómenos mágicos y por ende la instalación definitiva de lo divino que pone fin a los juegos del demonio que antes habían dominado el escenario[30]. Una tempestad divina que simboliza la ira de Dios ante el martirio de Justina y Cipriano, ejecutado por el gobernador de Antioquía, sirve de contrapunto frente a la tempestad infernal, puesta en escena por el diablo. Mientras se cubre el cadalso de nubes, el demonio aparece en lo alto sobre una serpiente para restituir explícitamente el honor de Justina, que él mismo había puesto en duda. Por fin ha de declarar públicamente la disolución del pacto con Cipriano conseguida por éste tras su martirio. Provisto de la Gracia divina, el filósofo cristianizado gana –igual que la virgen– salvación y vida eterna[31]:

---

27 La relación entre ciencia y cognición, la trata Wardropper conectándola a la cuestión de la ignorancia, *cf.* B. W. Wardropper, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, ed. de B.W. Wardropper, 11-53, 29.

28 *Cf.* Socha, *Cipriano's genesis in desire*, 584, 587.

29 Para el papel y la dimensión de la Providencia divina en la obra de Calderón, véase Aubrun, *El mágico prodigioso – signification, structure*, 43.

30 Como lo ha expuesto Moore, estos juegos-dentro-del-juego que monta el diablo le dan un papel metateatrálico garantizando la dimensión metadramática de la obra como «metaplay», *cf.* R. Moore, «Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*», Bulletin of the Comediantes, 33/2, 1981, 129-37.

31 La conexión entre deseo, muerte y sacrificio, que presenta el núcleo esencial de los ritos virtuales mágicos, revelándose en la obra a través de la ejecución de los mártires, nos hace pensar en un rito sacrificial que permitiera –dentro de un marco más amplio– una lectura antropológica del *Mágico prodigioso*. Véase aquí B. Teuber que supone que en «la economía [trágica] del rito sacrificial habrá residido [...] el atractivo principal de las comedias de honor, para el público del barroco español», Teuber, B., «La comedia considerada como rito sacrificial. Apuntes para una lectura antropológica del teatro de honor», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. de Ch. Strosetzki, Franfurt a.M., 1998, 344-54, 354.

Dem.: [...]
y lo dos, a mi pesar
a las esferas subiendo
del sacro solio de Dios,
viven en mejor imperio.[32]

2. La figura del gracioso

En tanto que el principio cristiano venza los conceptos imaginarios de la magia popular con sus tentaciones eróticas, se afirmará la preponderancia de la doctrina cristiana dentro de la obra. Sin embargo, el discurso mágico en *El Mágico prodigioso* no se limita a servir meramente de telón negativo y abyecto del discurso teológico. Se presenta más bien como modo de aplicar ciertos principios estéticos –ante todo, como acabamos de ver– al estilo contrapuntístico[33] producido por las inversiones y reinstalaciones de la doctrina eclesiástica y del orden social. Este modo de proceder acerca el mundo de la magia al universo de los graciosos, cuya función consiste también en invertir normas y valores vigentes. Igual que el mundo mágico con sus reversiones cómicas e irónicas de discursos y prácticas religiosos, que se presenta en suma como mundo al revés, el repertorio del gracioso arraiga en la cultura popular y le permite parodiar el discurso vigente.

En la medida que la figura del donaire, tipo convencional del teatro representado aquí por los criados Clarín, Moscón y Livia –la amante de ambos– incorpora por excelencia el gozar, comer y holgar[34], se puede enfrentar estos tres personajes a los dos Santos, protagonistas de la obra. Es entonces posible considerar a los criados como dobles carnavalescos de sus amos: mientras que éstos últimos, rechazando la vanidad mundana, responden al principio espiritual de la trascendencia divina, los criados graciosos, que se instalan en la sociedad para sacarle ventajas, manifiestan –de forma parecida a la figura del pícaro–[35] su inclinación corporal hacia la inmanencia de la vida.

Esta concepción binaria de los personajes de la comedia que corresponde a un concepto binario del mundo proyectado por la obra[36] destaca por medio de varias duplicaciones. Si el criado Clarín declara –en relación a la supuesta infidelidad de su amante– «no lo ha de apurar/todo el hombre»[37], esto parece una respuesta irónica al afán de saber de Cipriano, exprimido por éste ya en la primera escena[38], La ironía provocada por la *reduplicatio* contradictoria del criado se basa en los contextos de ambas declara-

---

32 Calderón, *Mágico prodigioso*, 642.
33 Sugranyes, *Complejidad temática*, 118.
34 *Cf. ibid.*
35 *Cf.* M. Franzbach, «Die ‹Lustige Person› (Gracioso) auf der spanischen Bühne und ihre Funktion, dargelegt an Calderóns *El Mágico Prodigioso*», Die Neueren Sprachen, 14, 1965, 61-72, 61.
36 Aubrun, *El mágico prodigioso – signification, structure*, 37 s.
37 Calderón, *Mágico prodigioso*, 641.
38 *Cf. ibid.* 609, véase la cita más arriba.

ciones: si el futuro mártir quiere alcanzar la suma verdad, o sea Dios, Clarín sólo se refiere a la vida amorosa de Livia.

La polaridad irónica entre criado y señor, que se manifiesta a través de la postura de ambos frente a la sabiduría, tiene su prolongación en otros discursos de estructura semejante. Así, son las fórmulas pertenecientes al inventario del amor cortés introducidas por Cipriano que pierden toda su seriedad y sinceridad al ser repetidas por Clarín. Esto lo comprueban las réplicas anafóricas del criado comparándolas con el discurso de su amo:

> Cip.:
> Ingrata beldad mía
> llegó el feliz, llegó el dichoso día, [...]
> término de mi amor y tu mudanza.[39]
>
> Clar.:
> Ingrata deidad mía, [...]
> llegó el plazo en que espero
> alcanzar si tu amor es verdadero;[40]

Otro ejemplo para este «irony of cross-references»[41] lo ofrecen la duplicación de las declaraciones de ambos cuando pactan con el demonio: la repetición de Clarín «Digo yo el gran Clarín»[42] se revela como parodia de la fórmula pronunciada por Cipriano «Digo yo el gran Cipriano»[43]. También el ritual mismo de la cédula parece puesto al revés por el gracioso. Mientras que Cipriano firma con sangre que sale de su brazo, Clarín saca un lienzo sucio declamando:

> Clar.: [...]
> en este lienzo [te] haré [cédula]
> [y] para que más te escandalices;
> dándome un mojicón en las narices;
> que no será embarazo
> salir de las narices o del brazo.[44]

Las duplicaciones carnavalescas fomentadas por los graciosos no se dirigen sólo a la manera de ser y de pensar de Cipriano y Justina sino también a otros personajes, o sea a los valores representados por ellos.

---

39 *Ibid.* 630.
40 *Ibid.* 631.
41 *Cf.* A.A. Parker, «The Rôle of the ‹Graciosos› in ‹El Mágico prodigioso›», en *Litterae Hispaniae et Lusitanae*, ed. de H. Flasche, München, 1968, 317-330.
42 Calderón, *Mágico prodigioso*, 631.
43 *Ibid.*, 629.
44 *Ibid.*, 631.

En vez de retarse por una mujer, como lo hacen Lelio y Floro –conforme con el severo código de honor– en su afán de conquistar a Justina, los graciosos, buscando el favor de Livia, la criada de Justina, encuentran una solución pragmática y más bien ingenua. La propia Livia les propone el trato de quererla por turnos: un día le tocará a Clarín visitarla, y al día siguiente Moscón será su amante.

> Clar.:
> ¿Dos a un tiempo, cómo quieres?
> ¿No te embarazarán dos?
> Liv.:
> No, que de dos en dos, los
> digerimos las mujeres
> [...] Es querer a cada uno un día.[45]

Aquí nos hallamos ante una inversión e ironización del discurso de honor por un lado, pero también ante una reversión de los amores espiritualizados de Cipriano y Justina, por otro lado.

Es el juego de duplicaciones y reversiones cómicas que afecta a convenciones y normas vigentes el que une la figura del donaire al mundo de las creencias mágicas desarrolladas a lo largo de *El mágico prodigioso*. Al igual que el personaje del demonio, que encadena una serie de lances que alimentan la acción dramática[46], los graciosos revelan un placer enorme por la metamorfosis[47], el cual va unido a la suspensión barroca de los límites entre engaño y desengaño. Si constatamos, por ende, una cierta interferencia estructural entre la magia diabólica y la esfera de los graciosos, no sorprende que, desde la perspectiva de los criados, el diablo parezca perder sus aspectos amenazadores y espantosos dando lugar a la «diablura alegre» emparentada a su vez con las alegres visiones carnavalescas del infierno. De tal modo que los criados aluden implícitamente al infierno con juegos de palabras, notando el olor a azufre producido por el naufragio diabólico[48] –un olor que, más tarde, rodeará también la sombra irreal de Justina–[49] para llegar a la conclusión: «El tal huésped es el diablo»[50].

Es precisamente esta «atmósfera festiva de libertad» manifestada y producida por la superposición del discurso mágico y del discurso del gracioso la que proporciona el placer teatral del público garantizando así la conciliación entre doctrina teológica y cotidianeidad de la vida. De esta forma hay que entender también el comentario de

---

45 *Ibid.*, 617.

46 Moore atribuye al diablo la facultad de un «constant rewriting of the rules and structures of the play», Moore, *Metatheater and Magic*, 130.

47 Véase Franzbach que acentua el «Spieltrieb» del gracioso, Franzbach, *Die Lustige Person*, 61, 65.

48 *Cf.* Calderón, *Mágico prodigioso*, 623.

49 *Cf. ibid.*, 635.

50 *Ibid.*, 628.

Moscón y Livia ante la negación de la vida mundana representada por la pareja Cipriano/Justina que se sacrifican voluntariamente por Dios:

> Mosc.:
> ¡Qué contentos a morir
> van!
> Liv.:
> Mucho más contentos
> los tres a vivir quedamos.[51]

Teniendo en cuenta que los graciosos –pertenecientes a la clase baja– carecen de principios éticos y, por ende, de autoridad[52], no son capaces de poner en ridículo el afán de los santos por el más allá. Si es entonces Dios, el «ironista supremo», el que proporciona la «ironía cósmica» al drama[53], son, no obstante, los principios estéticos introducidos por el discurso mágico y por la figura del donaire en los que reside el atractivo principal de la obra y los que proporcionan el placer teatral del público. A través de las inversiones y reversiones mágicas de sacramentos y lugares cristianos así como a través de las duplicaciones carnavalescas y paródicas de discursos vigentes y rituales –fomentadas por los graciosos– *El Mágico prodigioso* no refleja sólo el modelo estético por excelencia del barroco, a saber el estilo contrapuntístico, sino también la concepción del mundo mismo como *coincidentia oppositorum*. Un mundo marcado por fenómenos ambiguos y discursos contradictorios, tal como lo presenta la comedia con su estructura dicotómica, da testimonio de la concepción abierta de la obra[54]. Es bajo esta perspectiva como hay que entender el «final anticlimático» de la pieza provisto por el último discurso de Moscón que se dirige al público[55]:

> Pues dejando en pie la duda
> del bien partido amor nuestro,
> al *Mágico prodigioso*
> perdid perdón de los yerros.[56]

«Después del clímax apoteósico del martirio de los amantes»[57] va a ser una vez más

---

51 *Ibid.*, 641.

52 Wardropper ve aquí una concesión a las convenciones dramáticas de la época que asegura la comunicación con el público, *cf.* Wardropper, *Introducción*, 28.

53 Wardropper, B.W., «La ironía en *El mágico prodigioso* de Calderón», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Salamanca, 1982, 819-25, 824.

54 Aubrun acentúa que la comedia «est faite des mots [et] offre le champ à toutes les interprétations qui font jouer, de l'un à l'autre, leurs connotations sans se soucier de l'intention première de l'auteur», Aubrun, *Mágico prodigioso – signification, structure*, 45.

55 Sugranyes, *Complejidad temática*, 118.

56 Calderón, *Mágico prodigioso*, 642.

57 Sugranyes, *Complejidad temática*, 118.

la figura del donaire, como representante de la cultura popular, y por ende de la inmanencia de la vida, quien va a garantizar la compatibilidad entre doctrina teológica y realidad mundana.

Quevedo y las antigüedades griegas: los *Deipnosophistae* en su obra

Lía Schwartz

Entre los 238 manuscritos que el siciliano Aurispa adquirió en la ciudad de Constantinopla y llevó a Venecia en 1422-3, se encontraba una versión incompleta de un texto adscripto al género de las misceláneas relacionadas generalmente con la sátira menipea: los *Deipnosophistae*, o «La cena de los sofistas» de Ateneo de Naucratis, originario de Egipto[1]. Ateneo vivió en Roma hacia fines del siglo II y comienzos del III de nuestra era. Puede colegirse este dato de la mención que hace el autor mismo del emperador Cómodo (161-193) como contemporáneo suyo en el libro XII de su obra. Carecemos, en cambio, de otras precisiones sobre la vida de Ateneo o sobre la fecha de composición de su obra, que se supone fue concluida hacia el 228, a. D[2].

La *princeps* de esta obra apareció en Venecia en 1514 en las prensas de Aldus, editada por Marcos Masurus. Éste es el texto que tradujo al latín Natale de Conti (Natalis de Comitibus) en 1514 y, reimpresa muchas veces, volvió a publicarse en Venecia en 1556[3]. De 1597 data la importante edición de Isaac Casaubon, acompañada, a partir de 1600, de unas «Animadversiones», que atestiguan el interés que los *Deipnosophistae* tenían para un estudioso de las antigüedades griegas. En el mismo volumen iba incluida, además, la traducción de Dalechamps, es decir, de Iacobus Dalechampis Cadomensis y los imprescindibles índices, que facilitarían la consulta de un documento fundamental para la comprensión de cuestiones lexicográficas e históricas[4].

---

1 Cfr. E. Kirk, *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, New York, Garland, 1980, «Introduction», X y ss., quien recuerda el viaje de Aurispa y los mss. que adquirió en Bizancio para los ricos patrones italianos que los solicitaban, entre ellos, los de Luciano y Ateneo; sobre el desarrollo de los estudios de griego en Italia y el proceso de recuperación de manuscritos griegos, cfr. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München, 1891, L. Bréhier, *La civilization byzantine*, Paris, 1950 y los numerosos trabajos bibliográficos de Paul Oskar Kristeller, en particular, su monumental *Iter italicum*, Leiden, 1967.

2 Cfr. Ahenaeus, *The Deipnosophists,* London-New York, W. Heinemann-Putnam, 1927, en siete tomos; prólogo y traducción al inglés de Charles Burton Gulick. Me referiré más adelante a las ediciones antiguas que circulaban en los siglos XVI y XVII y que debió conocer Quevedo.

3 He consultado un ejemplar de la edición monolingüe griega en Baker Library (Dartmouth College): ATHENAIOY ΔΕΙΠΝΟΣΟΦΙΣΤΑΙ...,/[colofón] VENETIIS APUD ALDUM, ET ANDREAM SOCERVM, /MENSE AUGUSTO, M. D. XIIII.

4 Se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid: cfr. ATHENAIOY/ΔΕΙΠΝΟΣΟΦΙΣΤΩΝ/ΒΙΒΛΙΑ ΠΕΝΤΕ/ΚΑΙΔΕΚΑ/ATHENAEI/DEIPNOSOPHISTA/RVM Libri XVI./ISAACVS CASAVBONIS recensuit, et ex antiquis/membranis supplevit auxitque./Adiecti sunt eiusdem CASAVBONI in eundem scriptorem Animadversionum libri XV./Addita est et IACOBI DALECHAMPIS/

Aunque desconocido en la Edad Media latina, como las sátiras menipeas y otras obras de Luciano, también recuperadas por Aurispa, el texto de los *Deipnosophistae*, que debía haber sido originariamente más extenso que los quince libros que ahora lo componen, fue ampliamente utilizado por los estudiosos bizantinos de la cultura griega clásica, Suidas, por ejemplo. En efecto, en esta miscelánea, construida como un diálogo, además de la figura del autor, aparecen representados veinticuatro personajes de las más variadas profesiones: gramáticos, músicos, filósofos, médicos, lexicógrafos y juristas romanos y sus nombres remiten a personas reales o ficticias. Ateneo reunió en sus *Deipnosophistae* una serie de preciosos datos sobre la cultura culinaria de la Grecia antigua, sobre los vinos que se bebían y sobre la estructura del συμπόσιον, la comida, τὰ δεῖπνα, la bebida, τὸ ποτόν, los interludios musicales de canto y baile que se ofrecían hasta que, en un segundo momento, se daba lugar a que los comensales pronunciaran discursos e intercambiaran ideas sobre cuestiones filosóficas, literarias y culturales diversas. Platón estilizó el ritual del banquete clásico en su conocido diálogo; Jenofonte nos legó el relato de un banquete celebrado durante la gran Panatenea del 421, a. C.; Plutarco incluyó entre sus ensayos morales, *Moralia*, sus tan leídas *Symposiaca* (*Quaestiones conviviales*) en nueve libros; Luciano, su diálogo *El Convite o los Lapitas*, que imita una obra del mismo nombre escrita por el cínico Menipo. La menipea de Ateneo se inscribe, pues, en esta tradición temática pero su obra, de vocación enciclopédica, resume singularmente todo un universo de referencias históricas y artísticas sobre la vida en la Atenas del período clásico, en el mundo helenístico y en la época romana que proporcionó, tanto a los humanistas bizantinos como a los renacentistas, inestimable información sobre las costumbres, dichos y hechos de los griegos y los escritores greco-parlantes de la Antigüedad.

Los *Deipnosophistae* fueron leídos y consultados extensamente a lo largo de los siglos XVI y XVII. Fernando Plata ha revisado una serie de ejemplares que se conservan en bibliotecas españolas, que llevan la firma de sus lectores: Ambrosio de Morales, Alonso Coloma, Bernardo José de Aldrete, Francisco de Moncada, Francisco de Calatayud. Sin embargo, muchos más deben de haber utilizado la obra de Ateneo, de Fernando de Herrera a Francisco de Quevedo. Los ejemplares que pertenecían a bibliotecas de conventos y órdenes religiosas mencionados por F. Plata confirman que era un libro de referencia conocido en España[5]. En su *Anacreón castellano,* Quevedo

---

CADOMENSIS, Latina interpreta-/tio, cum notis marginalibus./cum necessariis indicibius./Apud Hieronymum Commelinum./Anno M.D. XCVIII. Sobre las vicisitudes de la edición y el interés de Casaubon por publicar la obra de Ateneo, cfr. Charles Nisard, *Le triumvirat littéraire au XVe siècle. Juste Lipse, Joseph Scaliger et Isaac Casaubon,* Paris, Amyot, 1872, 361-379.

5 Fernando Plata Parga enumera las ediciones que encontró, algunas expurgadas porque el «protestante» I. Casaubon ya aparece en el índice de Sandoval y Rojas de 1612 como «autor prohibido»; cfr. su artículo «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», La Perinola (Universidad de Navarra), III, 1999, 225-247. Le agradezo el haberme proporcionado una copia de este trabajo, que leí a mi regreso de Münster. Para Fernando de Herrera y sus citas directas e indirectas de Ateneo, véase ahora el estudio de Bienvenido Morros

cita el texto de la traducción latina de Natale de Conti en varios pasajes, que traduce o parafrasea[6]. Bien puede haber consultado, sin embargo, la edición de Casaubon. Tenemos prueba de que conocía otras de sus importantes ediciones, la de los *Caracteres ethici* de Teofrasto, por ejemplo, de conocida impronta en su obra satírica y doctrinal. Por otra parte, su amigo González de Salas probablemente poseía más de una edición de Ateneo. Gil Fernández recuerda que entre los 2424 volúmenes de su rica biblioteca se contaban, como era de esperar del editor de Petronio y autor de los famosos «Praeludia» sobre el origen de la sátira, ediciones y estudios del protestante Isaac Casaubon, a pesar de que su nombre figuraba entre los de los autores prohibidos[7]. Que Quevedo compartió otros libros con sus amigos lo señaló ya, años ha, Henry Ettinghausen a propósito de la edición erasmiana de la obra de Séneca de 1555[8]. Por tanto, citar la traducción de Conti no implica que no conociera las ediciones bilingües. En todo caso, no creo que esto deba interpretarse como prueba de su ignorancia del griego. A mi modo de ver, no es sorprendente y, menos aún, signo de incompetencia, que una persona interesada en entender los contextos referenciales de la literatura griega, utilizara las versiones latinas de repertorios enciclopédicos, ya que el latín era la *lingua franca* de los estudiosos de la cultura clásica.[9] Sabemos que Quevedo anotó otra miscelánea conectada con los *Deipnosophistae*, la Ποικίλη ἱστορία (Varia historia) de Eliano, también leída en versión latina. En un trabajo reciente hemos dado noticia del hallazgo de un ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene notas manuscritas de Quevedo, entre las que no faltan algunas citas en griego[10].

Si bien es cierto que la decadencia del estudio del griego en España durante el siglo XVII fue más general que en otros países, como lo ha señalado Gil Fernández, tampoco en Italia, donde se reintrodujo su estudio con la llegada de Manuel Chrysoloras (1350-1415), llegó a tener un papel central en el curriculum escolar y así lo ha demostrado

---

Mestres, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

6 Lo había indicado ya Sylvie Bénichou-Roubaud, «Quevedo helenista (El *Anacreón castellano*)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIV, 1962, 51-72, sobre quien se basa Michelle Gendreau en su tesis doctoral *Héritage et création: recherches sur l'humanisme de Quevedo,* Paris, 1975, 43, y para un comentario sobre el *Anacreón*, que parte del artículo de Bénichou, cfr. 38-52.

7 Gil Fernández, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981, 717, con referencia a los estudios de Kamen y otros sobre el tema.

8 Ettinghausen, Henry, *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, 1972.

9 Cfr., para estas cuestiones, Sagrario López Poza, «La cultura de Quevedo: cala y cata», en Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* Santiago de Compostela, Universidad, 1995, 75.

10 Cfr. L. Schwartz e I. Pérez Cuenca, «Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX, 1999, 67-91.

Paul Grendler[11]. Contados fueron, pues, los humanistas europeos que leyeron los *Deipnosophistae* en edición monolingüe, entre ellos, Guillaume Budé, cuyas anotaciones escritas en el ejemplar que poseyó en tinta de distintos colores ha examinado nuevamente Anthony Grafton[12]. Grendler, por su parte, afirma que fue precisamente en los colegios de jesuitas donde se intentó enseñar seriamente griego y así lo indican las sucesivas versiones de la *ratio studiorum*[13]. Quevedo, educado en el Colegio de los Teatinos de Madrid (1592-1593) y en el convictorio de Ocaña (1594-1595), aunque no fue un humanista profesional, como el Brocense o González de Salas, mantuvo un innegable interés por expandir sus conocimientos de la cultura griega, especialmente en la primera década del XVII, cuando aun acariciaba la idea de acercarse intelectualmente a los filólogos o *critici* de la república de las letras en Europa: Guillaume Budé, Jules-César Scaliger y su hijo, Juste Joseph, Henri Estienne, Isaac Casaubon y Justo Lipsio, el Brocense o Vicente Mariner, a quienes menciona en sus sátiras y en su obra filológica e histórica, mientras lee y estudia sus ediciones de los clásicos griegos y latinos, algunas de las cuales atesora en su biblioteca, como puede comprobarse por los títulos correctamente identificados del inventario de sus bienes levantado en Madrid el 18 de abril de 1646[14].

Uno de los *codices scriptorii* de Guillaume Budé que se ha conservado documenta su preferencia por frases y expresiones homéricas que habría acuñado en una lectura posterior a la de la redacción de las notas escritas en la edición en que estudió la *Ilíada* y la *Odisea*. El proceso de apropiación de los textos clásicos por parte de los humanistas incluía, pues, un segundo momento, en el que el pasado se entretejía con el presente de la escritura. El uso reiterado de algunas citas griegas y latinas que encontramos en la prosa y en la poesía de Quevedo se origina, probablemente, en prácticas semejantes, mientras deja constancia de su curiosidad intelectual por la palabra, la opinión y las costumbres de los antiguos.

---

11 Sobre la enseñanza del griego en Italia y su difusión en otros países europeos, cfr. Paul F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600,* Baltimore, Johns Hopkins, 1989, 125 y ss. y 265 y ss. La gramática de Chrysoloras fue sustituida a partir de la tercera década del XVI por el «Clenardus», escrita por Nicolaas Cleynaerts, el humanista de Brabante que vivió de 1495 a 1542.

12 Cfr. Anthony Grafton, «How Guillaume Budé Read His Homer», en *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers,* Michigan, University of Michigan, 1997, 169.

13 Cfr. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy*, cit., 125 y 268 y L. Gil Fernández, cit., 717 y ss. en particular y passim.

14 Cfr. L. Schwartz e I. Pérez Cuenca, art. cit. *supra* y L. Schwartz, ««Las preciosas alhajas de los entendidos»: un humanista madrileño del siglo XVII y la difusión de los clásicos», Edad de Oro, 17, 1998, 213-230, sobre algunos de estos libros. Con respecto a la voluntad de competir con los humanistas europeos, que ya había señalado Raimundo Lida, ver su *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981.

I. Ateneo y Quevedo según González de Salas

Ateneo aparece ligado a la obra de Quevedo en dos niveles. Por un lado, contamos con las relaciones establecidas por el editor del *Parnaso* en sus discursos preliminares, entre algunos poemas de Quevedo y textos poéticos o musicales analizados en los *Deipnosophistae*. Estos comentarios demuestran que una de sus funciones más importantes fue la de ofrecer una auténtica antología bilingüe de textos de autores griegos para el consumo de los lectores cultos[15]. J. González de Salas cita entre los antecedentes de las composiciones quevedianas reunidas en la musa Terpsícore, unos bailes y canciones griegas referidos por Ateneo[16]. Afirma así que las letrillas satíricas de Quevedo, construidas en torno a «agudos» juegos de palabras, se asemejan, en las prácticas de la agudeza, a la poesía yámbica de «Sotades Maronita, maldicientísimo poeta griego»[17]. Este poeta de Maronea que vivió en la época de Ptolomeo Filadelfo y fue inventor de un metro jónico menor, el *versus sotadeus*, que permitía grandes variaciones estilísticas, es mencionado en el libro XIV, 620-621[18]. En efecto, Quevedo puede haber contaminado sus recreaciones de motivos y recursos estilísticos derivados de los epigramas satíricos de la *Antología griega*, que conocía directamente y a través de las reelaboraciones de Marcial, con otros, procedentes de los versos de poesía yámbica antologizados por Ateneo.

Con respecto a los bailes quevedianos incluidos en la musa Terpsícore, González de Salas propone fuentes en los ὑπορχήματα griegos, de los que da noticia Ateneo, también en el libro XIV, capítulo XII de las ediciones antiguas, titulado en la traducción latina de Conti, que imprime al margen el nombre griego: «De saltationibus earumque figuris», es decir, en el libro XIV, 628 y ss. según las ediciones modernas[19]. El editor del *Parnaso* procede luego a describir estos bailes antiguos, siguiendo cumplidamente el texto de los *Deipnosophistae*. Recuerda así «cómo los poetas no sólo eran los

---

15 Fernando Plata ha estudiado algunos motivos satíricos de los poemas citados por Ateneo -enigmas obscenos, anécdotas escatológicas, *topoi* misóginos, etc.- en el art. cit., 226 y ss.

16 Pueden leerse estas observaciones también ahora en la edición de J.M. Blecua, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969, tomo I, 12 y ss.

17 Las letrillas satíricas de Terpsíchore son las que llevan en la ed. de *Poesía original* y *Obra poética* los núms. 642 («Sin ser juez de la pelota»), 643 («Viénense a diferenciar»), 644 («Después que de puro viejo»), 645 («Que el viejo que con destreza»), 646 («Santo silencio profeso»), 647 («Toda esta vida es hurtar»), 648 («El que, si ayer se muriera»), 649 («Pues amarga la verdad»), 650 («Prenderánte si te tapas»), 651 («Yo que nunca sé callar»), 652 («Las cuerdas de mi instrumento»), 653 («Deseado he desde niño», 654 («Oyente si tú me ayudas»), 655 («La morena que yo adoro»), 656 («Este sí que es corredor»), 657 («Toda bolsa que me ve»), 658 («Solamente un dar me agrada), 659 («Vuela, pensamiento y diles»), 660 («Poderoso caballero»), 661 («Fui bueno, no fui premiado») y las burlescas, los números 662 a 666.

18 La obra de Sotades puede leerse hoy también en la *Anthologia Lyrica Graeca*, de E. Diehl y en las *Collectanea Alexandrina*, 238-245 de J. U. Powell.

19 Cfr. *The Deipnosophists*, ed. cit., tomo VI, 391 y ss.

auctores de la composición de los versos, sino también de la arte y diferencias de su música, y de la estructura de sus lazos y mudanzas, instruyendo a los que las habían de ejecutar, ansí cantando, como bailando, con imágenes, notas y figuras, para que de su forma delineada supiesen la que habían de seguir en todo distinctamente. De cuyas *imágenes*, la voz *hyporchemata* dice que tuvo su origen.»[20] En efecto, el ὑπόρχημα era un baile cantado que no se distinguía de otras formas mélicas corales acompañadas de coreografía. Según Plutarco conectaba poesía y danza, en la medida en que el ritmo y los movimientos de quienes lo bailaban ilustraban o escenificaban las imágenes del texto cantado[21]. Según Ateneo se trataba de bailes en los que la pantomima estaba subordinada al canto.

González de Salas recuerda luego a los lectores de las sátiras quevedianas en verso que Ateneo había conectado los bailes *hiporchemáticos* con la especie satírica del género, ya que «estos bailes jocosos y de ridículos meneos» eran «ejecutados siempre de personajes cómicos.» En este contexto, por tanto, cree que ningún lector competente de su época podía negar la conexión propuesta entre los bailes de la musa Terpsícore del *Parnaso* y los descritos en los *Deipnophistae*:

> Cuánto, pues, con estos bailes, celebrados de los griegos, referidos de Atheneo cuidadosamente y repetidos aquí más compendiosos por excusar el dilatarnos, los nuestros, que de *música interlocución* con propriedad nombramos, se conformen escritos y se semejen actuados, nadie puede haber ya hoy que lo dude.[22]

Tres son los antecedentes que González de Salas propone para los textos de Quevedo. En primer lugar, afirma que los ὑπορχ ήματα conocidos con el nombre de *pírricas cheironomías*[23], «porque también, con meneos jocosos de las manos, al compás y sentencia de los versos, se ejercitaban» están en el origen de dos o tres bailes de «valientes» y «valentonas» que publica en esta sección del *Parnaso*. Se refiere aquí el editor al baile I, Blecua 865, titulado «Los valientes y tomajonas», que comienza:

> Todo se lo muque el tiempo,
> los años todo lo mascan,
> poco duran los valientes,
> mucho el verdugo los gasta.

Asimismo, al baile II, Blecua 866 («Las valentonas, y destreza»):

---

20 Cfr. ed. cit., tomo I, 128 y *Deipnosophistae*, 628d.

21 Cfr. *Quaest. Symp.* 9. 15. 2 (748 B), citado por Herbert Weir Smyth, en su edición de *Greek Melic Poets,* London, Macmillan, 1900, lxx-lxxi.

22 Ed. cit., 129.

23 Cfr. XIV, 631c: «καλεῖται δ' ἡ πυρρίχην καὶ χειρονομία».

Helas, helas por do vienen
la Corruja y la Carrasca,
a más no poder mujeres,
hembros de la vida airada.

En esta composición la voz satírica que enuncia el poema va describiendo la vestimenta, la apariencia y las actitudes de los bailarines, así como la coreografía misma del baile:

Una rueda se hicieron;
¿quién duda que de navajas?
Los codos tiraron coces;
azogáronse las plantas;
trastornáronse los cuerpos,
desgoznáronse las arcas,
los pies se volvieron locos,
endiabláronse las plantas.
(vv. 77-84)
Tornáronse a dividir
en diferentes escuadras,
y denodadas de pies,
todas juntas se barajan.
(vv. 113-116)

En segundo lugar, González de Salas propone que «El (baile) de los *pobres* o *mendigos*, su original tiene en el nombrado *aleter*». Se trata del baile VIII, «Boda de pordioseros», Blecua 872, que se remontaría al ἀλητήρ, o «baile del viajero» de los Sicionios, según lo define Ateneo, en XIV, 631: «apud Sicyones Aleter»:

A las bodas de Merlo,
el de la pierna gorda,
con la hija del ciego,
Marica la Pindonga,
en Madrid se juntaron
cuantos pobres y pobras
a la Fuente del Piojo
en sus zahúrdas moran.
(vv. 1-8)

Finalmente, cree que «El (baile) de los *galeotes*», III, Blecua 867, tiene su origen «en el *celeuste*, con puntualidad summa». Su antecedente sería el que se denominaba κελευστής, que según Ateneo, XIV. 625, se bailaba con acompañamiento de flautas: «Saltabant cum tibiis Celeustae tripudium» (258, b,17). Quevedo menciona en su poema satírico varios bailes de la época, que protagonizaban aquí los condenados a galeras.

Juan Redondo está en gurapas,
lampiño por sus pecados,
porque dicen que cogió
treinta doncellas su carro.
Por bailarle, diez viudas
se hicieron diez mil andrajos;
empobreció mil barberos:
dejaron barbas por saltos.[24]

Se detiene aquí González de Salas en su búsqueda de fuentes de los bailes, para evitar ser calificado de prolijo por «el vulgo profano». En su presentación de la Musa V, sin embargo, en la que publica «poesías que se cantan y bailan; esto es, letrillas satíricas, burlescas y líricas, jácaras, y bailes de música interlocución» quiere señalar que, las composiciones satírico-burlescas de Quevedo no sólo dialogan con la poesía autóctona de tipo popular sino que también se relacionan con las canciones y danzas griegas de vieja estirpe, algunas de las cuales eran, a la vez, también de origen tradicional.

Ahora bien, más allá de las conexiones establecidas por González de Salas, no cabe duda de que los *Deipnosophistae* transmitieron, asimismo, numerosos relatos sobre figuras mitológicas e históricas que un escritor del XVII podía haber aprovechado para la escritura de sus propias composiciones. En su edición de la musa *Polimnia* y en su estudio sobre la poesía moral de Quevedo, Alfonso Rey también cita a Ateneo al tratar de reconstruir los contextos de algunos poemas. En efecto, en dos de sus poemas morales, 78 y 79, Quevedo reelabora una anécdota sobre una estatua de oro, erigida en honor de la cortesana Frine, que había sido calificada por Crates de ofrenda a la «incontinencia griega». Esta anécdota fue transmitida por varias fuentes en la antigüedad, entre las cuales se cuentan, por supuesto, los *Deipnosophistae* de Ateneo[25]. Las notas y comentarios del editor moderno de Quevedo confirman que, en muchos casos, no es posible identificar con certeza una fuente única de un texto compuesto en el siglo XVII. En efecto, se está imponiendo ahora la idea de que la labor de reconstrucción de la cultura clásica en el Renacimiento fue un verdadero trabajo de «bricolage», que superponía la información de estos repertorios a la obtenida en la lectura directa de las ediciones de autores específicos o de colecciones antológicas. Por otra parte, la existencia de todo un ámbito de fuentes antiguas comunes de las que derivaban tanto los *Deipnosophistae* como la *Varia historia*, Stobaeus, Ravisius Textor

24 Blecua, 867, vv. 1-8.

25 Rey, Alfonso, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995, 58, y su edición de *Poesía moral (Polimnia)*, Madrid, Támesis, 1992, 235-236; se trata de los sonetos: «Si Venus hizo de oro a Frine bella,» y «Frine, si el esplendor de tu riqueza». La anécdota aparece en los *Deipnosophistae*, XIII, 591b, en los *Moralia* de Plutarco y en Diógenes Laercio, 6, 60, quien la atribuye a Diógenes el Cínico.

y las polianteas en romance, complica aún más la filiación de estas obras que transmitieron lo que se conocía del mundo clásico.

II. Ateneo, lexicógrafo e historiador de la cultura griega

Si, por un lado, González de Salas nos invita a buscar en Ateneo ilustres antecedentes helénicos para la obra satírica de Quevedo, por el otro, las menciones directas de los *Deipnosophistae*, ponen de manifiesto la particular reconstrucción de la cultura griega que circulaba en su época, tan diferente de la que se ha impuesto a partir de las ediciones, diccionarios y estudios producidos por los filólogos clásicos de nuestro siglo. Evidentemente, Quevedo no podía sino hacer suyas estas *idées reçues*, que, de ser juzgadas con criterios contemporáneos nuestros, y por tanto anacrónicos, parecerían peregrinas.

Dos son las obras en las que Quevedo cita y dialoga, a veces críticamente, con el autor de los *Deipnosophistae*: el *Anacreón castellano*, y la *Doctrina estoica*. Quevedo leyó cuidadosamente en los *Deipnosophistae* todos los pasajes en los que se hablaba de la vida de Anacreón o se citaba y comentaba su obra, con lo que no podía sino entrar en paradójico conflicto con la realidad de los textos. En efecto, sabemos que, a excepción de Francesco Robortello, ningún otro humanista cuestionó abiertamente la autenticidad del descubrimiento de Henri Estienne, quien había adjudicado a Anacreón de Teos la autoría de esta colección de poemas tardíos, compuestos probablemente en la época romana y bizantina, que hoy conocemos con el nombre de *Anacreontea*[26]. Quevedo, sin duda, estaba convencido de la autenticidad de la atribución de Estienne. Por tanto, no puede sino incurrir en un error en una observación final de sus notas al poema XVIII del pseudo-Anacreón, por ejemplo:

> Con ingeniosa mano y nueva traza
> de plata fina lábrame una taza
> artífice de ingenio soberano.[27]

Para explicar este poema simposiástico, Quevedo expone lo aprendido en Ateneo sobre estas costumbres: el tipo de copas de vino que se usaban, el tamaño pequeño que tenían y cómo se lo bebía, puro o mezclado con agua y en qué proporción. Resume una fuente frecuentemente citada por Ateneo para el tema: el libro *De ebrietate*, de Camaleón de Heraclea. Más aún, haciendo alarde de independencia, Quevedo cuestiona el argumento usado en Ateneo para explicar la borrachera del Cíclope en el canto IX de la *Odisea*, para lo cual traduce unos versos homéricos de los que se deduce que se

---

26 Cfr. L. Schwartz, «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Anacreónticas* de Villlegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII», de próxima aparición, donde cito los comentarios de John O'Brien sobre esta cuestión, *Anacreon Redivivus. A Study of Anacreontic Translation in Mid-Sixteenth-Century France*, Ann Arbor, Michigan, 1995, 17 y ss.

27 Cfr. *Anacreón castellano*, en *Obra poética*, ed. de J.M. Blecua, tomo IV, 289-293.

embriagó porque había bebido más de una vez y no por el tamaño de la copa; por tanto, «no era el vaso grande; pues si lo fuera, no dijera Homero que bebió tres veces (...)» (290)[28]. Sobre estos y otros datos se apoya Quevedo para entender, traducir y explicar la poesía simposiástica, que hoy sabemos fue compuesta en imitación de la de Anacreón de Teos, dato que escapaba a nuestros autores áureos. Por tanto, cuando Quevedo se topa con unos versos del auténtico Anacreón, transmitidos en los *Deipnosophistae*, no puede sino suponer que se trata de un fragmento que no había sido recogido en la colección de Estienne: «Y Anacreón, en otro fragmento que no está en sus obras, y refiere Ateneo, dice...»[29]

El código literario de la poesía simposiástica sonaría foráneo en la España del XVII -basta recordar la tendencia a caracterizar de borrachos a los tudescos u otros extranjeros y la crítica al cambio de costumbres en el propio país, del que decía Quevedo que «ya los brindis del Tajo/no le deben nada al Rhin»[30]. Así puede interpretarse su defensa de Anacreón en la «Vida» que precede a su versión. Quevedo glosa en ella una de las biografías del escritor ferrarense Lilio Gregorio Giraldo, autor de una *Historiae poetarum tam Graecorum quam Latinorum dialogi decem*, publicada en 1545. Su actitud es, sin embargo, crítica. Apoyándose en los *Deipnosophistae*, libro X, cap. 9, por ejemplo, refuta la opinión de Giraldo, porque le parece que éste se basa en una interpretación biográfica de la poesía simposiástica ya superada:

> No anduvo acertado Anacreón mezclando todos sus poemas con borracheras, que por esto le acusan que fue dado a regalos y deleites, como quiera no entiendan que siendo cuerdo y templado, sin tener necesidad, se fingió ebrio.» Contigo habla también Ateneo, Lilio Gregorio, mas a tantos doctos fuiste sordo.

«Sospecho que el llamar borracho a Anacreonte» -prosigue Quevedo- « se ha de entender del modo que cuando dicen: «Vinosus Homerus», «Vinoso Homero», pues todos concluyen que le dieron este epiteto por lo mucho que alabó el vino (...)». Quevedo defiende, así, el valor de la convención poética del género para salvaguardar la integridad moral del autor que traduce para sus lectores contemporáneos. De modo paralelo, intentará refutar toda interpretación biográfica de los amores homosexuales que modelan las anacreónticas, separando cuidadosamente al hombre del poeta «que

---

28 El libro XI enumera los nombres de los diferentes tipos de copas: cfr. en la ed. de 1556, 186a y b, cap. I: «De poculis antiquis».

29 Cfr. edición de 1556, 187a: «Suauis etiam Anacreon hace inquit: «Nullus amicus erit qui tecum pocula siccat,/Dum rixas, bella et sanguinolenta refert./Sed qui Musarum, Veneris qui munera miscet./Et qui laetitiae sit memor usque bonae.»»

30 Cfr. M. Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, 509 y ss.

celebró a la naturaleza lo que hizo con perfeción», es decir, la hermosura del joven Batilo. Así afirma Quevedo que

> no porque Luciano alabó la mosca, se ha de entender que gustaba dellas, y las buscaba; ni porque Ovidio alabó la pulga, que se entretenía con tenerlas en su aposento, y que no huía dellas. Asuntos son de valientes ingenios:[...].

Si Ateneo, Eliano y otros historiadores lo guían en su relato de la vida de Anacreón, el primero también le ayuda a entender la costumbre antigua de portar coronas, a las que refieren las *Anacreónticas*[31]. En efecto en sus notas explicativas al poema IV de su edición: «Sobre estos mirtos tiernos,/y sobre verde loto», aclara nuestro traductor que se llamaba corona Naucratite, «quae composita est myrto una cum rosis, quam Anacreon gestare consueverat.» según había leído en el libro XV, capítulo 6 (278). Con respecto al loto, que «según Teofrasto [es] yerba que con el sol se abre y se cierra», también había leído en el libro III, cap. I, que lo usaban los amantes «pues era olorosa y servía a las coronas de que tanto usaba mi Poeta.» (272) De modo semejante informa a su lector sobre las *coronae calamorum,* según el libro XV, cap. V, que tenían uso medicinal y sobre las coronas *collares*, hechas de loto, que se ponían alrededor del pecho: «Anacreon implexas collares ex loto circa pectora imposuerunt.», decía la versión latina de 1556 (273).

Finalmente para aclarar los versos de la famosa anacreóntica V: τὸ ῥόδον τὸ τῶν Ερώτων, «Mezclemos con el vino diligentes/la rosa dedicada a los amores», después de traducir unas líneas de la novela *Los amores de Clitofonte y Leucipe* de Acchilles Statius, Quevedo recurre a unos versos de Jenófanes Colofonio, transmitidos por Ateneo en el libro XI, cap. 1, para demostrar que los antiguos echaban en el vino «rosas y coronas deshechas», según vuelve a confirmarlo su fuente en el libro XV, cap. VII, a propósito de la corona Hipoglotide.

Si las notas de su *Anacreón* no dejan lugar a dudas sobre su uso de Ateneo, la que aparece en la *Doctrina estoica* es, en cambio, indirecta y así lo había ya señalado Henry Ettinghausen al analizar las fuentes de este capítulo[32]. En efecto, para explicar el origen del nombre de la secta de los estoicos, que se reunían en la Στόα Ποικίλη, Quevedo refiere a unas líneas del libro III de Ateneo, que figuraba ya en su fuente principal, la *Manuductio ad Stoicam philosophiam*, I, xiv, de Justo Lipsio.

> Léese en Atheneo, III: «Aquellas hablillas del vario Pórtico». Por esto en el propio Atheneo, libro XIII los llama un poeta cómico

31 Cfr. *Anacreón castellano,* 271: «Mejor es que bebiendo/me corones el rostro,/honrando mis cabellos/con olores famosos».

32 *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement,* cit., 27.

> (burlando dellos) portaleros: «Oíd (dice el cómico) los portaleros, mercaderes de sueños, árbitros y censores de palabras.»[33]

Con todo, no se limita a estas dos la presencia de Ateneo en la obra de Quevedo. En los *Deipnosophistae* encontró, por ejemplo, la cita de Antífanes incluida en la *Dedicatoria al Conde-Duque de Olivares* para su edición de la poesía de Fray Luis de León, que Elias L. Rivers ha anotado recientemente[34]. En el libro VI, 254 y ss. leyó, con toda seguridad, numerosas anécdotas sobre el vicio de la adulación en el mundo helénico que deben haberle permitido contextualizar el famoso retrato de ὁ κόλαξ de Teofrasto. Estos textos, unidos al ensayo de Plutarco sobre los aduladores, incluido en sus *Moralia*, el famoso adagio de Erasmo sobre el camaleón o los emblemas que lo cifraron, nos permiten hoy recuperar, con más profundidad, un par de conocidos capítulos de la *Fortuna con seso*, que dialogan intertextualmente con un capítulo de *Política de Dios* y con pasajes de otras obras[35].

Quedan aún otras referencias, que no puedo documentar en este breve trabajo. Sólo recordaré, a modo de conclusión, que para redactar la *Defensa de Epicuro contra la común opinión*, por ejemplo, Quevedo debe haber entretejido la información recogida en Ateneo y Eliano, con la transmitida en las vidas de filósofos de Diógenes Laercio. Quevedo leyó probablemente el texto de Diógenes en la edición de Henri Estienne de 1570 que, en reimpresiones posteriores a 1593, incluía las utilísimas notas de Isaac Casaubon[36]. Pero además, lo que se sabía en ese tiempo de Anaxarco y Anaximenes, de los filósofos de la Stoa antigua y media, cuyos escritos sólo conocemos gracias a intermediarios que los transmitieron, de Pitágoras y Protágoras, de Solón y Sosthenes, y Theognis y Zoilo también procedía de estos compendios griegos tardíos, que ampliaron en el Renacimiento la historia de la literatura y de la filosofía griega trazada por los escritores romanos, de Cicerón a Aulo Gelio y muchos otros que las difundieron. De ellos deberían partir quienes se interesan por recuperar, en su dimensión histórica, la deuda de Quevedo para con la cultura clásica.

---

33 Cfr. *Deipnosophistae*, III, 104 y XIII, 563, d-e.

34 Cfr. *Quevedo y su poética dedicada a Olivares,* Pamplona, EUNSA, 1998, 48.

35 Así lo indico en la edición anotada de *La Fortuna con seso* que estoy preparando para la de las obras completas en prosa de Quevedo, dirigida por Alfonso Rey.

36 Cfr. la edición de Eduardo Acosta Méndez, Madrid, Tecnos, 1986. Sobre las ediciones antiguas de Diógenes Laercio, cfr. ahora la ed. de R.D. Hicks, Cambridge-London, Harvard-Heinemann, 1980.

El principio de analogía en *Andrómeda y Perseo* de Calderón

Ricardo Serrano Deza[1]

Andrómeda y Perseo, auto de la última época de producción de Calderón, representa un verdadero laboratorio de observación y de comparación interna gracias a las dos versiones con que contamos, la original del Corpus de 1680 y la posterior refundición para corral.

N. D. Shergold, basándose en una «Lista de Autos Sacramentales que se han representado en esta villa [Madrid] desde el año 1670 hasta 1701», parcialmente publicada por Pérez Pastor, sitúa la primera representación del auto más bien en 1682. No obstante, argumenta Ruano de la Haza[2], editor de ambas versiones del auto, dicha lista no parece exacta: los autos indicados en 1680, ya representados anteriormente, no cuadran con el pago a Calderón documentado en ese año por dos autos nuevos; por otra parte, lo contrario parece ocurrir con los autos de 1682, según se desprende del contrato con una compañía. Todo apunta así a 1680, fecha también retenida por A. A. Parker, y concretamente a la compañía de Jerónimo García, con Francisca Bezón (Andrómeda) y Agustín Manuel (Perseo) como actores principales.

Ruano de la Haza hace una detallada descripción de los espacios escénicos de una y otra versión –cuatro carros para la original, de los que no se conserva memoria de apariencias, y dos más aprovechamiento de los lugares convencionales del teatro para la refundición– análisis que señala algunas ambigüedades y abre el camino a la pregunta sobre la correspondencia precisa del conjunto de los deícticos de ambos textos con esas referencias básicas que representan los carros.

Nos proponemos así en este trabajo analizar en ambos textos un amplio conjunto de deícticos ligados al proceso de la enunciación (adverbios como «aquí», demostrativos, posesivos y pronombres personales)[3] con el fin de encontrar cuál es la estruc-

---

1 Université du Québec à Trois-Rivières, Département des langues modernes et de traduction. C.P. 500, TROIS-RIVIÈRES, Qc, Canada, G9A 5H7. T. (1) (819) 376 5109. Telefax (1) (819) 376 5169. CorrEl ricardo_serrano@uqtr.uquebec.ca.

2 Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, edición crítica, introducción y notas de José María Ruano de la Haza, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Edition Reichenberger, 1995, 11 s.

3 Estamos en este momento elaborando un proyecto de investigación que se propone desarrollar en este dominio un conjunto de estrategias y herramientas de análisis infoasistido así como su aplicación a un amplio corpus de autos calderonianos: se trata de elucidar los procesos en los que los deícticos se «cargan» de contenido y cómo crean y «tintan» un espacio –no necesariamente euclidiano– donde toman vida los lugares de referencia, las cosas y los mismos personajes.
He aquí algunas de las referencias bibliográficas en cuya perspectiva teórica se basa este proyecto: Vanderveken, Daniel, *Les actes du discours. Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1988. [Edición inglesa ampliada:

tura espacial implícita en el discurso y poderla contrastar con la supuesta colocación de los carros. Un ejercicio, en suma, de imaginación de la «composición de lugares», como el mismo Calderón recomienda en el prólogo a la publicación de sus autos de 1677.

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre esta declaración de propósitos y nuestro título, entre este análisis de deícticos y el principio de analogía como principio lógico «fundante»? Detengámonos brevemente en este aspecto liminar porque es lo que nos permitirá formular clara y distintamente nuestra pregunta de investigación.

Hay en el universo del auto calderoniano en general, y en el auto que nos ocupa en particular, dos tipos radicalmente diferentes de analogía. El primero, de base fundamentalmente metafórica, puede ser etiquetado como la analogía «de la identidad» y ha sido ya ampliamente descrito por la bibliografía crítica como base de la estructura simbólico-alegórica de este teatro. Así, Andrómeda es la naturaleza humana, Perseo, Jesucristo y Medusa, la muerte, todo ello en un proceso en que los personajes y algunos signos teatrales «resuenan» en un juego de mismidades que les duplica, que les multiplica.

En un sentido sólo aparentemente contrario, pero sobre esa misma base semántica, se da también la «reducción» de varios personajes-actores en una misma identidad, caso que se produce en el auto que nos ocupa entre cada uno de los personajes elementos (Agua, Tierra, Fuego, Aire), los objetos simbólicos que les son propios (y los respectivos medios que representan) y los personajes virtudes que les corresponden (Gracia, Voluntad, Ignociencia, Ciencia).

Lo que ocurre efectivamente en el auto calderoniano es que este fenómeno teatral básico se extiende considerablemente y llega a crear así un universo donde la identificación y no la contradicción, la analogía y no la dicotomía se convierten en verdadero *principio fundante*. Es el auto además, a menudo, lectura teatral segunda (tras la de la tragedia o la comedia que le da origen, caso de *Andrómeda y Perseo*, tras *Fortunas de Andrómeda y Perseo*), que reinterpreta (hace resonar) personajes, situaciones o acciones dentro de un nuevo esquema significante. Se trata finalmente de una «fiesta total», donde la música tiene un papel «invasor» que comparte boca con diversos personajes que, al ser identificados a un tercero, quedan identificados entre sí.

Pero, estudiando de cerca los deícticos espaciales, aparece un nuevo tipo de analogía «de continuidad de los parques», de estados ambiguos e intermedios, en la que los contornos de la entidades son conformados y reconformados por el gesto y la palabra, en la que lo pastoso de los sueños invade caóticamente el universo, en la que las cosas son lo mismo y lo contrario. El árbol es así «árbol de la muerte» y «árbol de la vida»,

---

Meaning and speech acts, New York, Cambridge University Press, 2 vols.].

Vernant, Denis, *Du discours à l'action*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Fellbaum, Christiane (ed.), *Wornet, an electronic lexical database*, Cambridge (Mas.)-London (Eng.), The MIT Press, 1988.

Dervillez-Bastuji, Jacqueline, *Structures des relations spatiales dans quelques langues naturelles. Introduction à une théorie sémantique*, Genève-Paris, Droz, 1982.

el mar es monte, el monte es jardín, todo suave y amargo, propio y extraño en este mundo onírico de juego de contrarias identidades[4].

El discurso resultante de uno y otro tipo de analogía, buscador como vemos de resonancias de identidad o difuminador de formas, ambiguo, tiene un precio de dificultad e incluso divergencia de lecturas, que van de un Calderón apóstol y celebrativo a otro sutilmente subversivo y hasta hereje[5], de un teatro integrado a un teatro del absurdo[6].

La escuela temático-estructural inglesa, por su parte, que ha plantado hitos fundamentales en los estudios calderonianos de la primera mitad del siglo, los ha lastrado también de «causalidad dramática», determinismo y tiempo lineal. Los autos empezaron así a leerse desde un supuesto tema englobante, hábito del que no todos los detractores de esa escuela han sabido desprenderse[7].

---

4 Nos preguntamos si este carácter dimana de la integración de una cierta dimensión metonímica en este segundo tipo de analogía.

5 LEMSO, «Los estudios sobre Calderón en los últimos catorce años (1981-1994), o historia de una explosión crítica», en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, Anthropos, 1997, Extraordinarios 1, 182-187.

6 Idea brillantemente apuntada por Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1992, 279.

7 La óptica de la escuela temático-estructural inglesa elimina primeramente el corte entre autor y texto, y pretende inscribir además los textos calderonianos en una reductiva mecánica lineal de causas y efectos: A. A. Parker: «... cada acto humano engendra otros actos en una irrompible cadena de causa y efecto...», «Hacia una definición de la tragedia calderoniana», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, II-374 [el artículo es traducción de un original inglés publicado en Bulletin of Hispanic Studies, XXXIX, 1962, 222-237]. Y, en el mismo sentido, sobre *La devoción de la cruz*: «Todo el argumento ha sido admirablemente construido según una cadena ininterrumpida de causas y efectos, gracias a la cual comprendemos que la catástrofe final que aplasta a Eusebio es el resultado de algo que ocurrió antes de que nuestro héroe naciera...», Alexander A. Parker, «Hacia una definición de la tragedia calderoniana», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, II-369. Así concluyen Manuel Durán y Roberto González Echevarría: «La acción, según esta idea [la causalidad dramática para Parker], estará construida de manera tal que cada incidente sea el resultado lógico de uno anterior, que lo predeterminará, obedeciendo al supuesto deseo por parte de Calderón de ilustrar un principio moral.», Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, I-101.
Ahora bien, no sólo en el teatro se cuela una cierta cantidad de azar «comunicacional» sino que se trata constitutivamente de un juego de azar (de sorpresa) que impide que una acción o una situación pueda ser abarcada en su totalidad y con total precisión. Anne Ubersfeld: «El espectador asiste a un juego en el interior del espacio escénico que tiene las características *deportivas* de una ocupación razonada del espacio, análoga a un partido de tenis o a un combate de boxeo, aunque los objetivos no queden tan claramente definidos. En este sentido, el espacio teatral puede aparecer como un campo de fuerzas cuyos polos son los actores; el espacio escénico es dibujado así como la limadura de hierro alrededor de los imanes que ellos representan.» (Version española del autor de este artículo.). Ubersfeld, Anne, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales, 81.

Mas vayamos ya a nuestros deícticos. En este trabajo nos centraremos en el segundo de los tipos de analogía aludidos, la de los estados ambiguos, especialmente en lo que se refiere a lugares y objetos.

No debemos comprender los carros de los autos calderonianos a la manera de una escena itinerante en la que la acción fuera pasando del ámbito de un carro al del siguiente. Por el contrario, debe subrayarse ante todo que se trata de una escena única en la que los lugares de referencia son creados por la evocación del gesto y de los mecanismos deícticos de la palabra, con el apoyo del funcionamiento de los carros en ciertos momentos clave. Se trata, eso sí, y Peter Brook lo ha señalado con relación a sus montajes shakespereanos[8], de un «barrido» constante en el que las nuevas definiciones del espacio se suceden con un trazo difuso y moviente.

Tampoco debemos admitir de entrada la horizontalidad del espacio escénico, incluso si se diera de hecho un alineamiento de los carros en este sentido. Veremos en efecto que la verticalidad es una de las constantes que con más fuerza se desprenden de un análisis de deícticos de la misma primera versión de *Andrómeda y Perseo*, aspecto que queda incluso resaltado en la refundición.

Veamos cómo hemos procedido: en primer lugar, hemos segmentado cada uno de ambos textos, el original del Corpus y el refundido para corral, según un criterio de estabilidad de forma métrica, de lo que resultan respectivamente 12 y 9 segmentos[9] (el texto original del Corpus es efectivamente más largo y complejo). Tras ello, con ayuda del programa analizador *Brocense*, hemos extraído las bases de datos correspondientes a las ocurrencias de los deícticos retenidos[10], lo que nos ha permitido observar sus

---

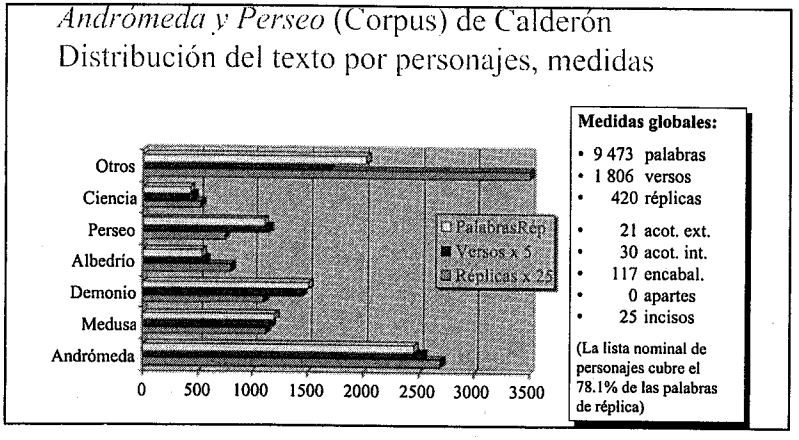
8 Brook, Peter, *The Shifting Point*, A. Cornelia & Michael Book, Harper & Row Publishers, 1987, que consultamos en su versión francesa, *Points de suspension*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 272-273.

9 He aquí, a continuación, los segmentos resultantes en ambas versiones, así como su mutua correspondencia aproximada:
CorpusRefundición
SegmentoVersoFormaSegmentoVersoForma
011redondillas011redondillas
02233canción
03252redondillas
04316silva02258silva
05369pareados03298pareados
06393romance04318romance
07835décimas05640décimas
081003romance06760octavas reales
091177romance07815romance
101408silva081008canción
111522redondillas
121564romance091055romance

10 Adverbios de lugar: aquí, acá, ahí, allí, allá, acullá.
Demostrativos (en uso adjetival, se considera también el nombre que sigue): este, esta, estos, estas, esto, éste, ésta, éstos, éstas, ese, esa, esos, esas, eso, ése, ésa, ésos, ésas, aquel, aquella, aquellos, aquellas, aquello, aquél, aquélla, aquéllos, aquéllas, aqueste, aquesta, aquestos, aquestas, aquesto, aquéste, aquésta, aquéstos, aquéstas, aquese, aquesa, aquesos, aquesas, aqueso, aquése, aquésa,

distribuciones. Describiremos éstas, empezando por el texto original y refiriéndonos en contrapunto a las diferencias que presenta la refundición.

Figura 1

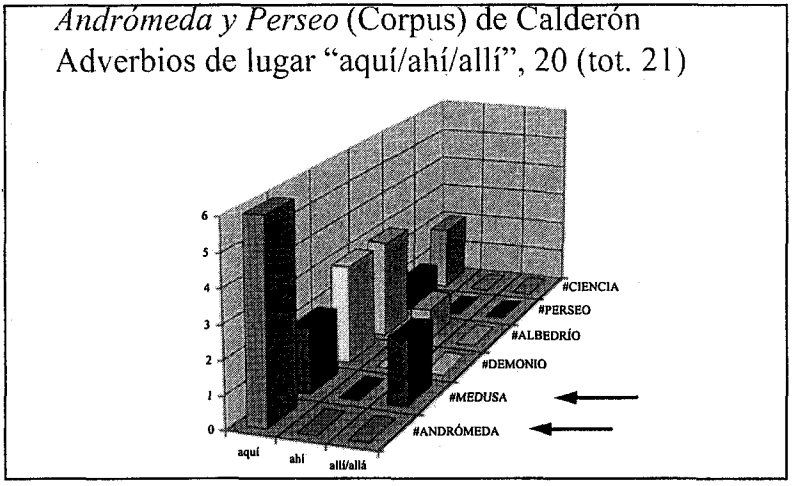


Al observar las cifras de recuento general (Figura 1), lo primero que llama la atención en *Andrómeda y Perseo* (Corpus) es que, una vez aislados los 6 personajes que se destacan por su mayor entidad textual, tres de ellos (Medusa, Demonio y Perseo) muestran una mayor importancia relativa en el número de palabras y en el de versos sobre el número de réplicas, mientras que los otros tres (Andrómeda, Albedrío y Ciencia), así como el resto de los personajes, muestran una mayor abundancia relativa de réplicas sobre las otras dos magnitudes. Ello significa que los tres primeros personajes tienen grandes parlamentos, con soliloquios, mientras que las réplicas de los últimos son más abundantes, seguidas y cortas.

---

aquésos, aquésas, esotro, esotra, esotros, esotras, esótro, esótra, esótros, esótras.
Posesivos (en uso adjetival, se considera también el nombre que acompaña): mi, tu, su, nuestro, nuestra, nuestros, nuestras, vuestro, vuestra, vuestros, vuestras, mío, mía, míos, mías, tuyo, tuya, tuyos, tuyas, suyo, suya, suyos, suyas.
Pronombres personales: yo, tú, él, ella, usted, nosotros, nosotras, vosotros, vosotras, ellos, ellas, ustedes, vos, conmigo, contigo, consigo, mí, ti, nos, os, me, te, se, le, lo.

Figura 2

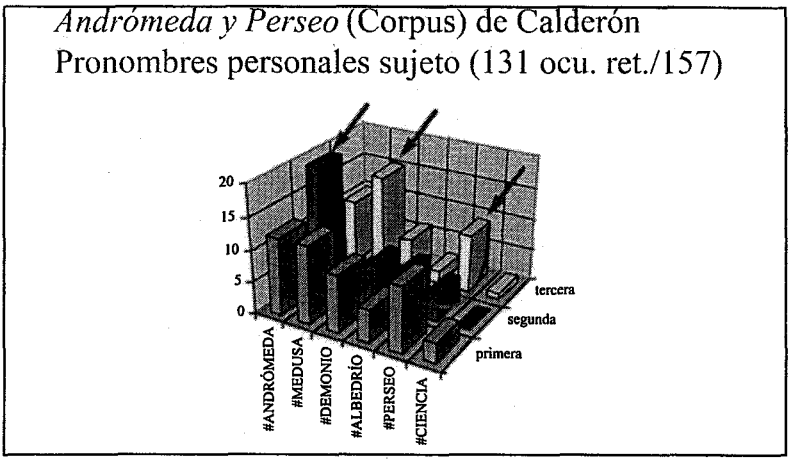


Una primera cala en la serie de adverbios de lugar «aquí/ahí/allí» (Figura 2) muestra una clara concentración en el primero de estos adverbios, es decir, en el punto de emisión de la enunciación. La máxima concentración de ocurrencias se produce en boca de Andrómeda y (aspecto no recogido en la figura) concretamente en la segunda mitad del auto.

Efectivamente, «aquí» es una de esas palabras comodín que se carga de un contenido espacial dado –sobre ello volveremos enseguida–, pero que apunta sobre todo y ante todo a un «yo» enunciador y a toda una estructura comunicacional que, no por efímera, deja de marcar la realidad como el ojo de un fotógrafo. En un espacio escénico fundamentalmente vacío –de nuevo en el sentido de Peter Brook[11]– como el que nos ocupa, la visión dista de ser la misma según sean los «yo» que hacen corpóreos los «aquí».

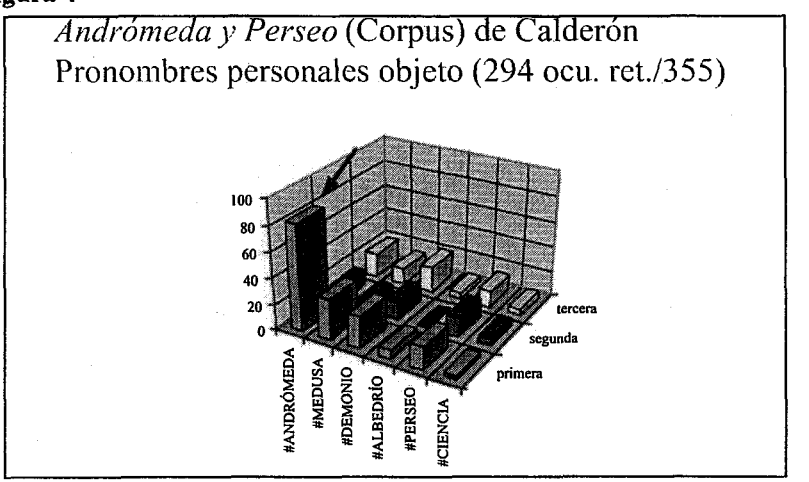
11 Brook, Peter, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, París, Seuil, 1977.

Figura 3



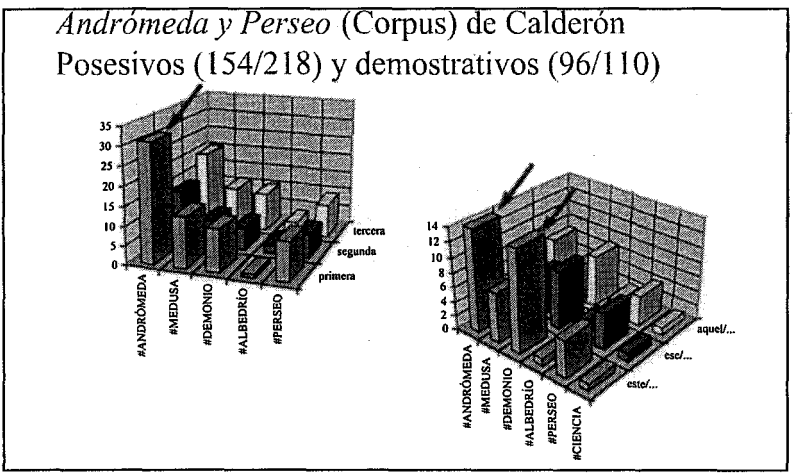
Para intentar determinar más claramente este foco de visión, realizamos dos nuevas calas (Figura 3) en la base de datos extraída de nuestro texto objeto que recoge las 512 ocurrencias de pronombres personales (formas ambiguas eliminadas). Los 6 personajes hablantes ya mentados reúnen 425 de estas ocurrencias (el 83% del total), de las que un tercio son pronombres sujeto y el resto, pronombres objeto. En los pronombres personales sujeto se observa una distribución en «U» (mayor concentración en la primera persona y en la tercera con bajada en la segunda) en los personajes Medusa y Perseo –que parecen afirmarse así, al tiempo que fijan el objeto de su deseo u oposición, Andrómeda–, mientras que el fenómeno contrario (mayor concentración en la segunda persona) se da en los personajes Albedrío y, sobre todo, en la misma Andrómeda.

Figura 4



Al pasar a la distribución de pronombres personales objeto (Figura 4), estos últimos personajes, ya «objetivados» en la distribución anterior, suben con fuerza en la primera persona, especialmente Andrómeda.

Figura 5



Siguen presentando este mismo tipo de distribución, con consideración de la persona gramatical, los posesivos (Figura 5). Al considerar los demostrativos, por el contrario, la distribución se equilibra notablemente, y termina por dar relieve al Demonio, frente a Andrómeda, en tanto que sujeto enunciador.

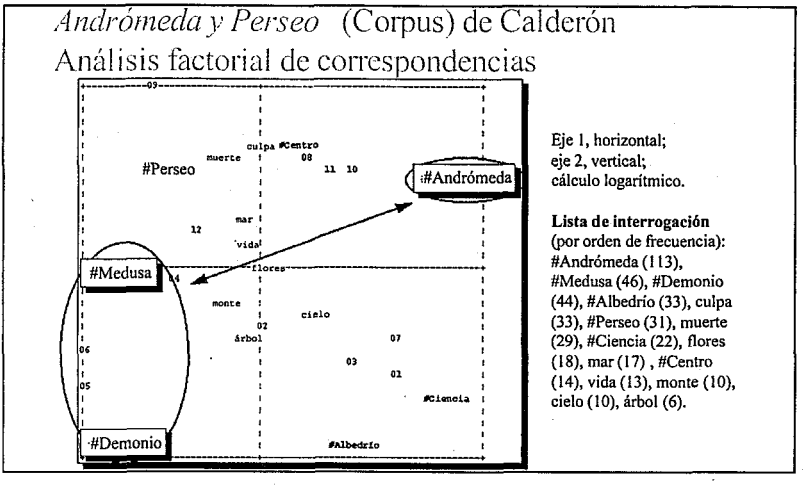
¿Qué ocurre mientras tanto con el texto refundido para corral? Tan igual y tan diferente a un tiempo, el texto de corral presenta, con relación al del Corpus, las diferencias siguientes:

- Se pasa de 9473 palabras a 7450 (pérdida superior al 20%), a pesar de lo que aumenta el número de acotaciones y de las palabras de acotación, fenómeno ligado al mayor aparato escénico previsto en la nueva versión.
- Se reduce el número de personajes, que pasa de 18 a 13 (desaparición de los cuatro elementos más la Voluntad).
- Se trasforma el personaje Ignociencia en Inociencia/Ignorancia, Medusa en Muerte y Centro en Mundo, lo que acarrea un aumento y una redefinición de este último papel.
- Se estiran las réplicas de Perseo, cuyo número se reduce drásticamente (con constancia de palabras).
- Lo contrario ocurre en el caso del Demonio (con aumento de palabras) y en el de Medusa-Muerte (con pérdida de palabras).

- En cuanto a las formas léxicas estadística y semánticamente significativas, las ocurrencias de «vida» y «cielo» aumentan extraordinariamente al pasar a la refundición, mientras que las de «culpa» disminuyen.

Quizá la manera más global de presentar las diferencias estructurales entre ambos textos sea la proyección gráfica lograda con ayuda del análisis factorial de correspondencias[12] a partir de listas de interrogación similares.

Figura 6

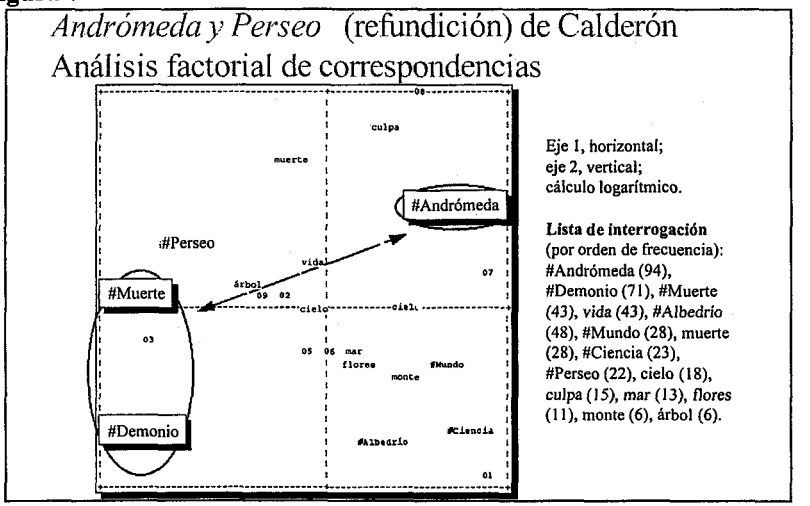


En la proyección correspondiente al texto del Corpus (Figura 6) puede identificarse ya un eje de oposición situable entre Demonio-Medusa y Andrómeda, con el adalid Perseo en posición intermedia, cercana a la idea de muerte, y el Albedrío y la Ciencia en el cuadrante contrario.

---

12 El análisis factorial de correspondencias ha sido desarrollado por J.-P. Benzécri en los años 60 y 70. Se trata en el fondo de un cuadro de doble entrada, semejante en principio al del test de la $\chi 2$, en el que los contenidos (las formas léxicas, sean éstas personajes hablantes, palabras dichas, etc.) se sitúan en una dirección y los continentes (los segmentos) en la otra. Tras una doble ponderación entre ambas direcciones del cuadro, tanto los contenidos como los continentes son integrados en una sola nube, formada alrededor de un centro de gravedad. Esta nube (de n dimensiones) es finalmente «proyectada» en un plano, maximalizando las distancias entre sus elementos (utilizando en horizontal y en vertical los ejes más amplios).
En este «entramado topológico», donde los números representan los respectivos segmentos, algunos personajes han sido resaltados y se sobrepone un postulado eje de oposición entre ellos. El espacio plano resultante queda regido por un doble principio gráfico según el cual: 1) mayor es la significación de un elemento cualquiera cuanto mayor es su alejamiento del centro; y 2) mayor es la afinidad de comportamiento léxico (distribución) de un elemento con otro cuanto mayor es su cercanía relativa. Estos análisis han sido realizados con el programa *Hyperbase*.

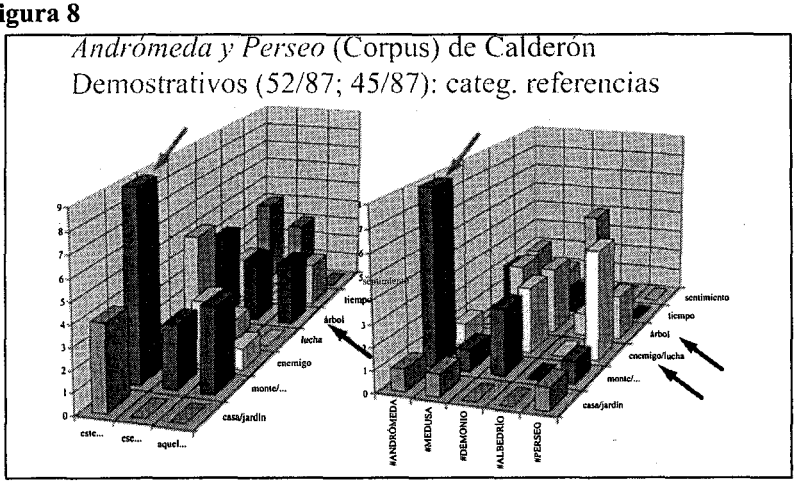
Figura 7



En el caso del texto refundido para corral (Figura 7) esta estructura persiste en lo esencial pero se producen una serie de desplazamientos alrededor del eje, entre los que parecen más significativos el acercamiento del Centro-Mundo a Albedrío y Ciencia (alejándose de «culpa»), y el acercamiento a Perseo de la idea de «árbol», que se aleja en consecuencia de «monte».

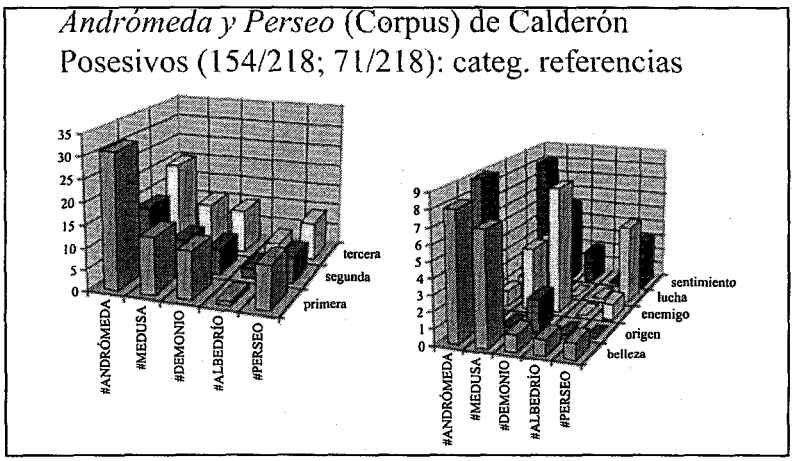
Pero la semántica de los deícticos goza de una mayor multidimensionalidad y, aparte de la enunciación y la recepción como tales, en ella están inscritos el lugar de la enunciación y el objeto de referencia (que puede ser también un lugar, o bien un tiempo, una situación, un objeto o un personaje).

Figura 8



Con el fin de acercarnos a esas referencias, hemos realizado una serie de cruces entre diferentes aspectos de los demostrativos y los posesivos del texto del Corpus (Figura 8), reteniendo en cada caso las categorías semánticas más significativas de los sustantivos de referencia. Las calas sobre los demostrativos revelan: que las referencias a «monte» están hechas sobre todo en una perspectiva cercana al sujeto de la enunciación y en boca de Andrómeda; que «árbol» presenta una perspectiva mucho más repartida tanto en relación a las perspectivas como a los personajes; que «lucha» y «enemigo» recaen en Demonio y, sobre todo, en Perseo.

Figura 9



Las referencias de los posesivos, por su parte (Figura 9), nos permiten visualizar la concentración de las ocurrencias relativas a «belleza» en Andrómeda y en Medusa (respectivamente en una visión positiva y negativa); la concentración de las ocurrencias relativas a «origen» en Andrómeda tanto como en Demonio; y, finalmente, la separación de «enemigo» y «lucha», la primera de cuyas referencias, más interiorizada en forma de rencor, recae principalmente en Medusa y Demonio, mientras que la segunda, más «activa», lo hace en Perseo.

Repasemos ahora de nuevo las ocurrencias de «aquí» en cuanto al conjunto de estas dimensiones[13]. En las 5 primeras ocurrencias de «aquí» (primer tercio del texto, hasta

13 **Verso; Hablante; Oyente; Lugar; Referencia; Contexto ocurrencia**
72; CIENCIA; ANDRÓMEDA; jardín; lugar superior; «volar desde aquí... a la superior esfera».
146; CIENCIA; ANDRÓMEDA; jardín; lugar superior; «aquí, el cielo te ilustró».
391; MEDUSA; DEMONIO; playa-monte; lugar superior; «hasta aquí sé» [historia caída].
392; DEMONIO; MEDUSA; playa-monte; Andrómeda; «oye desde aquí» [deseo].
653; DEMONIO; MEDUSA; -> jardín; Andrómeda; «hacia aquí viene» [Andrómeda].

el verso 657) destacan dos aspectos: el lugar de enunciación, que gira alrededor de la playa, es inicial y fundamentalmente ameno; en cuanto al objeto de referencia, apunta en un principio a un «lugar superior» (origen «celeste» de Andrómeda e historia del Demonio anterior a su caída), para centrarse a continuación en la misma Andrómeda. En las 5 ocurrencias siguientes, hasta el verso 926, la enunciación se sitúa en lugares liminares del jardín y su objeto de referencia apunta primeramente al árbol y, a continuación, al mismo lugar como «lugar incierto». Pasando a las 5 ocurrencias siguientes, hasta el verso 1563, corresponden al paso del jardín al escollo y apuntan todas ellas al mismo lugar en tanto que lugar inclemente. En cuanto a las 3 referencias finales, que no suponen un cambio significativo de lugar de enunciación, se refieren en tanto que objeto a Perseo, identificado con la idea de árbol en una de ellas (la connotación de verticalidad es evidente en el discurso de este personaje), y al «lugar inferior» en que queda el Demonio. En resumen, toda la espacialidad parece estar orientada, pues, según un doble eje: lo propicio u hostil del medio y la orientación vertical del mismo.

Pero hay otro aspecto que llama poderosamente la atención en la consideración de las referencias espaciales de los deícticos, y es la imprecisión de delimitación de ámbitos, incluso entre aquellos casos que parecerían estar marcados de entrada por una oposición entre lo propio y lo hostil, como ocurre entre «jardín» y «monte». En efecto, ya en los primeros versos, Andrómeda es celebrada como bella, no del jardín, sino de los montes:

> MÚSICA
> ...
> Andrómeda hermosa,
> beldad destos montes,
> deidad destas selvas ... (2 s.)

667; ALBEDRÍO; Ø; -> jardín; árbol; «volver aquí, traído/del apetecido».
670; ALBEDRÍO; Ø; -> jardín; árbol; «un árbol,/que por aquí...».
730; ANDRÓMEDA; ALBEDRÍO; -> jardín; lugar incierto; «¿Cómo aquí, sin temor, solo».
879; ANDRÓMEDA; GRACIA-CIENCIA; jardín; lugar incierto; «¿cómo aquí... distinguir el bien del mal?».
924; ANDRÓMEDA; TODOS; jardín; lugar incierto; «Aquí no hay que mirar» («¿Y si es la voz de la muerte?»).
1075; ANDRÓMEDA; CIENCIA; jardín; lugar inclemente; «lisonjero/hasta aquí, furioso ya».
1094; ANDRÓMEDA; AGUA; jardín; lugar inclemente; «ya desde aquí padeciendo».
1335; MEDUSA; PERSEO; jardín -> escollo; lugar inclemente; «allí muerte del alma/fui y aquí soy de la vida».
1464; CENTRO; ANDRÓMEDA; escollo; lugar inclemente; «Aquí es donde has de quedar,/atada».
1556; ANDRÓMEDA; TODOS; escollo; lugar inclemente; «contrarias aquí/las músicas».
1723; ALBEDRÍO; TODOS; escollo; Perseo; «hoy de pagárselo aquí».
1749; PERSEO; ANDRÓMEDA; escollo; Perseo-árbol; «Aquí, que a las voces de la fe/me verás» («de la espiga y de la vid»).
1665; DEMONIO; Ø; escollo; lugar inferior; «que yo esté rendido aquí».

[y otras tres ocasiones, de las que dos en singular y acompañada la Música por Andrómeda.]

La playa, además, extensión inicial del jardín, es imagen del cielo, pero también monte y selva, y esto último tanto cuando es grata como cuando es hostil:

ANDRÓMEDA
...
por **esa** orilla del mar,
que pretendo desvelar
mis ***altiveces*** notando
esa playa, que con suma
soberbia ***al cielo retrata***
y apenas *monte* es de plata
cuando aún no es *selva* de espuma. ... (216 s.)
ANDRÓMEDA Ya, en partidos horizontes,
apagar sus luces fragua,
poniendo *montes* de agua
sobre piélagos de *montes*. (268 s.)

Por otra parte, el monte no sólo se mezcla difuminadamente con la playa o el jardín: en tanto que refugio de Medusa –verticalidad explícita una vez más– se acerca notablemente a la imagen del escollo, confín entre mar y tierra aunque éste haya sido aludido previamente como ámbito del Demonio:

DEMONIO
...
esa bruta ***coluna***
del venenoso *monte* ***de la luna***
habitas, ponzoñosa y escondida, ... (346 s.)
DEMONIO
...
que si **tú** de **aqueste** *monte*
sales, y **yo** de **este** *escollo*, ... (483 s.)
MEDUSA
...
este horroroso
monte, entre el mar y la tierra,
medio risco y medio *escollo*, ... (530 s.)

Se dan en el texto claras referencias a las delimitaciones de los espacios, pero éstas caen y desaparecen aparentemente por el simple ensalmo evocador de la palabra:

MEDUSA
...
y así, atropellando estorbos,

lleguemos a **su** *jardín*,
asaltemos **su** frondoso
sitio y de **nuestra** secreta
mina, **sus** baluartes rotos,
desmantelados **sus** muros,
desembocados **sus** fosos,
entremos a sangre y fuego; ... (550 s.)
DEMONIO
...
el callado plomo
brecha **nos** ha abierto al bello
recinto de **sus** contornos, ... (574 s.)

¿Cómo logran de hecho su penetración Medusa y Demonio? Gracias a la naturaleza «intermedia y ambigua» que les ofrece el árbol –aire y tierra al mismo tiempo, en boca de Medusa[14]–, lo que les permite evitar la infranqueable defensa que sobre cada uno de los elementos estables ejerce la correspondiente virtud: «árbol de la muerte» así, para sus propósitos, aunque será después «árbol de vida» en esta misma lógica «borrosa» de identidad de contrarios.

Podríamos comprender este proceso como un reciclado continuo de las imágenes-palabras, materia del decorado verbal, en el que las evocaciones anteriores son reconfiguradas sistemáticamente dentro de una nueva óptica, al tiempo que juegan un doble papel, de continuidad con ámbitos ya establecidos y de despojamiento de lo accesorio. De ello resulta un teatro radicalmente vacío que se enfrenta, desnudo, a los problemas radicales de la existencia humana, a la lucha entre el bien y el mal que mueve caóticamente el remolino de las cosas.

Un teatro donde se juega con la memoria, no para confundir ni mezclar las imágenes, sino para ponerlas en conexión, para poder ver el conjunto de una realidad compleja, que se escapa de cada hecho fragmentario pero que cobra sentido en la continuidad de montes y jardines, en *la continuidad de los parques*.

---

14 MEDUSA **Este** *árbol*,
en cuyo vedado tronco,
supuesto que no es ni ave,
ni flor, ni aliento, ni arroyo,
atrevidamente osada
mi mortal hechizo pongo.
DEMONIOY **yo** el *Árbol* de la Muerte
desde **este** instante **le** nombro. (641 s.)

Caníbales y antropofagia en el teatro de Lope de Vega

Ingrid Simson

> *Caliban.*
> You taught me language; and my profit on 't
> Is, I know how to curse. The red plague rid you
> For learning me your language!
> (Shakespeare, *The Tempest*)

I.

El canibalismo es un tema que ha preocupado a la humanidad desde siempre. Aunque investigaciones recientes han podido comprobar de forma bastante convincente que en ninguna cultura ha habido gente que comiera carne humana[1], durante todos los tiempos ha sido una costumbre popular asignarles a pueblos desconocidos o enemigos los rasgos de la antropofagia. Lo único que sí había, probablemente, eran rituales religiosos, en los cuales se consumían muy pequeñas cantidades de sangre e incluso de carne humana mezcladas con otra comida, como lo describen p.ej. textos sobre los rituales de los mayas. Pero hasta hoy sigue vigente la idea de que ha habido, o todavía hay, pueblos primitivos que devoran a sus adversarios y comen a niños. Cuando William Arens en el año de 1979 en su libro *The Man-Eating Myth* estableció la tesis de que no había suficientes pruebas para la existencia de casos de canibalismo, provocó una controversia vehemente entre los etnólogos, antropólogos, historiadores y otros investigadores[2].

Es un hecho que el canibalismo ha sido en todos los tiempos, desde la antigüedad hasta nuestros días, un tema popular de la mitología, de las leyendas y de la literatura[3]. Cuando los primeros españoles empezaron a viajar a América a finales del siglo XV, encontraron gente y países nuevos, nunca vistos o imaginados. Para percibir y entender lo que todavía no podían conocer y que se escapaba al lenguaje español de entonces, se refirieron a las mitologías y leyendas antiguas. Así se crearon las leyendas de

---

1 La antropóloga alemana Heidi Peter-Röcher documenta la falta de informes fidedignos de testigos oculares de casos de antropofagia. Véase Peter-Röcher, Heidi, *Kannibalismus in der prähistorischen Forschung. Studien zu einer paradigmatischen Deutung und ihren Grundlagen,* Bonn, 1994, sobre todo 211-213.

2 Véase Arens, William, *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*, Oxford, 1979. Para la controversia véase Peter-Röcher 1994:2, 176.

3 Véase Thomsen, Christian W., *Menschenfresser in der Kunst und Literatur, in fernen Ländern, Mythen, Märchen und Satiren, in Dramen, Liedern, Epen und Romanen,* Wien, 1983.

Eldorado, de los gigantes en Patagonia y de los hombres monstruos que comen carne humana[4].

Todo empezó con Cristóbal Colón, quien durante su primer viaje recibió informaciones sobre una isla llamada «Carib», cuyos habitantes tenían la fama de ser muy salvajes. Colón transformó la palabra «Carib» en «Canib», ya que supuso que la isla pertenecía a los terrenos del Gran Khan[5] y así escribe en su *Diario* el 23 de noviembre de 1492:

> [...] sobre este cabo encabalga otra tierra o cabo que va también al Leste, a quien aquellos indios que llevaba llamaban Bohio, la cual decían que era muy grande y que había en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamaban caníbales, a quien mostraban tener gran miedo. Y des que vieron que lleva este camino, dice que no podían hablar porque los comían y que son gente muy armada.[6]

Con más detalles informa Amerigo Vespucci sobre la antropofagia de los indígenas. Sus cartas se publicaron después de las de Colón, pero se extendieron más. También aquí quisiera dar un ejemplo:

> Los pueblos pelean entre sí sin arte y sin orden. [...] y aquellos que en la batalla resultan cautivos, no vivos sino para su alimento les sirven, en ocasión de ser matados; pues que unos a otros los vencedores se comen a los vencidos y de la carne, la humana es entre ellos alimento común. Esta es cosa verdaderamente cierta; pues se ha visto al padre comerse a los hijos y a la mujer: y yo he conocido a un hombre, con el cual he hablado, del que se decía había comido más de trescientos cuerpos humanos. Y aún estuve veintisiete días en una cierta ciudad, donde vi en las casas la carne humana salada y colgada de las vigas, como entre nosotros se usa ensartar el tocino y la carne de cerdo. Digo mucho más: que ellos se maravillan

4 Para tal aspecto véase Gandía, Enrique de, *Historia crítica de los mitos y leyendas de la conquista americana*, Buenos Aires, 1946; Gil, Juan, *Mitos y utopías del Descubrimiento*, 3 tomos, Madrid, 1989; Leal, Luis, «Mito y realidad en la invención de América», en *The Two Hesperias. Literary Studies in Honor of Joseph G. Fucilla on the Occasion of his 80th Birthday*, ed. de Americo Bugliani, Madrid, 1977, 197-207. Para los conocimientos de los que viajaban a América y las ideas que tenía la gente de la época sobre pueblos extranjeros véase Gewecke, Frauke, *Wie die neue Welt in die alte kam*, Stuttgart, 1986, 59-87; Hodgen, Margaret T., *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphia, 1964, 17-107.

5 Véase Peter-Röcher 1994:186-190; Thomsen, Christian W., «'Man-Eating' and the Myths of the 'New World' – Anthropological, Pictorial, and Literary Variants», en *Changing Conceptions of Conspiracy*, ed. de Carl F. Graumann y Serge Moscovici, New York, 1987, 40/41.

6 Colón, Cristóbal, *Diario de a bordo*, ed. de Luis Arranz, Madrid, 1985, 128.

> porque nosotros no matamos a nuestros enemigos, y no usamos su carne en las comidas, la cual dicen ser sabrosísima.[7]

Hasta hoy se duda de la autenticidad de los informes de Vespucci. Parece un testigo ocular poco fidedigno[8]. Tanto su percepción como sus relaciones dependían de sus conocimientos de las culturas antiguas, que proyectaba a los indígenas americanos. Categorizó sus experiencias de una manera estereotipada y se puede estar seguro de que quería, en primer lugar, satisfacer las espectativas de sus lectores, en estas épocas ya ávidos de sensaciones. Los informes de años posteriores se orientaron por esos escritos de Vespucci, y si querían ser leídos y tener éxito con sus relatos, los autores tenían que presentar sensaciones aún más espectaculares[9]. Los campos favoritos para tales sensaciones fueron la sexualidad, sobre todo la de las mujeres, y una actitud cruel o perversa de los pueblos americanos, entre la cual también estaba el canibalismo.

Así, la antropofagia se convirtió en un rasgo constante del ser indígena dentro del repertorio de la literatura historiográfica de la época. Lo nombra Pedro Anglería tanto como la mayoría de los autores posteriores de relaciones historiográficas[10]. Era útil este rasgo cruel de los americanos para legitimar la empresa de la conquista. A algunos de los pueblos americanos, como p.ej. a los aztecas o los tupinambá brasileños, los informes los presentaban como muy crueles en sus prácticas culturales[11]. Un papel importante para presentar la imagen del salvaje indio americano lo tenían entonces las representaciones gráficas que acompañaban a los informes y que llegaban a más personas, ya que todavía había muchos analfabetos en la España de esa época. Famosos son los grabados en cobre del flamenco Theodor de Bry, que éste publicó sobre los Tupinambá del Brasil cuando editó las relaciones de Hans Staden y Jean de Léry y que ilustran de una manera impresionante lo que contaron los testigos oculares sobre las

---

7 Vespucio, Américo, *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos,* traducción al español, Madrid, 1985, 61/62.

8 Para el aspecto del tratamiento de la antropofagia por parte de Vespucci véase Peter-Röcher 1994:185-191; Gewecke 1986:102-105; Wendt, Astrid, *Kannibalismus in Brasilien. Eine Analyse europäischer Reiseberichte und Amerika-Darstellungen für die Zeit zwischen 1500 und 1654,* Frankfurt a.M., 1989, 13-17; Menninger, Annerose, *Die Macht der Augenzeugen. Neue Welt und Kannibalen-Mythos, 1492-1600,* Stuttgart, 1995, 129-143.

9 Véase Peter-Röcher 1994:158.

10 Véase Menninger 1995:91-108.

11 Para el canibalismo de los aztecas véase Peter-Röcher 1994:192-195; Thomsen 1983:84-88. Thomsen menciona como fuente principal a la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Díaz del Castillo: «[...] hay que observar que las víctimas humanas y el canibalismo funcionan como un hilo rojo obsesivo de los argumentos y las legitimaciones de las acciones de Hernán Cortés» (1983:87; traducción por parte de la autora). Para el canibalismo de los tupinambá y una de sus fuentes principales, la *Warhaftig Historia und beschreibung eyner Landtschafft der wilden, nacketen, grimmigen Menschenfresser Leuthaen, in der Newenwelt America gelegen,* de Hans Staden, véase Peter-Röcher 1994:195-205; Thomsen 1983:91-94; Wendt 1989.

prácticas caníbales de los indígenas[12]. Resumiendo, Heidi Peter-Röcher, especialista en la cuestión de la antropofagia, constata con acierto:

> La ficción del carib – canib – caníbal que come carne humana, basándose en Colón y sus compañeros, aunque nunca fue verificada por informes de testigos oculares, se mantuvo durante los siglos y no sólo se le asignaba a los caribes de tierra firme, sino que se estableció, por lo menos durante los siglos XVI y XVII, como característica de todos los habitantes de América.[13]

II.

El aspecto del canibalismo también se encuentra en la comedia del Siglo de Oro, aunque las prácticas crueles de los indígenas no sean el tema central de las obras. Sorprende que esa supuesta característica de los indios americanos, tan destacada en los textos historiográficos de la época, no sea tratada en el teatro de forma análoga. Las razones para ello se basan, en primer lugar, en la concepción de la comedia de entonces que exige que sus personajes se dejen integrar en la visión cristiana del mundo de los españoles.

Los indígenas americanos en el teatro del Siglo de Oro tienen que adaptarse a las normas cristianas. Según el carácter didáctico de la comedia del Siglo de Oro, los indios – como los salvajes de otras regiones – tienen que ser convertidos a la religión cristiana. Por eso, las figuras del teatro de entonces no pueden ser caníbales verdaderos. Aunque sean salvajes, tienen que pertenecer a la especie humana y tiene que existir la posibilidad de que se conviertan a una vida cristiana y más civilizada[14]. Figuras que practicaran el consumo de carne humana estarían en contra de esas exigencias del género. El antropófago verdadero excedería los límites de lo posible en las comedias.

Hay pocas comedias del Siglo de Oro sobre el asunto americano[15] y solamente al

---

12 Para ejemplos véase Gereon Sievernich (ed.), *America de Bry. 1590-1634. Amerika oder die Neue Welt. Die 'Entdeckung' eines Kontinents in 346 Kupferstichen*, Berlin, New York, 1990, 114-147.

13 Peter-Röcher 1994:190 (traducción por parte de la autora).

14 Para la figura del salvaje en la comedia española del Siglo de Oro véase Antonucci, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Toulouse, 1995; Madrigal, José Antonio, *La función del hombre salvaje en el teatro de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Ann Arbor, 1974; Mazur, Oleh, *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theater. A Comparative Study Including the* Indio, *the* Bárbaro *and Their Counterparts in European Lores,* Ann Arbor, 1980. Para la figura del salvaje en general véase Bernheimer, Richard, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, 1952.

15 Aquí solamente doy una selección de estudios sobre este aspecto de la literatura del Siglo de Oro: Laferl, Christopher F., «América en el teatro español del Siglo de Oro», en Sommer-Mathis, Andrea, y otros, *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Madrid, 1992, 167-269; Ruiz Ramón, Francisco, *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*, Pamplona, 1993; Dille, Glen F., «El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro», Hispania, 71, 3, 1988, 492-502; Pedro, Valentín de, *América en las letras españolas*

gunas de ellas integraron el aspecto del canibalismo. Hay antropófagos en las tres comedias de Lope de Vega sobre temas americanos: *Arauco domado* y *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón,* ambas escritas a finales del siglo XVI / principios del siglo XVII[16] y *El Brasil restituido,* escrita en el año de 1625. Pero Lope trata el tema del canibalismo solamente de paso. Más bien usa esa supuesta característica de los indígenas americanos como un elemento folklórico y, además, cómico.

Así, en *Arauco domado*[17] destaca de esta manera el carácter salvaje de los guerreros chilenos:

> Esta noche es la primera.
> Hay instrumentos chilenos,
> y españoles para asarse,
> soldados, y aun de los buenos;
> [...][18]

Es la forma en que un soldado español describe una fiesta de los araucanos en la comedia de Lope. En la segunda jornada del drama, hay una escena muy cómica sobre el canibalismo. Rebolledo, el gracioso español, fue tomado preso por los araucanos que querían asarlo y comérselo. El gracioso que en esta situación peligrosa no pierde su humor, se salva fingiendo que sufre de una enfermedad grave:

> Tengo cierta enfermedad
> de tan mala calidad,
> que por mis venas se vierte
> a manera de veneno;
> [...]
> Asadme porque dé muerte
> a Tucapel desta suerte, [19]
> y sirva a mi General
> en quitaros hombre igual,

---

del Siglo de Oro, Buenos Aires, 1954; Medina, José Toribio, «La historia de América, fuente del antiguo teatro español», en *Dos comedias famosas y un auto sacramental,* ed. de José Toribio Medina, 2ª edición, Santiago de Chile, 1917, 3-149.

16 No se sabe las fechas exactas de escritura de las dos comedias. Véase Shannon, Robert M., *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega,* New York, 1989, 43, 98-107.

17 Sobre *Arauco domado* véase Shannon 1989:97-162; Lerzundi, Patricio C., *La conquista de Chile en el teatro del siglo de oro*, Ann Arbor, 1979; Hayer, Horst Dieter, «Die Rechtfertigung der Kolonisierung in den 'Comedias' Lope de Vegas über die Entdeckung, Eroberung und Behauptung der Neuen Welt», en *Literatur und Kolonialismus* I, ed. de Wolfgang Bader y János Riesz, Frankfurt a.M., Bern, 1983, 27-92.

18 Lope de Vega, «Arauco domado», *Obras* 27, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE 225, nueva impresión, Madrid, 1969, 274.

19 Tucapel es uno de los jefes y guerreros de los indios.

tan atrevido y tan fuerte.[20]

Los indios se dejan engañar con el truco: creen lo que Rebolledo dice sobre su enfermedad que se llama 'escapatoria' y le ponen en libertad.

Se encuentran pasajes análogos en las otras dos comedias de Lope sobre la temática americana. Pero en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*[21] los indígenas asan a su propia gente. Así, el jefe de los indios, Dulcanquellín, ordena a su criado Auté lo siguiente:

Mata, Auté, cuatro criados
de los más gordos que hallares,
los pon en la mesa asados,
y entre silvestres manjares.[22]

El cacique indio quiere organizar en honor de los españoles un banquete especial. Lo cómico de la situación radica en el factor sorpresa.

En *El Brasil restituido*[23] los indígenas americanos, aliados de los españoles, se comen a sus enemigos holandeses:

[...]
y enseñados a comer
carne humana, la ocasión
deste holandés escuadrón
los ha dado bien que hacer.
Allí los he visto asar;

---

20 Lope de Vega, «Arauco domado», *Obras* 27, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE 225, nueva impresión, Madrid, 1969, 258-59.

21 Sobre *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* véase Shannon 1989:43-95; Hayer 1983; Andrés, Christian, *Visión de Colón de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega,* Kassel, 1990; Dixon, Victor, «El Nuevo Mundo visto por Lope de Vega», en *Actas del primer congreso anglo-hispano,* ed. de Alan Deyermond y Ralph Penny, Madrid, 1993, 239-249; Parker, Jack, «Releyendo 'El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón' de Lope de Vega: Para el quinto centenario de América», en *Homenaje a Hans Flasche. Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991,* ed. de Karl-Hermann Körner y Günther Zimmermann, Stuttgart, 1991, 357-363; Ruiz Ramón, Francisco, «Lope y el nuevo mundo descubierto por Colón», en *Texte, Kontexte, Strukturen: Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher,* ed. de Alfonso de Toro, Tübingen, 1987, 297-310.

22 Lope de Vega, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón,* ed. de J. Lemartinel y Charles Minguet, Lille, 1980, 30.

23 Sobre *El Brasil restituido* véase Shannon 1989:163-187; Hayer 1983; Martínez Torrón, Diego, «Valores informativos en el teatro de Lope de Vega. La fuente de *El Brasil restituido*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega,* ed. de Manuel Criado de Val, Madrid, 1981, 151-160; Roig, Adrien, «Visión del Brasil por Lope de Vega en la comedia *El Brasil restituido*», La Torre 1,2, 1987, 227-249.

allí, en jigote deshechos,
pechos sepultar en pechos;
[...][24]

En esta comedia, los caníbales indios representan sólo un requisito cómico dentro de un conflicto puramente europeo.

Como bien se ve en los pocos ejemplos, la actitud de comer carne humana en la comedia española de entonces era sobre todo un elemento folklórico y cómico. En general, la comida como algo cotidiano en la comedia española áurea está muchas veces relacionada con la figura del gracioso que así ofrece un aspecto de comicidad[25]. También en el *Quijote* es la figura humilde y baja de Sancho Pansa la que piensa en la comida, mientras que el héroe de la novela no tiene tiempo ni ideas de dedicarse a cosas tan profanas.

Pero hay otro aspecto de la comida en el teatro del Siglo de Oro[26], que también podría tocar esa forma especial de comer que incluye la carne humana. En un nivel simbólico-religioso la comida sirve como «comida alegórica con el propósito de establecer y calificar la relación entre el individuo y el más allá» (Bauer-Funke 1998:35). Así, en los autos sacramentales el tema central es la eucaristía cristiana, la comida simbólica del cuerpo de Cristo. Es de suponer que el público de la época áurea reconocía el paralelismo entre la eucaristía cristiana y las prácticas supuestas de la antropofagia de los indígenas.

Lope de Vega en su auto sacramental *La Araucana*[27] crea a Caupolicán, el líder araucano, como una figura similar a Jesucristo. Caupolicán trata de libertar a su pueblo de la tiranía extranjera. Al final del auto, él y su antagonista Rengo – personificación de Satanás – le ofrecen al pueblo araucano dos diferentes platos. Caupolicán-Cristo trata de convencer a la gente de las ventajas de su plato con las siguientes palabras:

---

24 Lope de Vega, «El Brasil restituido. Comedia inédita», *Obras* 28, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE 233, nueva impresión, Madrid, 1970, 278.

25 «Es cosa sabida que, además de caracterizar al gracioso, su gula, su afición al vino, sus juegos con alimentos o sus acciones de arrojar verduras y otras hortalizas forman parte de los medios cómicos en el teatro áureo». Bauer-Funke, Cerstin, «La función simbólica y escenográfica de la comida en el teatro del Siglo de Oro», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica,* ed. de Christoph Strosetzki, Frankfurt a.M., 1998, 29.

26 Cerstin Bauer-Funke en su artículo investiga las diferentes funciones de la comida en el teatro del Siglo de Oro. Véase Bauer-Funke 1998:27-37.

27 El auto *La Araucana* de Lope de Vega hasta hoy no ha sido considerado adecuadamente por la crítica. Responsable para tal actitud debería ser Menéndez Pelayo quien llamó al auto una «pieza disparatadísima», un «bien absurdo delirio» y una «farsa [...] irreverente y brutal». Menéndez Pelayo, Marcelino, «Observaciones preliminares», en Lope de Vega, *Obras* III, «Autos y coloquios (Fin). Comedias de asuntos de la sagrada escritura», ed. de la Real Academia Española, Madrid, 1893, XVI. La mayoría de los críticos siguió este juicio o más bien hizo caso omiso de la obra. El único análisis más detallado se encuentra en el estudio de Lerzundi 1979.

[...]
y por ver que sois amigos
de carne umana, oy os ago
plato de mi carne misma,
¡mirad si es sabroso plato!
Comed mi carne y bebed
mi sangre; que rregalaros
con aquello mismo quiero
de que todos gustáis tanto.
En el pan carne allaréys,
porque en mí le tras sustancio;
manjar que dio artura eterna
y sustento soberano.[28]

Las prácticas caníbales de los indios americanos se convierten aquí en uno de los argumentos en pro de la eucaristía y de la aceptación de la religión cristiana. Utiliza Caupolicán-Cristo el supuesto gusto del pueblo araucano por carne humana para convencerle de que la fe cristiana es mejor[29]. Finalmente los araucanos aceptan el plato de Caupolicán-Cristo, tanto más cuanto que el plato de Rengo-Satanás contiene culebras y está destruido por un cohete[30].

III.

Este procedimiento de Lope de Vega, de integrar el tema de la antropofagia de los indígenas americanos en sus obras, muestra bien cómo el autor evita una tematización más profunda del canibalismo. En las comedias el aspecto de la antropofagia se convierte en un decorado pintoresco y cómico. En el auto sacramental sirve como una razón atractiva para la aceptación de la fe cristiana. Además, el aspecto de la antropofagia ejerce un gran efecto chocante que satisface el ansia del público por sensaciones y al mismo tiempo confirma opiniones preconcebidas. Las otras pocas comedias que tematizan el canibalismo tratan el tema de la misma manera que Lope de Vega en sus comedias, p.ej.: *Las palabras a los reyes, y gloria de los Pizarros*, comedia casi desconocida de Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina en su comedia *Amazonas en las Indias*.

---

28 Lope de Vega, «La Araucana», en *Dos obras de Lope de Vega con tema americano,* ed. de John W. Hamilton, Auburn, 1968, 173.

29 Ya que las palabras de Caupolicán también contienen un cierto aspecto cómico y muestran que Lope no trata la temática de una manera seria y profunda, la analogía entre la eucaristía y la antropofagia de los indígenas no lleva a una promoción de los rituales americanos. Este es el caso en dos loas de Sor Juana Inés de la Cruz, donde indica la analogía entre la costumbre azteca y maya de sacrificar seres humanos y la eucaristía cristiana. Por esta analogía las loas de *El cetro de José* y *El divino Narciso* implican una enorme revalorización de la religión mexicana. Los textos de las loas se encuentran en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas* III, ed. de Alfredo Méndez Plancarte, México, 1951, 3-11,183-198.

30 Véase Lope de Vega 1968:173-178.

Esta presentación del aspecto de la antropofagia en el teatro del Siglo de Oro no contradice el concepto de género de la comedia. Sin embargo, cabe preguntarse si esta manera de presentación únicamente se basa en las exigencias del género. ¿No sería imaginable que ya entonces autores como Lope de Vega dudaran de la realidad de las costumbres caníbales? ¿No sería posible que, por lo menos, algunos de los intelectuales del Siglo de Oro vieran en las descripciones de tales actitudes un mero procedimiento literario y ficticio para satisfacer las demandas sensacionalistas del público o para legitimar fines políticos?

Esa idea de que no todos los españoles de aquella época tomaran en serio las presentaciones de canibalismo sigue siendo hasta ahora una hipótesis, ya que todavía falta el material para una investigación profunda sobre el tema. Pero en otras regiones de Europa ya había literatos que durante el siglo XVI habían interpretado las costumbres caníbales de otra manera. Así dice Michel de Montaigne en su ensayo «Los caníbales»:

> Je ne suis pas marry que nous remerquons l'horreur barbaresque qu'il y a en une telle action, mais ouy bien dequoy, jugeans bien des leurs fautes, nous soyons si aveuglez aux nostres. Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à deschirer par tourmens et par geénes un corps encore plein de sentiment, le faire rostir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux (comme nous l'avons non seulement leu, mais veu de fresche memoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et, qui pis est, sous pretexte de pieté et de religion), que de le rostir et manger après qu'il est trespassé.[31]

Autores como Michel de Montaigne, André Thevet y el calvinista Jean de Léry consideraron la antropofagia de los americanos como *un* lado de un pueblo feliz y virtuoso y todavía en un estado natural[32]. De esta manera, no solamente relativizaban el aspecto del canibalismo, sino que también criticaban a su propia sociedad europea[33]. Solamente relativizando la propia posición y abandonando una perspectiva fija y preconcebida era posible llegar a una percepción de la alteridad de los pueblos desconocidos[34].

Queda bastante claro que la mayoría del público que leía o escuchaba los textos y discursos en aquella época no podía ver a los pueblos americanos, de los cuales suponía que comían carne humana, de esta manera. En el caso de España, todavía no sabemos

---

31 Montaigne, Michel de, «Des cannibales», *Essais* I, ed. de Maurice Rat, Paris, 1962, 239.

32 Véase Gewecke 1986:225-250.

33 «Nous les pouvons donq bien appeller barbares, eu esgard aux regles de la raison, mais non pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie» (Montaigne 1962:240).

34 Véase Gewecke 1986:235. Para Montaigne véase también Garcés, María Antonia, «Coaches, Litters, and Chariots of War: Montaigne and Atahualpa», Journal of Hispanic Philology, 16, 1, 1991, 155-183.

con exactitud cual fue la influencia de textos de autores como Montaigne, Thevet y Léry. La censura española desde mediados del siglo XVI también controlaba la importación de libros extranjeros, pero al mismo tiempo era posible en varios casos evitar las ordenanzas de la censura. Sabemos que la Inquisición española prohibió los escritos de Montaigne desde 1640[35], pero, también, sabemos que partes de sus obras circulaban como traducciones en forma de manuscritos y que Quevedo le estimaba mucho. Tanto él como Gracián conocían sus escritos[36].

Aunque todavía faltan informaciones exactas sobre el tema, es de suponer que las ideas de los literatos franceses fueran conocidas por los intelectuales españoles. Estos, no siguiendo el discurso oficial de la época del Siglo de Oro sobre América y sus habitantes y mediante una lectura atenta y crítica, aunque difícil de realizar, habrían podido llegar a conclusiones similares a las de los franceses y así no tomar tan en serio el supuesto canibalismo de los indígenas.

De esta manera se podría entender otro pasaje de una comedia española de la época, que tematiza prácticas caníbales. Se trata de la comedia hagiográfica de Gaspar de Aguilar, *Vida y muerte del Santo fray Luis Bertrán*[37]. Allí el indio Lautaro amenaza al gracioso español fray Pedro con comerle. De forma similar a Rebolledo en *Arauco domado* de Lope, fray Pedro trata de escapar de la situación con argumentos chistosos[38]. Cuando finalmente el santo Luis llega para ayudar a fray Pedro, el indio Lautaro declara a los españoles estupefactos:

> Digo que yo
> me burlaba en cuanto hacía.
> Sabrás, padre, que por ver
> su imprudencia loca y vana,
> que comemos carne humana
> le quise dar a entender,
> y él se lo bebió.[39]
> (Aguilar 1929:308)

Así el indio Lautaro ridiculiza los prejuicios del fraile español dejando además claro que su pueblo no había sido nunca caníbal.

---

35 «Les Index de 1640 et de 1667 classent le moraliste français parmi les condamnés de la seconde classe: 'Michel de Montagnes. Su libro intitulado *Les Essais* se prohibe hasta que se expurgue'». Gutiérrez, Asensio, *La France et les français dans la littérature espagnole. Un aspect de la xenophobie en Espagne (1598-1665),* Saint-Etienne, 1977, 246.

36 Véase Gutiérrez 1977:246-252.

37 Para la comedia de Aguilar véase Sommer-Mathis, Andrea, y otros, *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700),* Madrid, 1992, 143-148,193-206.

38 «[...] si me comes,/te volverás avestruz [...] mis carnes ovachonas/ni aun para cuervos son buenas». Aguilar, Gaspar de, «Vida y muerte del Santo Fray Luis Bertrán», en *Poetas dramáticos valencianos* II, ed. de la Real Academia Española, Madrid, 1929, 308.

39 Ibid., 308.

Grados de intersubjetividad en las aserciones interpretativas de textos literarios: a propósito del *Persiles* de Cervantes

Tilbert D. Stegmann

El motivo para volver a ocuparme de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda,* sobre los cuales publiqué mi libro en 1971[1], ha sido el encargo que me hizo mi colega Christoph Strosetzki, el anfitrión de este V Congreso, de reseñar[2] el libro de Julio Baena sobre el *Persiles,* aparecido en 1996.

La lectura del libro de Baena me hizo pensar que valdría la pena exponer un fundamento metodológico que vengo aplicando hace tiempo en mi trabajo docente en la universidad de Frankfurt y que se refiere a la intersubjetividad de las interpretaciones que hacemos de textos literarios.

Nuestra tarea filológica está marcada por la dicotomía de las dos culturas, la de las ciencias naturales y la de las ciencias históricas –la primera que trabaja estricta y científicamente a base de experimentos que permiten decidir si una aserción o hipótesis es verídica o falsa y la segunda que no parece tener la suerte de fiarse en evidencias de verificación o falsificación.

Con el tiempo, sin embargo, y después del «Positivismusstreit», la batalla sobre el positivismo que tuvo lugar en y con la escuela de Frankfurt (Adorno, Popper, Habermas etc.) desde 1961, nos hemos tranquilizado un poco los pobres científicos «históricos» (los «Geisteswissenschaftler» como decimos en alemán sin poderlo traducir a ninguna lengua) primero, viendo que también en las ciencias naturales no todo es solucionable por experimentos de verificación o falsificación evidente y segundo, habiéndonos reducido a un nivel modesto, pero realista, de la objetividad científica posible en nuestras ciencias. Lo que en nuestras ciencias podemos llamar «exactitud» sólo puede aspirar a ser «intersubjetividad» (más que no «objetividad») y esta intersubjetividad será necesariamente histórica y se establecerá entre los entendidos en una materia, en

---

1 *Cervantes' Musterroman "Persiles". Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, "Don Quijote"). Mit einer "Persiles"-Bibliographie,* Hamburg, Hartmut Lüdke, 1971, 295 [La novela modelo de Cervantes: el "Persiles". Teoría épica y práctica novelística en el Siglo de Oro (El Pinciano, Heliodoro, "Don Quijote"). Con una bibliografía comentada de ediciones, traducciones y estudios del "Persiles"]. En otra ponencia de congreso volví al tema relacionando la *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño con Hans Robert Jauss, «Coincidencias entre la "estética recepcional" alemana y la ciencia literaria española (segun C. Bousoño), ejemplificadas en el "Persiles" y el "Quijote"», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974,* vol. 2, Bordeaux, 1977, 801-809.

2 La reseña sale a principios del año 2000 en la revista Notas.

la «Interpretationsgemeinschaft», como decimos. Esta «Comunidad de los entendidos» podría parecer un concepto moderno procedente de la «global society», pero ya había tenido, como sabemos, una forma especial en el renacimiento italiano y en el Siglo de Oro –son los «dotti» o «giudiziosi», los doctos, de los que he hablado en mi libro sobre el *Persiles*[3].

El concepto moderno de la Comunidad de los entendidos y competentes lo veo como un concepto de resignada modestia, no elitista, pero muy positiva porque puede funcionar realmente. Para formar parte de esta Comunidad sólo se exigen dos cualidades: primero el estar bien informado –con todo lo que esto comporta en un investigador de literatura referente a conocimientos de textos primarios y de textos secundarios– y segundo el estar dispuesto a aceptar un argumento ajeno como mejor que un argumento que uno se había formado uno mismo, en otras palabras: tener la movilidad intelectual suficiente para deshacerse de una explicación con la que uno ya convivía como propia y como fundamento de la propia seguridad argumentativa y ser capaz de saltarse al barco ajeno dándose por convencido por la mayor congruencia del argumento de otro colega o de otros colegas de la comunidad de competentes.

Estoy tocando aquí un punto bien crucial: acaso más importante que la primera cualidad mencionada –la de estar bien informado y ser competente– es esta segunda cualidad de ser capaz de liberarse de un pre-juicio (un juicio anterior) tan pronto que la «conversación» con la comunidad de entendidos lo haga insostenible.

Ahora bien: esta «insostenibilidad» generalmente no se da de manera total, no hay, repito, una falsificación tan contundente como después de un experimento en las ciencias naturales. Y por eso quisiera introducir en nuestra autoreflexión filológica el concepto de «gradualidad».

Creo que nuestra ciencia de la interpretación de textos literarios ganaría en cientificidad si hiciéramos metódicamente explícitos los grados de convicción con los que hacemos nuestras aserciones sobre textos. Quien habla sobre literatura puede evaluar con bastante acierto qué aceptación podrá encontrar tal o cual punto de su interpretación ante un público entendido en general o incluso ante tal escuela de entendidos o tal otra[4].

Veamos todo esto en el «close reading» que Julio Baena hace del primer capítulo del *Persiles* en su *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»*[5]. Digámoslo ya desde el principio: hubiera significado una gran ventaja para Baena no querernos convencer de la seguridad de todas sus aserciones, sino haber modesta y honestamente separado lo intersubjetivamente aceptable o con probabilidad de aceptación de lo fantasioso.

---

3 Véanse por ejemplo las páginas 140-141 y 176-177.

4 Justamente el talón de Aquiles de mi descripción idealista de la comunidad de competentes es que por ser seres humanos todos estamos sujetos a las oleadas de las modas: los últimos 40 años de la ciencia literaria nos han hecho presenciar –a veces con extremos ridículos– una verdadera feria de vanidades metodológicas.

5 Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, 165 .

Quede claro que favorezco y busco la ingeniosidad y la creatividad[6] en la interpretación literaria, pero siempre con el correctivo del texto de la obra: interpretaciones que contradigan ciertas partes del texto es lógico ponerlas en duda y, si por alguna razón el analizador quiere mantenerlas, es científicamente imprescindible marcarlas con el grado de «dudosidad» correspondiente y no callarse los lugares donde el texto «no va» con la propia interpretación.

No es que a Baena le falte conciencia metódica: en su primer capítulo habla por ejemplo de «verificar si el microtexto corrobora o no al macrotexto» (36) o de «reprocharse ... una lectura parcial» (36) y pone de relieve que «eso es exactamente lo que estoy proponiendo: que se empiece a leer el *Persiles* palabra por palabra» (37).

Son en efecto las primeras palabras del *Persiles* con las que Baena comienza su lectura:

> Vozes daua el barbaro Corsicurbo a la estrecha boca de vna profunda mazmorra, antes sepultura que prision de muchos cuerpos viuos que en ella estauan sepultados; y, au[n]que su terrible y espantoso estruendo cerca y lexos se escuchaua, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaua, sino de la miserable Cloelia, a quien sus desuenturas en aquella profundidad tenian encerrada.
> –Haz, ¡o Cloelia! –dezia el barbaro–, que, assi como està, ligadas las manos atras, salga aca arriba, atado a essa cuerda que descuelgo, aquel mancebo que aura dos dias que te entregamos; y mira bien si, entre las mugeres de la passada presa, ay alguna que merezca nuestra compañia, y gozar de la luz del claro cielo que nos cubre y del ayre saludable que nos rodea.[7]

---

6 Véase mi trabajo «Kreativität in Joan Brossas Gedichten», Zeitschrift für Katalanistik, 9, 1996, 72-102.

7 Como se ve, cito por la edición de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Persiles y Sigismunda,* Madrid: Bernardo Rodríguez, M.CM.XIV. (y no como aparece en muchas bibliografías: 1916), tomo 1, . 1-2, edición en la que leí este famoso comienzo por primera vez en 1966 cuando aún no existía la edición de Avalle-Arce. Ahora la mejor edición, con la mejor introducción, la bibliografía más completa y las notas al texto más extensas es la de Carlos Romero Muñoz (Madrid, Cátedra, 1997, 731 .), edición que ha preparado durante decenios de su vida (su primera «Introduzione al *Persiles*» es casi treinta años anterior), pero que la mala suerte (y los malos usos de las editoriales) han hecho imprimir sin el *imprimatur* del autor de la edición y sin corregir las muchísimas faltas que en las galeradas tenían las notas y en algunos lugares –por suerte muy pocos– el mismo texto cervantino. También por suerte, los errores se advierten fácilmente casi siempre y ya una lectura concienzuda por parte de la editorial las hubiera podido eliminar. Pero gastar dinero en el lectorado no les parece haber valido la pena. La moral filológica de la editorial en cuestión es fuertemente criticable. Y no es un caso único: véase por ejemplo la edición de *La Regenta* en la misma editorial donde aún en su décima edición subsisten errores de imprenta en el texto clariniano. Parece que Romero publicará en una revista la larga lista de correcciones a la edición.
Y para añadir una crítica general a las editoriales españolas con veleidades de ediciones comentadas, filológicas: ¿cuándo se aceptará en España que el lector estudioso muy bien puede leer un texto en la

Baena comenta: «Si la novela comienza con nacimiento, ya no es tan claro ni tan simple que comience «in medias res»» (46) y sigue explicando que el comienzo «ab ovo» de la vida de Periandro crea una «radical, violenta dialéctica» (46) y «contradice» y «complementa» (47) al comienzo «in medias res». Sugiere que Cervantes, huyendo de la elección entre los dos comienzos modelo componía la mejor novela posible «o la peor, como Cervantes temía» (47)[8].

¿Qué aceptación generalizada pueden merecer estas reflexiones (que aquí tengo que presentar muy resumidas)? Es claro que esta obra de Cervantes nace con sus primeras frases (nacimiento): cada texto novelesco comienza «ab ovo» en este sentido. Pero no la historia de Periandro que al salir de la mazmorra es descrito como «vn mancebo [...] de hasta diez y nueue o veynte años» *(Persiles,* I, 2) que después nos contará largamente episodios de su vida anterior: No hay entonces «radical dialéctica» o contradicción que no sea algo normal en el comienzo «in medias res» de la *Odisea,* de la *Eneida* o de Heliodoro, es decir en los modelos de Cervantes en este punto[9].

Ahora bien, Baena se empeña en demostrarnos que el salir de Periandro de la mazmorra es también un nacimiento de Periandro (no sólo un primer aparecer a los ojos del lector que esto sí lo es). Para eso Baena comienza a interpretar el texto sin la menor marca de autoconciencia sobre dónde los lectores especialistas podrían coincidir con sus ideas y dónde menos. Es decir que todo su discurso no se construye como propuesta al lector que le deje libertad de decisión, sino como dictamen, lo que reviste mucho el carácter de imposición de moda o de escuela o grupo, y poco el carácter de búsqueda de lo científicamente válido o a lo menos intersubjetivo.

Los lectores de Baena aún podremos seguir una argumentación que relacione «la estrecha boca de una profunda mazmorra» con un útero y que más tarde al salir Periandro se le limpie el rostro como a un recién nacido y que el enternecer los pechos sea también un posible paralelo al efecto de contemplar un recién nacido. Pero de aquí a dedicar varias páginas a convertir el nacimiento en parto, a decirnos que «los gritos de la madre» son representados «por las voces del bárbaro Corsicurbo» (50), y finalmente que Corsicurbo «ejerce de madre y de comadrona» (50) esto encontrará muy poca acepción porque la lectura «palabra por palabra» del texto cervantino no «corrobora» en nada la argumentación de Baena:

1. Corsicurbo está delante del «útero»: él no es la madre que grita.
2. En el útero hay mucha gente, muchos prisioneros.
3. En el útero está Cloelia con la que habla Corsicurbo.

---

ortografía de la *editio princeps* sin necesidad que le pongan bajo tutela con modernizaciones que falsifican la impresión textual? ¿Para qué seguir publicando después de 1914 versiones del texto del *Persiles* inferiores a lo que hicieron Schevill y Bonilla en su modélica edición de la obras completas cervantinas, reproduciendo la ortografía de las *principes,* es decir la que se usaba en tiempo de Cervantes y la que él leía?

8 Baena alude al famoso autojuicio de Cervantes sobre el *Persiles* en la dedicatoria del segundo *Quijote.*

9 Véanse las páginas 75-147 de mi libro mencionado.

4. El que hay que sacar, Periandro, hace sólo dos días se puso ahí dentro. Cervantes no podía pensar en métodos modernos de implantación uterina de embriones.
5. El «recién nacido» tiene 19 años y sale vestido.
6. El rostro que limpian está «cubierto de polvo», no mojado.
7. El «recién nacido» demuestra un perfecto don de la palabra en su primera alocución.

Claro que Baena se da cuenta, un momento, de que su propuesta no cuadra; dice: «No deja de chocar el hecho de que Corsicurbo es hombre y no mujer», pero en seguida adelanta una explicación/excusa: «mas no será ésta la primera ausencia evidente de la mujer en el capítulo.» Baena está tan ensimismado con su idea que sigue diciendo: «Adelantándome a mi mismo, defenderé la maternidad (animal) de Corsicurbo, a pesar de la ausencia de lo femenino...».

Ya se ve, si alguien, «a pesar de» la evidencia (del texto) contraria, sigue con su interpretación, ya hemos salido de lo que es el campo del proceder científico y de la crítica literaria como quehacer intersubjetivo. En la próxima página Baena aún trae a cuento la vagina y el útero y la Virgen María y dice «Vagina es sexo; útero es maternidad» y acaba: «Útero es profundo, espacioso, cómodo, casi como el Cielo» (51). Así Baena va torciendo el texto *ad libitum*: la mazmorra prisión, casi sepultura Baena la convierte en «cómoda». Poco se alegraría Cervantes de tan mala comprensión del estado desgraciado, cerca de la muerte, que él intenta mostrar al lector al presentarle por primera vez a su héroe principal, Persiles, caído en lo más bajo de la rueda de fortuna, en uno de sus más dolorosos trabajos.

A continuación la cadena de interpretaciones de Baena, que el texto cervantino desdice, sigue sin interrupción: a la frase «antes sepultura que prisión» que quiere expresar que los prisioneros se encontraban muy mal y poco más que muertos, Baena le busca unas transcendencias teológicas sin dar ni siquiera con el sentido literal. En la frase del estruendo de las voces de Corsicurbo que «cerca y lejos se escuchaba» Baena cree encontrar un «despiste cervantino»; dice: «Es obvio que si se escuchan lejos han de escucharse cerca, con lo que, desde el punto de vista meramente lógico y de economía del lenguaje, con decir que se escuchaban lejos bastaría» (53). La cosa es muy sencilla: Cervantes quiere decir «cerca y hasta lejos se escuchaba» para recalcar el efecto del estruendo.

Baena nos prepara más sorpresas que no tengo tiempo de exponer. Justo me permito señalar una lectura errónea grave más del texto cervantino, porque sobre esta lectura Baena fundamenta todo un capítulo: el capítulo llamado con cita inglesa ligeramente cambiada de Ruth El Saffar: «Is there a woman in this cave?»

Baena pretende que «la isla bárbara es una isla sin mujeres» (123). Es sencillamente falso, como explica Cervantes en el capítulo segundo, al final del noveno parágrafo[10],

10 Ed. de Schevill-Bonilla, I, 10, lín. 15-16 y 19-20.

donde se dice de los bárbaros que compran todas las doncellas bellas que pueden y las tratan bien en la isla. Pero aun más: Baena pretende que en la mazmorra/cueva no hay ninguna mujer, cuando no sólo está Cloelia, sino que el texto cervantino dice claramente, como ya cité: «mira bien si, entre las mugeres de la passada presa, ay alguna que merezca nuestra compañia». Me pregunto sinceramente ¿qué lectura «palabra por palabra» del texto es ésta, si no se deduce de la frase citada que en la mazmorra hay varias mujeres y que ahora se busca una de ellas? Además Baena niega repetidamente (54, 123, 136, 139) que Cervantes dé respuesta a la demanda de Corsicurbo («mira si ...») cuando se dice claramente en el capítulo 4, tercer y quarto parágrafo,[11] que Cloelia aparece con la mujer que se pidió que es precisamente Auristela/Sigismunda.

Hay bastantes más lugares de lectura inaceptable[12] del texto cervantino que no hay tiempo de desarrollar en el limitado margen de esta contribución.[13]

Lo problemático es que Baena una vez que se ha autosugestionado de la certeza, sin lugar a dudas, de una propuesta suya construye sobre ella todo un edificio que no hubiera ni comenzado a construir si hubiera mantenido presente el bajo o no muy alto grado de intersubjetividad que podía merecer este particular aspecto de su argumentación. Aceptar que siempre hay puntos de interpretación más seguros y otros menos seguros –es decir grados de certeza– nos mantendría con más distancia ante nuestras propias interpretaciones y más cerca del proceder científico, con que todos nos esforzamos para aportar contribuciones que puedan ser consideradas válidas para el saber humano.

Lamento tener que criticar tan fuertemente a Baena o mejor dicho: demostrar que el texto cervantino contradice lo que él expone, cuando al principio de su libro Baena menciona (14) tan elogiosamente lo que sus colegas norteamericanos han dicho de mi propio libro sobre el Persiles. Habría debido agradecérselo mejor. Pero ya he explicado al principio que mi intención apuntaba más allá, hacia un aspecto metódico general: introducir en nuestras interpretaciones literarias una mayor conciencia y autoreflexión sobre la aceptabilidad esperable por parte de los colegas –a través del concepto de la gradualidad de intersubjetividad que acompaña todo nuestro quehacer científico.

---

11 Ed. de S-B, I, 22-23.

12 Véase la reseña que anuncio en la nota 2 arriba.

13 Por ejemplo todo lo que se refiere a la atadura de Periandro en el primer capítulo (Baena, 55-57); o lo referente a la flecha con la que un bárbaro encara a Periandro (102-103 y especialmente 110-111, donde Baena se olvida de la frase cervantina: «sabiendo que no auia de ser aquel el genero de muerte con que le auian de quitar la vida», S-B, I, 3-4) y que forma parte del título del libro de Baena, igual como el concepto gratuito del círculo y de los epiciclos al cual se dedica un capítulo y una ilustración gráfica; o la numerología de los bárbaros en la balsa que olvida el despiste cervantino de mencionar 5 bárbaros primero y después 4; u otros puntos más como la contínua substitución indebida de la palabra «septentrional» por la palabra «norte» (Baena, 41) que no es sinónima en el texto cervantino donde significa la estrella polar (norte y guardas, S-B, I, 53; edición de Carlos Romero, 174, nota 2).

Espero que el grado de intersubjetividad de mi argumentación haya sido suficiente para justificar el tiempo que les he robado con esta ponencia.

El antojo del pirata. En torno al uso de la tecnología óptica por Quevedo en *La Hora de todos y la Fortuna con seso*

André Stoll

Para Dietrich Briesemeister

El espectáculo lucianesco de la discursividad moderna

La Hora de todos y la Fortuna con seso, esa tremenda «fantasía moral», estructurada en 40 cuadros y concebida a mediados de los años treinta del siglo XVII, presenta, en el marco de una asamblea burlesca de los dioses del Olimpo, el espectáculo en prosa quizás más radical y fulminante que la refinada cultura hispánica de la agudeza conceptista jamás generara[1]. La violencia polémica de esta obra fue tal, que contribuyó sin duda, un día fatídico del mes de diciembre de 1639, al encarcelamiento de su autor en San Marcos de León, del cual este molesto adversario del Conde-Duque de Olivares saldría física y moralmente quebrantado, y por la misma razón, su manuscrito no pudo ser publicado sino cinco años después de su muerte, sucedida en 1645.

Para caracterizar el género literario en el que se inscribe *La Hora de todos*, se suele citar como modelos intertextuales fundamentales, además de los contemporáneos *Ragguagli del Parnaso* de Traiano Boccalini, algunas de las obras más brillantes del arte de la sátira política y moral antigua, como son los *Nekrikói diálogoi* (Diálogos de muertos) y *Theon diálogoi* (Diálogos de los dioses) de Luciano de Samosate. A estos se ha asociado recientemente, la fantasiosa invectiva renacentista dirigida contra los

---

1 Le agradezco a mi colega Monika Bosse el haber inspirado algunos de los argumentos expuestos en el presente estudio y que fueron originariamente desarrollados en nuestra introducción común «Das Fernrohr, die Begierde und die Figuren Amerikas. Irritierende Perspektiven auf die Inszenierungsstrategien barocker Poiesis» al libro *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispanoamerika. Literatur – Kunst – Bildmedien*, Bielefeld, Aisthesis, 1995, 2a ed. 1997, 7-30. Un análisis crítico más profundo de *La Hora de todos* así como una información bibliográfica detallada, se recogen además en mi contribución al mismo volumen, «Fortuna aeterna. Zur Inszenierung der kynischen Vernunft in Quevedos konzeptistischem Schauprozeß *La Fortuna con seso y la Hora de todos*», ob. cit., 145-190. Para la historia, estructura y configuración intertextual de la obra así como su condicionamiento político, social y cultural, se remite a la Introducción y las notas de la excelente edición procurada por Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste: Francisco de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid, Cátedra, 1987. (En el presente estudio, las cifras entre paréntesis detrás de las citas, corresponden al número de páginas respectivas en esta edición.)

prejuicios colectivos (originada en las anteriores), esto es, el *Momus seu de Principe* del gran poeta y arquitecto italiano León Batista Alberti (años 1440), como también *La estafeta del dios Momo* de Salas Barbadillo (1627), que consiste en la tentativa, algo frenada por la censura, de transplantar a la España gobernada por los *privados*, la mordacidad «lucianesca» de esos modelos. El arte de la demolición ideológica practicado por Quevedo alcanza, sin embargo, una radicalidad poética sin precedentes. En los incesantes fuegos de artificio conceptistas que iluminan el *theatrum mundi* alternativo de *La Hora de todos*, culminan, por una parte, todas las irritantes estrategias de subversión discursiva desarrolladas por esos maestros del ataque satírico del pasado, pero, al mismo tiempo, ellas terminan por superarse en las refinadas redes de una *ars combinatoria* dialéctica nunca alcanzada anteriormente. El espectáculo de las cuarenta figuras de «actores» y constelaciones que desfilan ante el grotesco tribunal olímpico (ese Alter ego paródico del público de la época), ofrece, además de la bizarra fauna de los típicos objetos estamentales de la sátira tradicional y contemporánea, misógina y antiburguesa –médicos, alguaciles, casamenteros, dueñas, alcahuetas, mujeres afeitadas, poetas cultos, arbitristas, etc.–, una multitud de diagnósticos críticos y procesos morales dirigidos contra las estrategias discursivas más influyentes de la era de Felipe IV y del Conde-Duque de Olivares. Esas aparecen representadas por los dignitarios del poder y hasta incluso unas meras alegorías de las diferentes naciones europeas, así como de la propia Monarquía española en el mundo[2]. De esta manera, la terrible obra de demolición discursiva que el autor antimodernista (antimaquiavélico, antisemita, etc.) logra en *La Hora de todos*, se extiende indistintamente tanto al Gran Turco y la Sinagoga de los sefardíes expulsados en Saloniki[3] como a las repúblicas burguesas y comerciantes

---

2 El estado de la investigación más actual en torno a los compromisos políticos de Quevedo, los modelos y contextos de sus obras satíricas, se reflejan en los pertinentes análisis reunidos por Lía Schwartz y Antonio Carreira, *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997. Ver, además, Josette Riandière La Roche, *Recherches sur la pensée politique de Quevedo Villegas. L'homme, l'historien, le pamphlétaire*, Thèse de Doctorat d'Etat, París, Sorbonne, 1993. Entre los resultados de la investigación dedicada a descifrar los complicados procesos de la sátira discursiva de Quevedo, se destacan aquellos debidos (ya anteriormente) a la insigne erudición y lucidez intelectual de Lía Schwartz, por ejemplo, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983; *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, EUNSA, 1986; «Quevedo y su obra: entre ecdótica y hermenéutica», en Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela, Universidade, 1995, 25-43, y «Confluencias culturales en la sátira áurea de transmisión manuscrita», en José María Díez Borque (ed.), *Culturas en la Edad de Oro*, Madrid, Editorial Complutense, 1995, 149-167. A propósito de los procesos de la agudeza poética en las obras satíricas de Quevedo, compárese también mi tesis doctoral, *Scarron als Übersetzer Quevedos. Studien zur Rezeption des pikaresken Romans* El Buscón *in Frankreich*, (universidad de Colonia, 1968), Frankfurt am Main, 1970.

3 Además de este sumamente difamatorio capítulo XXXIX de *La Hora de todos*, mejor conocido bajo el título de «Isla de los Monopantos», el antisemitismo de Quevedo se expone de la manera más violenta, en el recién descubierto panfleto de 1633, *Execración contra los judios*, cuyas flechas se dirigen en particular contra el autoritarismo creciente del Conde-Duque de Olivares. (Ver los comentarios de los editores de la obra, F. Cabo Aseguinolaza y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1996; *cf.*, además, Henry Ettinghausen, «Quevedo ante los hitos en la historia de su tiempo:

de Italia, a Francia, Inglaterra, Holanda, Alemania y los demás campos mayores de conflictividad política, militar y a veces, religiosa del momento.

Como eje dramatúrgico de tales escenarios, la agudeza del poeta instituye un instrumento barroco de suma eficacia subversiva: la figura alegórica (de origen proverbial y moralizador) de la Hora (de la Verdad), cuya función, según el argumento mitológico de la obra, consiste en garantizar un orden alternativo de los discursos durante la fase experimental de la suspensión momentánea ordenada por Jupiter, del casi absoluto poder de la Fortuna en el mundo. Cada vez que un sistema ideológico-discursivo logra el punto culminante de su autorrepresentación apologética, la irrupción de la Hora en ese espectáculo provoca una cascada de perspectivas opuestas, destinadas a denunciar así el verdadero carácter de disfraz hipócrita de aquéllas.

La discursividad «alternativa» inaugurada por la intervención de la Hora, lejos sin embargo de caracterizarse por una actitud propagandística monolítica, da más bien lugar al despliegue estratégico de una dialéctica argumentativa, de modo que los mismos «actores» no ocupan jamás un único lugar en ese campo conflictivo, sino al menos dos, que además se oponen mutuamente. Visto que de todos modos, los ideologemas tratados en el curso de un solo cuadro, suelen proceder de campos discursivos diversos, su manejo por parte de la agudeza del poeta impone de este modo al público la necesidad de cambiar constante e inopinadamente de óptica para captar adecuadamente cada nueva inversión semántica de las figuras del escenario textual.

Entre los cuadros que, en el sentido de esta multiperspectividad conceptista, ponen en tela de juicio las estrategias políticas de las grandes naciones europeas, se destaca uno, cuyos diálogos giran además alrededor de los logros de la tecnología más moderna del momento, la cual, significativamente, remite a la nación protestante por excelencia y enemiga de la Monarquía española, que es la holandesa. Por eso, buscamos explicitar de manera ejemplar en lo que sigue, en qué consiste el uso, que el inventor de la Hora hace de ese paradigma de la invención científica moderna y cuáles son sus implicaciones con la discursividad política en torno al Otro de la hispanidad.

El precio de la libertad o la memoria exterminada

Tras haber expuesto y lamentado, en el escenario XXVII, la política de rapiña practicada por la Holanda protestante contra las posiciones claves ocupadas por la Monarquía española en las costas de las Indias (Chile, Río de la Plata, Pernambuco, Paraíba, etc.) –y tras haber atacado paralelamente al Conde-Duque de Olivares por haber pactado una tregua con el Príncipe de Orange, en vez de frenar militarmente las correrías navales de la nación renegada–, Quevedo escenifica en el cuadro XXXVI, el encuentro entre la tripulación de un barco pirata holandés y un grupo de indios armados en un puerto

---

El cambio del régimen de 1621 y la rebelión de catalanes y portugueses de 1640», en Lía Schwartz y Antonio Carreira, *Quevedo a nueva luz*, ob. cit., 83-109, en part. 100-101.)

chileno[4]. Como esos recelosos indígenas tienen a los extranjeros por españoles, «cuyo imperio les es sitio y a cuyo dominio perseveran excepción» (307), el capitán del bajel, a fin de ganarse su confianza, les resalta en su discurso de presentación, la propia libertad y soberanía como fruto de la pertinaz rebelión de su pueblo contra su humillante condición de «vasallos y patrimonio del grande Monarca de las Españas y Nuevo Mundo» (308). En su relato sobre los enormes sacrificios que les había costado a sus correligionarios este afán de independencia, destaca la franqueza, con la cual el pirata atribuye al solo espíritu de venganza, que había incitado a Felipe II a ejecutar a «dos señores» renegados (los condes de Egmont y de Horn en 1568), la responsabilidad por las atrocidades cometidas a lo largo de todas esas «guerras de sesenta años y más, continuas», en los que «hemos sacrificado a estas dos vidas más de dos millones de hombres, siendo sepulcro universal de Europa las campañas y sitios de Flandes.» (308-9)

Si bien no causa extrañeza que el portavoz de una nación liberada del yugo español intente infiltrarse como un semejante en la simpatía de los araucanos, defensores de su independencia original –«(...) vosotros solos (...) os mantenéis en la libertad hereditaria, y (...) en vuestro coraje se defiende a la esclavitud la generación americana» (309)–, sorprende, sin embargo, la extrema radicalidad de su acusación, que el autor le concede proferir contra la política expansionista de los Austrias. Expresar una queja tal sería, en efecto, impensable en una sátira patriótica española, sin que el mismo director de este debate adoptara como la suya propia, la actitud de un enemigo notorio de la nación. La queja del pirata culmina significativamente en una manera de manifiesto moralista, cuya violencia excede con mucho las acostumbradas críticas antiespañolas: «Hemos considerado que no sólo han ganado estas infinitas provincias los españoles, sino que en tan pocos años las han vaciado de innumerables poblaciones, y pobládolas de gente forastera, sin que de los naturales guarden aun los sepulcros memoria; y que sus grandes emperadores, reyes, caciques y señores fueron desaparecidos y borrados en tan alto olvido, que casi los esconde con los que nunca fueron.» (309) Lo que se pronuncia aquí, es la acusación del máximo crimen –exterminio de la memoria de los vencidos– que una nación puede cometer contra otra y que la excluye para siempre de la comunidad de las naciones civilizadas: una acusación, cuyo verdadero autor no es nadie más que el propio Quevedo, quien se sirve así del prototípico opositor al imperialismo español como un Alter ego incensurado para articular una crítica humanista fundamental, que la censura

4 A ningún lector aficionado a Quevedo, se le escapará sin duda el hecho de que el brillante mistificador de la memoria cultural europea que es Umberto Eco, se ha inspirado en este episodio para la trama criminalística de su novela *L'Isola del giorno prima* (1994). La expedición tan fascinante como dramática hacia los lejanos mundos (intertextuales) del Barroco que relata ese erudito autor de bestsellers, abarca también, significativamente, el encuentro de un barco holandés con los habitantes de exóticas colonias (ubicadas en el golfo de Macao), el manejo de un telescopio holandés (llamado aquí, por referencia a Athanasius Kircher, Instrumentum Arcetricum) por científicos enemigos, etc. –caracterizándose así, como un ingenioso disfraz policíaco del arte de combinar las paradojas de su ilustre modelo español.

nunca le permitiría publicar impunemente como suya[5]. Sólo por la boca del Otro político por excelencia del absolutismo de los Austrias, el intrépido autor humanista puede adelantar tal queja, que recuerda y excede aún en radicalidad a aquella denuncia, hasta entonces insuperada, de las campañas de exterminio americanas, que el dominico Bartolomé de las Casas había dirigido al emperador Carlos V en su *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* en el año 1543[6].

Ese papel de portavoz del propio autor moralista del cuadro, el pirata holandés lo pierde, sin embargo, en el momento mismo en el que comienza a utilizar su queja como un instrumento de sedición, destinado a convencer a los indios chilenos de la utilidad de concluir una alianza comercial con sus supuestos semejantes en el Norte protestante de Europa. Apenas el capitán, frente a la ineficacia de su retórica antiimperialista, recurre a medios más concretos para vencer la desconfianza de los indígenas chilenos, la habilidad estratégica de Quevedo procede a una inversión de los papeles. Después de haberles ofrecido, sin éxito, algunos productos típicos de su país, como mantequilla, vino amargo, cuchillos, espejos y toda esa clase de baratijas con las que los europeos suelen buscar ganarse los favores de los pueblos «primitivos» recién descubiertos, el pirata presenta el objeto más preciado y característico de su avanzada civilización, un telescopio: «un tubo óptico, que llaman antojo de larga vista» (310). Con ese instrumento, dice el aventurado tentador, los que lo usan podrían acceder a sensacionales experiencias: no sólo distinguirían los barcos amigos o enemigos en el lejano horizonte, sino que además adivinarían los secretos del firmamento como ver estrellas desconocidas, los ojos y la boca de la luna y hasta las manchas en la órbita solar. El indio se coloca el artilugio delante del ojo derecho y da un grito de espanto confirmando que detrás del cristal han aparecido tan cerca de él, con sus formas bien nítidas, los rebaños, pájaros, hombres y matas que un momento antes se hallaban todavía a cuatro millas de distancia, en la sierra de enfrente.

La Hora o la iluminación del indígena

Si el experimento hubiera concluido en este momento, los chilenos hubieran sin duda claudicado frente al «arma milagrosa» de los piratas y se habrían aliado con ellos en contra de sus supuestos opresores católicos.

Pero, ni los indios de Quevedo son unos cándidos salvajes, ni el propio director moralista del espectáculo puede aceptar que un mero aparato técnico de precisión sea

---

5 Según Manuel Fernández Álvarez, Quevedo hace eco aquí en sus recriminaciones contra el poder de Felipe II, «de las acusaciones hechas medio siglo antes por Guillaume de Orange en su Apologie.» («Quevedo: Protagonismo político y testimonio de una época», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (coords.), *Quevedo a nueva luz*, ob. cit., 144-146, cit. 145.)

6 Compárese la visión diferenciada de los modelos para la apología de los indios, que se destaca del estudio de Alain Milhou, «Les contradictions de la *Historia General y Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo», en Augustin Redondo (ed.), *Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1991, 65-75.

capaz de producir un milagro que no suponga al mismo tiempo una ilusión, un engaño cualquiera. Por eso, en el momento de comprobarse, gracias a la aparición de lo invisible, la autenticidad del «milagro» óptico, el autor hace intervenir a la Hora para así suspender la autorrepresentación del anterior protagonista y poner en evidencia el interés subyacente a su estrategia retórica de seducción[7].

Sin embargo, la operación iluminadora de esa Hora, que funciona come eje dramatúrgico del cuadro entero, no consiste simplemente en una inversión de la perspectiva impuesta por el representante de la ciencia experimental moderna a su interlocutor chileno, de manera que se produciría su falsificación mediante la vía empírica. La eficacia subversiva de ese agente metafísico, se revela más bien como un refinado proceso dialéctico –o, si se prefiere, como una trama de irritantes silogismos y de ingeniosas paradojas entrelazadas– , en cuyo desarrollo el invento científico del tubo óptico demuestra inopinadamente, aún antes de que se condene moralmente su uso interesado, su utilidad doble y complementaria. Además de actuar como instrumento para la toma de conciencia del indio, al que está destinado a engañar, el telescopio sirve también, paradójicamente, en el plano estratégico del cuadro, para confirmar empíricamente la existencia de aquellas mismas «maravillas» estético-poéticas, que constituyen la inconfundible arquitectura conceptista de la obra.

La luz que le viene al indio del tubo óptico, no es, en efecto, una mera luz física, sino más bien del intelecto, así lo procura el arte quevediano de la paradoja. Significativamente, es en primer lugar gracias a su falso manejo, invertido, del catalejo –lo tiene «en la mano izquierda», es decir, de manera opuesta al uso normativo recomendado por el holandés– , por lo que el indígena es capaz de percibirse por analogía a sí mismo, igual que esas cosas lejanas que acaba de testificar, como objeto y blanco de la mirada interesada del europeo a través de ese instrumento: «... con él hemos visto nosotros la intención que vosotros retiráis tanto de vuestros ofrecimientos» (312). Consigue objetivar su propio condicionamiento como habitante de unos territorios lejanos, expuestos a la codicia de los dueños de la ciencia moderna, y logra darse cuenta así del peligro que corre de perder su libertad original, que hasta entonces le garantizaba esa misma lejanía. En manos ajenas, la revolucionaria posibilidad técnica de que las distancias puedan acortarse al máximo, no le promete nada bueno al habitante del Nuevo Mundo ni a sus semejantes: «Traer a sí lo que está lejos es sospechoso para los que

---

7 Esa irrupción de la figura del desengaño en el desarrollo del milagro técnico, demuestra en qué medida Quevedo se distancia en realidad frente al consenso, adoptado generalmente por los teólogos hasta mediados del siglo XVII, en torno a la compatibilidad entre la fe en los milagros debidos a la intervención de Dios, y las maravillas producidas por las ciencias empíricas modernas. Anticipa así Quevedo la ruptura de ese consenso, tal y como la praticarán, en el último tercio del siglo, algunos radicales cartesianos y spinozistas. Véanse a este propósito, Wiep van Bunge, «The Absurdity of Spinozism. Spinoza and His First Dutch Critics», en Intellectual News. Newsletter of the International Society for Intellectual History, 2, Autumn 1977, 18-26, además de Tom Sorell (ed.), *The Rise of Modern Philosophy. The Tension between the New and the Traditional Philosophies from Machiavelli to Leibniz*, Oxford, 1993. Para la episteme de las similitudes, ver la obra fundamental de Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, 1966.

estamos lejos.» Pero sí que le resulta a él mismo una iluminación objetivante, apenas practique un manejo invertido del telescopio del otro.

Ese logro del indio en capacidad de objetivación, es decir, en subjetividad, supone, sin embargo, al mismo tiempo un posible efecto opuesto a la negación de sublevarse, visto que la conciencia de su situación de amenazado se extiende, en principio, también a su condición de «protegido» de la Monarquía católica de los Austrias. Pero claro está que el poeta no puede exponer abiertamente en la superficie de su texto, un tal efecto de la nueva lucidez de su protagonista, tan contrario a la doctrina del poder de la Monarquía de su país. Así, se contenta con confiar al indígena un rechazo categórico de asimilarse a la condición de rebelde de su interlocutor protestante: «Fuisteis sujetos al rey de España, y, levantándoos con su patrimonio, os preciáis de rebeldes, y queréis que nosotros, con necia confianza, seamos alimento a vuestra traición. No es verdad que nosostros somos vuestra semejanza, porque, conservándonos en la patria que nos dio naturaleza, defendemos lo que es nuestro, conservamos la libertad, no la hurtamos.» (312)

Una arqueología reveladora del antojo

La eficacia moral de la Hora como denunciadora de la hipocresía fundamental del discurso propagandístico del pirata, resulta, sin embargo, ante todo, del lúdico manejo conceptista que hace Quevedo, de los diferentes registros semánticos de la figura clave para todas las operaciones de su texto, que es el *antojo de larga vista*. En ella se produce la coincidencia paradójica de dos semánticas heterogéneas o dos modos opuestos de usar dicho instrumento: el que cuenta el modo de aplicación del catalejo además de su capacidad técnica, y el que, subyacente a aquel neologismo, define la voz antojo como un sinónimo antiguo, culto y popular a la vez, de ganas, tal y como lo proclama el conocido diccionario franco-español del siglo XVII: «fantasie ou volonté de faire quelque chose, caprice, desir, envie, quinte» (*Le Tresor des deux langues françoise et espagnolle de César Oudin,* París, 1645). Ahora bien, debido a su recurso lúdico a la valoración tradicionalmente negativa de ese antojo/deseo en la teoría de las pasiones cristiana[8], el indio iluminado por la Hora y por eso, convertido en el nuevo portavoz del poeta, se eleva de repente en contra del término técnico neologístico, cuyo carácter hipócrita y engañoso supone además, según él, una finalidad subversiva: «Instrumento que halla mancha en el sol, y averigua mentiras en la luna, y descubre lo que el cielo esconde, es instrumento revoltoso, es chisme de vidrio, y no puede ser bienquisto del

8 Según aparece en algunas obras literarias y teatrales, tales juegos con la ambivalencia semántica de *antojo* eran bastante frecuentes en la época. Véase, por ejemplo, en la popular comedia de Lope de Vega, *La serrana de la Vega*, el siguiente diálogo entre Leonarda y García (I,2): « L.: -Tienda mis ojos? G.: -¿Pues no? L.: -¿Y qué es lo que vendo? G.: -Antojos. L.: ¿De qué? G.: -De los mismos ojos. L.: ¿Yo antojos? G.: -No, sino yo. L.: -Pues si los tenéis, hidalgo/¿por qué los compráis en mí? G.: -Por hallarme agora aquí,/que es donde perdido salgo.» Cit. de Lope Félix de Vega Carpio, *Obras escogidas*, ed. de F. C. Sáinz de Robles, t.III: Teatro, Madrid, Aguilar, 1955, 1298.

cielo.» (311)

No es casualidad que esa refutación de las «escandalosas» experiencias empíricas transmitidas por el instrumento de la ciencia óptica, suene extrañamente similar a aquellas terribles palabras que el tribunal eclesiástico había usado pocos años antes (1633) para condenar los logros de la ciencia y la teoría cosmológica de Galilei. Esa sentencia se refería en particular a los *Dialoghi quattro, sopra i due massime sistemi del mondo, Ptolemaico e Copernicano*, pero también, por ejemplo, a los puntos que Galilei había expuesto en su *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari e loro accidenti* en 1613. No es casualidad tampoco, que el blanco de la invectiva quevediana sea, además, un tubo óptico de procedencia holandesa: Como lo ilustra dicho *Tresor des deux langues espagnolle et françoise* de César Oudin, que traduce *Lunette de Hollande ou d'approche* por «antojo de larga vista», para la opinión pública internacional de la época, la invención y fabricación de instrumentos de precisión óptica era sinónima de ciencia holandesa, después de que Jacob Metius y Zacarías Jansen hubieron inventado y desarrollado, a comienzos del siglo, el uso del telescopio para fines astronómicos[9]. Para un típico apologista de la doctrina católica, sin embargo, esa ciencia holandesa era doblemente sinónima de invención luciferina: primero, porque sus poseedores eran capaces de atisbar «sacrilegamente» los arcanos del cosmo divino, y segundo, porque ellos eran holandeses, es decir, unos auténticos rebeldes a la «protección» patriarcal de la Monarquía católica española.

Esa condena del *antojo de larga vista*, que se justifica, en el marco de los típicos procedimientos silogísticos de la agudeza, a raíz de la coincidencia del término técnico con un viejo sinónimo del mal reputado deseo, proviene en último lugar, de la teoría moral más tradicional y dogmática de la historia judeo-cristiana –la antropología teocrática del *Génesis*– , que seguía inspirando en los debates ético-teológicos a los adversarios más aferrados de todo progreso científico (e incluso civilisatorio). El antojo como substrato moralmente negativo del instrumento óptico corresponde, en efecto, a ese mismo deseo que, según la teoría de las pasiones veterotestamentaria, debe identificarse con la sacrílega voluntad de los primeros padres de la humanidad de conocer el secreto del *logos* de la creación divina –el tabú absoluto– y de emanciparse así de su propia condición paradisíaca de unos seres cándidos, para acceder a la luz de la soberanía intelectual (la que en nuestros días se llamaría subjetividad).

---

9 La historia del desarrollo del telescopio –que culmina en el *Sidereus Nuncius* de Galilei publicado en Venecia en el año 1610– sigue recogiéndose en el clásico estudio de Reginald S. Clay and Thomas H. Court, *The History of the Microscope* (1932), London, The Holland Press, 1975. Los avatares de la cosmovisión heliocéntrica en España, donde tenía sus defensores en la universidad de Salamanca, se reconstruyen en Francisco J. González, *Astronomía y navegación en España, siglos XVI y XVII*, Madrid, Mapfre, 1992. Quevedo, por supuesto, sigue burlándose de los descubrimientos copernicanos, parodiando al Sol en el prólogo de su *Hora de todos* (150), como un «planeta bermejo y andante». A propósito del papel que desempeñan los actos fundadores de la física y la astronomía en la historiografía científica moderna, véase H. Floris Cohen, *The Scientific Revolution. A Historiographical Inquiry*, Chicago, 1994.

Desear conocer –el apetito cognitivo– radica, desde luego, en el apetito estético. El primer vehículo del sacrílego deseo original es, en efecto, para el discurso bíblico, el ojo –ese mismo órgano de la visión al que la filosofía (neo-)platónica atribuiría la facultad de generar y transmitir la beldad, es decir, el Amor, suprimiendo con eso la idea de una condena original de las generaciones humanas. Condenar el equivalente moderno del órgano de la visión (estética y epistemológica), como lo hace Quevedo por intermedio del indio iluminado por la Hora, significa implícitamente por eso, rechazar la herencia de esos filósofos neoplatónicos del Renacimiento, que, como Ficino, Pico della Mirandola, Manetti[10], o también Juan Luis Vives (*Fabula de homine*, Lovaina, 1518)[11] se habían esforzado, a través de sus espectaculares tratados sobre la *dignitas hominis*, en explorar las consecuencias de aquel antojo original para la formación de una humanidad nueva y soberana.

Sin embargo, el tubo óptico no aparece aquí solamente como un simple equivalente moderno del antiguo orgullo que incitó a los primeros hombres así como al ángel Lucifer a la rebelión, causando la caída de todos ellos. El deseo que transmite y facilita ese instrumento técnico, por ser *de larga vista*, alcanza en realidad a un campo más lejano y diferente de la experiencia cognitiva: las cosas de la naturaleza que la condición humana no permite percibir. En este sentido, el instrumento óptico, para el defensor de una Naturaleza utópica veterotestamentaria, está cargado de una negatividad moral aún mayor de lo que son los ojos naturales para el discurso bíblico, y simboliza adecuadamente el motivo de una segunda caída de la humanidad, la de la era de los Descubrimientos. Pero al mismo tiempo, dialécticamente, el indio de Quevedo, en cuanto denunciador de aquella *hybris* moderna y de los hipócritas discursos de interés que la sostienen, desempeña también, en el teatro de los debates teológico-jurídicos inaugurados a mediados del siglo anterior acerca de los derechos de los «salvajes» americanos, el papel ideal de agente de una Naturaleza utópica, a partir de la cual podrá justificarse cualquier tipo de crítica a los abusos de las civilizaciones modernas[12]. En esta idealidad

---

10 *Vid.* Paul Oscar Kristeller, *Renaissance Thought. The Classic, Scolastic and Humanist Strains*, New York, Harper, 1961, 120 sgs.; en torno al contexto ideológico del pensamiento humanista, Eugenio Garin, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1984, y, del mismo, *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1988. Muy informativas son también las introducciones de August Buck a las ediciones bilingües procuradas por él, del *De dignitate et excellentia hominis* de Manetti, Hamburgo, F. Meiner, 1990, así como del tratado *De dignitate hominis* de Pico della Mirandola ,ibd., 1990.

11 Véase la contribución de August Buck, «Vives' *Fabula de homine* im Kontext der *dignitas hominis*-Literatur der Renaissance», en Christoph Strosetzki (ed.), *Juan Luis Vives. Sein Werk und seine Bedeutung für Spanien und Deutschland*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1995, 1-8, así como el análisis de la *Fabula de homine* por Francisco Rico, *Nebrija contra los bárbaros*, Salamanca, 1978, 117-128.

12 Suponemos que esta funcionalización utópica del indio chileno, es la razón por la cual Quevedo no le designa nunca con el nombre de araucano: este último, que era muy popular en España, debido al gran éxito de *La Araucana* de Ercilla (I: 1569; II: 1578; primera edición completa: 1589), debía ciertamente evocar el papel épico desempeñado por esos indígenas en el proceso de la conquista de su país y por eso, no servir a los fines de abstracción discursiva de Quevedo. Compárese, Kurt

metahistórica se resumen así, paradójicamente, aquellos mismos ideales humanistas, que habían inspirado a ciertos cronistas de la primera experiencia americana, como por ejemplo González Fernández de Oviedo, quien en sus hipótesis poligenéticas suponía entre otras similitudes, la existencia de una comunidad profunda entre antiguos y aborígenes del Nuevo Mundo[13]. Como *Alter ego* humanista de su autor, el indio de Quevedo pertenece así al mismo género que esos caníbales, que Montaigne, en el famoso capítulo 31 de sus *Ensayos* (1580), se había encargado de defender, devolviendo la acusación de barbarie contra los mismos civilizados europeos, quienes se servían de aquella acusación para justificar sus propias campañas de sumisión y explotación colonial de los pueblos indígenas[14]. Aunque sea paradójicamente a partir de una posición teológico-moral de las más dogmáticas y reaccionarias, Quevedo, al radicalizar la eficacia desengañadora de ese personaje, logra perfeccionar así el prototipo de esos polifacéticos agentes de la crítica antiabsolutista y anticolonialista, a quienes los grandes filósofos de la Ilustración ubicarán en el más allá del eurocentrismo: los Persas de Montesquieu, los Marroquíes de Cadalso, el Buen salvaje de Rousseau, los Chinos o aún el Cándido de Voltaire.

Reichenberger, «América, las Indias y los indianos en el teatro de los Siglos de Oro», en Ignacio Arellano (ed.), *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Jesús Cañedo*, ob. cit., 91-105, además de Robert M. Shannon, *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*, New York–Bern–Frankfurt am Main–París, P. Lang, 1989.

13 Véase a este propósito, el estudio de Isaías Lerner, dedicado, en particular, a la *Historia general y natural de las Indias, islas y Tierra Firme del mar Océano* de Oviedo y *la Silva de varia lección* de Pedro Mexía, «La visión humanística de América: Gonzalo Fernández de Oviedo», en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, ob. cit., 3-22.

14 «Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie.» (Montaigne, «Des Cannibales», en *Essais, Oeuvres complètes*, ed. de Robert Barral, Seuil, 1967, 101)

Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón

Ana Suárez Miramón

Un aspecto muy interesante de los autos calderonianos es haber sabido compendiar todos los modelos de viajes y viajeros presentes en su época[1] sin renunciar al escapismo de las gentes marginadas literaturizadas en el mundo de la picaresca o expresadas en las altas miras de santos y místicos[2]. Incluso la idea del hombre como peregrino y de la vida como peregrinación, procedente de Plinio y convertido en símbolo prácticamente universal, relacionado con el origen divino del hombre, su caída y su deseo de volver al paraíso perdido, se articulan con total coherencia en su teatro sacramental. Se puede decir que no escatima detalles para fundir el mundo teológico y religioso[3], con el del pensamiento y el de la vida real en su aspecto más material y cotidiano y todo ello lo eleva a categoría de mito. Lo mismo las referencias del Antiguo Testamento y las parábolas más ejemplarizantes del Evangelio que los casos prácticos de la vida diaria (pertenecientes la economía o al derecho) o las creaciones universales, como Ulises, de todo se sirve en sus autos para expresar en último término la tragedia del individuo en busca de su propia identidad tanto en el laberíntico mundo de las relaciones con la sociedad como en el más profundo y oculto de sus relaciones con Dios e incluso consigo mismo.

---

1 Una vez terminado este trabajo hemos podido conocer el de Emilia Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII,* Pamplona, Universidad de Navarra, anejos de RILCE, 28, 1999, en donde se hace una revisión del concepto de peregrinación desde sus antecedentes clásicos y se centra en el viaje en la novela de aventuras, en la influencia del Concilio de Trento para la actualización del tópico y en los modelos de Cervantes, Lope y Gracián. Respecto al peregrino en los autos apenas esboza unas características generales en cuanto que se relacionan con la novela moral; sin embargo, puede verse una amplia bibliografía sobre el tema que nos reafirma en la singularidad del arte sacramental de Calderón en cuanto condensación de todas las fórmulas narrativas del XVII que organiza en torno a un centro dramático desde el que estructura las técnicas y juegos escénicos más característicos de su teatro.

2 Recuérdese que el viaje es no sólo el esquema para contar acciones, sino la forma de explorar el mundo exterior y el interior. La literatura de viajes en el Siglo de Oro comporta un deseo de conocer propio del mundo moderno, de aventurarse a lo desconocido y de manifestar la autosuficiencia del hombre. Si en lo profano responde al humanismo del seiscientos, en lo religioso ratifica la necesidad de evangelizar. Prácticamente las biografías de santos son aventuras de viaje que enseñan la peripecia de una vida heroica del mismo modo que la picaresca nos ofrece el polo opuesto de esas vidas ejemplares.

3 El concepto de peregrinación es constante en la Biblia pero también es un tópico tradicional aplicado a la vida humana por los peligros que su caminar entraña. Para los antecedentes bíblicos remitimos a la documentada información ofrecida por Arellano y Cilveti en su edición de *El año santo de Roma*, Ed. Reichenberger, 1995, 120-121.

Si la peregrinación es el motivo más reiterado en sus piezas sacramentales no es sólo por la herencia del teatro medieval (moralidades) y de la tradición escolar fomentada por los jesuitas o de los ejemplos más cercanos de Valdivielso, Lope y Mira de Amescua que recogían toda la tradición cristiana del símbolo. Es porque en el fondo se ajusta perfectamente a los pilares de su teoría dramática que van más allá de su apariencia religiosa, festiva o estética. El peregrino representa en primer lugar un misterio o enigma[4] para los demás personajes pues ninguno sabe de dónde viene, adónde va, ni qué fines persigue. Todo en torno a él es una viva interrogación, pues se desconocen sus orígenes y finalidad. Además del secreto que oculta su existencia, su apariencia, escondida bajo un disfraz voluntaria o involuntariamente escogido, complica más su secreto. Incluso para sí mismo resulta otro misterio en cuanto que su propia personalidad adquiere un dualismo difícil de armonizar, como ya afirmaba el Peregrino de Valdivielso: «y así peregrino parto/de mí mismo peregrino/que el mismo con quien camino/viene a ser de quien me aparto» (vv.97-100). Se puede decir que el hambre de inmortalidad es la razón poderosa y última que le lleva a nacer a esa nueva vida conflictiva aunque no desprecie otros bienes temporales en determinados casos.

El peregrino actúa cuando se reconoce sujeto de razón, portador de un germen espiritual que le lleva a emprender el gran proyecto del peregrinaje en busca de la verdad, es decir de la realidad o del engaño de su propia consciencia, primero, y en busca de algo superior, «tras la vida eterna voy», como exclamaba el de Valdivielso. Todas sus acciones están encaminadas a encontrar ese más allá por el que deja lo que tiene seguro y se arriesga a lo desconocido.

Para la acción dramática resulta un recurso fundamental por la tensión constante que su presencia desencadena y la forma progresiva y gradual de ir revelando episodios de su vida a la vez que los confronta con situaciones de la nueva realidad en donde se generan nuevas tensiones. El conflicto calderoniano entre la conciencia individual y el mundo social (que representa la preocupación por el nacimiento ontológico del hombre) está expresado de manera ejemplar en este motivo. Gracias a él, Calderón atiende a todo el «mundo abreviado que es el hombre»: por una parte, se sumerge en los abismos de la conciencia o galerías del alma, y por otra sale al exterior sin temor al riesgo de las dificultades del camino (sed, hambre, peligros o incertidumbre de la fe en los autos), que actúan como trampas constantes a las que se somete para probar intelectualmente su seguridad en la verdad buscada.

En realidad, la aventura del peregrino responde a la aventura filosófica de su creador y la prueba, estructura básica de su teatro[5], se resuelve de modo impecable gracias al

---

4 En el teatro de Calderón el concepto de enigma es constantemente aplicado a la vida pero también a los cielos, a la Naturaleza y a los sentimientos del hombre. Responde a la complejidad de la existencia propia del mundo barroco que avanza a la modernidad de la razón sin querer romper con el sentimiento humanista.

5 Para este tema ver el trabajo de Motzat, «La prueba: una estructura básica del teatro calderoniano», en *Hacia Calderón. Coloquio anglogermano*, ed. H. Flasche, Stuttgart, 1991, 121ss. Teoría compartida por Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo*

difícil itinerario de la vida. En la misma elección del camino se representa la importancia de la responsabilidad, la puesta en práctica de la voluntad y la dificultad de aplicar la libertad, pilares de toda su filosofía dramática. Por eso no es extraño que apenas se encuentren autos, en donde no aparezca directamente como personaje o como alusión a un extranjero que se acerca a un país o ciudad desconocida. Una lectura detenida de estas piezas dramáticas nos permite ver hasta qué punto es importante para su teatro la función de este motivo (no sólo por su ascendencia bíblica y sentido moral), ya que cuando no existe, su lugar lo ocupa un ser encarcelado (que sufre la misma metamorfosis, desde las tinieblas de la ignorancia hasta la luz del conocimiento), o se hace necesario un sueño, donde el durmiente adquiere la revelación que la realidad le oculta. En todos los casos se trata de plantear el conflicto entre lo extraordinario y lo cotidiano para producir la misma tensión en cuya última instancia se revive el mito platónico actualizado bajo el juego escénico del hombre que se presenta solo y arrojado del paraíso en donde un día vivió feliz, en su primitiva ignorancia, lejos de toda pasión y deseo de aventura (física e intelectual). Sin embargo, la tensión emocional no es lo único que se descubre bajo la imagen del peregrino para los receptores de su obra. Las vivencias de este personaje nos permiten acercarnos a una multiplicidad de interpretaciones e interrelaciones favorecidas por la alternancia constante entre lo cotidiano y lo trascendente. El juego, al menos ambivalente, entre los procesos que se articulan en torno al caminante resultan de una gran riqueza expresiva y permiten un dinamismo constante en la acción dramática. De acuerdo con la función didáctico-religiosa y teológica de las piezas, cuando el Peregrino es personaje representa en la mayoría de los casos a Cristo, siempre humanizado bajo la forma de «gallardo joven» que sana de la enfermedad (El veneno y la triaca), o libera de las cadenas al hombre o a su Iglesia, transmutada asimismo en bella heredera. Así, al objetivo de revelar el misterio eucarístico se suma la propia revelación singular de cada uno de los peregrinos. A partir de la primitiva relación entre el cotidiano alimento del pan y vino y el dogmático misterio de la transubstanciación se diría que Calderón se apoya en esta unión esencial de la realidad cotidiana y trascendente para construir a su vez todo un universo filosófico, moral, costumbrista y desde luego plenamente teatral.

No es casual que la presencia del peregrino transforme las estructuras de la sociedad que visita. Al igual que Cristo renovó el orden, y la Eucaristía implica para el creyente una renovación de su vida, el peregrino calderoniano responde al esquema del héroe propio de los mitos iniciáticos de renovación. Cuando además es el pródigo, las señas son idénticas a las de los triunfadores de las grandes empresas universales cumpliéndose en ellos el mito iniciático del «regressus ad uterum» tras salir victorioso de los peligros del camino. Incluso la escenografía responde en estos casos a las mismas categorías simbólicas del mito. La montaña (lugar donde está el Padre), representación del Paraíso, preside el principio y el fin de la vida del peregrino, como ocurre, por ejemplo en *El gran mercado del mundo* .

---

de Oro, Barcelona, Destino, 1995, especialmente t. I, 181 ss.

Aunque Calderón hace girar la epopeya del personaje en torno a los ejes de espacio y tiempo, también complica la simplicidad de esta estructura con la duda agónica pascaliana, precedente de la unamuniana, de modo que llega a establecer una poliédrica visión de estos conceptos que se convierten así y anticipadamente en las coordenadas relativistas, más cercanas a la creación artística de nuestro siglo que a la del XVII. De forma intuitiva consigue establecer con el motivo del peregrino un doble espacio, y a su vez cada uno de ellos se extiende en otros, ofreciéndonos una multiplicidad muy propia de la tensión teatral de su arte. Un primer espacio, cerrado, corresponde a la intimidad agónica del protagonista que se muestra siempre en lucha entre opuestos. El otro, abierto, por el que transcurre su aventura exterior, puede coincidir con un ambiente urbano o natural. Si el destino es una ciudad, el autor nos presenta una nueva dimensión plural del ambiente (juego de apariencias y engaños) que culmina en la difícil organización proteica del mundo donde se hace imposible distinguir la verdad de la mentira. Allí es donde se encuentran y conviven el peregrino con el pícaro. Si se trata de un espacio rural no se da esa vertiente organizada del disfraz, pero sí se pueden encontrar actuaciones y comportamientos individuales idénticos a los de las urbes, aunque siempre sean singularidades aisladas que no afectan a la totalidad social. El interior y el exterior del ser y del cosmos se dibuja en los autos con toda minuciosidad a partir de la imagen de la peregrinación. Desde los cuatro elementos originales a las esferas superiores, la Naturaleza aparece también como una compleja arquitectura de luces y sombras que siempre muestra, como el interior del hombre, su lado agónico en constante busca de su centro existencial.

En esa valoración espacial es cierto que Calderón contaba con el precedente del tópico viajero, propio de una época caracterizada por el auge del comercio, las conquistas, las guerras y, en otro sentido, la preocupación por el destino humano que los diferentes géneros, novela, teatro y lírica, se habían apresurado a explorar bajo sus peculiares perspectivas. Desde las crónicas aventureras hasta el viaje al más allá del ser cristiano, todo se resumía en viajes, pero la aportación de Calderón radica en haber conseguido dar unidad a todas esas diferentes formas de viajar, desde el interior del individuo hasta la mente de Dios, sin olvidar el trayecto vital del camino, y en esa difícil y compleja armonía totalizadora atisbó el dramaturgo una diferente concepción del tiempo.

Apoyado en el mismo carácter alegórico de los autos, donde no hay cabida para percibir lugares y épocas concretas, el peregrino lleva la carga de su propio tiempo vivido como experiencia individual (histórico), como proceso interior (tiempo sagrado) y como tiempo cósmico en cuanto elemento formante de una concepción mítica más amplia de carácter universal. De esta manera se establece una intercomunicación entre las diferentes concepciones en un intento de penetrar en lo absoluto. La distinción agustiniana entre hombre antiguo, esclavo de las cosas temporales y el hombre nuevo, procedente en último término de la diferenciación religiosa establecida por San Pablo, se actualiza en los autos para dar una nueva dimensión al hombre moderno que trata de dejar atrás al antiguo. Asimismo, la enseñanza de Montaigne, uno de modelos más

cercanos al hombre del XVII, en quien muchos aprendieron a reflexionar sobre los diferentes caminos de la existencia, se vio intensificada por el febril intercambio de lo espiritual y lo material con el que muchos moralistas trataron de acceder a la interioridad del hombre, como si de nuevas rutas comerciales se tratara, para avivar el reconocimiento de sí mismo. En los autos se produce esta doble tendencia hacia fuera y hacia dentro. Por una parte se muestra la necesidad de salir del centro cronotópico individual abandonando las viejas fórmulas y aceptando otros nuevos principios ideológicos basados en la experiencia, y por otra se perfila la necesidad de tener siempre presente la conciencia. Todos los itinerarios espirituales que tuvo presente Calderón se conjugan sin oponerse aquí a la dinámica de la experiencia concreta. Incluso en lo político trazó todo un itinerario mítico para la monarquía austríaca que incorporó a los autos para simbolizar en ella el triunfo del peregrino con todo su significado.

Si bien desde los comienzos de la edad moderna se encuentran ejemplos representativos de las andaduras del ser humano para encontrarse a sí mismo, todas las épocas dejaron una huella importante en ese eterno viajar del hombre desde el mítico Ulises mediterráneo hasta el simbólico Gilgamés oriental. Al tiempo que nace el héroe, nace la narración y con ella el viaje como forma de articular la secuencia histórica. Sin embargo, la cultura cristiana ya aportó el ejemplo de Cristo como un raro peregrino que voluntariamente abandona la casa del Padre y recorre el mundo para cambiarlo y volver de nuevo al lugar de origen. Todo el teatro religioso medieval tiene en cuenta el carácter moral de los episodios bíblicos para presentar en escena la secuencia de un personaje imitador de Cristo. Desde otro punto de vista, pero sin olvidar la imagen cristiana de la bondad y del bien, la novela caballeresca se transformó a partir de Cervantes en una compleja búsqueda de la propia identidad, del equilibrio de la conciencia entre lo humano y lo espiritual y en el unamuniano anhelo de inmortalidad individual. Lo psicológico, lo humano, lo trascendente y lo espiritual se reunieron por vez primera bajo el juego dual del esquema Don Quijote-Sancho.

El ejemplo cervantino resulta fundamental para entender el interés calderoniano por el viaje en sus dos direcciones, en la del peregrino que recorre el mundo voluntariamente buscando algo positivo y en la del pícaro que lo recorre obligado para escapar de una situación marginal. Son dos caras de la misma realidad conflictiva del momento barroco. El auto, en cuanto espectáculo estético y ejemplo moral de alcance universal, no desatiende los valores de la cultura cotidiana y los graciosos, cuando acompañan al personaje peregrino, además de tender un puente directo con el espectador y la realidad, aportan un perspectivismo muy singular. Como Sancho, miran todo desde la aparente ingenuidad de quien todo lo ignora y sin embargo sus opiniones no dejan de ser grandes lecciones de moralidad válidas para todas las épocas, participando así de la compleja visión que el extranjero experimenta ante las cosas desconocidas.

Desde la óptica del espectador barroco, la escenificación de la aventura interior y exterior que lleva toda peregrinación permitía establecer un paralelismo total entre lo contemplado en las tablas y lo que veía a su alrededor. Así, al tiempo que se le facilitaba la posibilidad de reflexionar sobre su propia vida en una fácil y elemental comparación

con aquello que se presentaba ante sus ojos, se le abrían nuevos horizontes, según su preparación, para explicarse el sentido de la vida. Pensamiento y religión avanzan de la mano en los autos de tal manera que se hace difícil, desde nuestra mirada del siglo XX, no reconocer bajo esas fórmulas teatrales ideológicas la proximidad de una nueva interpretación del mundo.

Los peregrinos, por el hecho de serlo, presentan varias características muy importantes para el desarrollo ideológico y estético de las piezas. En primer lugar, son seres nacidos y como tales soportan el mismo problema de la existencia que Segismundo, resumido en su máxima «el delito mayor del hombre es haber nacido». Su andadura en el mundo se dispone desde entonces como un obligado camino de regeneración para purgar esa culpa. En *La redención de cautivos* se alegoriza completamente ese «forzado viaje de la vida» y las palabras del Furor no hacen más que reiterar el carácter de destierro en el que vive el hombre mientras dura su existencia[6]. Sin embargo, el camino que se elija para conseguir la regeneración depende sólo de la libertad individual y por tanto el error o el acierto en la elección adquiere un sentido definitivo para la vida porque, como se advierte en *El gran teatro*, no se puede ensayar y «se ha de acertar de una vez/cuanto es nacer y morir».

Si ideológicamente el peregrino soporta el peso de una existencia cargada de complejas decisiones en donde cada acto se convierte en una difícil prueba para acceder al camino de regreso a su patria inicial, teatralmente este personaje asume un carácter simbólico en la estructura de la obra y en la realización escénica[7]. Al ser un extranjero que procede de otra patria no es reconocido por nadie del país que visita (su libertad es completa) y para sus habitantes no deja de ser sólo un disfrazado, bajo cuya apariencia desconocen quién se oculta. Con esta figura se articula el juego de disfraces y todo cuanto gira a su alrededor (equívocos, situaciones conflictivas, tensiones). Además, es constante el dinamismo al que se ve sometido desde que sale al escenario. Asimismo, como extranjero de otro país su mirada ingenua puede ir descubriendo, y de hecho lo hace, todos los detalles que rodean el camino por donde discurre su andadura, algo así como un guía turístico que no escatima críticas o alabanzas hacia lo que mira porque es quien más se fija en los detalles costumbristas, y por eso encontramos en varios ejemplos la presencia de peregrinos que no rechazan el contacto con sus hermanos

---

6 Véanse por una parte las reflexiones totalmente unamunianas que hace Género acerca de la simbología de la tierra («cuna y sepulcro del hombre») y la tragedia del mismo Furor arrojado a los abismos. Citamos los *Autos* por la edición de Valbuena.

7 En realidad lo más interesante de este motivo para el espectador de los autos (y del resto de su teatro en general, donde este tema aparece muy reiterado sin otra connotación religiosa o moral) es la cercanía que presenta con sus experiencias diarias y que en el fondo hacen su propia vida difícil al compararla con las demás. Hay que pensar en esa España recorrida por soldados, mendigos, viajeros, aventureros, actores, extranjeros, desconocidos para los ambientes pequeños y sentidos como peligrosos en muchos casos. La teatralidad de esas formas extrañas se había incorporado plenamente a la vida social por lo que Calderón las recogió para dar nueva vitalidad estética en su obra dramática.

marginados, los pícaros, puesto que las ventas, mesones, ferias y mercados son también los centros de su errante caminar. En realidad el lugar donde todos confluyen es «la plaza del mundo»[8], transformada doblemente por la arquitectura escénica del auto y por el valor mítico y urbano de las ciudades en eje abierto capaz de acoger las más opuestas creencias.

Es inevitable que el peregrino se vea obligado a relacionarse con el bajo mundo de las ciudades atento sólo a beneficios económicos y sus autos plasman mejor que ningún otro género esa amalgama de intereses ocultos tras el misterio del viaje. Sin olvidar que el primer ejemplo de peregrino que tuvo que sufrir las dificultades del mundo fue Cristo y después Don Quijote, algunos de los peregrinos calderonianos como Buen Genio (GM) y el Hombre (ASR) tienen que enfrentarse y vivir dentro del mundo de los pícaros aplicando su férrea voluntad para no contaminarse de su fácil forma de vivir y seguir adelante en su peregrinación. Esto ocurre de manera ejemplar en *El gran mercado del mundo* y en *El año santo en Madrid.* También en *Tu prójimo* se describen todos los peligros del caminante a través de las ventas. Como modelo de Peregrino, Cristo, acompañado de la Inocencia, criado que siempre le sigue, hace el viaje disfrazado de Emanuel para ir a un certamen en *La vacante general* y acude también disfrazado de Amor (Amor de Peregrino) en *El Diablo mudo* y en *El año santo de Roma* para ayudar al hombre. En otras ocasiones el personaje se transforma en «bello samaritano/tan docto médico» que no sólo cura sino que resucita a los muertos, tal como le describe Inocencia en *La cura y la enfermedad.* Al Segundo Adán de En *Las órdenes militares* también le corresponde a Inocencia describirlo primeramente y él mismo, tras definirse como «de otra patria,/peregrino y extranjero», revela el misterio de su llegada que no es otro que el de borrar con sus gestas la indignidad de su hermano. En barco llega, por su parte, el Peregrino de *A María el corazón* luchando con su Pensamiento que se obstina en seguir los placeres de Gula y Lascivia hasta que consigue imponer el culto a María. Disfrazado de «advenedizo extranjero», Emanuel se presenta como redentor en *La redención de cautivos* .

Otras veces no va solo y es un Angel quien, al lado de Cristo y en compañía de la Simplicidad, peregrina por el mundo guiando a los hombres como ocurre en *El primer refugio del hombre.* Sabemos por Sinagoga en *El Orden de Melquisedech* que un «Peregrino joven disfrazado y natural de Nazaret» ha llegado con la intención de terminar con el Judaísmo. Las referencias a Cristo son constantes y lo más interesante es su aparición repentina cuando nadie le espera y la forma proteica que puede adquirir en cada caso.

El peregrino puede ser también un mensajero del bien y esto es muy frecuente. En *Primero y segundo Isaac*, Eliazer se presenta ante Rebeca como tal que busca esposa

---

8 Para Calderón, Madrid (y la Plaza Mayor) resulta ser la perfecta plaza del mundo en donde se dan cita y son acogidos los extranjeros que llegan. Es un perfecto microcosmos centralizado y ubicado en la patria del autor y desde su óptica parece haber universalizado los problemas de las nuevas relaciones humanas.

para Isaac y ella le ofrece un cántaro de agua para apagar la sed, atributo del peregrino que no es habitual en los autos, aunque también aparece en el *Primer refugio*. Aquí se adelanta Lascivia, disfrazada de villana, a dar agua al peregrino para entablar comunicación y engañarle. Otro peregrino, enviado para hacer el bien es el Duque de Austria en *El maestrazgo del toisón*, capaz de surcar el mar (de las culpas) para fundar, «no sin misterio», un segundo reinado de Pedro, en alusión a la creación de la Orden del Toisón. Irán es asimismo el peregrino que en nombre de Salomón da a conocer la riqueza de su imperio a la reina Saba en *El árbol de mejor fruto*. La aparición en *El santo rey don Fernando II* de dos ángeles peregrinos resulta muy curiosa. Primero se muestran como mendigos que al pedir limosna cantan y en su letra se da respuesta a lo que va pensando la Sultana (secta de Mahoma) y más tarde se revelan como misteriosos escultores («bellos peregrinos de lo cielos») capaces de dar la forma esperada a la imagen de María pensada por el rey. Otras veces, los mensajeros del bien son mujeres, como Gracia, bella peregrina «de otros montes extranjera», en *El gran mercado*, y las espigadoras Ruth y Noemí, representantes de la clemencia de Dios en *Las espigas de Ruth*.

Transmutado en el mítico e intemporal Ulises, el hombre resulta un peregrino eterno que por mar y tierra no descansa mientras vive como ocurre en *Los encantos de la culpa*. En *La segunda esposa*, de nuevo el Hombre se declara «peregrino/tan torpe, tan extranjero/que ignora el paso primero/aunque le alumbre la llama/de la vida». En *El año santo de Roma* se reafirma el peregrinaje de la vida desde el pregón inicial que convoca a todos y donde se ejemplifica la existencia de dos caminos en el mundo, cuya elección no es fácil para encontrar el término feliz del viaje por la vida, en donde el hombre está de paso y confunde en muchos casos el descanso de la venta (ilusiones placenteras) con la felicidad verdadera. Lo mismo ocurre en *El año santo en Madrid*, explicitándose aún más la dificultad del camino, convertido ya en difícil laberinto «que al nacer empezamos/y al vivir proseguimos». El Hombre en *Tu prójimo como a ti* se reconoce desposeído de todo cuanto una vez tenía, pero impulsado por el Deseo decide recorrer el mundo y vivir a su antojo recuperando su primer patrimonio. Lo mismo ocurre en *La nave del mercader* en donde el Hombre se considera «un peregrino extranjero» dispuesto a ver el mundo. En *El tesoro escondido* es el Placer quien se ocupa de convocar a los peregrinos en nombre de la Naturaleza y los define como «viadores de la vida que van errando la torcida/senda, por varios caminos».

La voluntad de ser alienta a determinados hijos que, como Nembrot en *La torre de Babilonia* trata de dominar el mundo, contrariamente a sus hermanos Heber y Arcener, peregrinos también, hijos de Noé, Padre de Familias, que despide y espera a sus hijos, acogiéndoles a su vuelta incluso al soberbio. Es la única vez que el Padre se comporta humanamente porque en general cuando aparece el tema del hijo pródigo (un caso especial de peregrino desarrollado en varios autos) nunca se deja aplacar por su sentimiento al que antepone siempre la justicia.

El argumento de la parábola de San Lucas, aunque no tiene una presencia muy destacada en cuanto trama para los autos, sí resulta de gran interés por cuanto encierra además un problema de relaciones entre padres e hijos. Es llamativo que los padres sean

siempre implacables en sus decisiones y no sean capaces de demostrar el afecto. En *El gran mercado*, el Padre arroja sin dudar un instante a su hijo Mal Genio a los infiernos por no haber sabido emplear adecuadamente su talento. En *La siembra del Señor* destierra a Adán y el otro hermano Emanuel debe ser quien repare la injusticia. La herencia del mayorazgo se impone en los dos casos a los sentimientos paternos. En *Los alimentos del hombre*, el Padre también expulsa de su casa a Adamo por haber desobedecido y, como pródigo sin dinero, se ve obligado a mendigar. Aunque hay otras alusiones al tema del pródigo en *El nuevo hospicio de pobres* y en *Tu prójimo como a ti* resultan anecdóticas respecto a la acción principal.

Hay autos en donde el peregrino afirma su objetivo de buscar una señal de la divinidad. En *A Dios por razón de estado* se explicita esta necesidad interior de llegar al «ignoto Dios» y es el Ingenio quien, potenciado por la fuerza que le da su propio nombre (simbólico de su capacidad personal), compuesto de tres etimologías (entendimiento, divinidad e ingénito), se introduce de peregrino, «advenedizo extranjero», entre los gentiles para encontrar intelectualmente la causa superior que justifique su existencia. Así se muestra que la razón, principio de la ciencia y del pensamiento, anda junto a éstos como forzados caminantes en busca de la verdad. La Sabiduría es reiteradamente presentada también como peregrino en distintas piezas como *La vida es sueño, El diablo mudo* y *La cura y la enfermedad*, lo mismo que el Deseo en *Tu prójimo como a ti* . Las potencias del hombre refuerzan el carácter general asignado al mismo y no hacen más que insistir en la fuerza interior humana para traspasar la barreras que limitan su actuación, su razón y su gusto. Por ello, la función del peregrino no es privativa de lo positivo sino que se extiende igualmente a las fuerzas negativas, porque también ellas, como seres nacidos, buscan algo.

Unas veces con ese término y otras con el más genérico de pasajero o príncipe desterrado, Luzbel, metamorfoseado en diferentes apariencias, se define como peregrino extranjero en *El veneno* y se introduce, «en traje de pasajero» haciéndose pasar por caminante perdido entre los auténticos peregrinos Amor, Albedrío y Hombre en *El año santo de Roma*,y «errante peregrino» le denomina Envidia al Príncipe de las tinieblas en *El divino Orfeo* . Incluso Lascivia se apropia del tema del pródigo y así finge, en la falsa historia que cuenta al Príncipe en *El nuevo hospicio de pobres,* mostrándose arrepentida para ser perdonada por el padre. Aunque éste confía en su palabra por la alegría que le da haber recuperado a su hijo, sin percatarse de su travestismo engañoso, son las virtudes quienes le advierten del engaño. Igualmente en *Tu prójimo*, el mismo personaje femenino vuelve a referirse a la historia del hijo pródigo, en este caso para definir la situación a la que ha llegado el Hombre en su miseria.

Asimismo otros personajes que representan todo un pueblo y unas creencias determinadas como el Hebraísmo, el Judaísmo y la Idolatría aparecen condenados a peregrinar en busca de la verdad de su esencia. El primero lo hace en *El santo rey don Fernando II* y esos dos últimos coinciden en *La siembra del Señor.* También el pueblo de Israel peregrina en *El Viático Cordero,* en *El arca de Dios cautiva* y en *No hay*

instante sin milagro, y la Apostasía se siente condenada a peregrinar fuera de Europa tras ser expulsada de España y Francia.

Sin embargo, de entre todos los autos hay dos que por razones distintas resultan fundamentales para ver la teoría dramática que encierra este motivo. Se trata de Tu *prójimo* y *El gran mercado. Tu prójimo como a ti* es un ejemplo de gran interés para ver la técnica de utilización de este motivo, lo mismo que el símbolo de los talentos relacionado con él. En primer lugar, el Deseo del hombre le lleva a peregrinar para encontrar el placer y la alegría, de manera que así se nos presenta el Hombre peregrino. Como un pródigo abandona su morada inicial (un peñasco) y azuzado por el Deseo, es decir por su voluntad que se hace peregrina igualmente, va pidiendo lo que es suyo y, primero, lo hace al viejo sacerdote Levita, representante de la Ley natural, que simboliza al *Pater Familiae.* Este le da cinco talentos. Después lo hace al Sacerdote quien, peregrino por los desiertos, actúa de mensajero que propaga la segunda edad y le obsequia con las tres potencias, y, en tercer lugar, su petición se dirige al galán Samaritano, también peregrino, bajo cuyo traje extraño se descubre a Cristo y él es quien le proporciona sólo un talento. Cuando el pródigo se empobrece, de nuevo otro «peregrino, que pasa/los desiertos de la vida», ahora el Sol, viene en su ayuda y lo traslada a la casa de la Gracia. Además de las simbólicas joyas con que se representan los dones de las tres edades, este auto resume las diferentes interpretaciones del peregrino, que viene a ser la larga cadena de la humanidad en busca de algo, por una parte y al mismo tiempo la larga cadena de indicios trascendentes que durante diferentes edades se le apuntan al hombre para iluminar sus creencias, apoyarse en ellas y vivir en seguridad.

El gran mercado del mundo, producto de la primera época, contiene, por su parte, la mejor simbiosis de lo divino y lo humano que se da en los autos. Además de acoger como historia el desarrollo de la parábola de San Lucas, ubica en el mercado el lugar de encuentro. La plaza pública centraliza todos los caminos, los positivos y los negativos, por lo que reúne hombres y culturas diferentes al tiempo que permite confrontar ideas y sentimientos. En el mercado todo es dual (apariencia, realidad; comprador, vendedor; ganancia, pérdida; dinero, mercancía; ojos, oído) y, por ello, resulta lo más próximo al teatro. No deja de ser un pequeño escenario localizado y aceptado como tal por todos los que a él acuden. Pero además, para llegar a él desde la casa del Padre, tienen que pasar los dos pródigos, pues la imagen aparece duplicada y es el único ejemplo de esta estructura, junto con sus respectivos criados, por las ventas y mesones del camino por lo que es una rara pieza ya que se dan juntamente y de manera paralela la visión de un peregrino y de un pícaro en el viaje de la vida. Gracias a esta elección, el carácter teatral se ve intensificado continuamente y el escenario resulta una sucesión de enigmas que debe adivinar el espectador a partir de lo que podríamos llamar emblemas plásticos que se le presentan[9].

---

9 Hay una evidente correspondencia entre los motivos de este auto y los *Emblemas morales* (1610) de Covarrubias. Por ejemplo, las dos vidas, activa y contemplativa (15 de la primera y 92 de la segunda centuria); los caminos de la vida (emblema 100); el camino de la virtud, áspero y difícil (emblema 25

Con relación al peregrino, este auto compendia todos los valores que recibe este personaje en los autos. Primeramente, nos ofrece un caso de pródigo duplicado, y como tal con una doble organización desde su salida de la casa paterna, su recorrido por el mundo urbano y rural para utilizar el talento, su comunicación y trato con la gente de la picardía y finalmente la vuelta a casa. En segundo lugar, nos permite visualizar el contraste de actitudes en la superación de la prueba por parte de uno y la caída por parte del otro con la consiguiente enseñanza y la consideración definitiva del héroe en el caso del Buen Genio y la marginación eterna del Malo. Además, el peregrinaje no afecta sólo a los protagonistas: por el Padre sabemos que Gracia y su marido también fueron dos extranjeros peregrinos, por lo que se multiplica la función del caminar y además, la Culpa, abandonada por los hermanos, inicia su propio recorrido errante para aparecer y desaparecer en los momentos oportunos intentando recuperar su amor perdido. Así no hay posibilidad de estatismo y el dinamismo lo domina todo (personajes, ambientes, acciones) en el espacio y en la forma, pues son constantes los cambios de lugar, de traje e incluso de sexo para avanzar en el logro individual que ha puesto a todos en camino. Aquí la fusión entre el mundo del pícaro y del pródigo cristiano se lleva a cabo sin romper las estructuras propias de cada uno aunque bordeando los límites continuamente. Todo en él responde a un esquema didáctico en donde se muestra la necesidad de renovación y peregrinaje constante en la línea heroica pues todo lo demás es muerte. La salvación consiste en imitar a Cristo, pero no sólo desde el plano religioso, sino universal y mítico, porque sólo quienes son capaces de forzar y modelar su voluntad se acercan a la inmortalidad. Esta sería la más moderna y universal lección de los autos y en este sentido tiene mucho que ver con la concepción del arte inaugurada por Baudelaire, Poe y el fin de siglo modernista.

---

de la segunda centuria); la importancia del libre albedrío (97 de la primera centuria y 64 de la tercera); la belleza y el tiempo (emblema 3 de la segunda centuria) y «el que vende humo» (emblema 30 de la tercera centuria). Véase *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, ed. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, F.U.E., 1978.

Sobre *El Comendador de Ocaña*, comedia burlesca

Pietro Taravacci

Premisa sobre el género

Las más recientes investigaciones sobre comedia burlesca, asimismo como sobre teatro breve del Siglo de Oro, destacan que muchos de los recursos cómicos del subgénero burlesco pertenecen a las convenciones cómicas del teatro barroco en general. Desde esta perspectiva, lo que hacen los dramaturgos de comedias burlescas no sería otra cosa sino condensar en un espacio reducido y destinado a la risa, la misma materia cómica que se encuentra en la comedia nueva (aunque en distintas medidas según la tipología de comedia) en forma más episódica y a cargo de personajes menores.

Sin embargo, no deja de tener un significado substancial el hecho de que las comedias burlescas aprovechen argumentos ya conocidos; y profundizar en la inexcusable relación entre cada texto-espectáculo burlesco por un lado, y la esfera de lo que el espectador ya conocía (en todas sus posibles formas) por el otro, es tarea que todavía no podemos olvidar.

Al introducir su reflexión sobre el género de la comedia burlesca, cada crítico ha subrayado la escasa atención que hasta hoy se ha dedicado a este género dramático. A partir de los estudios de Frédéric Serralta[1], la literatura crítica ha intentado realzar y definir sistemáticamnte unos datos culturales y textuales del fenómeno burlesco, tales como el corpus textual, el periodo de difusión, la variedad de los temas de las piezas, el tamaño del texto (insistiendo sobre su brevedad); la función paródica del género, que opera una inversión de valores y rompe el sentido del decoro arraigado en el arte del Siglo de Oro. La mayor atención ha sido dedicada a los recursos, tanto escénicos como verbales en que basan los autores su comicidad:

a) ilogicidad y carnavalización de cualquier situación, a partir de lo que proporcionan las acotaciones sobre vestuario, objetos, gestualidad grotesca, por lo que concierne a lo escénico;

---

1 *Cfr.* Frédéric Serralta (ed.), *La renegada de Valladolid. Une tradition litteraire: «La renegada de Valladolid». Étude et edition critique de la comédie burlesque de Monteser, Solís et Silva*, Tesis de tercer ciclo, Université de Toulouse, junio de 1968; *«La renegada de Valladolid». Trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Université de Toulouse, France-Iberie Recherche, 1970; «Comedia de disparates», Cuadernos Hispanoamericanos, 311, 1976, 450-461; «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, (Rire et societé dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or), Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier - 2 février 1980*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980, 115-121.

b) en cuanto a lo verbal, se han subrayado las acumulaciones de rasgos del habla cómico-tradicional, juegos de palabras, dilogías, paronomasias, lectura literal de metáforas, series de disparates, alusiones escatológicas y obscenas, invectivas, motes, perogrulladas etc[2].

Junto al análisis métrico y lingüístico de las piezas, el estudio de los recursos cómicos indudablemente es el mayor logro de la crítica. Sin embargo, el lector de textos burlescos se da cuenta en seguida de que el esquema teórico de estos recursos se aplica, cada vez, según distintas modalidades y en diferente medida en base a las varias relaciones que cada hipertexto burlesco, de hecho, tiene con su modelo hipotextual[3].

Pese a la absoluta evidencia de muchos de estos datos, que todos mencionan al introducir los textos recientemente editados, la crítica ha tenido el mérito de haber sacado del olvido este género (o subgénero) dramático, proporcionando un buen número de textos antes inaccesibles y del todo desconocidos[4]. Sin embargo, prosiguiendo este trazado crítico quedan problemas por resolver y asimismo interrogativos urgentes, relativos tanto al texto literario cuanto al texto espectáculo, y, sobre todo, lo que resulta más problemático, relativos a su función en el ámbito dramático del Siglo de Oro. Entre los problemas más urgentes señalo:

- la dificultad para justificar el tamaño de estas piezas que siguen siendo comedias, aún teniendo un registro verbal muy cercano al del teatro menor. Las mismas hipótesis sobre la brevedad de las comedias (aunque razonables) parecen insuficientes, hasta que no se haya analizado la estructura de cada obra en su concreta relación con la estructura del hipotexto (único o plural, directo o indirecto que sea tanto escritura como leyenda oral) al que la comedia burlesca remite; -y asimismo la necesidad de profundizar en la relación que en cada pieza se establece entre recursos verbales y recursos escénicos (a partir de la constante de la comicidad de situación), en tanto que si por un lado es cierto que el género dramático-burlesco aprovecha todos los elementos convencionales para suscitar la risa, por otro lado, el distinto uso de los mismos deja entrever probables tipologías y otras tantas funciones paródicas en relación al código dramático y en general a la cultura áurea. Por fin, aunque parezca paradójico, en cuanto se dibuje una probable historia de este subgénero habrá que vislumbrar también la evolución de sus actitudes intertextuales.

---

2 *Cfr.* el *Estudio* introductorio de Ignacio Arellano a la anónima, *La ventura sin buscarla.Comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, Edición del GRISO, dirigida por I. Arellano, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1994; la Introducción de Carlos Mata Induráin a la anónima pieza burlesca *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, Madrid, Iberoamericana, 1998, 8-93; y la *Introduzione* a la comedia burlesca de Jerónimo de Cáncer y Juan Vélez de Guevara, *Los siete infantes de Lara*, ed. de Pietro Taravacci, Viareggio, Baroni Editore, 1999, 7-89.

3 Aquí se adopta intencionalmente la terminología usada en su «esquema de las prácticas hipertextuales» por Gerard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

4 Después de las ediciones aisladas de unas cuantas piezas, todos pueden aprovechar el muy reciente volumen, *Comedias burlescas del Siglo de Oro. El Hamete de Toledo/El Caballero de Olmedo/Darlo todo y no dar nada/Céfalo y Pocris*, ed. de Ignacio Arellano, Celsa García Valdés, Carlos Mata y Mª Carmen Pinillos, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1999.

Así que, si es evidente que toda comedia burlesca usa la técnica de invertir los valores convencionales presentes en los textos «serios»- llegando a parodiar tanto los motivos líricos y dramáticos como las estructuras dramáticas- sin embargo, esta técnica se realiza según distintas modalidades y la «carnavalización» no se aplica automáticamente a todos los sujetos.

Cuando lleguemos a conocer más de cerca todo el corpus, supongo que se confirmará el aspecto tipológico (modélico) de este fenómeno, pero, al mismo tiempo, se podrá descubrir que cada pieza apunta a resultados cómicos no siempre idénticos.

En la *Introducción* a mi edición de *Los Siete infantes de Lara*[5], comedia burlesca de Jerónimo de Cáncer y Juan Vélez de Guevara, cuya primera impresión es de 1651, he intentado observar (en términos cercanos a los usados por la narratología) que la subversión cómica de un hipotexto convencional por parte del hipertexto burlesco se realiza fundamentalmente a través de dos modalidades de intervención sobre el sujeto o tema que se parodia:

- inversión geométrica del sujeto (el héroe que se vuelve cobarde, el Rey incapaz e injusto, el galán indiferente o inconstante etc.).
- hipérbole, o sea hipercaracterización del sujeto mismo que lleva hacia su «caricatura».

Tengo la impresión de que dichas modalidades de ridiculización se aplican cada una a distintos tipos de personajes y situaciones, es decir:

- la primera, a los personajes y situaciones positivos, heróicos, edificantes y a todo lo que atañe al protagonista.
- la segunda, a personajes antagonistas y a las fuerzas o acciones negativas (las pruebas) que se oponen al protagonista.

Sin embargo, dentro de esta tipología general, y asimismo, a pesar de una homogeneidad de recursos cómicos, cada texto puede expresar un distinto tono burlesco.

El Comendador de Ocaña

El texto burlesco que aquí nos ocupa, o sea la anónima *Comedia nueva en chanza, El Comendador de Ocaña* (según el título copiado por Miguel Artigas desde el manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander[6]) confirma que el requisito fundamental del hipertexto burlesco es la notoriedad del argumento, pero demuestra también que no todo el material al que se dirige (o que parodia) el autor de la pieza burlesca es necesariamente «serio», puesto que el modelo paródico directo es la pieza de *Tres*

5 Jerónimo de Cáncer y Juan Vélez de Guevara, *Los siete infantes de Lara*, cit.

6 Se trata del M - 863 [del siglo XVIII, 16 hojas, 21 cm.] procedente del Fondo Cañete. La de Artigas, aparecida en el Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, VIII, 1926, 59-83, hasta hoy es la única edición moderna disponible. A falta de una edición que numere los versos (y en espera de la que aparecerá al cuidado del GRISO), después de cada cita del texto de la comedia burlesca, que reproduzco sin cambios, remito, en forma sintética a la Jornada y a la página de la edición de M. Artigas, aquí citada.

ingenios, *La mujer de Peribáñez*[7]: la relación intertextual entre hipertexto e hipotexto inmediato demuestra que el mecanismo burlesco puede basarse en una obra que, sin llegar a tener carácter burlesco, ya ha puesto en tela de juicio el mito, perfeccionado en términos tragicómicos por la obra de Lope, así como sus valores fundamentales, o sea puede basarse en un texto ya decididamente cómico «au second degré».

En el poco espacio del que dispongo, no pudiendo intentar ni siquiera una comparación sintética entre el modelo directo y el texto burlesco me limitaré a observar que, muy significativamente, este último recoge y aprovecha los elementos de una lectura «urbana», según observa Pedraza Jiménez, o, diría yo, manierista, de los conflictos dibujados poéticamente por Lope. El texto burlesco, pues, parodia los elementos del teatro de mediados del siglo XVII mucho más que el conocido «arquetipo» lopesco. Por eso mismo la comedia burlesca presta su mayor atención a las figuras del Comendador y de Casilda que a Peribáñez y utiliza sus recursos cómicos básicos (inversión e hipérbole) en función paródica hacia los tópicos escénicos de la escuela calderoniana más bien que a las comedias «de comendadores» de Lope.

En cuanto a los recursos verbales no añadiré nada a las sintéticas pero acertadas observaciones de Carlos Mata Induráin (único crítico de esta pieza burlesca) que en dos recientes artículos subraya un uso regular de las convenciones cómicas del lenguaje burlesco[8].

Señalaré tan sólo que algunas de las incongruencias de registro lingüístico que en ocasiones se asoman en la comedia burlesca derivan directamente del contraste entre el lenguaje culto de Peribáñez y Casilda y su estrato social (su condición de villanos), es decir, proceden de la parodia, y tal vez de la sátira de la estilización cancioneril y gongorina que el autor del modelo directo, es decir de *La mujer de Peribáñez*, ha impuesto al habla de los dos labradores. Ni al espectador de la época ni al lector de hoy le puede escapar la degradación (ya a partir del drama de los *Tres Ingenios*) del lirismo campesino de los villanos de la tragicomedia de Lope, en orden a lo que el Fénix había teorizado en su *Arte Nuevo*.

El argumento de la comedia burlesca sigue pues el de *La mujer de Peribáñez*, sin llegar, igual que en otros muchos casos, a una parodia «minimal». La *dispositio* de la acción dramática más que de una operación de síntesis es el resultado de una selección de secuencias que al anónimo autor le permiten por un lado, parodiar definitivamente el mito poetizado por Lope y por el otro, travestir su modelo directo, o sea el drama de los *Tres Ingenios* (y, tal vez, ejercer desde dentro cierta sátira de las convenciones

---

7 La pieza ha sido editada modernamente por Felipe Pedraza-Jiménez. *Cfr.* Lope de Vega - *Tres Ingenios*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* - *La mujer de Peribáñez*, Barcelona, PPU, 1988.

8 *Cfr.* Carlos Mata Induráin, «El gobernante ridículo: la figura paródica del poderoso en la comedia burlesca anónima de *El Comendador de Ocaña*», en *Teatro y Poder (VI y VII jornadas de Teatro)*, Universidad de Burgos, 1998, 253-266 (para un resumen de la acción de la pieza, remito a este estudio); «La figura del Comendador en el teatro español del Siglo de Oro: de la tragicomedia a la comedia burlesca», comunicación presentada para el Congreso sobre Órdenes militares: realidad e imaginario, Castellón Universidad Jaume I, 25-28 de noviembre de 1998 (en prensa).

dramáticas de la época, ya calderonianas e incluso de sus matices culteranos, profundizando en la versión humorística muy fuerte de *La mujer de Peribáñez*).

En resumidas cuentas, me parece entrever la posibilidad que esta comedia burlesca, así como otras, apunte a una función paródica más compleja de lo que puede parecer a primera vista, una función paródica por así decir estratificada o plural, que se intensifica a medida que el arte barroco aprende a jugar consigo mismo, con sus recursos expresivos.

Pese a la variedad de los referentes textuales que cada comedia burlesca supone, lo que sigue valiendo para cualquiera de ellas es la imposibilidad de abandonar definitivamente el hilo argumental de su modelo más directo, por muchos disparates que se den en la pieza y a pesar de cualquier caracterización burlesca de los personajes. Esta identidad de la acción del hipertexto burlesco y del hipotexto serio tiene cierta justificación teórica en el esquema de las prácticas hipertextuales de Genette, que distingue entre *parodie* y *travestissement*[9]. La substancial adhesión al modelo, típica de este género (en otras palabras, su vocación intertextual) es tan acusada que llega a ser uno de los datos connotativos de los personajes mismos, y ello les dota de una decidida conciencia de su ser como ente de ficción, hasta el punto de identificarse únicamente, en muchas ocasiones sumamente cómicas, con la función de actores.

Por esta misma razón, o sea por la imposibilidad de cambiar el desenlace, sabemos que el Comendador, tras haber expresado, al principio, el deseo de que Peribáñez se haga «cura» y Casilda «monja profesa», y a pesar de la gran facilidad con la que él podría estorbar las bodas de los dos campesinos (una facilidad redoblada por el contexto burlesco que se va perfilando) no puede evitar consentir las bodas entre los dos labradores.

Acción

La acción se desarrolla, como es normal en este género, con gran velocidad, y sobre todo sin la menor preocupación de un nexo entre un suceso y el otro (del momento en que Peribáñez pide la autorización para casarse, se pasa inmediatamente al cortejo nupcial). En ninguna parte, el texto se preocupa en modo alguno de compensar esta falta de organización escénica del espacio y del tiempo con las típicas acotaciones implícitas, que bien se conocen en el teatro de Lope y de corral en general. De hecho, como he intentado demostrar más detenidamente en mi introducción al texto burlesco de *Los siete infantes de Lara*, el autor de burlesca basa su obra dramática en la memoria del espectador y por eso mismo no necesita organizar con precisión la acción, activando a la vez un sistema simbólico económico.

La acción de esta burlesca usa los tres personajes humildes, Gilote - Benita - Hernandillo, que de hecho ya en *La mujer de Peribáñez* formaban una réplica exacta del triángulo amoroso principal. Habiéndose reducido el juego dramático que oponía

9 *Cfr.* los capítulos XII y XIII de G. Genette, *Palimpsestes* ..., cit.

la intriga noble a la plebeya, la función de estos personajes no es otra que la de soporte mnemónico y estructural, o sea la de guiar al espectador en la nueva y ridícula aventura de sus amos. Y este es ya, un primer resultado de aprovechamiento cómico del modelo serio, sin necesidad de ninguna carnavalización ni inversión del mismo.

La *Jornada segunda* es la que mejor ejemplifica el juego paródico-dramático organizado por la comedia burlesca, juego de tipo «económico» fundado en la memoria del espectador como elemento paratextual, como texto escondido o, si se quiere, como parte de una estructura profunda. La jornada se abre mostrándonos a Peribáñez y Gilote saliendo de noche y con espadas, en una actitud (la de quien vigila y sospecha) que el texto de por sí no justifica. Al oír un ruido, Peribáñez dice: «será el Comendador/que pretende hacerme gestos» *(J. III,* pág. 68), afirmación y temor que se explican tan sólo acudiendo con la memoria a las travesuras nocturnas del *Comendador* de Lope y de los *Tres Ingenios*, y no tiene ninguna relación con la acción burlesca a la cual él está asistiendo.

Personajes

Como observa Carlos Mata, la degradación paródica afecta igualmente a todos los personajes de la obra. En cuanto a la caracterización del personaje que llega a ser el protagonista (único elemento del título, que en Lope era bimembre), o sea el Comendador, contamos con este reciente análisis en el que el crítico individua con precisión una triple ridiculización[10]:

1) en el aspecto físico general (se aprovecha la tendencia genérica a un vestuario y gestos ridículos);
2) a través del padre (que testimonia la capacidad de perspectivismo en la caracterización de los personajes);
3) por su comportamiento de cobarde (se desarrolla la hipercaracterización negativa ya empezada en *La mujer de Peribáñez*);

A lo que dice Mata, añadiría que todas estas formas de ridiculización proceden de una primera transformación del Comendador, desde noble y poderoso enamorado, antagonista del Peribáñez, a la figura de un mozo de quince años apostrofado por su padre con términos como: «niño», «rapaz», «bachillerejo», «Dieguito».

Ahora bien, la caracterización de este personaje nos impone una pregunta sobre el montaje escénico (pregunta que podríamos extender a todas las representaciones burlescas) a la cual es difícil responder, por la falta de informaciones sobre los datos escénicos y gestuales, común a todo el teatro del Siglo de Oro, pero más acusada en relación a la comedia burlesca[11]. Nos preguntamos, de hecho, cómo aparece en las tablas el personaje del Comendador en la primera escena de la comedia. O sea, ¿se nos

10 Mata Induráin, C., «El gobernante ridículo ...», cit., 258-261.

11 A propósito del código gestual del actor barroco recuerdo el gran estudio de Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

presentará desde el principio con los atributos de un rapaz de quince años? En este caso, podría correr el peligro de que no se le reconozca; aunque está muy claro que después de la primera redondilla unos músicos, acudiendo a una acotación implícita, comentan claramente la escena: «Vistiendo se está vistiendo/el comendador[12] de Ocaña ...» (*J. I*, pág. 62). La otra posibilidad es que el Comendador se nos presente según una tipología figurativa más cercana a la de la tradición tragicómica. En este caso, sin embargo, su caracterización burlesca, o sea el ser un chico de quince años y todo lo que ello lleva consigo, se supondría como recurso más bien verbal sin llegar a tener efecto escénico. Esta última suposición, sin embargo, parece contraria a la idea de la escenificación burlesca.

Es cierto que sería preciso tener datos más concretos (por ejemplo, sobre las compañías y sus repertorios, sobre los actores) para aclarar muchos de los problemas de la puesta en escena de este género. Sin embargo, lo que acabamos de suponer en el caso concreto de la caracterización del personaje del Comendador parece confirmar la existencia (aunque parezca obvio) de un proyecto escénico-burlesco para cada pieza, un proyecto que no se limita a invertir automática y casualmente los datos convencionales del texto serio, sino que parece buscar en cada argumento parodiable, en cada enredo, en cada leyenda o drama convencional el punto más débil o incluso el más típico, en cualquier caso el más risible, para desarrollar desde allí el proceso de meiosis paródica o de *travestissement* burlesco.

En muchos textos burlescos he notado que lo que se podría definir «sistema» de reducción burlesca de un personaje (y de una situación) se organiza alrededor de un primer núcleo transformativo, del cual depende un conjunto de metamorfosis que tiende a ser coherente pese a lo disparatado de las acciones y a la falta total de lógica. El sistema, por así decirlo, permite que el argumento original siga siendo reconocible por parte de los espectadores y, en perspectiva, por parte de los distintos personajes. (Una vez que el Comendador se transforme en un chico de quince años, coherentemente escuchará los reproches del padre, será celoso, pusilánime, cobarde frente a las amenazas de Peribáñez etc.).

La coherencia del sistema de caracterización burlesca nos permite subrayar un eficaz contraste con el sistema convencional de valores (tipos, personajes, situaciones) o sea con el sistema de caracterización del modelo (del hipotexto). Lo cómico surge del choque de dos sistemas coherentes (cuya identidad no se puede nunca perder). En otras palabras, cuanto más coherente (o sea no casual, no inconexa) es la degradación paródica del asunto (y de los personajes dramáticos) y al mismo tiempo cuanto más queda visible el modelo serio, aunque en transparencia, tanto más segura será la risa y por eso mismo tanto más logrado el *divertissement* burlesco. Y ese sistema al que acabamos de aludir, aunque no lo parezca, es una alquimia sutil, cuyo límite es su misma naturaleza referencial y consiste en no traspasar el límite más allá del cual el

12 Con minúscula en el texto.

modelo parodiado se podría perder de vista[13]. Diríamos que, en cierta medida, el sistema irracional y absurdo (por así decir, el «sistema» de violaciones semánticas de la burlesca) está controlado por el modelo serio.

Desde esta perspectiva referencial/intertextual, con respecto a nuestra anónima pieza cabe observar que: de los personajes del triángulo amoroso principal (Peribáñez - Casilda - Comendador), la mujer es la que más se transforma, de heroína a chabacana, hasta llegar a ser un verdadero contramodelo; en cambio, los hombres mantienen un vestigio de su viejo carácter para que puedan cumplir con su función dramática fundamental. A Peribáñez le queda su preocupación por el honor, aunque del todo inconexa con sus acciones, y el Comendador, pese a una perfecta reducción a lo ridículo, cumple con su destino.

Casilda, en cambio, pierde cualquier recato y su calidad precipua de esposa fiel a toda costa, y acepta asimismo unos dineros («algunos cuartos») del Comendador. El mismo Peribáñez, dirjiéndose al honor, nos relata los agravios de su mujer (con actitud suspensa, incrédula, como nota en el texto el Comendador):

Per. Qué más indiçios, honor,
te ha de dar el desengaño?
Entrar mi muger aquí,
venir yo, estar escuchando,
huir el Comendador
quando yo a reñir le saco,
venir Casilda tras él,
estar aqui dentro entrambos,
ofreçerla el un vestido
de seda, y ella açetarlo,
gargajear y muy reçio,
no inmutarles el gargajo,
deçirse por los corrillos
que tengo duros los cascos,
yo tropeçar, y caer
en Junio La Cruz de Mayo,
cosas son, viuen los çielos,
sospechosas, tanto quanto;
no hay mas, Casilda me ofende
esto es çierto, o lo contrario. (*J. II*, pág. 75)

En estos versos, además de todos los juegos de palabras, y de una sintaxis elíptica, es de notar que los personajes de burlesca (suspensos entre pasado y presente) están tan acostumbrados a estos balances (a estas síntesis narrativas) como para aclarar al público

13 Como observa Blanca Periñán, en relación a la poesía lúdica, en su *Poeta ludens. Disparates, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*, Pisa, Giardini, 1979.

el contraste ridículo entre su vieja y nueva identidad, en que todo, irrevocablemente, se echa a perder.

Volviendo a Casilda, cuando el Comendador, al concluirse la *Jornada segunda*, va prometiendo dos regalos (puestos en un mismo plano, como si fueran de la misma calidad), o sea el honor a Peribáñez y un vestido precioso a Casilda, ésta reconoce que su amante es un «señorazo». En fin, la mujer, llegando a su más completa reducción burlesca (y trasformada en tipo entremesil) se enoja por no haber ido el marido a la guerra; y cuando Peribáñez (cogido en una actitud parecida a la del bobo, e indeciso entre la vieja honradez y la nueva necedad) pregunta a su mujer:

> Per. Casilda, el amo me ordena
> que me vaya, que he de hacer?
> Cas. Irte para no volver (*J. III*, pág. 78)

Este ejemplo (igual que otros muchos que nos llevan al puro disparate, al *nonsense* a través de la inversión o de la hipérbole) confirma una técnica básica de todas las comedias burlescas, o sea la de insistir en el juego de hacer variaciones sobre un tema básico, paradójico o conflictivo, ya presente en el texto parodiado; en este caso, sobre el conflicto entre el abuso de poder de un noble y el honor de los villanos (o, si se quiere, sobre el honor de la familia de los labradores, en aparente y dramático contraste con el servicio de los vasallos hacia su señor). Hacia este tema central convergen todos los recursos cómicos posibles: lo que en la tragicomedia era núcleo trágico conflictivo, en virtud de la alquimia burlesca, se trasforma en el más básico núcleo paradójico; en este caso el de Peribáñez que conserva cierto sentido del honor frente a una Casilda que lo traiciona con un «señorazo» noble de quince años. Esta paradoja, a su vez, genera otra, es decir la de la muerte del Comendador, totalmente innecesaria.

Parece obvio que la dimensión del puro juego transgresivo y disociativo es la única que gana y lo vence todo, pero, al mismo tiempo, por su relación con el modelo tragicómico, al triángulo amoroso de tipo entremesil (a la historia de la mujer liviana y del marido cornudo) algo se le queda pegado del nucleo tragicómico de su modelo.

Comicidad y conciencia metaliteraria

Se puede notar que la comedia burlesca, por el hecho mismo de insistir en los mecanismos básicos de la comicidad, sobre todo la de situación (al par del entremés y análogamente al romance), tiende a transformar las relaciones conflictivas, los núcleos trágicos y los datos sentimentales, en burlas, en situaciones muy sencillas que cuentan con un burlador y un burlado, muy parecidas a las que se dan en los entremeses. La tipología de los personajes se reduce, se esquematiza hasta individuar tipos buenos y malos (víctimas y burladores) que, sin embargo, no son el resultado de una simple inversión del modelo. Por lo que he observado, y refiriéndome a las dos modalidades burlescas fundamentales señaladas arriba, me consta que los sujetos positivos generalmente padecen una inversión, tanto como los personajes negativos una hiperboliza-

ción caricaturesca: el Rey, el héroe, el caballero pierden sus atributos básicos convencionales y se vuelven bobos, insensatos, incapaces, infieles, pusilánimes etc.; muchos de sus antagonistas guardan los rasgos de caracterización convencional, y, lo que más importa, sus funciones dramáticas y estructurales, como demuestra uno de los casos más evidentes, el de doña Alambra en *Los siete infantes de Lara*.

Entre los recursos cómicos aprovechados por la comedia «en chanza» *El comendador de Ocaña* (así como en otras piezas del mismo género) se registran las alusiones a la religión, más precisamente a unas frases del Evangelio de la Pasión de Jesucristo, para guiñar el ojo a la muerte predestinada del protagonista. Cuando el Comendador dice a su adversario «Enbaynad, enbaynad, Pedro» (*J. II*, pág. 71), alude, según nos recuerda explícitamente el gracioso Gilote, al momento en que Jesucristo ordena al discípulo Pedro que envaine la espada en el Huerto de los Olivos. El mismo gracioso, revelando su conciencia intertextual y metaliteraria observa: «Por Dios, que pareçe paso/este, de oraçión del huerto» (*ibidem*). En otras ocasiones, para recordarnos el destino de los personajes, se alude a un dibujo superior, predeterminado, a una escritura preexistente. A Peribáñez solicitando el conflicto con la espada (hoja), Hernando le contesta: «Nunca se muebe la hoja,/sin voluntad del Señor» (*J. II*, pág. 72).

Si es verdad que aquí se aprovecha un refrán que proporciona un juego de palabras entre hoja y espada, se notará también que se sigue insistiendo en el mismo concepto según el cual cada acción de los personajes obedece a un patrón ya establecido.

Se trata, pues, de alusiones que se hacen a menudo, y especialmente en la *Tercera jornada*, para justificar, a través de un juego asociativo la muerte del Comendador, y más que basarse en una sensibilidad sacro-profana, aprovechan la notoriedad de los asuntos evangélicos en una perspectiva meramente cómica, donde la risa nace de la desproporción entre los sujetos comparados. Se observará que en este caso específico, en una perspectiva indudablemente lúdica, la muerte del Comendador se equipara a la de Jesucristo en cuanto predestinada por un texto escrito con anterioridad. Así que, enmendando la misma conciencia de cumplir con un deber superior, el personaje del Comendador, aludiendo a lo que Lope en principio había establecido, dice: «No hay mas, llegose mi hora» (*J.III*, pág. 81).

En un nivel inmediato, expresiones como ésta tienen una función meramente cómica, igual que en otros casos en los que se alude al lenguaje de la religión en un contexto decididamente intrascendente (según lo que hace tiempo nos enseñó Serralta en su ensayo sobre el uso de la religión en la comedia burlesca[14]), sin embargo, en un nivel crítico-hermenéutico ulterior, más inherente a la estructura del texto, estas referencias al destino último del Comendador (en acusada disonancia con el tono jocoso de los lances amorosos de la pieza) parecen alcanzar el íntimo mecanismo del género dramático burlesco, su naturaleza totalmente referencial e intertextual, parecen ser su cifra simbólica, y confirman la vocación metaliteraria de estas piezas. Estamos muy

14 Serralta, Frédérique, «La religión en la comedia burlesca del siglo XVII», Criticón, 12, 1980, 55-75.

cerca de aquella conciencia, que Maria Grazia Profeti constata en los personajes del teatro barroco más maduro, de adherirse a la «fórmula teatral»[15].

Una dependencia tan consciente de un modelo por parte de las comedias burlesca nos empuja a reexaminarlas como *travestissement* más que como *parodie*, debido a su necesidad de conformarse (aunque en distinta medida) a una escritura preexistente, a un argumento trazado por el poeta: «Yo muero –dice el Comendador– con gusto/por mandarlo el poeta» (*J. III*, pág. 80). Y parece evidente que este «poeta» es el poeta de la comedia seria, el artífice de la tragicomedia. Tan sólo él puede justificar la gran cantidad de expresiones, pronunciadas por el Comendador, que insisten sobre el deber: «es fuerza/que en su casa me tope» [...] «si es preciso que muera»; «no es fuerza morir si lo dice la comedia?»; «muero de obediente» (*J. III*, pág. 80).

Así que este texto parece fundar su argumento sobre la conciencia de los personajes de existir «au second degré», y, por consiguiente, sobre su acusada ficcionalidad, su entidad lúdica. No podemos ignorar, asimismo, la dimensión metateatral, en las alusiones a los papeles que los personajes tienen que representar. Véase para ello toda esta escena de la *Jornada tercera*, donde el Comendador explica a Hernando cómo es presiso que se muera:

Com. Es fuerça
que en su casa me tope
Perico, quando buelua.
Her. Para qué?
Com. Ha de matarme.
Her. Matarte, y no te ausentas?
Com. Gran bobo eres Hernando
por no decir gran bestia;
por que me he de ausentar
si es precisso que muera?
Her. ¿Preçiso?
Com. Claro está,
poco saues de quentas,
¿no es fuerça morir, si
lo dice la comedia?
Her. Naçiste desgraçiado.
Com. Hijo Hernando, paçiençia
que muero con gusto
por mandarlo el poeta. (*J. III*, pág. 80)

Ni tampoco puede pasarse por alto el hecho de que la comicidad de este diálogo surge del choque entre la lógica (por así decir) real, básica y desenfadada del gracioso

15 Profeti, Maria Grazia, *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Università di Verona, Edition Reichenberger, 1992, 21-32.

Hernandillo (personaje entremesil) por un lado y la conciencia metateatral del Comendador. No extraña, pues, que el Comendador hable como un actor al que se le manda interpretar un papel fijo y bien determinado, y en abierto contraste con todas las fuerzas irracionales y libertadoras de la acción burlesca; ni puede extrañarnos que nuestro Comendador, como muchos personajes de comedia burlesca, se caracterice por cierto fatalismo que, de hecho, nos deja entender (si se me permite este término) su hiperficcionalidad, su naturaleza totalmente lúdico-literaria.

San Juan de la Cruz personaje teatral (al cabo de los años mil, Lucena, 1675)

Juana Toledano Molina

En la ciudad de Lucena, situada al sur de la actual provincia de Córdoba, existió, desde el año 1600, una floreciente comunidad masculina de Carmelitas Descalzos, actualmente desaparecida, cuyas primeras noticias nos transmite un historiador local de mediados del siglo XVIII: «En el año 1601», escribe, «día 19 de marzo, empezaron los Padres Carmelitas Descalzos a labrar el convento que tienen en Lucena, dándose tanta prisa a su formación que en semejante día, en el año 1603, dijeron en su iglesia la primera misa. (...) Es este convento de muy bella disposición, tiene una dilatada huerta y una muy surtida librería. Goza un terreno muy divertido y sano, y se lleva los afectos de mucha parte del vecindario. Su comunidad es de cuarenta religiosos»[1]. Son estos carmelitas los que organizan en 1675 una celebración religiosa en honor de su patrón, San Juan de la Cruz, en la que se manifiesta una notable inventiva, un profundo espíritu religioso y, al mismo tiempo, una participación masiva de todos los estamentos sociales de la ciudad.

Las fiestas que se celebran en Lucena con motivo de la beatificación de San Juan de la Cruz hay que situarlas en un contexto general de celebraciones parecidas[2], que no hace mucho tiempo empezaron a ser estudiadas con cierto detenimiento[3]; son algo frecuente entre las costumbres de la época, en las que la diversión y el festejo popular, junto con la aportación literaria y teatral, suelen unirse, por lo general, con el aspecto

---

1 *Antigüedad / de / Lucena / Contra la opinión / que la hace moder- / namente edificada.* / por D. Jerónimo Anto- / nio Mohedano Roldán, / regidor y vecino de / dicha ciudad. / Quien la dedica y ofrece al / glorioso mártir señor / San George, / titular patrono de Lucena y de sus / devotos que lo invocan, año 1751. / Sacado de su original año de 1763./, ms. 1744 de la Biblioteca Nacional de Madrid, f. 72 r. y v. En nota marginal de este mismo manuscrito se añade otro dato, de interés histórico, relacionado con su fundación: «Este convento lo fundó en 28 de mayo de 1600 doña Ana Enríquez de Mendoza, Condesa de Prada, madre del Duque de Cardona, con título de San José».

2 Tenemos noticia de otra relación impresa parecida a la de Lucena, con motivo del mismo asunto: Diego Cebreros, *Sevilla festiva, aplauso célebre y panegírico que se celebró en el colegio del Ángel de la Guarda, a la beatificación de San Juan de la Cruz*, Sevilla, Juan Cabezas, 1676.

3 *Cfr.* Matilde Galera Sánchez, «Fiestas y literatura en el Barroco: homenaje en Lucena al beato Juan de la Cruz», en *Historia, arte y actualidad de Andalucía*, Córdoba, Universidad de Córdoba y Monte de Piedad, 1988, 361-370, con bibliografía al respecto, Fernando Moreno Cuadro, «Influencias de Bernini en las fiestas por la Beatificación de San Juan de la Cruz celebradas en Lucena», Revista Cajasur, 1984, 32-33, y, en una localización distinta, pero cercana a la de Lucena, Lorenzo Pérez del Campo y Francisco Javier Quintana Toret, *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Diputación Provincial, 1985. Para la relación de San Juan de la Cruz y Córdoba, *cfr.* Fernando Moreno Cuadro y José María Palencia Cerezo, *San Juan de la Cruz y Córdoba. El convento de Santa Ana*, Córdoba, Cajasur, 1989.

religioso[4]. Todo ello hay que verlo todavía en su momento como una secuela más de los efectos del Concilio de Trento en la cultura española, puesto que en él se había propugnado la valoración del culto a los santos, como intercesores de los hombres ante Dios[5]. Si destacan por algo estas fiestas lucentinas es por el gran gasto que suponen, y que corre en su mayor parte por cuenta del gobierno de la ciudad, por el esplendor y la aceptación popular de las mismas y, además, por la edición inmediata de la crónica que describe las fiestas. De no haberse editado tan rápidamente y con tanto cuidado hoy sabríamos sólamente que se realizaron unos festejos de carácter religioso, lúdico y literario, en honor de San Juan, como tantos otros de los que sólo nos queda el tema o la fecha. De esta forma, en uno de los opúsculos que mencionaremos después, se indica que antes de que se realizase la celebración que nos ocupa en Lucena habían tenido lugar otras parecidas, aproximadamente por estas fechas o en otras cercanas en diversos lugares de España; se recuerda, por ejemplo, el «certamen de Santo Tomás de Villanueva, que celebraron los eminentísimos ingenios de la patria de Lucena», (la cita es textual) y Córdoba en la canonización de este santo; el de Salamanca con motivo del nacimiento del príncipe don Felipe Próspero, el año 1658; el de Granada en las fiestas de la Concepción, el año 1662; el dedicado a la fiesta de Nuestra Señora de las Angustias, en Granada, que estaba en prensa en 1674; el de Jaén, de 1661; el de San Rafael en Córdoba, de 1653[6]. Uno de los más importantes había tenido lugar en Córdoba a

---

4 *Cfr.*, al respecto, el apartado «La Religión y el Teatro» en el libro clásico de José Deleito y Piñuela, *...También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988, 274-293.

5 Tal como señala una estudiosa del fenómeno: «Un nouvel élan fut en effet donné par le Concile de Trente, à la fin du XVIe siècle, à la valorisation du culte des saints comme intercesseurs des hommes auprès de Dieu, cette médiation étant contraiore déniée par les adeptes de la Réforme, attachés a la relation directe avec la Divinité. Chaque pays catholique se fit donc fort de glorifier ses Élus dans des cérémonies fastueuses destinées à frapper l'imagination des foules», Marie-France Schmidt, «L'utilisation des figures allégoriques dans les processions de canonisation de Saint Ferdinand à Séville et à Madrid (1671)», en *Culture et Idéologie après le Concile de Trente: Permanences et changements*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, 151. A continuación señala esta crítica que, entre 1621 y 1675, tuvieron lugar numerosas fiestas de índole religiosa motivadas por canonizaciones de santos; las de Lucena caen en el arco temporal apuntado. Para una puntualización acerca de la influencia de Trento en la literatura española, *cfr.* Peter E. Russell, «El Concilio de Trento y la literatura profana: reconsideración de una teoría», en *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978, 441-478.

6 Se trata de la obrita, mencionada más abajo, titulada *Colirio / que puso en los ojos / de los señores jueces vene-/randos del certamen poético que celebró la / noble, antigua y ilustre cofradía del Príncipe / de los Apóstoles en la ciudad de Lucena / este año de 1674. / Defensa de la glosa que por mal entendida pasó / plaza de necia, no en la plaza literaria, si / en el judicial decreto. / Escribióla acertadamente don Juan Cerrato de / Castañeda, caballero del hábito del Patrono de / España, siempre vencedor y nunca vencido, / apostol gradiator Sanctiago. / Sale a luz con el patrocinio del invictísimo hé / roe el señor don Jerónimo Arias de Acevedo y / Guzmán, caballero del hábito de Sanctiago, / veinticuatro de la ciudad de Córdoba, y / alguacil mayor del Sancto Tribunal / de la Fe en ella*, impreso sin lugar, ni año. Las referencias a certámenes poéticos en ff. 4 v.- 5 r. Actualizamos grafías y deshacemos abreviaturas, como es usual, en los textos del siglo XVII citados en este estudio.

principios del siglo XVII, en 1614, con motivo de la beatificación de Santa Teresa[7] y el año antes de celebrarse en Lucena el de San Juan se había celebrado en esta misma ciudad otro, promovido por la cofradía de San Pedro y en torno a este santo, y del que han quedado dos obritas de controversia literaria. En la primera de ellas, titulada *Colirio que puso en los ojos de los señores jueces venerandos del certamen poético que celebró la noble, antigua y ilustre cofradía del Príncipe de los Apóstoles en la ciudad de Lucena este año de 1674*, impreso sin lugar, ni año, se manifiesta el descontento de un poeta, don Juan Cerrato de Castañeda, que no ha recibido premio por una glosa, el cual es posiblemente amigo de don Francisco de Dueñas y Arjona, autor de la crónica de las fiestas de San Juan, o quizá sea el mismo Dueñas; a este opúsculo se responde con otro[8], de rasgos completamente irónicos, titulado *Cedazo para cerner colirios y anotomía apologética del que compuso para los ojos de los jueces del certamen que celebró la ciudad de Lucena en la fiesta del Príncipe de los Apóstoles el licenciado don Francisco de Dueñas y Arjona*, y también anónimo o semianónimo como el primero.

Sin embargo, aunque existieron otras conmemoraciones, como indicábamos antes, las fiestas que se hacen con motivo de la beatificación de fray Juan de la Cruz, al que ya se le llama en casi todas las ocasiones San Juan de la Cruz, fueron de una calidad extraordinaria. Duraron diez días y además de los actos religiosos propiamente dichos tienen lugar otras actividades, entre las que destacan un certamen literario académico, una representación teatral, cuyo texto nos ha llegado también y es el motivo de nuestro estudio, y un simulacro de torneo caballeresco, de carácter alegórico, que la nobleza

---

7 Se titula *Relación breve de las fiestas que en la ciudad de Córdoba se celebraron a la beatificación de la gloriosa Patriarca Santa Teresa de Jesús, fundadora de la reformación de Descalzos y Descalzas Carmelitas*; una descripción detallada de la obra en Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba*, Madrid, Imprenta de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922, I, 444 y ss. Un estudio de este certamen es el de José Romera Castillo, «Justa poética cordobesa en honor de Santa Teresa», Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, LII, 1982, 96-118. Además, del mismo José Romera Castillo, «Compendio literario en honor de Santa Teresa (Notas de historia literaria sobre justas poéticas y representaciones teatrales)», en *Teresa de Jesús. Studi Storico-letterari*, Roma, Teresianum, 1983, 193-227.

8 *Cedazo / para cerner / colirios / y anotomía apologética / del que compuso para los ojos de los jueces de / el certamen que celebró la ciudad de Lucena / en la fiesta del Príncipe de los Apóstoles / el licenciado don Francisco de Dueñas / y Arjona. / Dirigido / al señor don Jerónimo Arias de / Acevedo y Guzmán, caballero de / la orden de Santiago, alguacil ma- / yor de la Inquisición de la / Ciudad de Córdoba*, sin lugar, ni fecha. Puede entenderse, de acuerdo con este título, que el opúsculo anterior lo «compuso para los ojos de los jueces ... el licenciado don Francisco de Dueñas y Arjona». En las líneas finales parece indicar otra vez que el autor del Colirio es Dueñas: «Y si esto no bastare baste la gracia de su majestad que guarde a V.m. de la glosa de don Juan, a la glosa de don Francisco de Dueñas, al más cándido lector de su colirio, y al colirio lo tengo en mi cedazo los años que ha menester, que aún todavía no queda bien cernido», f. 12 v. El *Cedazo* está firmado por Crisóstomo Firmiano en la dedicatoria y por el Doctor Agraz, graduado en cierne, el texto restante.

lucentina lleva a cabo en la Plaza Nueva[9], situada en el centro de la ciudad. El impreso que nos ha transmitido la crónica del festejo se titula *Descripción panegírica y narración lacónica de las solemnísimas fiestas que en el más plausible octavario de la Beatificación del Beato Padre San Juan de la Cruz, Primer Descalzo Carmelita, celebró la ciudad de Lucena y el convento religiosísimo de Padres Carmelitas Descalzos della ...*, y es obra, en su mayor parte, del presbítero lucentino don Francisco de Dueñas y Arjona[10].

Por lo que se refiere al autor de la *Descripción panegírica*, el citado Francisco de Dueñas y Arjona, sabemos que nace en esta ciudad de Lucena y es bautizado, en la Parroquia de San Mateo, el día 5 de agosto de 1634, y fallece el día 12 de julio de 1702, según noticia transmitida por Fernando Ramírez de Luque[11], ya en los albores del siglo XVIII. Pertenece este autor, por lo tanto, a la etapa tardía del Barroco; es algo menor en edad, aunque aproximadamente coetáneo del dramaturgo Francisco Bances Candamo (1622-1704), uno de los más importantes del ciclo calderoniano. Además de la obra mencionada y de su intervención en el *Colirio*, Dueñas fue al menos autor de otro libro, *El perfecto predicador*, que es un prontuario de examinandos para predicar, impreso en 1679. Por otra parte, el historiador local Lucas Rodríguez Lara le asigna también la autoría de un largo romance manuscrito, fechado en 1679, sobre la batalla de Lucena, incluido parcialmente en sus *Apuntes para una historia de Lucena*[12]. Podemos pensar que, entre los autores conocidos que configuran, en cierta medida, su universo literario se encuentran, además de San Juan de la Cruz, muy visible obviamente en la *Des-*

---

9 *Cfr.* al respecto Antonio Cruz Casado, «Fiesta en la Plaza Nueva: religión y nobleza lucentina en la *Descripción panegírica de las fiestas por la beatificación de San Juan de la Cruz* (1676), de Francisco de Dueñas y Arjona», Angélica. Revista de Literatura, 4, 1993, 7-40, que tenemos en cuenta en nuestra aproximación al tema.

10 La portada indica lo siguiente: *Descripción panegírica / y narración lacónica / de las solemnísimas fiestas que en / el más plausible octavario de la Beatificación / del Beato Padre / San Juan de la Cruz, / Primer Descalzo Carmelita, / celebró la ciudad de Lucena y el convento religio- / sísimo de Padres Carmelitas Descalzos della, desde el / día 13 de Octubre de 1675, siendo dignísimo / prior de dicho convento / el muy reverendo padre fray Francisco de San Elías, / Provincial que ha sido de la Provincia de / Andalucía. / Dispúsola / y escribíalo por su devoción el / licenciado don Francisco de Dueñas y Arjona, prestíbero, / y sale a luz con la protección magnífica / del excelentísimo señor Duque / de Medina Caeli, Alcalá, Cardona y Segorbe, Sumiller / del Corps, Capitán general del Mar Oceano, / y del Insigne Orden del Tusón de Oro; / y señor de la ciudad de Lucena / y las villas de Espejo, Canillas y Chillón, etc.* / Impresa en Granada, en la Imprenta Real de Francisco / de Ochoa, en la calle de Abenamar. Año 1676 (grafías actualizadas y abreviaturas resueltas). Una descripción bibliográfica de este texto en Gaspar Garrote Bernal, «Catálogo de la exposición bibliográfica», en *San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo*, Madrid, Turner/Junta de Andalucía, 1991, 116, núm. 060. Sobre esta exposición, *cfr.* José Lara Garrido, «Del monumento al documento. Límites y sentido de una muestra bibliográfica sobre San Juan de la Cruz», *ibid.*, 9-39.

11 La noticia se encuentra en las *Tardes divertidas* del escritor lucentino y de allí la toma Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, bibliotecas y museos, 1922, 189-190.

12 Rodríguez Lara, Lucas, *Apuntes para una historia de Lucena* (1896), Lucena, Decenario «Luceria», 1960, 172.

cripción panegírica, Quevedo, Lope de Vega, Miguel Colodrero Villalobos, Luis Alfonso de Carvallo y Suárez de Figueroa, así como numerosas autoridades clásicas y eclesiásticas, puesto que todos ellos se mencionan de forma elogiosa y concreta en el *Colirio*.

Conocemos algunas composiciones suyas, insertas en el volumen de las fiestas lucentinas, que demuestran un gran conocimiento de los recursos retóricos de la época, aunque en la actualidad nos parecen bastante complejas. En el mismo texto encontramos encendidos elogios del escritor, tanto en prosa, como en verso[13]. Es posible que gran parte de estos elogios sean hiperbólicos, como suele ocurrir en los textos preliminares, pero el hecho incontrovertible es que, gracias a su diligencia e interés, contamos con la descripción de las fiestas lucentinas.

La celebración aparece primeramente como una indicación que el general de la orden de los Carmelitas, fray Diego de la Concepción, hace a todos sus conventos; cuando el libro que nos ocupa aparece, este religioso ha fallecido ya, y Dueñas le dedica en la obra un bello y gongorino recuerdo al señalar «que ahora pisa campos de zafir en bruñida y tersa plata, porque a la guadaña inexorable de Atropos no hay virtud, ciencia, ni edad reservada» (f. 3 r). La sugerencia inicial fue recogida por el prior del convento de Carmelitas Descalzos de esta ciudad, fray Francisco de San Elías, que había sido antes Provincial de Andalucía. Éste último se entrevista a continuación con los superiores de los otros tres conventos masculinos existentes entonces en Lucena y en ellos recae la mayor parte de las actuaciones. En la organización participan también dos caballeros lucentinos, don Juan Fernández Tejeiro de Córdoba, decano de la ciudad, y don Alonso Daza de Torres, caballero de Santiago[14]. Otras instituciones, como el gremio de los

---

13 De esta forma el padre Antonio Álvarez Pinto, que es secretario del certamen poético en honor de San Juan, dice de él que «es inquietísimo de ingenio, quiero decir tiene muchísiva viveza, con que nunca le tiene parado. Su discurso es clarísimo. Es lástima que se llame don Francisco de Dueñas, sino Julio de Montalbán, porque hubo un Julio Claro, y siendo como es para todos, hiciera un compuesto admirable destos dos nombres. (No olvidemos que esto es un vejamen de tipo académico y es usual que tales textos tengan carácter irónico y humorístico. Continúa señalando el secretario:) Muchos tienen sus escritos en todas partes y las de su talento valen muchos; es famoso predicador y así cuando poetifica predica. Díganlo sus canciones, que fue acierto premiarlas con una lámina, por ser dignas de esculpirse en muchas de bronce», *Descripción panegírica, op. cit.*, ff. 89 v.-90 r, grafía actualizada. (Las restantes referencias a este libro aparecen en el cuerpo del estudio, mediante la indicación de folio).

14 De estos hechos quedan noticias también en las actas capitulares correspondientes; de esta forma, en el cabildo celebrado el día 9 de agosto de 1675, se da cuenta de la visita de fray Francisco de San Elias: «se mandó» se indica, «que los caballeros capitulares saliesen al corredor de las casas del Ayuntamiento» a recibirlo (Actas Capitulares correspondientes a la fecha indicada, 9 de agosto de 1675, Archivo Municipal de Lucena; grafía actualizada en éste y todos los fragmentos mencionados de las mismas), luego le dan «asiento decente, que a religioso tan grave se debe». El religioso solicita el apoyo de la ciudad, tras exponer el sentido de la celebración y la bula del papa Clemente Décimo: «suplica a la ciudad atendiendo a tan justa demanda y a la pobreza de su religión tome por su cuenta la dicha bula» y la celebración de las fiestas. «La ciudad dijo que no se excusaba en acción tan justa y procuraría hacer todas las demostraciones que le fuesen posibles en orden de dicha predicación y

escribanos y la cofradía de Nuestra Señora del Carmen, hacen diferentes aportaciones. En suma es una compleja organización religiosa y gubernativa la que se encarga de respaldar y llevar a cabo los festejos en honor de San Juan.

El resultado de todo ello parece haber sido muy brillante, y en el libro Dueñas indica que no describe todo lo que ocurrió, que es imposible reunir en un libro todo lo que hizo Lucena a propósito de la beatificación del santo. Por otra parte, aunque el motivo fundamental y repetido es la alabanza al santo, aparecen también de rechazo numerosos elogios a la ciudad que tan brillantemente celebra la beatificación del religioso.

Hay que resaltar, además, el buen acuerdo de editar el libro, hecho del que son conscientes tanto el religioso que firma la aprobación el 3 de enero de 1676, Francisco Fernández del Valle, como el propio autor[15]. También interviene la ciudad costeando en parte los gastos que ocasiona la edición de esta relación festiva, detalle del que igualmente se da noticia en las actas capitulares del 2 de abril de 1676[16].

---

demás actos para que dicho padre prior le convida, y para que se ejecute con toda solemnidad, pompa y aparato de lucimiento que en tales casos se requiere, nombra por comisarios a los señores don Juan Fernández Tejeiro y don Alonso Daza de Torres, caballero de la orden de Santiago». Los gastos, tal como se indica, corren por cuenta de la ciudad, de la que es corregidor en ese momento don Diego Flórez y Rallón. También se participa el contador mayor, o gobernador de la ciudad, que es don Luis de Guzmán y Soto, en nombre del Duque de Medinaceli, Alcalá, Cardona y Segorbe.

15 Así el primero se refiere a la capacidad de supervivencia de la obra literaria, que vence al tiempo: «El oro y las riquezas perecen con el tiempo, mas ésta (obra) es una alhaja que vence hasta los siglos, dándole vida a su excelencia aún más allá del tiempo y de la vida», lo que es paráfrasis de un poema de Ovidio, que se cita. Además señala más adelante que «la licencia que pide se le debe, por ser este libro festiva aclamación de un Santo, con cuyas obras, con cuyos versos y canciones su gloria se eterniza, desmintiendo en bronce lo frágil de la memoria para tener presentes sus virtudes, sirviéndoles de imitación y de aplauso su aliento a los medrosos corazones, que les asombre la esperanza y se amedrentan de rigores, viendo que con estos cultos los sacan de mortales y del sepulcro al trono». Algo parecido expresa Dueñas, no sin gracia, en el prólogo «Al que quisiere leer», donde escribe: «Señor lector, cándido o rubicundo, como quisiere V. m. ponerse, que a mí no se me da nada de que sea camaleón; saco a luz otro motivo para que conozca lo mucho que deseo servir a mi patria»; se refiere, claro está, a la edición de la obra. Más adelante incluye un pensamiento muy conocido sobre el libro, en exculpación propia, y añade que de la *Descripción panegírica* se puede deducir una enseñanza en la línea del «prodesse et delectare» horaciano: «si como dijo Plinio el menor, hablando de los libros y aconsejando que los tuviesen todos, porque en todos había que poder advertir, supuesto que ninguno había tan malo que dejara de ser en algo de provecho para quien le leyera, quien leyere éste, aunque pequeño, conozca que deleita aprovechando», (f. 23 r).

16 «En este cabildo, el licenciado don Francisco de Dueñas y Arjona, presbítero, vecino de esta ciudad, presentó una petición en que dijo que con todo rendimiento dice que habiendo la ciudad celebrado con tan magnífico aparato las fiestas de la beatificación de San Juan de la Cruz, primero descalzo carmelita, para perpetuar en las memorias futuras las grandezas de esta ciudad, con firmísima voluntad describió la narración dellas, que dedicó a su Excelencia el Duque, mi señor, y para acreditar su rendimiento por día tan solemne y festivo presenta por regalo a vuestra señoría estos tomos, estando siempre con el afecto que debe pidiendo a Nuestro Señor por la salud de esta ciudad y aciertos de su gobierno. Y vista por esta ciudad, acordó que se le den seiscientos reales de los propios dellas para ayudar a su impresión, y para ello se despacha libranza a Francisco Gómez de Algar, vecino de esta ciudad y mayordomo de los propios della», Actas capitulares correspondientes a la fecha indicada.

Duran los festejos diez días, se inician el día 11 de octubre de 1675, viernes, y terminan el 20 de octubre, domingo.

En el octavo son los «escribanos del Rey nuestro señor y públicos del número desta ciudad», f. 147 v., los que costean la función religiosa y teatral para lo cual, en la placeta del convento, se arma un escenario, donde unos niños salen a representar un coloquio. Fue una de las tardes más gustosas, concurrió mucha gente, y así se indica que:

> después de ocupadas todas las cornisas, citarilla que divide el llano principal, compás de la iglesia, ventanas inusitadas, hasta los álamos, que hermosos personajes de aquel sitio, son gigantes que se descuellan por verle, como si les faltara tiempo para gozarle; estaban los ramos arracimados de muchas personas que tuvieron este día vanidad en ser Zaqueos para ver el festivo elogio de nuestro Santo en la traza del Coloquio, ... (f. 150 r)

La representación se inicia con una actuación musical, luego se interpreta la *Loa en la beatificación de San Juan de la Cruz*, en la que participan El Aplauso, El Afecto, La Admiración y La Sátira. El Aplauso alaba a la ciudad, El Afecto a la Iglesia y la Admiración a la nobleza, refiriéndose también a las Señoras que concurren al certamen y que con su belleza lo hacen más vistoso. Por su parte, La Admiración alaba también las cuatro órdenes religiosas masculinas que participan en el festejo, La Sátira es el elemento cómico de la loa.

Sigue la pieza *Al cabo de los años mil. Coloquio en la beatificación de San Juan de la Cruz*. Algunos de los personajes de la misma son simbólicos, como El Monte Carmelo, La Culpa o El Tiempo, que hace el papel del gracioso[17], o históricos como San Juan de la Cruz; otros ofrecen rasgos ficticios, como Luzbel o Laura, dama. Son tres actos sin intermedio en los que se desarrolla una trama religiosa en torno a una tentación del santo, papel que desempeña Laura, aunque finalmente la moza, arrepentida, entra en un convento, que es el de la Encarnación de Ávila. El origen de la obra, por lo que

---

17 El Tiempo se queja de que se le imputan todos los males del universo, y en su relación dice:

> Si hay tabardillos, si hay peste,
> si hay catarros, si hay diviesos,
> si hay garrotillos, si hay gomas,
> si hay pujos, si hay desconciertos,
> si hay esquilencias, si hay tos,
> si hay suegras, que es el peor
> mal que padecen los yernos,
> dicen todos a una voz,
> como a voz de pregonero:
> el Tiempo es enfermo, y mienten,
> que en mi vida he estado enfermo, ... (f. 139 v)

al argumento se refiere, parece tener algún lejano carácter biográfico, poco marcado y de índole anecdótica. En este sentido refiere el biógrafo Jerónimo de San José Ezquerra, en su *Dibujo del venerable varón fray Juan de la Cruz* (1628), que, durante su estancia en Ávila, hecho que tuvo lugar aproximadamente entre 1572 y 1577, «acometióle a solas una doncella noble, hermosa y tenida por devota, ardiendo en llamas sensuales, a quien el castísimo varón trocó el amor torpe en divino, y dejó del todo compungida. (...) A otra mujer liviana, aunque noble, (...) redujo a vida muy loable y ejemplar»[18]. Sin embargo, todo esto aparece casi oculto por el más visible e importante sentido alegórico.

En el transcurso de la pieza San Juan, con hábito de carmelita y descalzo, recita dos buenos sonetos[19]. Hay también en la obra un poemilla glosado de aspecto tradicional y que canta el propio Monte Carmelo personificado, refiriéndose a la restauración que al cabo de los años mil, que es el título del coloquio, ha hecho San Juan en la orden:

> Yo la vi, yo la vi
> llorando su pena,
> y su suerte infeliz
> y al cabo de los años mil,
> corren las aguas por do solían ir.
> Yo la vi, yo la vi
> llorando su pena,
> y su suerte infeliz;
> y yo la miro por calles de flores,
> jugar, correr, saltar y reír,
> que al cabo de los años mil
> corren las aguas por do solían ir, ... (ff. 159 v-160 r)

---

18 José de Jesús María Quiroga, Alonso de la Madre de Dios, Jerónimo de San José Ezquerra, *Primeras biografías y apologías de San Juan de la Cruz,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991, 91.

19 En uno de ellos, muy inspirado en la poesía del místico, mirando al cielo exclama:

> ¡Oh inmensa luz, ardiente y unitiva!
> ¡Cuánto me enciende tu calor activo,
> muero a tu incendio y a tu incendio vivo!
> ¡Oh gustoso penar! ¡Oh muerte viva!
> ¡Oh cuánto tu hermosura me cautiva!
> ¡Qué dulce es tu dolor penetrativo!
> Pues ni el rigor de tu matar esquivo
> hace tu llama menos atractiva.
> Vuelvo a tu esfera, amante mariposa,
> para que viva, déjame que muera,
> no se retire tu belleza hermosa.
> ¡Ay, imposible amor! Y quien pudiera
> salir de aquesta cárcel peligrosa
> para llegar a tan divina esfera, ... (f. 153 v)

El parlamento del santo termina con un éxtasis; «Elévase», se dice en el texto.

Las últimas palabras del fragmento, además de contener el título, remiten a una frase proverbial o refrán que, en su sentido más corriente, se suele expresar como «Al cabo de los años mil, vuelven las aguas por do solían ir», y que viene a significar el restablecimiento del antiguo orden en el caso en cuestión. En el coloquio lucentino esta apreciación, como hemos visto, procede del Monte Carmelo, que se refiere a toda la orden religiosa carmelita y en ella se señala que, tras una etapa de decaimiento general de la orden, se ha producido una notable revitalización por obra de San Juan. Esta frase proverbial fue objeto de glosa o comentario lírico por parte de diversos autores del Siglo de Oro, con mayor o menor fortuna. Así la encontramos en la *Segunda parte del Romancero general y flor de diversa poesía* (Valladolid, 1605), de Miguel de Madrigal[20], integrada luego en un poema de Lope de Vega[21], perteneciente a su comedia *Los Ponces de Barcelona*, editada en 1617, y entre las composiciones de Antonio Hurtado de Mendoza[22], con un marcado carácter irónico en esta última ocasión. Francisco de Dueñas, en la obra que nos ocupa, incluye lo que pudiera considerarse una versión a lo divino de la letrilla. De la misma época que este último texto (1675) es una versión burlesca del tópico, que pertenece a un entremés de Quiñones de Benavente[23] al que proporciona igualmente título, un *Baile cantado al cabo de los bailes mil*. Existe, pues, cierta trayectoria, que puede ampliarse, en lo que se refiere al empleo de esa letrilla.

Por lo que respecta al coloquio lucentino, que tuvo mucho éxito en el momento de su representación, según se indica en la puntual crónica de las fiestas, nos parece una pieza de mediana extensión (tres actos, como hemos indicado) y de cierta originalidad, sobre todo por incluir a San Juan de la Cruz como personaje teatral, lo que no resulta muy frecuente en la comedia del período clásico de nuestra literatura[24], puesto que las referencias biográficas del santo, como ha destacado la crítica competente, son poco explícitas en cuanto se trata de su vida externa.

---

20 Madrigal Miguel de, *Segunda parte del Romancero general y flor de diversa poesía* (Valladolid, 1605), ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1948, tomo I, 89-92.

21 *Cfr.* Lope de Vega, *Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, México, Aguilar, 1991, tomo II, 52. La comedia se editó en 1617 y en 1618, *cfr.* María Cruz Pérez y Pérez, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1973, 46, núm. 347 y 348.

22 Hurtado de Mendoza Antonio, *Obras poéticas*, ed. de Rafael Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947, I, 238-239. Es una adaptación a lo amoroso: «Al cabo de los años mil / vuelven mis penas por do solían ir».

23 Quiñones de Benavente Luis, *Baile cantado al cabo de los bailes mil*, en *Vergel de entremeses* (Zaragoza, 1675), ed. de Jesús Cañedo Fernández, Madrid, CSIC, 1970, 120-129.

24 Para el teatro español del siglo XX, *cfr.* Adelardo Méndez Moya, «Presencia de San Juan de la Cruz en el teatro español contemporáneo», en *San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo, op. cit.*, 83-86.

La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega: de *La hermosura de Angélica* al *Laurel de Apolo*

Marcella Trambaioli

De 1602, cuando se da a la imprenta *La hermosura de Angélica*[1], a 1630, fecha de publicación del *Laurel de Apolo*[2], pasan casi tres décadas que coinciden con el período de máxima producción y de madurez artística del Fénix de los ingenios. Así como el poema de inspiración ariostesca es una realización juvenil, el *Laurel* sale de la pluma de un Lope ya casi al final de su vida. Sin embargo, en ambas obras se da cabida a un motivo literario muy específico que, evidentemente, siguió fascinando al poeta a lo largo de los años: se trata de la descripción del baño de unas hermosas jóvenes en un lugar ameno. Dicha escena, que atestigua su manifiesta sensibilidad, no sólo literaria, frente a la belleza femenina en su faceta más sensual, por encima de las convenciones poéticas del neoplatonismo[3], es, desde luego, de claro abolengo clásico y halla su arquetipo en el baño de Diana y de su coro de ninfas descrito en las *Metamorfosis* ovidianas (III, vv. 155-178)[4]. Además, aviva el notorio sentido pictórico y detallista de

---

1 Recuerdo que el poema, cuya redacción empezó en 1588, salió en una miscelánea insólita, junto a *La Dragontea* y a los doscientos sonetos de la primera parte de las *Rimas*. Véase al respecto F. B. Pedraza Jiménez, «Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega, y sus circunstancias», en Edad de Oro, XIV, 1995, 235-245.

2 Este poema es una de las obras de Lope más desatendidas por la crítica. J. M. Rozas, en *Historia y Crítica de la Literatura Española, Siglos de Oro: Barroco*, al cuidado de F. Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, 128, nota 3, comenta: «Sobre tan importante obra no hay trabajos de crítica, aunque sí de erudición que relacionan a Lope con diversos grupos poéticos regionales .», y menciona el ensayo de A. Rodríguez Moñino, «Poesías ajenas en el *Laurel de Apolo*», Hispanic Review, XXXVII, 1969, 199-206. Más reciente es el artículo de F. de B. Marcos Álvarez, «Las invectivas del *Laurel de Apolo*, de Lope de Vega», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff y G. W. Ribbans, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, 247-258.

3 *Cfr.* A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, 154: «La concepción del amor en la poesía lírica de Lope se aleja de la tradición renacentista en el sentido de que ni las mujeres ni el amor son objeto de idealización»; F. B. Pedraza Jiménez, ed. de las *Rimas* de Lope de Vega, vol. I, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, vol. I, 46: «incluso en esa época en que el neoplatonismo ofrecía refugio a su corazón acongojado, es capaz de darnos el envés humano de esas doctrinas amatorias».

4 La narración clásica es muy escueta: Ovidio se limita a describir cómo las ninfas, «nudae» (v. 178), ayudan a la diosa a desnudarse a su vez y a lavarse, sin fijarse demasiado en detalles específicos.

Lope[5]. No hay que olvidar, a este respecto, que en las dos obras en que se elabora y se incrusta el tema se encuentran relevantes digresiones sobre las artes figurativas[6].

Leyendo los fragmentos poéticos en cuestión, queda patente que Lope, al redactar «El baño de Diana», composición que forma parte del *Laurel de Apolo*, está reciclando sus primitivos ensayos del tema incluidos en *La hermosura*, si bien lo hace con un espíritu y en un contexto muy diferentes. Por lo mismo, creo que puede resultar de algún interés analizar en detalle y comparar dichas realizaciones poéticas, y ésta va a ser precisamente la modesta tarea del presente trabajo.

Antes de pasar adelante, me parece oportuno señalar que Lope, como es de esperar, recurre al tema del baño también en su inmensa producción dramática, igual que tantos otros autores coetáneos[7], si bien el teatro sólo permitía el «strip-tease» verbal y las escenas de baño son eminentemente de carácter lírico-descriptivo como las que vamos a desentrañar[8].

También es preciso recordar que, antes que Lope, el tema del baño ha sido tratado poéticamente por Cristóbal de Castillejo y Francisco de Castilla en sus respectivas *Fábula de Acteón*, y por Barahona de Soto en el *Acteón*[9]. Sin embargo, según afirma

---

5 E. Orozco Díaz, en *Temas del Barroco, de poesía y pintura*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1989, 41, hace hincapié en el «sentido de lo visual y pictórico» de Lope y añade: «En pocos poetas españoles encontramos no sólo una mayor cantidad de alusiones y referencias a pintores, sino también un mayor gusto por lo pictórico y por la pintura». A. S. Trueblood, en «Lo visual y lo pictórico en *La Dorotea*», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de G. Bellini, vol. II, Roma, Bulzoni Editore, 1982, 1015, defiende asimismo que «maneja Lope los pormenores de percepción visual y los relaciona entre sí con una atención que recuerda la del artista pictórico».

6 De manera específica, en *La hermosura*, hecha salvedad de numerosas alusiones a artistas, técnicas y términos pictóricos esparcidos en los versos, en el canto XIII (XXXI-XLII) se engasta un relevante segmento poético dedicado a la pintura; en la silva IX del *Laurel de Apolo* se halla un largo elogio de pintores coetáneos.

7 *Cfr.* R. R. MacCurdy, «The Bathing Nude in Golden Age Drama», Romance Notes, vol. 1, n. 1, 1959, 36-39. Por ejemplo, en el segundo acto de *Las paces de los reyes y judías de Toledo*, a orillas del Tajo el rey Alfonso VIII, con un criado, asiste a escondidas al baño de la hermosa Raquel, quedando prendado de sus encantos. *Cfr. Obras selectas*, al cuidado de F. C. Sáinz de Robles, vol. I, Madrid, Aguilar, 1991, 517-518. Subrayo que el lacayo, Garcerán, cita en su discurso un motivo bíblico que se entrecruza con éste: «Así miró David otra hermosura,/que estaba haciendo cristalina esfera/las claras aguas de una fuente pura,/que le costó después fuentes de llanto» (518).

8 Lo sabe bien Calderón, el cual, en *Fineza contra fineza*, acerca del baño de Diana comenta en un plano metateatral por boca de Anfión: «que no quiero detenerme/en retóricas pinturas/que peligra lo decente/donde hay baños y beldades». Cito por P. Calderón de la Barca, *Obras completas, Dramas*, vol. II, ed. de A. Valbuean Briones, Madrid, Aguilar, 1991, 2103. *Cfr.* M. G. Profeti, «La escena erótica de los siglos áureos», en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992, 73: «si lo específico del teatro es la ostensión no se podrá ahora poner en la escena a un galán abrazando y besando a una dama, o a una dama desnudándose; se podrá a lo mejor sólo contar que se ha entrevisto el pie desnudo de la amada, o a la dama bañándose».

9 *Cfr.* J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, respectivamente 106; 167-170 y 240-242.

Cossío, el primero se limita a mencionar el baño y el segundo, por privilegiar la moralidad envuelta en el mito, «no adivina la vena de poesía sensual latente en tal situación»; sólo Barahona escribe un «pasaje que han de aprovechar cuantos del baño de Diana escriban luego»[10].

Empezando por *La hermosura de Angélica*[11],en el poema se hallan dos pasajes construidos alrededor del motivo del baño, engastados respectivamente en el canto XIII y en el XVI. Ambos desempeñan, en la economía de la obra, un papel tanto narrativo como descriptivo. A este respecto, es preciso recordar que las octavas de abolengo ariostesco de Lope se caracterizan especialmente por el gran derroche de descripciones, muy al gusto y al estilo de la literatura morisca[12], y por la sensualidad de varias de las imágenes evocadas[13]. El primer fragmento, que ocupa nueve octavas (IV-XII), es una escena de sabor y ambiente pastoril, que, por un lado, funciona como lírico preludio al encuentro entre la princesa de Granada Belcoraida y el cristiano Lisardo, una de las parejas protagonistas del enredo; por otro, marca un momento de cambio y de pausa narrativos, tras la descripción de cómo se va organizando el ejército de Rostubaldo para ir a luchar contra Angélica y Medoro en Sevilla. A orillas del Jenil, Belcoraida hace un alto en el camino con sus doncellas para bañarse «de su gente apartada y del camino» (v.26). La referencia a lo oculto y secreto del lugar, tópica y presente ya en Ovidio[14], se reitera poco después al afirmar que el cuerpo desnudo de Belcoraida es visto «de sólo el viento y del cendal más junto» (v. 32). En la primera octava de la secuencia señalada campea la figura de la protagonista que, sin ambages, «el cuerpo entrega al campo cristalino» (v. 30). Como vemos, de entrada el poeta crea una atmósfera de lánguida sensualidad, recurriendo a un verbo que tiene una precisa connotación erótica. El primer cuarteto de la estrofa siguiente empieza con el verbo «desnúdase», que mantiene y

---

10 *Ibidem*, 170, 240. Acerca del último autor, observa G. Torres Nebrera, en *Antología lírica renacentista*, vol. II, Madrid, Narcea, 1983, 298: «Barahona [...] teje de renacentista sensualidad la descripción de la diosa desnuda».

11 Todas las citas del poema proceden de un ejemplar de la *princeps*: *La hermosura de Angélica, con otras diuersas Rimas. De Lope de Vega Carpio. A don Iuan de Arguijo*, Veintiquatro de Seuilla, Madrid, en la imprenta de Pedro Madrigal, 1602 [Biblioteca Ambrosiana, S.N.V.IV 16]. Se moderniza la grafía y la puntuación.

12 Véase M. S. Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Madrid, Revista de Occidente, 1956, 47: «el romance morisco nace de una convención artística que utiliza el elemento anecdótico como esquema sobre el que se bordan prolijas descripciones y se matizan sentimientos amorosos y cortesanos»; 51: «Hay romances moriscos que consisten simplemente en una pintoresca enumeración de las prendas, galas y armas de un caballero moro».

13 Chevalier, M., *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, 357-358: «on connaît la sensualité de l'œuvre, justement soulignée par Rennert et Castro. Mais cette sensualité en reste aux piments de l'amour: descriptions recherchées de la beauté féminine, évocations de nudités et de baignades [...]». Acerca de la poesía descriptiva de Lope y del hedonismo de la misma, véase asimismo F. B. Pedraza Jiménez, «Jardín y naturaleza en el siglo XVI, Aranjuez, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V», 1998, 323-327.

14 *Cfr. Met.*, III, vv. 155-157: «Vallis erat [...]/cuius in extremo est antrum nemorale recessu».

refuerza el tono voluptuoso de los versos precedentes; en ello se enumeran las compañeras de la princesa, y se halla el primer contraste colorista mediante la yuxtaposición de la caracterización física de dos doncellas: «la hermosa aunque morena Rojelana,/la blanca más que nieve Cefalina» (vv. 35-36). Lope, para crear uno de los frecuentes claroscuros de sabor pictórico del poema[15], no duda en representar poéticamente un género de belleza antitético al del canon petrarquista. El segundo cuarteto de dicha octava y la estrofa siguiente están dedicados de nuevo a la infanta de Granada y sólo ahora se alude de paso al modelo mitológico del tema: «Belcoraida más bella que Dïana» (v. 37). La descripción del baño sigue conllevando una nota sensual, al mencionar indirectamente las partes más íntimas de su hermoso cuerpo en contacto con el agua: «y ella más blanca donde más la azota» (v. 39). Al mismo tiempo, Lope crea un contraste típicamente barroco, oponiendo dos isotopías semánticas en los versos: una relacionada con la hermosura de la princesa («más bella», «más blanca», «tierna mano», «bellos ojos») y otra de imágenes dinámicas y casi violentas («del agua rompe», «azota», «se alborota», «va rompiendo», «con enojo», «quejoso estruendo», «quiebra»), como si el episodio placentero y arcádico del baño en la fuente se transformara en una escena bélica. Sin embargo, la imagen del agua que «tírale perlas a los bellos ojos» (v. 44) une las dos isotopías, resolviendo la tensión en una imagen convencional de la poesía culta. La octava sucesiva, al describir la morena Rojelana tras la blancura perfecta de Belcoraida, produce un nuevo efecto de claroscuro. De hecho el poeta la caracteriza como «vergonzosa», es decir temerosa de que la tonalidad de su tez la haga menos hermosa que las demás: «que teme del color algún defecto» (v. 50). Con lo cual, recurriendo a un lugar común de la época, aprovecha para dar cabida en los versos a su conocido gusto por lo sentencioso: «porque sin duda la mujer hermosa/no llega, si no es blanca, al fin perfecto» (vv. 51-52). El contraste se matiza, además, de un tono ligeramente burlesco, al jugar fonéticamente con la velar fricativa: «Rojelana se arroja»[16]. De todas formas, tampoco en este caso puede faltar una nota sensual, al describir el agua que rodea el cuerpo de la joven hermosa: «el cortado cristal con que la abraza» (v. 55)[17], nota y concepto que se reiteran en el «incipit» de la estrofa 8: «La

15 Véase por ejemplo el contraste que se halla en el canto IV entre el «negro escuro» del africano Celauro y la «mayor blancura» de la tez de Angélica (vv. 165, 246). Orozco Díaz, en *Temas del Barroco, de poesía y pintura*, cit., 71, destaca en la poesía lopesca el «manejo [del color] con sentido de pintor buscando matices, armonías y contrastes».

16 Acerca de este juego fonético, típico de la poesía burlesca, véase, por ejemplo, I. Arellano, *Poesía burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1984, 143-145.

17 A este respecto, es oportuno señalar que la idea del agua rodeando y acariciando un cuerpo femenino es muy recurrente en la poesía lírica y descriptiva del Siglo de Oro. Del mismo Lope se podría citar, por ejemplo, un fragmento del soneto «De Andrómeda» de las *Rimas*: «Besaba el pie, las peñas ablandaba/humilde el mar, como pequeño río». Véase *Rimas*, ed. cit., vol. I, 375. Para brindar otro ejemplo, en el soneto 74 de Góngora, las hermanas de Faetón se han transformado en álamos, cuyos troncos «el raudo curso deste undoso río» «besa» (v. 11).

fuente, por tocar la escuadra hermosa» (v. 57)[18]. El resto del fragmento poético se caracteriza por el preciosismo de las imágenes y por la sensualidad, que bien se armoniza con la atmósfera panteísta de la escena descrita. La fuente es habitada por una ninfa y socorre a Lucidora tropezando en el agua: «creció la margen y ablandó la orilla» (v. 64). La doncella, esta vez, se describe según los cánones más tópicos, tanto de la belleza –pie de «marfil» (v. 62)[19]– como del carácter –«medrosa» (v. 61). La estrofa 9 es perfectamente bipartida: en el primer cuarteto se describe, con rápidas pinceladas, el baño de otras dos doncellas y en el segundo se desarrolla e intensifica el ambiente panteísta del cuadro poético: «y la risa del agua fugitiva/conciértase con ellas de tal modo,/que parece que está cantando todo» (vv. 70-72). La bipartición caracteriza también la octava que sigue: en el primer cuarteto toca a la nívea Claridana entrar en el agua. La imagen, además de expresar sensualidad, se enriquece con unas notas de color: a la blancura de la tez desnuda se añade el «pagizo» de un listón, que la doncella lleva en la frente, y que remite al brillo del agua, aludida metafóricamente como «el luciente/campo» (vv. 75-76)[20]. Argelina, en el segundo cuarteto, es la última dama que entra en la fuente para bañarse. Al contrario de lo que pasa en el caso mítico de Diana, no hay ningún mortal que esté acechando a las hermosas damas; sólo los pájaros –ruiseñor[21] y averramía[22]– y los faunos, que caben perfectamente dentro de la concepción panteísta de la escena descrita, asisten al placentero espectáculo y «celebran los hermosos cuerpos bellos/éstos cantando y suspirando aquéllos» (vv.87-88). Notemos que el cierre gozoso y vitalista del baño se realiza subrayando de forma redundante la hermosura de las doncellas y mediante un quiasmo que hace hincapié en la armonía que se ha creado entre la naturaleza y los cuerpos perfectos de las bañistas. En la estrofa 12, ya concluido el episodio, el poeta desarrolla la idea anteriormente insinuada de que la fuente, tal como si fuera un enamorado, sufre por la ausencia de «la bella escuadra mora» (v. 91), y la describe sin sosiego, inquieta y quemada por el fuego de la pasión suscitada por los hermosos cuerpos. De hecho, estos versos sirven para anunciar que

---

18 En las dos últimas imágenes se puede, quizás, percibir alguna coincidencia, si no eco, del *Acteón* de Barahona en que se reitera la palabra «escuadra», «escuadrón» para aludir al cortejo de ninfas y se subraya que las bañistas van «cortando la corriente». Cito por *Antología lírica renacentista,* cit., 277.

19 A propósito de esta imagen, según apunta D. A. Kossof, «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a W. L. Fichter*, ed. de A. D. Kossof y J. Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, 386: «el pie era de un poderoso atractivo erótico en aquella época».

20 Trueblood, art. cit., 1021, se plantea la «posibilidad de aproximar los indicados aspectos visuales de esta obra de la vejez de Lope a la técnica semi-impresionista de su contemporáneo más joven, Velázquez. ¿No podría verse un paralelo con el «impresionismo» de Lope en la técnica velazqueña que capta en las superficies los efectos de luz y de color juntos, y que cuenta con el ojo del espectador para armonizar los tonos y redondear las formas?». De hecho, según lo que acabamos de apuntar, dicha técnica impresionista del Fénix ya está presente en una obra juvenil como *La hermosura de Angélica.*

21 La imagen del ruiseñor, tan rica de sugestiones míticas y poéticas, diríase en este caso más cercana a la del «ruiseñor enamoradizo» que aparece en el romance «Fonte frida, fonte frida». *Cfr. Romancero*, ed. de G. di Stefano, Madrid, Taurus, 1993, 195.

22 La averamía o averramía es una especie de pato. *Cfr.* S. Montoto, «Contribución al vocabulario de Lope de Vega», BRAE, XXVI, 1947, 295.

de la belleza de Belcoraida se va pronto a enamorar el cristiano Lisardo, el cual se halla dormido justo cerca de la fuente. Cabe observar, a este respecto, que la situación narrada representa una inversión del mito de Acteón, puesto que es la mujer quién se percata de la presencia del joven y Lope no deja de apuntarlo gracias a un símil apropiado: «Dichoso fue el dormido en estas pruebas,/que si la mora bella se bañara,/no fuera sólo el príncipe de Tebas,/ni Cintia sola de su rostro avara» (vv. 105-108)[23]. En definitiva, Lope, aludiendo sólo de paso al episodio ovidiano, recurre en este caso al motivo del baño para crear un fragmento poético en que prevalece la nota sensual y colorista que le acerca al mundo del panteísmo poético del petrarquismo garcilacista.

Si pasamos al segundo episodio de *La hermosura de Angélica*, que se centra en el tema del baño, vamos a topar con la mismísima protagonista del poema. Casi al principio del canto XVI, tras un repentino cambio narrativo, Lope describe la regalada detención en Numidia de Angélica, la cual, por las artimañas de la maga Mitilene, se halla prisionera de Cerdano. Un día en que el feo carcelero simula marcharse, las esclavas la convencen maliciosamente a bajar al río para bañarse. La preparación de la trampa y la escena del baño ocupan seis octavas (15-20). Esta vez no se trata de una fuente arcádica, sino de un pequeño río que se encuentra apenas fuera de la fortaleza, pero sigue siendo un lugar escondido por las montañas, los álamos y la vegetación. Según argumentan las criadas dirigiéndose a Angélica: «El sol no puede verte, el agua es muda,/sólo murmurará que estás desnuda» (vv. 135-136). Como se ve, puesto que la bañista es la misma reina de la belleza, el elemento sensual resulta ser, de entrada, el más relevante y llamativo. En el discurso de las esclavas, que, dicho sea de paso, son etíopes para crear un contraste colorista con la blancura de Angélica, se aísla una vez más la imagen tópica del pie (v. 128). En la estrofa sucesiva el acento puesto sobre la desnudez de la protagonista se intensifica –«de un listado cendal bajó vestida/y aun éste puso sobre un verde acebo» (vv. 139-140)– hasta el punto que la corriente detiene su curso por el asombro: «paróse el río, el agua detenida» (v. 141). En la octava 19 el poeta sigue fijándose en la blancura y en la belleza de Angélica y gasta un juego de palabras sobre la misma idea que acaba de expresar en la octava anterior: «... las aguas que a verla se paraban/corrieron de corridas junto a ella» (vv. 147-148). Al contrario de lo que había sucedido en el episodio granadino, las esclavas participan en el baño de la hermosa protagonista de forma engañosa y culpable: «todas al fin la lavan y la alaban,/osando alegres parecer con ella» (vv. 149-150); notemos que la paronomasia sirve para subrayar estilísticamente lo fingido de su actuación. La traición de Cerdano, que espía a escondidas la deslumbrante desnudez de Angélica, remite indirectamente al episodio de Acteón, pero el poeta, sin mencionar el modelo clásico, se limita a crear

23 Desde un punto de vista simbólico el sueño de Lisardo parece anticipar su futura impotencia y consiguiente locura frente a la muerte de la amada. *Cfr.* M. G. Profeti, «La "bella dormida": repertorio e codice», Quaderni di lingue e letterature, 7, 1982, 200: «Il sonno, da sempre e per sempre traslato di impotenza e di fuga sessuale, appare anche nella commedia barocca come inteso ad interrompere il rapporto tra i sessi, o a dilazionarlo».

un fuerte contraste colorista entre los dos personajes, mediante la yuxtaposición asindética de adjetivos contrarios que envían a la princesa –«marfil», «nieve»– y a su carcelero –«azabache», «ébano» (v. 152). La última estrofa del baño de Angélica vuelve a desarrollar una imagen ya utilizada en el episodio anterior: la de la naturaleza sufriendo al marcharse la hermosa bañista. En esta ocasión, no es el agua la que manifiesta su padecimiento, sino los olmos, es decir los árboles que han sido testigos de acontecimiento tan asombroso; y para remarcarlo, el poeta recurre a una paronomasia repetida a breve distancia con variación: las «hojas eran ojos» (v. 154) y «en hojas hay enojos» (v. 156)[24]. Que se trate de olmos no parece puramente casual. Como es notorio, este árbol simboliza el apoyo, la ayuda; lo cual significa que Angélica se está alejando de quien la protege, es decir la naturaleza compasiva y panteísta de abolengo virgiliano[25], para ir a dar con el traidor Cerdano que la sorprende indefensa en su nívea y esplendorosa desnudez[26]. Para resumir, este episodio, más breve que el anterior, esboza la faceta negativa del motivo en cuestión: la hermosura que se entrega sin velos al agua y a la naturaleza acogedora es acechada y amenazada por la presencia de alguien ajeno a la escena. El acento sobre la sensualidad de las imágenes resulta aún más intenso, por la mirada voluptuosa de Cerdano que, al contrario de Acteón, asiste voluntaria y engañosamente al baño de la mujer. En cuanto al estilo, en estas octavas se mantiene el juego de contrastes coloristas que caracteriza el episodio de Belcoraida y se intensifican los juegos retóricos preciosistas.

Observemos ahora cómo Lope vuelve a elaborar este tema al cabo de unos treinta años y cuáles son los cambios de mayor relevancia en su tratamiento. Para empezar, «El baño de Diana» se presenta como fábula aislada dentro del marco de la Silva V del *Laurel de Apolo*[27]. El episodio al que alude el título no se refiere al trágico fin de

---

24 *Cfr.* Góngora, *Soledad I*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, 415, v. 1063: «bien que su menor hoja un ojo fuera». Véase a este respecto, D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, 57: «Varios de los juegos paronomásticos que Góngora emplea no son invención suya. Así, el del último ejemplo había sido usado antes por Lope en la *Angélica*».

25 A propósito del olmo dice Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana*, ed. de F. C.R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994, 786: «es símbolo del que apoya a otro, que sin su favor no podía valer ni subir, como la parra que se abraza con él y sube hasta su cumbre».

26 A este respecto, puede resultar interesante observar que la imagen de Angélica sin velos y en peligro, cubriéndose la cara con los cabellos por la vergüenza, presenta algún parentesco con Andrómeda, atada en el mar a una roca y a la espera de morir destrozada por un terrible monstruo. No hay que olvidar que Lope dedicó a este personaje un poema, incluido en *La Filomena*, y un soneto de las *Rimas*; efectivamente, en ambas composiciones se hace hincapié en el detalle de los cabellos cubriendo la hermosura de la joven. *Cfr. La Andrómeda*, en *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, 685, vv. 397-398: «piadoso, el viento del cabello hacía/cendal a su marfil, cortina avara»; «De Andrómeda», cit., vv. 9-10: «Los cabellos al viento bullicioso/que la cubra con ellos le rogavan».

27 Las citas de la silva proceden de *Colección de las obras sueltas*, Madrid, Antonio de Sancha, 1777 [Edición facsímil, Madrid, Editorial Arco Libros, 1989], vol. I, 95-109. Señalamos que «El baño de Diana» ha padecido el mismo olvido crítico que el *Laurel de Apolo* en el conjunto. Los únicos comentarios de alguna extensión que he podido rastrear se hallan en Cossío, ob. cit., 352-354. V.

Acteón, sino al mito de la desdichada Calisto: virgen del coro de ninfas que cazan junto a Diana, queda preñada tras ser violada por Júpiter, y, al descubrir su fallo en ocasión de un baño colectivo, es echada por la casta diosa. La escena del baño es sólo un fragmento que abarca 126 versos de la silva mucho más extensa y corresponde al clímax de la historia narrada. De hecho, en este caso, es posterior al acecho de la mirada masculina y sirve para mostrar las consecuencias de la violencia padecida por la mujer indefensa. A pesar de esto, el Fénix aprovecha y funde en este episodio poético aspectos estilísticos y elementos de los dos baños de *La hermosura*.

Comparando la peripecia de Angélica con la desventura de Calisto, es posible rastrear unos cuantos paralelismos. Por ejemplo, tal como a Cerdano se le define «el robador» (XVI, v. 43), Júpiter es «el robador violento» (v. 163); en los dos casos la mujer inocente desconoce el engaño que se va a producir enseguida y ambas acaban encontrándose en los brazos del lujurioso enamorado. Sin embargo, Angélica logra embaucar a su propio engañador, puesto que, dejándose éste convencer por las artes persuasivas de la hermosa princesa, «la dejó partir» (v. 208); en cambio, en el caso de la indefensa Calisto es Júpiter quien, tras la violencia, «partióse luego» (v. 163).

Si pasamos ahora a analizar la escena del baño propiamente dicha, nos percatamos de que el lugar arcádico, teatro de la acción, es absolutamente tópico: «Formaba ocultos baños/una fuente cayéndose de un risco [...]» (vv. 169-170). La decisión de la diosa de pararse allí para descansar y bañarse se describe en términos parecidos a los del texto latino, y lo mismo se puede decir a propósito de la reacción de la ninfa desdichada[28]. A partir de aquí, Lope toma distancia de la brevedad ovidiana y difiere el momento en que Diana descubre la preñez de Calisto, insertando una larga y minuciosa descripción del baño de las ninfas que recuerda muy de cerca el fragmento de *La hermosura* protagonizado por Belcoraida y sus doncellas. De esta manera, crea un contraste muy fuerte entre el cuadro brillante y placentero del lavacro en la fuente y la dramática situación de la desdichada Calisto. Fílida, «arrogante de sí» (v. 194), es decir, orgullosa de su belleza, es la primera en «desprender la túnica» (v. 192). La imagen de la ninfa que entra desnuda en el agua, casi con actitud desafiante, además de recrear la atmósfera de voluptuosa sensualidad que caracterizaba los versos del primer baño de *La hermosura*, adquiere una dimensión plástica, además de pictórica, que aquéllos no tenían[29]. El

---

Carasso, «Les fables mythologiques de Lope de Vega», Les Langues Néo-Latines, 262, 1987, 31-40, solamente incluye la silva en la lista de fábulas del Fénix (31) sin dedicarle ninguna atención.

28 *Cfr.* respectivamente: «Aquí Diana un día [...]/cansada de seguir fieras monteses,/bañarse quiso y descansar en tanto/que templaba la fuente/su rubio hermano ardiente» (vv. 175-180); «dea, uenatu fraternis languida flammis» (II, v. 455); «Hic dea siluarum uenatu fessa» (III, v. 163) y «Cubrió pálido espanto/la mísera Calisto» (vv. 181-182); «Parrhasis erubuit» (v. 460).

29 *Cfr.* M. G. Profeti, «El último Lope», en *La década de oro de la comedia española 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 9-11 de julio de 1996)*, ed. de F. B. Pedraza Jiménez y R. G. Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1997, 32: «Según van pasando los años, Lope aparece más y más interesado por la retórica de lo pictórico: lo atestiguan los elogios a los pintores que aparecen en el *Laurel de Apolo*, la intervención del Fénix en 1633 en los preliminares de los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho...».

poeta compara su cuerpo sucesivamente con la estatua de la mítica Anajarte y una escultura realizada en mármol pario por el famoso artista ateniense Praxiteles, entendiendo aludir a la perfección de sus formas[30]. Al mismo tiempo, aprovecha para referirse al trillado «topos» renacentista de la competición entre arte y naturaleza: «tanta belleza/puso como la dio naturaleza/a las manos del arte» (vv. 194-196)[31]. La descripción de la segunda ninfa, Nise, se aleja de la de Fílida por el sentido del pudor –«se escondía/con casto sentimiento» (vv. 202-203)–, pero armoniza con la misma, gracias a las notas pictóricas y plásticas que la esbozan físicamente: el oro de los cabellos y el marfil del cuerpo. Clarinda, cuya piel es trigueña, es decir color moreno-dorado, desentona con la blancura de las demás ninfas, pero, situándose a la sombra de una peña, no crea ulteriores contrastes coloristas; como subraya la voz poética, su belleza no necesita los claroscuros de la pintura para destacar: «como si relevase la figura/sin los claros y sombras la pintura» (v. 211). El desfile prosigue con Rosela que, vergonzosa de su desnudez «cristalina» (v. 214), se esconde detrás de Clavela. Notemos que, si bien, con esta ninfa hemos vuelto al candor de la piel, los nombres propios indican una intensificación en la gama de colores hacia la banda oscura, matices que, además, hacen resaltar, por yuxtaposición, el brillo de los cabellos rubios, capaz de igualar el fulgor del oro de Tíbar (v. 220). Amaltea y Dorida cierran el desfile, actuando como las dos ninfas precedentes: la segunda ruega a la primera que pase adelante por el reparo que tiene en descubrir sus miembros. El comentario del yo-poético es, una vez más de carácter pictórico: «sin cosa que la luz notase fea» (v. 224). Al final, la mirada severa de Diana la obliga a echarse al agua y en la descripción de su baño es posible detectar varios ecos de la de Claridana y Argelina, compañeras de Belcoraida. Tal como Dorida «las aguas dividió cisne ligero» (v. 228) Claridana «el luciente/campo divide» (vv. 75-76) y Argelina «como cisne nada» (v. 80); los «nevados brazos» (v. 232) de la ninfa corresponden a «los nevados pechos» (v. 75) de la primera de las dos doncellas. Es patente que, en este caso, Lope opera de manera puntual a nivel intertextual. Una vez que todas las castas ninfas han entrado en el agua, la atención del autor se dirige hacia la mismísima Diana, realizando una inversión con respecto al orden en que Belcoraida y sus damas se habían bañado, inversión que resulta funcional a la narración de la fábula. En

30 La pasión de Lope por la belleza estatuaria y la exaltación de la escultura como arte capaz de superar la naturaleza se expresa con mucho vigor, por ejemplo, en el soneto 121 de las *Rimas*, ed. cit., vol. I, 451: «A la Venus de mármol»: «No sienta quien te vee que estés sin alma,/porque tan bello cuerpo no era dino/de estar sujeto al tiempo ni a la muerte» (vv. 10-12). A este propósito véase A. de Colombí-Monguió, «La mujer de mármol: Enrique Banchs-Marino-Lope de Vega», Revista Iberoamericana, 51, n. 130-131, 1985, 177-184.

31 *Cfr.* E. L. Rivers, «La paradoja pastoril del arte natural», en *La poesía de Garcilaso de la Vega. Ensayos Críticos*, Barcelona, Ariel, 1974, 303: «El hecho de que el arte del Renacimiento pueda competir de esta forma con la naturaleza misma plantea una vez más el problema de la relación del arte con la naturaleza. Es la destreza técnica, el nuevo artificio de la perspectiva, lo que permite al artista producir una pintura que semeja la realidad e incluso mejorar la escena natural imitada». Véase también, con respecto a Lope, S. A. Vosters, en «Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza», Edad de Oro, VI, 1987, 267-285.

efecto, es la diosa enemiga del amor por antonomasia quien se va a enfrentar directamente con la infeliz Calisto, para que el contraste entre pureza y culpabilidad resulte más estridente. De cualquier forma, también en la descripción del baño de Diana se pueden percibir ecos evidentes del primer fragmento analizado de *La hermosura*. En detalle, tal como en éste la ninfa de la fuente «la arena vuelve en perlas» (v. 60), en la silva «la fuente rica de tan gran tesoro/la arena en perlas convertía» (vv. 239-240). Al cuerpo de la diosa se alude gracias a la «pura nieve» de la tez (v. 235), a cuyo matiz se yuxtapone el oro de las joyas.

Terminado el cuadro gozoso, sensual y fuertemente connotado por el sentido pictórico del autor, la descripción deja el paso a la narración y la fábula va hacia su triste desenlace. Calisto es la única ninfa que no ha entrado en el agua y, a las llamadas de Diana, responde con un pretexto cualquiera, como el de mirar «si algún sátiro viene» (v. 249). Como habíamos visto, en el baño de Belcoraida, cuadro positivo y panteísta, los sátiros eran inofensivos y suspirantes expectadores. Pero nadie puede oponerse a la voluntad de la diosa y, al final, unas ninfas desnudan por fuerza a la reticente Calisto. He aquí que el acto tan placentero y regocijante del baño se transforma en una verdadera tortura –«Nunca con tanta pena y desconsuelo/reo se desnudó para el suplicio [...]» (vv. 267-268)–; Lope nos brinda el envés barroco del motivo analizado, subrayándolo con una moraleja digna de un contexto satírico: «¡Oh cuántas, que cubrió falso artificio,/mostraran frágil la belleza humana,/si vinieran al baño de Diana!» (vv. 293-294). Tras todo lo dicho, cabe apuntar que el título de la fábula adquiere un claro sentido simbólico que Cossío, en su somero análisis de la misma no llegó evidentemente a entender, cuando comentó: «es digno de consideración el título realmente improprio que [Lope] le asigna»[32]. En definitiva, el poeta alude al hecho de que el lavacro, en esta historia mítica, es digno sólo de la casta belleza de la diosa y de su coro de ninfas; por esto la que ha perdido la pureza queda excluida del mismo. En este sentido el baño es propiamente de Diana[33].

Para concluir, las tres décadas que separan *La hermosura de Angélica* y el *Laurel de Apolo* han pesado, con mucha evidencia, en el tratamiento del motivo poético del baño. En el episodio de Belcoraida, que se enmarca en una obra donde el elemento decorativo y meramente descriptivo es fundamental, el autor aprovecha todos los elementos más positivos y brillantes del motivo, es decir, el colorismo pictórico, el preciosismo estilístico y la blanda sensualidad de las imágenes de los cuerpos bellísimos de las bañistas. Por lo mismo, si bien resulta innegable por debajo de los versos el modelo clásico como punto de referencia, pasa por alto los aspectos dramáticos de la fábula. En el más breve fragmento del baño de Angélica el tema se matiza de unas notas negativas, gracias al acecho de la voluptuosa mirada masculina, pero, al final, la trampa de Celauro fracasa. En cambio, en «El baño de Diana», el enfoque se modifica radicalmente. Cuando Rennert y Castro, a propósito de esta silva, comentan: «es notable [...]

32 Cossío, ob. cit., 352.

33 *Cfr. Met.*, II, v. 464: «"I procul hinc" dixit "nec sacros pollue fontis"».

que el poeta, rozando los setenta años, conserve la gracia y la frescura de *La Arcadia* o de *La Angélica*»[34], tienen razón sólo en parte. Bien es verdad que el ya viejo escritor que compone el *Laurel de Apolo* sigue haciendo hincapié en lo sensual y en lo pictórico de la escena del lavacro, intensificando incluso dichos aspectos. Sin embargo, el motivo del baño, que es posterior al acecho del hombre, adquiere un significado simbólico que remite profunda y directamente al tema del desengaño; por esto la trágica historia de Calisto, cuya desdicha le impide formar parte de la visión gozosa del baño arcádico, pasa a ser el mito de referencia más adecuado al nuevo contexto y a la época en que Lope redactó la silva.

34 Rennert, H. A. y A. Castro, en *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, reed. de F. Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969, 386.

Don Quijote, Don Juan y *La Celestina* vistos por el cine español

Rafael Utrera

Los grandes mitos literarios españoles no parecen tener equivalente cinematográfico. Un vistazo general a las filmografías donde estén presentes *Don Quijote, Don Juan, La Celestina*, dejaría en entredicho, la mayor parte de las veces, al arte cinematográfico. Un siglo de Historia fílmica, una pluralidad de cinematografías, ¿qué poso dejan a la hora de plasmar en la pantalla el vivir y el sentir de semejantes personajes? Con las excepciones de rigor, la plástica del «lienzo de plata» se muestra -en general- incompetente para traducir la palabra y hasta para moldear la imagen. Acaso es el castigo por proseguir ajenos pasos literarios en lugar de inventar los propios.

El diseño plástico del héroe supone una interpretación tanto de lo físico como de lo psicológico y lo temperamental. Junto a ello, otras resoluciones afectan a convertir en concreto lo abstracto de la manifestación literaria: ¿es oportuna la visión quijotesca de los hechos?; ¿debe contrastar «lo real» frente a «lo imaginativo»?; ¿cómo representar las alucinaciones?, ¿cómo debe aparecer Dulcinea?, ¿qué edad y rostro tiene Celestina?, ¿qué rasgo físico debe predominar en Don Juan? Desde otras perspectivas, ¿es aconsejable guardar fidelidad al «espíritu del texto», a la intención del autor literario?; ¿debe trascenderse el texto y convertirlo en pretexto?; ¿conviene mantener las situaciones argumentales?, ¿reducirlas?, ¿condensarlas?, ¿abreviarlas? Pasemos de la teoría a la práctica, según el orden establecido por Maeztu en su trinidad, a fin de comprobar algunos resultados cinematográficos.

Don Quijote

Con ocasión de las adaptaciones quijotescas, la postura de los escritores ha sido muy diversa; el novelista Palacio Valdés y el polígrafo Rodríguez Marín se opusieron a que *El Quijote* se filmara, de modo semejante a la actitud de ciertos creyentes cuya fe excluía representar la divinidad en la pantalla; al contrario, los escritores Manuel Machado y Azorín solicitaban de los cineastas versiones múltiples del ingenioso hidalgo. En cualquier caso, una cita de Don Juan Valera (y no precisamente referida al cine) nos pone sobre aviso para quien pueda colocarse -guión en blanco- ante el original:

> la unidad del Quijote no está en la acción, está en el pensamiento, y el pensamiento es Don Quijote y Sancho unidos por la locura. Quítense lances, redúzcase el Quijote a la mitad o a un tercio, y la

> acción quedará la misma. Añádanse aventuras, imagínense otros cien capítulos... y tampoco se alterará la sustancia de la fábula.

En el Cine Mudo, las dos partes de la obra cervantina fueron víctimas del proceso industrial que el Cinematógrafo fue creando a lo largo de su inicial Historia. Los primeros quijotes cinematográficos se definen por su longitud; en España, un título de 1905 reza como *Centenario del Quijote*, lo firma Morlán y muestra parajes de Alcalá de Henares. Posteriormente, Narciso Cuyás rueda *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1908), donde algún episodio de la novela quedaba resuelto en bobina única.

Ya en el cine sonoro español, Cifesa produjo *Don Quijote de la Mancha* (1947). Rafael Gil dirigió a los actores Rafael Rivelles y Juan Calvo en los papeles de Quijote y Sancho. El filme responde a las peculiaridades del cine español franquista tanto en sus sugerencias ideológicas como en el tratamiento formal. Gil, que se sirvió de una síntesis literaria elaborada por su colaborador Abad Ojuel, mantiene su habitual respeto para con los textos ajenos, conserva el orden del relato y sintetiza los más significativos episodios a las óptimas posibilidades cinematográficas sirviéndose de un equipo técnico -Alarcón, Fraile, Halffter- de solvencia reconocida. La firma de la casa inscribía la generosa producción junto a otras donde la unidimensionalidad de la Historia combinaba el juego político con el amoroso y solía resolverse plásticamente según los cánones pictóricos del XIX; *Locura de amor, Alba de América, Agustina de Aragón, Lola la piconera*, inscriben su discurso ideológico en el triunfalismo de la época imperial, en la común resistencia frente al enemigo extranjero, abundando en el axioma «una, grande y libre». Este don Quijote de los productores de Cifesa se ofrece como una operación de prestigio donde el texto cervantino, de obligada lectura para el español de escuela primaria, podía «oírse» y «verse» con suficiente eficacia psicológica y en los elementos más esenciales del personaje y su mundo. El espectador medio español parecía preferir la cosmovisión artística de Tamayo y Baus en versión Cifesa a la literatura áurea de Miguel de Cervantes; Gil, satisfecho de su respetuosa ilustración, quedó desilusionado de los resultados comerciales por más que su Quijote hubiera sido fiel tanto a su autor como al espíritu de la época franquista.

Cuarenta y tres años después, una nueva producción española, *El Quijote* (1991), encara la novela bajo diferentes postulados ideológicos. Emiliano Piedra y Televisión Española encargan la dirección a Manuel Gutiérrez Aragón quien se ve obligado a reestructurar y poner en limpio unos guiones previamente solicitados a Camilo José Cela cuyo resultado parece adolecer de sentido cinematográfico. Don Quijote y Sancho están interpretados, respectivamente, por Fernando Rey y Alfredo Landa. Cinco capítulos de una hora acogen la primera parte de la obra y posponen a 1993 la ejecución de la segunda, un hecho repleto de dificultades e inconvenientes (la muerte de los productores Piedra y González Sinde, la del actor Rey, la descapitalización de TVE) que impedirán llevarla a cabo puntualmente. La transformación del metraje estándar propio del largometraje -de 90 a 180 minutos- en variados capítulos permite mantener la fidelidad al número de aventuras por más que ello pueda estar reñido con la síntesis de lo

cinematográfico. Al contrario que en los primeros *Quijotes*, el metraje define y organiza la obra. Gutiérrez Aragón ofrece una visión respetuosa para con el texto cervantino. La «objetividad» de la cámara da fe notarial de salidas y entradas, aventuras y reveses quijotescos, en el entorno del usual paisaje manchego, mostrando su identificación con el narrador omnisciente. Ocasionalmente, un giro en espiral de la cámara sobre sí misma rompe el estilo habitual del relato, y efectuando un picado sobre Don Quijote pretende sugerir el tránsito de la locura a la cordura visto y presentado desde el exterior del personaje. Como segunda excepción a la regla, la visión estrictamente subjetiva del hidalgo se ofrece en la embestida contra las ovejas donde éstas han sido convertidas por el poder de su ingenio en caballeros luchadores, que así aparecen a los ojos del espectador.

El filme *Don Quijote*, dirigido por Orson Welles, se estrenó en la Exposición Universal de Sevilla (1992); se hacía realidad en la pantalla una película, hasta entonces inexistente, que el genio del realizador norteamericano filmó a lo largo de veinte años; un proyecto asumido como producción propia que, abusando siempre de su sentido perfeccionista, nunca acabó de rodar ni de montar. La versión ofrecida – producida por Patxi Irigoyen y montada por Jesús Franco- dista mucho de lo que su autor hubiera hecho, pero, al menos, la Historia del Cine recupera, en su mayoría, planos de un rodaje itinerante que, de otro modo, se hubieran perdido para siempre. El contraste entre otros diversos tratamientos y el otorgado por el realizador americano a «su Quijote» deja bien a las claras la agudeza y la novedad de su planteamiento. El hidalgo, en la vida civil un español exiliado, Francisco Reiguera, responde a la figura que Gustavo Doré materializó en sus dibujos; en verdad que la interpretación dada por este actor manifiesta desde su personalísimo rostro marmóreo la inquietud espiritual del «loco» cervantino; la contrapartida se obtiene en un Sancho parlanchín, sagaz replicador de su amo, que Welles compone recurriendo a Akim Tamiroff, intérprete habitual en sus títulos precedentes.

Debe suponerse que la versión wellesiana está lejos de seguir fielmente el modelo literario cervantino; como tampoco se ha limitado a efectuar una selección de los pasajes conocidos o populares. El anacronismo de la indumentaria quijotesca está potenciado al extremo en la película. La pareja protagonista exacerba el mencionado aspecto al ser situada en el siglo XX, en la década española de los sesenta, en plena contradicción de una sociedad que conserva acentuados rasgos primitivos frente a novedades técnicas o comunicativas de última hora. Lo que el mítico autor de *Ciudadano Kane* propone, va más allá de convertir en «plástica» la letra de la obra. Los héroes de la novela se ven inmersos en la vida cotidiana urbana y rural de una España en blanco y negro que comienza a vivir el auge desarrollista.

La idea base sobre la que el realizador instala su discurso narrativo es que el «progreso técnico» es un nuevo enemigo siempre que no contribuya al «progreso moral» del hombre. Welles es un nuevo Cervantes que sustituye la pluma y la tinta por la cámara y el celuloide; pero ante la premisa indicada, la lucidez wellesiana reconoce

su contradicción al estar dependiendo de unos elementos técnicos de los que precisamente se queja su personaje.

El director americano aparece como él mismo, como realizador cinematográfico que rueda una película llamada *El Quijote* dentro de su película *El Quijote* al igual que Miguel de Cervantes se hacía aparecer en su ejemplar novela y ponía en entredicho la autoría. El autor dentro de su obra, la obra dentro de sí misma, como una caja china que contiene otra dentro de sí. El hidalgo manchego es situado por el realizador entre las fiestas populares de moros y cristianos, en el encierro de los sanfermines, en las procesiones de semana santa; también frente a la motocicleta y al automóvil, a la radio y al televisor. Las técnicas actuales, los modernos aparatos, se convierten en poderes fácticos que están con el hombre pero también contra él deshumanizándolo. La utopía quijotesca no parece tener sitio ya en la Tierra; por eso, ante una posible hecatombe final, ante un cataclismo atómico, las elucubraciones de la pareja Quijote-Sancho estarían dispuestas a situarse en otro lugar; la Luna, por su pureza, pudiera ser idónea para instalar y mantener allí los idealismos de la caballería andante.

Don Juan

Con antecedentes literarios como Tirso y Zamora, Torrente Ballester y Molina Foix, sería difícil que el cinematógrafo, incluso el más primitivo, todavía privado de voz y banda sonora, no hubiera hecho un variado acercamiento al personaje anteponiendo primero acción y pasión a verbo e idea para mostrarlo después entre su sentida soledad y su lúcida reflexión, entre su acusada senectud y su mermado apasionamiento. Esta filmografía se orienta entre un don Juan, gallardo y calavera, con predominio de la acción, y otro, pasivo y romántico, otoñal y decadente, reflexivo y envejecido; el punto de partida de Tirso, modificado por Moliere y Dumas, por Byron y Zorrilla, es tomado por cada director en la variante más acorde con sus intenciones.

Don Juan Tenorio (1908) fue dirigida por los catalanes Ricardo de Baños y Alberto Marro para su productora Hispano Films. El reduccionismo conseguido en este caso por los «guionistas» convertía la extensión de la obra literaria en un filme de duración cercana a los veinte minutos donde «el respeto» al texto de Zorilla se ha limitado a mantener la denominación de los títulos originales, sintetizadores de la situación e informadores a la vez de argumentación y asunto. La condensación de las acciones comporta un tratamiento desigual del tiempo cinematográfico irregularmente repartido en cada uno de los «cuadros». Por su parte, la utilización de lugares y espacios responde a los indicados en la obra zorrillesca, desde la Hostería del Laurel al palacio de Doña Ana, desde la celda de Doña Inés a la casa de Don Juan, sin olvidarse del imprescindible cementerio. La composición del cuadro hereda las más convencionales tradiciones teatrales tanto en la distribución espacial de las figuras humanas y las entradas y salidas laterales de los personajes como en el carácter pictórico de fondos y decorados. Una habitual cámara fija tiende a mostrar las escenas en planos generales al tiempo que recoge la abundante gesticulación del actor y el énfasis teatralizante de la interpretación.

Tanto los interiores como los exteriores se muestran en planos generales a fin de que la acción pueda desarrollarse tanto en el lateral, con entradas y salidas por izquierda y derecha, como en el fondo y hacia el exterior. Por el contrario, la intimidad requerida en alguna escena, la necesidad de ofrecer matices interpretativos, obliga a operador y director al más que infrecuente uso del primer plano, tal como ocurre en la representación de la famosa escena del sofá, en la quinta de Don Juan, con fondo de pintado paisaje sevillano como marco. Y con semejante plástica de barracón de feria se representa el conjunto de mausoleos del cementerio donde Doña Inés se eleva como estatua pétrea en su catafalco. Los monólogos de Tenorio, mirando al espectador y gesticulando melodramáticamente, contrastan con el sepulcral silencio de la emergente efigie, del femenino ángel de luz yacente que suaviza la actitud donjuanesca de demoniaco desafío a las fuerzas celestes. Esta humanización de estatuas y armaduras, esta presencia y ausencia de seres ora reales ora ficticios, corpóreos o fantasmales, donde los recursos del fundido y el encadenado permiten el paso de la realidad a la fantasía, obligan a definir y catalogar esta versión zorrillesca más allá de un mudo drama romántico llevado ingenuamente a la pantalla; el género cinematográfico de la fantasmagoría, donde la más variada truculencia y, en concreto, la eficacísima sobreimpresión operando como tecnicismo milagroso, sitúa al filme en digno continuador de la trayectoria iniciada en Francia por Meliés y en España por Chomón.

Por el contrario, la principal novedad del *Don Juan* (1950), de Sáenz de Heredia es que prescinde de efectuar una adaptación al uso de obra y autor concretos. Pretende ser una nueva versión que conserva de sus precedentes literarios los rasgos definidores del personaje. Su personal actitud ante el mito no es tanto reprobación de su conducta sino cuestionamiento de su modalidad amatoria porque no va más allá de la suplantación (de Don Luis) y del enamoramiento de una menor inexperta (Doña Inés). Sin embargo, tales postulados no parecen mermar el entusiasmo del realizador ante su mítica figura, porque, tras su cuestionamiento, la redime en la mejor tradición de un catolicismo más sentimental que justiciero o, literariamente hablando, más próximo a Zorrilla que a Tirso.

Parece evidente que la presencia del drama romántico, tal como Zorilla lo había presentado, tiene mayor predicamento en esta variante cinematográfica que los planteamientos teológicos de Tirso. Saénz de Heredia reclama como factor inexcusable el arrepentimiento previo a la imprescindible salvación por el amor. La lectura conservadora y patriótica efectuada por el director impide a un buen español morir condenado; en la más pura tradición cristiano-católica, la prolongada mala vida y su perverso comportamiento quedan superados instantáneamente por mor de los sentimientos y por intercesión de la mujer, medianera en este caso ante Dios y en favor del varón pecador. El burlador de oficio, el pecador irredento, acaba, en paradójico final, como el mejor caballero cristiano.

Entre los personajes del filme que no remiten a antecedentes literarios y, en consecuencia, son fruto de los guionistas en su necesidad de construcción narrativa, citaremos a Lady Ontiveros. Tiene una doble significación; de una parte, se ofrece en variante

femenina del arquetipo donjuanesco y, de otra, como antagonista de Inés, cargando en este caso sobre la extranjera cuantos factores negativos hacen poner en duda la honorabilidad de una dama que comercia con sus matrimonios y se deja cortejar por nobles y plebeyos. La oposición entre la recatada española y la libertina extranjera cuestiona el buen nombre de ésta frente a la integridad moral de aquélla. Por si fuera poco, My Lady será la que traicione a su oponente al no haber podido conseguir su amor de manera que el final de Don Juan no es consecuencia de una limpia estocada recibida de frente sino puñal traidor clavado por la espalda en adecuada metaforización del comportamiento de la inglesa. El desenlace se plantea pues bajo la perspectiva zorrillesca sintetizada en la frase «un punto de contricción da a un alma la salvación»; sin embargo, el final vendrá en forma de apostilla patriótica cuando a la voz de «Don Juan, español», cierre de la película, entre en el más allá nombrado de igual forma que Ciutti lo hacía al recibir las cortes foráneas a su amo y señor.

Don Juan, ambientada en la imperial y triunfadora España de los Austrias, con arquitectura real y fingida, construye cinematográficamente una hipotética Sevilla del Siglo de Oro cuyo costumbrismo popular todavía no ofrece los consagrados estereotipos posteriores. Producida en la primera etapa del franquismo, se inscribe como género entre la tipificación del drama romántico y las variantes de la comedia de capa y espada; el subrayado personal combina la exaltación de lo patriótico con la vivencia de lo teológico en oportuna adecuación a la ideología de un contexto sociopolítico formado por el autoritarismo de la dictadura militar más el integrismo del nacional-catolicismo.

Por su parte, Gonzalo Suárez con su *Don Juan en los infiernos* (1991) traspasa la frontera de lo meramente sensual en el personaje y lo instala en la de la racionalidad. Molière y el espíritu analítico de su criatura le venían mejor para ofrecer un Don Juan en quien verbo y reflexión se convierten en sustitutos de espada ligera y trivial aventura. Una consulta a la versión del dramaturgo francés permite comprobar que es poco más que eco en el realizador español.

Sin embargo, el título de la película nos remite a un diverso antecedente: *Don Juan en los infiernos* es un poema de Baudelaire, perteneciente a *Las flores del mal*, que más allá de la homonimia sugiere una atmósfera y un clima de evidente repercusión en la película; una mínima comparación entre filme español y texto francés probaría la cercanía y similitud de atmósferas y sensaciones, aspectos y circunstancias. El poema observa a Don Juan iniciando el tránsito por la laguna Estigia; mientras entrega su óbolo a Caronte, sus víctimas le increpan, Sganarelle le solicita estipendio, Don Luis le recrimina los muertos y Doña Elvira le suplica una última sonrisa; la impasibilidad y el desdén es la respuesta del personaje. El realizador español, en semejante paisaje, humaniza a un héroe que, dubitativo ante el más allá, desplomado en la barca carontiana, dialoga cordialmente con su criado, «curso de mi discurso, (...) cauce de mi pensamiento», en variante paralela a la cervantina y universal pareja. El simbolismo verbal del poeta Baudelaire se hace barroca metáfora iconográfica en Suárez; el fin del personaje prototípico (interpretado por Fernando Guillén) coincide con un agonizante Felipe II (Ignacio Aierra) y un imperio que inicia, como su mito, un ocaso irreversible.

Suárez focaliza la ponderada magnificencia del siglo áureo bajo una escéptica mirada acorde con la de su personaje; sin llegar a revestirla de completa leyenda negra, la sentenciosidad inquisitorial se hace patente en tantos personajes y situaciones, desde la mirada adusta del monarca, que considera la risa pecado capital, a los pronunciamientos del Santo Oficio en materias más humanas que divinas. La solemne arquitectura de El Escorial sirve de marco palaciego para unos interiores mostrados habitualmente de modo tenebrista cuyo ambiente claustrofóbico contrasta con la viveza cromática de exteriores marcados por tonalidades y ambientaciones más placenteros y sensuales. La referencia pictórica a la composición plástica usada por Suárez en la puesta en escena es algo en lo que coinciden críticos y comentaristas. La composición del dormitorio donde Don Juan yace con la dama adúltera, la pose de ésta y el encuadre utilizado remiten en su semejanza a la pintura de Velázquez *La Venus desnuda*, del mismo modo que la secuencia final, recreación visual del poema baudelaireano, parece convertir en imagen dinámica el cuadro de Patinir *El paso de la laguna Estigia*. En adecuación a tan sugerente puesta en escena, un acierto del realizador es el recurso decorativo de la caracola, tan visualmente fascinante como de sugerente función en la narración; inspirada en un grabado del jesuita Von Kircher se manifiesta como anticipo de la radio para efectivo servicio en palacio denegado por las fuerzas inquisitoriales que sólo ven en ella inutilidad y provocación.

El personaje de Dª Elvira (Charo López) tiene una funcionalidad e independencia de la que carecen las versiones anteriores; con toda voluntad Suárez la transforma en dama lúcida, apasionada por su situación pero juiciosa y reflexiva que «afronta con dignidad y grandeza sus contradictorios sentimientos». Lejos del destino asignado por la literatura precedente al «ángel de luz», a la medianera entre Dios y el hombre, esta esposa de Don Juan elige a éste y no Áquel; y es que lejos de intentar salvar el alma de su esposo se limita a quedarse sólo con su vida. El amor parece el resultado de la comprensión o acaso sea justamente al revés. La actividad amorosa de Don Juan, muy limitada en la película a ojos del espectador, parece relacionada con su anticipada vejez lo que conlleva aprovechar el tiempo disponible y sacar fuerza amorosa a la flaqueza vital.

En un contexto histórico y social marcado por el rigorismo contrarreformista que impide hasta la natural expresión de la risa, Don Juan se debate «en su verdadero infierno» y, defendiendo el *carpe diem* frente al *ubi sunt,* a pesar del cansancio y la fatiga, fruto de la edad inevitable, intenta ganarle la partida a la vida.

La Celestina

¿Cómo es posible que en setenta años de cine la cinematografía española no se interesara por la adaptación de la obra de Fernando de Rojas? Ni una sola versión en el mudo y sólo dos sonoras, la primera filmaba por César Fernández Ardavín (*La Celestina*, 1969) y la segunda por Gerardo Vera (*La Celestina,* 1996) parecen un saldo excesivamente escaso para una obra de semejante entramado, popularidad y prestigio.

La diversa focalización que el medio fílmico permite ofrecer, la pieza de Rojas lo traía organizado desde su propia estructura interna; puntos de vista que alternan y contrastan el presente con el pasado, los dichos y los hechos, la realidad y el ensueño, el juicio propio y el ajeno; más allá de tales aspectos, toda una asombrosa riqueza temática y un largo entramado de intenciones conllevarían una simbología cuya última propuesta iba orientada hacia la mostración de un orden social nuevo (los criados tienen ya el carácter de meros mercenarios o asalariados, lo que conlleva un cambio sustancial en las relaciones con el amo) al carácter de la hechicería y su relevante función en la trama argumental, donde el uso de la *philocaptio* (producción en la persona de pasiones violentas por medio de efectos mágicos) es causa dinamizadora de actitudes cuya desbordada pasión acabará con el dramático final.

La Celestina (1969), de César Fernández Ardavín, es una coproducción hispano-alemana cuya estructura está determinada por su separación en «actos» (rótulos numerados acompañados de sonoro avisador) que, sin coincidir exactamente con los del original, se ajustan orgánicamente a él y siguen su discurrir narrativo. La combinación de exteriores, propios de una indefinida ciudad de abundantes torres catedralicias, deviene en una general decoración cuyo modelo arquitectónico acaso se encuentre en la pintura del cuatrocento italiano. Las casas de Calisto (Julián Mateos) y Celestina (Amelia de la Torre) disponen de espacios de doble altura donde la escalera interior es obligado elemento tan decorativo como práctico; la de Melibea (Elisa Ramírez), triplica sus estancias y alturas en función de exigencias argumentales. El ladrillo, en ornamentación de murales y paredes, el marmol, sustentador de arquerías por medio de delgadas columnas, conforman una arquitectura cinematográfica que hace construir la película no sólo en el diseño de la trama sino en una contextualización social cuya imaginería toma modelo en la iconografía de la época.

La elección de intérpretes para los personajes principales nada tiene de objetable en cuanto a la profesionalidad si bien la juventud de la pareja tal como se desprende de la obra de Rojas se traduce aquí en evidente madurez de los mismos. La definición física de Celestina se caracteriza por la gran simplicidad de su indumentaria; el rosario-collar se presenta como único objeto delatador de su actividad pero ningún otro elemento de su persona denuncia la peculiariedad de sus actividades. Esta Celestina persuade con su voz y manda con su mirada.

El buen arranque del filme define el carácter de una ciudad donde lo eclesiástico se confunde con la divinidad; así se produce el encuentro de los enamorados y la mutua fascinación de ambos; la común y generalizada devoción religiosa del pueblo contrasta con el ensimismamiento convertido en veneración que Calisto profesa a Melibea; la divinidad se ha corporeizado en la mujer según expresa el rostro y las actitudes del enamorado. Por el contrario, el final de la película se acomoda a una dramática explicación que Melibea ofrece a su madre y, en consecuencia, la intervención de Pleberio y, por tanto, el plancto literario, queda sorprendentemente eliminado.

Por su parte, *La Celestina* (1996), dirección de Gerardo Vera, guión de Rafael Azcona y producción de Andrés Vicente Gómez, parece planteada como una operación

donde la admiración de los espectadores por el elenco artístico (los mejores actores y los más populares: Penélope Cruz, Juan Diego Botto, Jordi Mollá, Nancho Novo, Maribel Verdú) y la recurrencia al sexo explícito (mostrado en los secundarios y escamoteado en los principales) suponen ingredientes para la taquilla antes que para el carácter artístico de la adaptación.

La concesión al estrellato condiciona gravemente una interpretación y un recitado cuya falta de credibilidad pone en entredicho el papel de Melibea y, muy especialmente, el de Calisto. El retrato de Celestina (en digna interpretación de Terele Pávez) se orienta más hacia la coquetería de una puta vieja adornada de llamativos pendientes y anillada de manos que a indumentaria peculiar de hechicera.

El inicio del filme da por sentado que los enamorados se conocen; el encuentro catedralicio carece pues de la emoción del enamoramiento súbito; y, consecuentemente, la tarea de Celestina se hace fácil y sin resistencia. La animadversión entre Pármeno y la vieja está especialmente potenciada a lo largo de la narración, recriminándose ambos sobre el trágico destino de su madre; de este modo, el asesinato de la alcahueta, obra material de éste, se torna antes en elemento vengativo que codicioso.

El tratado de Centurio con la intervención de Elicia y Areúsa, está desarrollado con el detalle propio de un género donde la aventura y la venganza, el sexo y la muerte reúnen los ingredientes necesarios de cualquier drama contemporáneo al uso. La proclamada pérdida de la virginidad por parte de Melibea cierra la trágica aventura y el llanto de Pleberio queda reducido a fugaz y efímera representación.

Llegados a este punto conviene preguntarse si el aparente respeto y la fidelidad a una obra de semejante enjundia beneficia o perjudica el carácter de la adaptación; o si, por el contrario, es preferible una versión de la misma donde la totalidad de los actos sean factor tan prescindible como ineludibles los temas básicos.

Conclusiones

Cien años de cine español arrojan un escaso balance de «donjuanes», «tenorios» y «celestinas» en el país que literariamente los vio nacer.

El repaso a la filmografía quijotesca permite comprobar que, las muy diferentes versiones de la obra así como la concepción del personaje, vienen determinadas por diversos factores fundamentales: la dependencia de lo técnico, la sumisión o la subversión a lo literario, la exigencia de lo plástico y la connotación de lo ideológico.

Del mismo modo, el personaje donjuanesco se ha mostrado antes aventurero y burlador, luego escéptico y avejentado. La versión muda se obligó a un reduccionismo del drama zorrillesco respetando las más convencionales tradiciones teatrales y resolviéndolo mediante el género cinematográfico de la fantasmagoría; la sonora prescindió de la literalidad de la adaptación para ofrecer una visión personal, ambientada en la España de los Austrias, donde los antecedentes literarios del drama romántico se complementan con un subrayado patriótico y moralizante acorde con la época en la que fue elaborado. La más heterodoxa, retomando la herencia de Moliére y Baudelaire,

mostró al personaje reflexionando lúcidamente sobre su condición, ya viejo y cansado, en paralelo al ocaso irreversible de su rey y de su imperio mientras la puesta en escena del filme trascendía lo estrictamente literario para adecuarse a la iconografía, pictórica y arquitectónica, del Siglo de Oro.

La Celestina cinematográfica se instala, en la versión primera, en un entramado dramático de evidente sumisión a la estructura prefijada y donde la voluntad de marcar iconográficamente un estilo toma como modelo la pintura italiana del quatrocento; por el contrario, la más reciente, construye una adaptación tan aparentemente fiel como insulsa en sus resultados y donde los guiños a los jóvenes espectadores contemporáneos conlleva una voluntaria explicitación de los factores sexuales como rasgo prioritario.

Bibliografía consultada

Revista Internacional de Cine, 3.

Colectivo, *Cervantes en imágenes*, 28 festival de cine de Alcalá de Henares, 1998.

Riambau, E., *Orson Welles, Una España inmortal*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.

Domingo, Mª Teresa, «Don Juan, un mito vigente», Cauce, 16, 1993.

Hernández Ruiz, Javier, *Gonzalo Suárez, un combate ganado con la ficción*, 21 festival de cine de Alcalá de Henares, 1991.

Salvador Miguel, Nicasio, «Edad Media: El Teatro», en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Ediciones Ordaz, I, 1980.

Deyermond, Alan, «Edad Media», en *Historia y crítica de la Literatura Española*, I, Ed. Crítica, Barcelona, 1979.

Tirso de Molina, probable autor del *Quijote de Avellaneda*

Luis Vázquez Fernández

Introducción

Pocas obras habrá en nuestra historia literaria del Siglo de Oro que hayan sufrido tal variedad de atribuciones como este *Segundo tomo del Quijote*, publicado bajo el pseudónimo de El Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda. Se han barajado nombres diversos para su autoría, pero cada hipótesis era muy pronto substituida por otra. Los críticos buscaban indicios textuales, la mayor parte de las veces nimios e inconsistentes, a ojos vistas, que se derrumbaban como castillo de naipes.

Es bien sabida la nómina de las variadas atribuciones: El dominico Padre Aliaga, Juan Blanco de Paz, Ruiz de Alarcón, Francisco López de Úbeda, Mateo Luján de Sayavedra, Pedro Liñán de Riaza, Céspedes y Meneses, A. del Castillo Solórzano, el mismo Lope de Vega, Bartolomé Leonardo de Argensola, Alfonso Lamberto -aragonés-, Jerónimo de Pasamonte, Fray Alonso Fernández -dominico-, Mira de Amescua, Gabriel L. de Albión, Francisco de Quevedo, Fray Cristóbal de Fonseca, Alonso de Ledesma, Guillén de Castro, Juan de Valladares, Vicente García, Alonso Salas Barbadillo, Alonso Pérez de Montalbán, Alonso Fernández Zapata, incluso Miguel de Cervantes... «En definitiva, hay tantas dificultades en aceptar ésta como otras tantas hipótesis expuestas, que inclinan el ánimo a dar por imposible el problema, y a decir con Astrana Marín: «No más conjeturas. Ya hay sobradas y ninguna verdadera»[1].

Doña Blanca de los Ríos abogó en favor de su entrañable Tirso de Molina[2], y no estuvo sola: a ella se une Palau y Marsá[3]. Pero ni ella ni él llegaron a convencer a los demás críticos, que defendían a su candidato propio. Creo que faltaron análisis objetivos y serenos, a la vez que un preciso estudio que fundamentase cada hipótesis. Yo vuelvo, de nuevo, a «resucitar» este problema, consciente de que todo problema -si lo es y está bien planteado - tiene solución. En este sentido no estoy de acuerdo con el anterior juicio de Astrana Marín.

Hace un par de décadas surgió un autor que volvió a replantearse -esta vez, con profundidad y competencia, con análisis detallados- la posible autoría tirsiana. Tengo la impresión de que tuvo poco eco su trabajo, quizá porque él mismo frenó su entusias-

---

1 García Salinero, Fernando, Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* Introducción, Madrid, Clásicos Castalia, 1972, 37.

2 Ríos, Doña Blanca de los, *Algunas observaciones sobre el Quijote de Avellaneda,* en La España moderna, *1897-1898.*

3 Palau y Marsá, F., *Una nueva conjetura sobre el Quijote,* Barcelona, 1902.

mo ante la afirmación cervantina de que se trataba de una autor aragonés. Se llama Díaz-Solís[4]. Y su obra es amplia, bien organizada, seria, concienzuda, confrontando textos del Avellaneda y de Tirso, hasta llegar a la orilla misma de la decisión afirmativa sobre la autoría de Tirso, frenada, como dije, por él mismo, por su excesiva honradez, según juzgo. El considera que este Quijote de Avellaneda tiene calidad, y no pretende injuriar a Cervantes su autor -como se ha venido afirmando, insistiendo incluso en que se trataba de un vulgar y mediocre escritor envidioso-, cosa que Díaz-Solís niega con suficientes pruebas. Su autor sólo pretendió «hacer caricatura de lo que ya lo era, pero de otro modo». Señala, acertadamente: «Ningún escritor del Siglo de Oro ha profesado en sus escritos tanta adhesión a Cervantes, al que hizo el *Quijote*, singularmente. Ninguna queja, sólo entusiasmo ha proclamado Tirso por esta obra...». Sin embargo no dejó de indicar deficiencias en las *Novelas ejemplares* -que no considera tales, y cuya falta de coordinación le parece criticable-, y regateó asimismo ejemplaridad al *Persiles* y *Sigismunda*[5]. Y acaba confesándonos: «No pocas páginas de este libro, su parte más espesa en verdad, se llenan del esfuerzo de establecer una aproximación, una familiaridad, hasta una «identidad»[6] quizá entre el desconocido don Alonso Fernández de Avellaneda y Gabriel Téllez, el fraile que, a la hora de la aparición del apócrifo, fundaba, en solidez, su prestigio»[7].

En la misma línea suya, he descubierto tales coincidencias de terminología, giros, expresiones, manera similar de supresión de artículos, pasajes semejantes, y una serie larga de modalidades tirsianas al acercarse a los temas y su forma de tratarlos, además del humor a ultranza -similar al del «gracioso» de las comedias de Tirso-, que todo parece llevarnos a reafirmar sólidamente la identificación entre Avellaneda y Tirso de Molina, entre esta obra y la suya. Yo, por mi parte, afirmo sin ambages «la probabilidad» de que la mano que redactó este *Segundo tomo de Don Quijote* es la misma del autor que iba a entregarnos *Cigarrales de Toledo* (prácticamente finalizado en 1621, e impreso definitivamente -pues anduvo por dos imprentas- en 1624). Subrayaré, pues, algunos aspectos que, en mi lectura personal del Avellaneda, me llamaron más la atención, pensando en la obra de Tirso de Molina, en la que estoy inmerso desde hace precisamente otro par de décadas[8].

---

4 Díaz-Solís, Ramón, *Avellaneda en su Quijote*, Colombia, Tercer Mundo, 1978.

5 Ob. cit., 16.

6 El entrecomillado es mío.

7 Díaz-Solís, ob. cit. 15.

8 Al tomar la dirección de la revista «Estudios», en 1976, comencé mi investigación tirsiana, con miras al extraordinario de 1981, donde ofrecí la «nueva partida bautismal» de Tirso, y negué que el «acto de contrición» -que Penedo había publicado en la *Revista de archivos, bibliotecas y Museos*, e incluyó luego en un apéndice de su introducción a la edición de la Historia de la Merced, de Tirso- fuese tal. Después pude confirmarlo, con el hallazgo de dicho poema, escrito por un ciego antes de nacer Tirso. Véase mi trabajo: «El *Apóstrofe* de Articela (1689) no es el *Acto de contrición* de Tirso, sino estrofas tomadas, y deformadas, de un *Arrepentimiento*, compuesto por Ginés de Sandoval en 1572 », Estudios 170, 1990, 123-136. Mi investigación sobre Tirso nunca la abandoné. Espero que se concrete, a corto plazo, en una «Biografía documentada», que muchos me solicitan.

1. Características tirsianas en el *Quijote de Avellaneda*

1.1. Estructura tripartita

Quiero comenzar afirmando que Tirso organiza buena parte de su obra -especialmente la redactada en prosa- de forma tripartita o triádica. Está muy claro en *Cigarrales de Toledo* (1624) y en *Deleitar aprovechando* (1635)[9]. En la primera, la estructura triádica es muy visible y constatable. Se dan narraciones, comedias y poemas. La novela breve que incluye trata de tres maridos burlados. A lo largo de la obra, asistimos a tres bodas; a aventuras sentimentales, fiestas o saraos y justas literarias, de tipo académico, escenificadas en las aguas del Tajo. Existe influencia de la pintura, búsqueda del contraste-paradoja y expresividad de la frase. Se desarrolla mucho el diálogo, junto al monólogo y las consideraciones del narrador. Existen poemas de tipo tradicional, culteranos y conceptistas. Hay romances, canciones y sonetos. Entre las poesías existen las amorosas, las hay a la naturaleza, mientras otras son de tipo introspectivo. Los poemillas líricos alternan con los jocosos y los descriptivos...

Por su parte, *Deleitar aprovechando* está toda ella estructurada triádicamente: Contiene 3 novelas, 3 Autos sacramentales y 3 grupos de poemas. Se desarrolla la novela en tres días. Cada día se parcela en tres actividades, ya señaladas. Aparecen tres héroes cristianos -santa Tecla, san Clemente Papa, y san Pedro Apóstol. Destacan tres organizaciones poemáticas: En *La patrona de las musas* se dan poemas sueltos, loas sacramentales y poemas de certamen, a Ignacio de Loyola y a Francisco Javier. En *Los triunfos de la verdad*, también encontramos poemas independientes, loas eucarísticas y poesías de certamen: a la Natividad de María. Finalmente, en *El bandolero (san Pedro Armengol, mercedario redentor)* de igual manera, hay poemas sueltos, loas eucarísticas y poemas de certamen: a san Pedro Nolasco y a san Ramón Nonato, mercedarios. No es obra, ciertamente, del azar, sino fruto de un esquema perfectamente elaborado por Tirso.

De modo semejante, en el *Quijote de Avellaneda* (1614), publicado con el pseudónimo de «Alonso Fernández de Avellaneda». No olvidemos que Téllez usó el pseudónimo de «El Maestro Tirso de Molina»; pero también, en los prólogos a su teatro, «Francisco Lucas de Ávila»; y en poemas jocosos y burlescos, enviados a certámenes, «Gil Berrugo de Tejares» y «Paracuellos de Cabañas»: ¡hasta en esto tiene perfecta cabida el pseudónimo de este *Quijote* referido a Tirso! En el *Avellaneda* sobresalen tres partes, 36 capítulos, múltiplo de tres, que se reparten en tríadas: 12+12+12, de semejante extensión. Son asimismo claras las tres etapas: a) Comienzo de la aventura y salida hacia Zaragoza; b) regreso e intercalación de las dos novelas; y c) itinerario de vuelta,

---

9 Véanse mi dos obras: L. Vázquez, *Tirso de Molina: Poesía lírica. Deleytar aprovechando*, Madrid, Narcea, Bitácora, 1981; y *Tirso de Molina, Cigarrales de Toledo,* Madrid, Clásicos Castalia, 1996. Para el uso tirsiano, en sus poemas, de las figuras de dicción, de pensamiento y tropos, puede consultarse otra antología con amplia introducción, edición y notas, L. Vázquez, *Tirso de Molina. Diálogos teológicos y otros versos diseminados*, Kassel, Reichenberger, 1988.

hasta que para en *El Nuncio de Toledo* (hospital de dementes, que Tirso conoció bien en Toledo, y que cita profusamente en sus obras). Captó bien Salinero esta organización tripartita en la edición del *Quijote de Avellaneda*, sin que aluda nunca a la semejanza con Tirso. Pero sigue la triple división: 3 lugares: Ariza, Ateca y Zaragoza. Tres ciudades de Aragón, donde suceden las aventuras, al revés del *Quijote cervantino,* cuyas aventuras quijotescas suceden en despoblado. La tercera parte sigue idéntico esquema: 3 lugares de Castilla, Sigüenza, Alcalá de Henares y Madrid, todas bien conocidas por fray Gabriel Téllez. Hay tres caracteres básicos: un loco-necio, Don Quijote, un tonto-comilón y descarado, Sancho Panza, y una fulana-sucia, Bárbara. También existen otros 3 caracteres secundarios: Álvaro Tarfe, Mosén Valentín y Bramidán de Tajayunque[10].

1.2. Las dos novelas cortas, *El Rico desesperado* y los *Felices amantes* como concordantes, «en lo fundamental» con *El condenado por desconfiado*

Aunque el entramado y el desenlace de estos argumentos no sean del todo coincidentes, me parece evidente que guardan una estrecha relación con *El condenado por desconfiado,* obra tirsiana, publicada en su polémica *Segunda parte del Teatro*, pero que aparece ya antes destacada, como hoja de guarda, en una comedia de Tirso[11]. Es de rigor preguntarse: ¿Existió una edición madrileña de la «Primera parte de las comedias de Tirso», previa a la de Sevilla de 1627? Desde luego, Tirso, en *Cigarrales de Toledo* -escrito ya en 1621, en lo esencial-, al prometer la «Segunda parte de Cigarrales», afirma contundente: «y, en tanto que se perficiona [tengo] dadas a la imprenta Doce Comedias, Primera parte de muchas que quieren ver mundo entre trecientas que en catorce años han divertido melancolías y honestado ociosidades» (*Al bien intencionado*, 108, según mi edición anotada de Castalia 216, publicada el año 1996). A su vez, el Conde de Schak, en su *Historia de la Literatura y Arte dramático en España*[12], habla de un ejemplar de esta edición madrileña, que dice haberle facilitado el librero de París Mr. Ternaux Compans. No está acertado Cotarelo al dar las razones para poner en duda esta afirmación tan transparente, pues dice «que el conde no da los títulos de las 12 comedias, sino once»[13]. Así es, en realidad, la lista del breve manuscrito de la BNM, dado que el nº 1 está frente al título -«La primera de Tirso»-, y de la 2ª parte del «Penséque»

---

10 García Salinero, Fernando, ob. cit., 9-10.

11 BNM, Ms. 15.675, 1r-65v. La hoja manuscrita insertada dice así: «1- La primera de Tirso; 2- Palabras i plumas; 3- El pretendiente al revés; 4- La villana de Illescas (*sic*); 5- El melancólico; 6- El mayor desengaño; 7- 1-2 El castigo del penséque; 8- Tanto es lo demás como lo de menos; 9- La celosa de sí misma; 10- El privar contra su gusto; -11- Celos con celos se curan; 12- *El condenado por descon-*». Hace años que el profesor A.K.G. Paterson la ha descubierto. Tanto él como Xavier Fernández le concedieron gran importancia probatoria de una «Primera parte de Tirso», donde ya aparecía *El condenado por desconfiado*, anterior a su «Segunda parte».

12 Madrid 1887, III, 391.

13 Cotarelo y Mori, E., *Comedias de Tirso de Molina,* I, XLV.

no se cita el título, que es: «Quien calla, otorga». De modo que da la impresión de ser sólo 11 comedias, aunque el nº 7 señala «1-2». (Hoy se desconoce esta más que probable edición) [14].

Es importante, pues, subrayar este dato importante para aquellos que todavía puedan tener dudas de la autoría tirsiana de *El condenado por desconfiado*.

Volviendo al par de novelas cortas del Avellaneda, diré que, en el *Rico desesperado,* Monsieur de Japelín, adinerado, que abandona su modo de vida y se hace Religioso; y luego, al poco tiempo cae en la tentación de abandonar su vocación y, casado con una ex-religiosa, acaban ambos su existencia de modo trágico, está presente la huella de Tirso. Su desesperación es lo que en *El condenado*, la «desconfianza de la misericordia divina». En contraposición, en los *Felices amantes*, la Priora de un convento -después de vivir fuera de él una vida depravada- se arrepiente y se salva, por confiar siempre en la misericordia divina, a través de su devoción a María. En ambas novelas hay una clara intención ejemplarizante. Existe, a la vez, cierto «erasmismo», explicable, si pensamos que los acontecimientos pasan en Flandes. Cuando falla la «confianza en Dios», se está en camino de perdición, «a radice». La fatalidad de Paulo, y la catástrofe de Japelin, provocan la compasión humana. En ambos casos se da el «engaño» -siempre fruto del espíritu del mal, ya por labios de un supuesto «ángel», o de unos «falsos amigos»-; y éste es otro de los condicionantes esenciales en la resolución final de ambas novelas. Una gran tristeza final se apodera del lector u oyente, al comprender que se trata de una «auténtica tragedia cristiana»[15].

---

14 Acaso se publicó antes del «dictamen de la Junta de Reformación» (1625), y se ordenó recoger dicha edición. Si el Conde de Schak dice haberla tenido en sus manos, debemos darle crédito. ¿Por que, además, figura con el título de «Doze Comedias nuevas» su Primera edición de Sevilla, en el año 1627, dedicada a Don Alonso de Paz, Regidor de Salamanca, que residió siempre en la Corte? Sobre este Regidor salmantino, amigo de Tirso, y familiar del patrono de sus padres, criados de Don Pedro Mesía de Tovar, Señor y Conde de Molina de Herrera, véase mi trabajo: «Nuevos documentos salmantinos en relación con la biografía de Tirso», revista Estudios, Madrid, 159, 1987, 513-498. Debo señalar que Pablo Jauralde, en su magnífica biografía de *Francisco de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1999, 750, manifiesta no conocer a un hermano de este personaje -sobre quien tengo escrito-, y dice referente al obispo: «Por una extraña casualidad Dávila en *Teatro Eclesiástico*..., III, 433, cita a un Alonso Mesía (+1636) Obispo de Mondoñedo, que había sido capellán mayor de las Descalzas Reales. En realidad los Messía son una familia noble que tienen sus casas solariegas en Úbeda y Baeza, pero que se han extendido por Beas de Segura, Segura de la Sierra, Villacarrillo, etc. Véase *Relación del linaje de los Messía...,* Jaén...1958 (BN 7/41241), 117: «secretario del Conde de Niebla...». Pues bien, los Messía de Tovar eran oriundos de Villacastín (Segovia), en donde tienen, todavía hoy, capilla de enterramiento; y donde fundaron el convento de Clarisas, existente en la actualidad. Este Obispo de Mondoñedo era hermano de Don Pedro Messía o Mexía de Tovar y tío del hijo de don Pedro, que fallece en Sevilla -de ahí su posible arraigo en tierras andaluzas. Éste manda que sus restos sean trasladados a Villacastín, en cuya iglesia yacen. (He consultado personalmente su *Testamento* en Protocolos de Sevilla, hace años).

15 Hay quienes niegan la existencia de «tragedia» en el cristianismo. En puro rigor el «destino fatídico» es pagano. Pero ¿qué mayor tragedia, para el creyente del Siglo de Otro, que saberse condenado?

En los *Felices amantes* se alude abiertamente al «Hijo pródigo» de la parábola, que vuelve a la casa paterna - aunque las razones iniciales sean el hambre, y no el amor -, mientras que en el *Rico desesperado* hay nítidas alusiones al «rico epulón del evangelio». Y recordamos que el tema de ambas obras - «Hijo pródigo» / «Rico epulón» - coexisten, en unidad original y muy lograda, en la excelente comedia de Tirso *Tanto es lo de más como lo de menos,* que figura junto al *Condenado por desconfiado* en el breve ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid, antes señalado. En la «Segunda parte de Tirso» desaparece la segunda comedia, y se sustituyen otras dos, *La villana de Illescas* (¿errata por «de Vallecas»?), y también *El privar contra su gusto.* En su lugar se editan esta última y *La gallega Mari-Hernández.* Es, además, probatorio para mi aserto el que aparezca como refrán, en este *Segundo tomo del Quijote,* respondiendo a su mujer, Mari Gutiérrez (que recuerda a Mari-Hernández): «Y no me seáis repostona, que me canso ya de vuestras impertinencias, y tanto será lo de más como lo de menos»[16].

Depende de El Bandello *Los felices amantes* - y del Heptámeron, de Margarita de Navarra -, aunque con gran originalidad de matices propios, como suele hacer Tirso en *Los tres maridos burlados*, que, en ciertos momentos, recuerda asimismo a El Bandello, como la crítica señaló.

Hay otro detalle muy significativo, tomado del italiano, que se repite, como signo de alegría: «dando una mano con otra», o «dando mano contra mano»: aparece en otros pasajes de este Quijote, y en *Cigarrales de Toledo*, de Tirso, concretamente en *Los tres maridos burlados.*

La «predestinación» y el «valor de la vida religiosa» los trata también Tirso en varias comedias: *Quien no cae no se levanta; La elección por la virtud; La santa Juana* (en sus tres partes); y, de modo sobresaliente, en *El condenado por desconfiado.* (Otros aspectos existen en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*).

Hay pasajes asombrosamente semejantes en el *Rico desesperado* y en *El condenado por desconfiado.* Ejemplo, entre muchos: el número 10. Japelín vivió contento en el claustro «por espacio de diez meses». El demonio dice, refiriéndose a Paulo: «Diez años ha que persigo a este monje...». Japelín, antes de suicidarse, exclama: «Señora y bien mío», dice, hablando con su ahogada esposa «si tú no estás en el cielo, ni yo quiero cielo, ni paraíso». Paulo, al saber que Enrico murió ahorcado, creyendo que su muerte tenía que ser pareja a la del criminal también exclama: «Si a Paulo buscando vais, / bien podéis ya ver a Paulo / ceñido el cuerpo de fuego, / y de culebras cercado». En el *Condenado, Enrico, el malvado,* se arrepiente al final de todo, y se salva. Igualmente, en el *Rico desconfiado*, don Quijote afirma. «Que si el señor Japelín acabara tan bien su vida cuanto honrosamente acabó la del adúltero soldado...». Es decir, se trata de salvación *in extremis*, en ambos casos.

---

16 Alonso F. de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, cap. XXXV, 446.

Moraleja subyacente: si Paulo no abandonase su vida eremítica, no se condenaría = Si Japelín no abandonase el claustro, tampoco. Ambas tragedias tienen muchos elementos en común. El *Condenado*, con todo, es obra más teológica y compleja[17].

El ermitaño que relata la novela de los Felices amantes, con reminiscencias de Berceo, nos ofrece la contrapartida de la otra «tragedia». Aquí la «devoción», que supone «confianza divina», a través de María, salvará a la Priora Luisa y a su ciego amante. Acaban volviendo a la «casa paterna»[18]. Pronto mueren en paz, ya confesados y arrepentidos[19]. Estos felices amantes «trocaron la pena en gloria». Vivieron un tiempo alocadamente, pero, a la hora de la verdad, se arrepienten y se salvan. Tirso dará la misma solución a Don Juan en *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, alocadamente irreflexivo, en su juventud, repitiendo, ante los consejos sensatos de Catalinón y otros: «¡Tan largo me lo fiáis!». Pero era creyente, y al final, aunque es castigado, con la pena que él mismo se impuso al jurar a Aminta: «que me dé muerte un hombre muerto». ¡Mas ese fuego de la mano del difunto, ex-comendador de Calatrava, a quien él había dado muerte, no es fuego del infierno! ¡Tirso condenó al «Burlador» sólo al fuego del purgatorio, pese a la divulgación de la tesis contraria de que lo mandó al infierno!

Hay tres indicios textuales muy claros: a) «No alumbres, que en gracia estoy», dice el difunto en el primer banquete: luego no le dio la muerte en pecado; b) «Este es poco / para el fuego que buscaste», le replica el mismo difunto a los pies de su tumba, al darle la mano de fuego, que le abrasa: ¡Si fuese fuego del infierno ya no cabría decir que era poco!; c) Don Juan pide confesión: «Deja que llame / quien me confiese y absuelva». Don Juan, al fin, creyente, en la obra de Tirso, se arrepiente. ¡Y en la *Santa Juana* se dice claramente «que está en el purgatorio»[20]!

1.3. Nadie como Tirso, en el Siglo de Oro, profesó mayor adhesión, en su obra, al *Cervantes* del Quijote

De modo muy sintético diré que Tirso -que califica, en *Cigarrales,* a Cervantes de «nuestro español Boccaccio»- en más de 10 comedias alude a Don Quijote y a Sancho Panza. ¡Le interesó la finalidad moral cervantina de desterrar los libros de caballerías! ¡Le admiró su manera original de hacerlo! Pero cuando escribe y reelabora lo quijotesco se asemeja más al apócrifo que a Cervantes. Esto se explica bien, si el apócrifo es obra suya. Señalaré tan sólo un detalle muy significativo al respecto. En *El castigo del penséque* dice don Rodrigo: «¿Hay castigo semejante?». A lo que responde Chinchilla:

---

17 Conviene insistir en que en ambas creaciones se abandona la «vida consagrada» por hacer caso a «falsos consejos». Las «revelaciones o direcciones privadas» son peligrosas. Es éste otro mensaje, muy tirsiano (en la línea sanjuanista).

18 Cf. Lc 15, 11-32.

19 Avellaneda, ob. cit., 279-280.

20 Cf. Vázquez, L., *El burlador de Sevilla y convidado de piedra,* Madrid, revista Estudios, 1989, vv. 2460, 2749-2750 y 2766-2767.

«Cuando lo llegue a saber / Madrid, los ha de poner / en sus novelas Cervantes, / aunque en el tomo segundo / de su manchego Quijote/ no estarán mal, como al trote / los lleven por ese mundo / las ancas de Rocinante / o el burro de Sancho Panza».[21] Juzgo que muy pocos críticos se han fijado en que «tomo segundo» -y no «parte segunda»- es la expresión misma de la edición apócrifa: «Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo...» (Avellaneda).

2. En el «Prólogo» se siente injuriado Tirso, antes que Lope, pero no es crítico despiadado con Cervantes

Habla de sus novelas «más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas». ¡He aquí el elogio merecido, aunque la crítica se «entremese» con el prólogo! Esto es nobleza tirsiana. Reconoce que coinciden en la finalidad, «si bien» dice «en los medios diferenciamos, pues él tomó por tales el ofender a mí, y a quien tan justamente celebran las naciones...» (Lope). En *Cigarrales* Tirso hace un gran elogio de Lope y su teatro, como nadie[22]. ¿Por qué se siente injuriado? No olvidemos que, en la *Adjunta del Parnaso,* Cervantes -después de la «primera parte del Quijote»-, ya en 1613 (manuscrito) -1614 (edición)-, lanza un dardo hiriente, injurioso, a Tirso, al referirse a los «privilegios, ordenanzas y advertencias, que Apolo envía a los poetas españoles...» Dice: «Que el más pobre poeta del mundo (...) pueda decir que es enamorado, aunque no lo esté, y poner el nombre a su dama como más le viniere a cuento, ora llamándola Amarili, ora Anarda, ora Clori, ora Filis, ora Fílida, o ya Juana Téllez». Blanca de los Ríos vio claro que había puyas contra Lope en esos nombres délficos de «amantes» reales, aludidas. Y dedujo que lo de «Juana Téllez» iba por Tirso. Sólo vislumbró una razón: Acaso por haber escrito la «Santa Juana». Díaz Solís también reconoce que aquí existe injuria a Tirso, al mentar el apellido Téllez. No logran, con todo, ver claro. Sucede, sin embargo, que Juana Téllez es la madre de Tirso, según descubrí hace tiempo. (Esto lo ignoraban Blanca y Solís). Naturalmente que Tirso no puede -como fraile que es- decir que está enamorado; a no ser de su madre, que es una mujer de pueblo, humilde, una simple Juana Téllez! ¡Por eso puede decir, en su Quijote -para mí más que probable- que Cervantes «tomó por medios injuriar a mí»! Y esto lo dice antes de referirse a Lope. Por si fuera poco, no le cita entre la muchedumbre de poetas, cuando en 1614 ya tenía un renombre bien ganado como autor de teatro. Cervantes no podía ignorar a Tirso,¡ si ya en 1609 enterró en la iglesia madrileña de San Sebastián a su hermana Andrea, que vivía, como él, en la calle de la Magdalena, cerca del convento de la Merced, donde era monja una hermana de Tirso, Catalina Téllez![23] En

21 Acto I, escena X.

22 Final del «Cigarral primero».

23 Dice el certificado de defunción: «En Madrid en nueve días del mes de octubre de mil seiscientos nueve años, murió de calenturas doña Andrea de Cervantes, viuda de Sante Ambrosio, florentino, de edad de sesenta y cinco años. Dejó una hija y no testó. Recibió los Santos Sacramentos... Enterróla su hermano Miguel de Cervantes, que ambos vivían en la calle de la Magdalena... (Libro de difuntos de

el Madrid de entonces Cervantes tenía que tener noticias de Tirso, aunque estuviera entonces en Guadalajara o en Toledo de fraile mercedario, ya significado desde 1606, y no digamos en 1614. Y lo ignora olímpicamente en su *Viaje del Parnaso,* donde elogia a multitud de poetas secundarios, y de décima categoría. Pues el «otro», que viene detrás del mercedario Remón, no es Tirso -como se vino afirmando, acríticamente-, sino don Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal- arzobispo de Toledo, amigo de poetas, y poeta él mismo. Tenía «sus glorias esculpidas en Alcalá», pues había fundado allí el Convento de Bernardas, dejando su «escudo de armas» para colocar en la fachada, al acabar las obras. Es el «monseñor que hace versos», del verso 256, estrofas antes; por eso le llama ahora «el otro», por haberlo ya señalado[24].

5. Conclusión

No tengo espacio, ni tiempo, para mayores precisiones. Podría citar más de 200 vocablos «muy tirsianos», existentes en el *Avellaneda.* Los términos de «novela» y de «comedia», son intercambiables en Tirso («Como esta novela es casi comedia, voy a entremesar un prólogo...»). Las referencias quijotiles en el teatro de Tirso; las modalidades expresivas semejantes; la omisión de artículos -que no significa «aragonesismo»-, frecuente en *Cigarrales*: ¡Más de 40 párrafos! La coincidencia en digresiones e hipérbaton, comunes a ambas obras; las expresiones zeugmáticas; los «arcaísmos» , como «puesto que» (aunque); «quillotrado»; «pasagonzalo»,etc., son abundantes. En suma: Avellaneda es: a) de generación mucho más joven que Cervantes: Tirso lo es; b) de la escuela de Lope: Tirso lo es; c) autor de Teatro: Tirso lo es; d) Clérigo y Religioso: Tirso lo es; e) alguien que, en breve tiempo, es capaz de asimilar la trama quijotesca y caricaturizarla: Tirso era capaz de ello en 1614, a sus 35 años; f) alguien que «provoca» a Cervantes, y le admira: Tirso era ese mismo; g) el par de novelas le va bien a Tirso; h) juega,en una copla, con Ana de y ánade: Tirso lo hace también en *Cigarrales*; i) hay demasiada similitud entre el «juego de sortija», en las «letras», y su «juego en el Tajo, «siendo como anillo», con igual estilo de «letras», en 3 versos. Después de tantos propuestos candidatos, yo me decanto por la «probable» autoría del Maestro Tirso de Molina[25]. Para finalizar, quiero ofreceros la solución de un «anagrama» de la

---

la Parroquia de San Sebastián, 1609-1630).

24 Cf. Vázquez, L., *El testamento de un gran mecenas: Don Bernardo de Sandoval y Rojas, el otro, del Viaje del Parnaso, confundido con Tirso de Molina*, Madrid, revista Estudios, 1992, 117, 131-174.

25 Cf. algunas obras de interés, ya no recientes: La edición, en 3 tomos, del Avellaneda, con introducción y notas de Martín Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1972. Sobre la obra y el autor: J.B.S.P., *Avellaneda,* Madrid-Cádiz, Escelicer, 1940; García Soriano, Justo, *Los dos Quijotes,* Toledo, 1944; Rivero, Atanasio, *El crimen de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Hispánica, 1916; Boedo, F., *El contraquijote,* Sociedad Editorial de España, 1916, entre otros.

primera línea del *Avellaneda*, sorprendente por cierto: «El sabio Alisolán, historiador no menos moderno = Tirso de Molina hiso el alarde no bano ni morosso»[26].

26 Tirso escribe, de modo sistemático, en su *Historia* vocablos con «doble ese». Ejemplos: «possitibo», «estudiassen», «proffessiones», «*infussa*». *Historia*, I, 100.

Motivaciones y destinatarios del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús

Magdalena Velasco Kindelán

Pretendo con esta exposición poner de manifiesto la profunda coherencia que se advierte, en una lectura atenta del *Libro de la Vida de Santa Teresa de Jesús*, entre las motivaciones que le llevan a escribirlo y los destinatarios intratextuales del mismo.

El *Libro de la Vida*, cuyo manuscrito se conserva en la biblioteca del Monasterio del Escorial, es una autobiografía incompleta, escrita desde la altura de los 47 años de su protagonista, en 1562. Aún vivirá 17 años más, en los que realizará sus fundaciones, viajando por Castilla y Andalucía. Pero también se trata de una biografía incompleta porque Teresa cuenta tan sólo algunas cosas de su vida, con un criterio de selección muy estricto, criterio que tiene también mucho que ver con el título de mi intervención. Es evidente que se trata de una autobiografía espiritual, en la que se da más importancia a lo psicológico que a los acontecimientos externos. Teresa dedica trece capítulos de su obra a hablar de su oración porque en ella radica su verdadera aventura espiritual. Ella ha recorrido espacios del espíritu, ha vivido realidades interiores. Lo externo se convierte en secundario ante sus ojos.

Si reflexionamos acerca de los motivos que suelen llevar a algunas personas a escribir su autobiografía o sus memorias -me refiero a obras serias, no a esas fruto del simple oportunismo económico-, veremos que pueden resumirse en el deseo de justificar la propia trayectoria vital. Suele tratarse de personas que están próximas a cerrar el arco de sus vidas, y quieren exponer sus anhelos e intenciones al juicio de los demás, o incluso, desafiando ese juicio, apelar al de la historia o al de Dios.

La autobiografía de Teresa de Jesús es diferente. Ella aún no está en el declinar de su vida; tiene menos de 50 años, y le queda mucho, y quizás lo más importante, por realizar. Bien es cierto que desde un punto de vista subjetivo, al terminar el *Libro de la Vida*, Teresa disfrutaba de un período de cierta tranquilidad externa en el Convento de San José de Ávila, y pensaba que su «vida pública» había terminado.

Por otra parte no parece tener gran interés en justificarse ante los demás. Repite que no le importa el juicio de los hombres, que quiere vivir oculta, olvidada de todos, ocupándose sólo de Dios y de las almas. Afirma que «trae el mundo bajo los pies», y nada de él le interesa; no aspira al poder, el dinero o la honra. No quiere ganar fama como escritora.

Después de estas consideraciones negativas la pregunta que surge es: ¿por qué, pues, escribe? ¿Cuáles son las razones poderosas que mueven a Teresa a afilar la punta de su pluma de ave, a mojarla en tinta terrosa y a deslizarla veloz por el papel barato, pulcramente cosido en cuadernillos por sus hermanas? ¿Qué motivaciones le impulsan

a escribir a deshora, robando tiempo al descanso, «casi hurtando el tiempo y con pena, pues me estorbo de hilar, por estar en casa pobre, y con hartas ocupaciones» (Cap. X)?

De una reflexión atenta podemos deducir una triple respuesta a esta pregunta. Teresa escribe por tres razones poderosas: la primera, para dar gloria a Dios y dar a conocer «sus misericordias»; después, por obedecer a Dios y a quienes lo representan, que le mandan taxativamente que escriba; por ultimo, para hacer bien a otras almas y evitarles los sufrimientos de la soledad espiritual que ella ha sufrido.

A estos tres motivos se corresponden los tres destinatarios del texto. Los confesores, en primer lugar, que serán el filtro por el que su obra llegará a esas otras personas: sus hermanas religiosas, y un pequeño círculo de almas selectas. Y de forma eminente, Dios, al que continuamente se dirige Teresa, fundiendo así la rememoración del pasado con la oración presente, en una extraordinaria manifestación de reviviscencia.

Así pues, dar gloria a Dios, obedecer a sus confesores y hacer bien a otras almas cercanas, forman unas triples parejas motivación-destinatario que dan al *Libro de la Vida* una profunda originalidad de raíz sin duda agustiniana.

Teresa fue, como sabemos, escritora por obediencia. Sus confesores le instan a poner por escrito «el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho» (Prólogo). No le permiten, sin embargo, hablar de sus «grandes pecados y ruin vida» (*ibid.*). Teresa se dispone a obedecer, y nos revela que no son sólo los sacerdotes quienes le apremian, sino que «aun el Señor sé yo lo quiere muchos días ha, sino que yo no me he atrevido» (*ibid.*). Conviene recordar que en la ascética católica, la obediencia a una orden expresa de los superiores proporciona la seguridad de estar cumpliendo la voluntad de Dios, con una firmeza de la que carece una simple moción interior no contrastada por la obediencia.

Cuando siente la dificultad de seguir adelante se acuerda del mandato recibido: «De mal se me hace decir más de las mercedes que me ha hecho el Señor...; mas por obedecer a el Señor que me lo ha mandado y a vuestras mercedes, diré algunas cosas para gloria suya.» (Cap. XXXVII)

A veces no puede contenerse en los límites marcados, y considerando su ingratitud hacia Dios, no le importa que la riña el letrado: «Creo no añido muchas en decir otras mil, aunque me riña quien mandó moderase el contar mis pecados, y harto hermoseados van; por amor de Dios le pido de mis culpas no quite nada, pues se ve más aquí la magnificencia de Dios...» (Cap.V)

Otras veces se autolimita para no sobrepasar los límites del mandato, evitando los temas marginales: «De buena gana me alargaba en decir muy por menudo las mercedes que me ha hecho este glorioso santo, a mí y a otras personas; mas por no hacer más de lo que me mandaron, en muchas cosas seré corta más de lo que quisiere». (Cap. VI)

A lo largo de la redacción del Libro se hacen presentes nuevas solicitudes por parte del confesor: «Como vuestra merced me tornó a enviar a mandar que no se me diese nada de alargarme, ni dejase nada...» (Cap. XXX) Incluso se deja abierta la posibilidad de incluir cosas nuevas si así se lo indicaran: «Si después le pareciere a vuestra merced, pues las sabe, se podrán poner, para gloria del Señor». (Cap. XXXV)

Es la obediencia la que le lleva a vencer las dificultades prácticas que encuentra para llevar a cabo su obra. Teresa es sincera cuando pondera lo costoso que le resulta dedicarse a su libro, en especial por falta de tiempo. Un texto: «Heme atrevido a concertar esta mi desbaratada vida, aunque no gastando en ello más cuidado ni tiempo de lo que ha sido menester para escrivirla, sino puniendo lo que ha pasado por mí con toda la llaneza y verdad que yo he podido.» (Cap. XL)

Con frecuencia, al reiniciar su trabajo, se ha olvidado de lo que escribió y no tiene tiempo para releerlo: «Es en tantas veces que he escrito estas tres hojas y en tantos días -porque he tenido y tengo, como he dicho, poco lugar-, que se me havía olvidado lo que comencé a decir...» (Cap. XXXIX)

Al no tener motivaciones artísticas o de justificación personal para escribir, Teresa de Jesús se muestra enormemente desprendida respecto a la obra que está componiendo. No sólo permite al confesor que quite, añada o cambie lo que le parezca, sino que incluso está dispuesta a aceptar la destrucción del manuscrito: «No sé si digo desatinos; si lo son, vuestra merced los rompa, y si no lo son, le suplico ayude a mi simpleza con añidir aquí mucho...» (Cap.VII)

Teresa escribe con tranquila libertad de espíritu, porque confía en que, si algo no va bien «romperálo a quien lo envío» (Cap. X). Cuando su sinceridad le lleva a decir lo que piensa con total franqueza, su prudencia reacciona, y confía al destinatario su inquietud: «Rompa vuestra merced esto que he dicho, si le pareciere, y tómelo por carta para sí, y perdóneme, que he estado muy atrevida». (Cap. XVI)

En ocasiones, sin embargo, Teresa pide al destinatario que, aunque destruya el resto, guarde cuidadosamente una parte. Concretamente, le suplica que conserve lo referido a la fundación del Convento de San José: «Y ansí pido a vuestra merced por amor de Dios, que si le pareciere romper lo demás que aquí va escrito, lo que toca a este monesterio vuestra merced lo guarde, y, muerta yo, lo dé a las hermanas que aquí estuvieren.» (Cap. XXXVI)

Por fortuna, el buen juicio de aquellos consejeros salvó de la desaparición aquellos preciosos manuscritos. Pero con su actitud, Santa Teresa confirma las altas motivaciones que le animan a escribir. Como ya hemos dicho, nunca quiso simplemente hacer literatura, sino dar gloria a Dios y hacer bien a otras personas, además de contrastar su vida con la doctrina de los letrados. Con estas palabras termina el *Libro de la Vida*:

> De esta manera vivo ahora, señor y padre mío... Plega a su Majestad que esto que va aquí escrito haga a vuestra merced algún provecho, que por el poco lugar ha sido con trabajo; mas dichoso sería el trabajo si he acertado a decir algo que una sola vez se alabe por ello al Señor, que con esto me daría por pagada, aunque vuestra merced luego lo queme. (Cap. XL)

Parece que fue el Padre García de Toledo el destinatario inmediato de este manuscrito. Se trataba de un religioso dominico, de noble familia, piadoso, inteligente y buen letrado, que había conocido a Teresa de Jesús en Ávila. Estando Teresa en Toledo en

casa de Doña Luisa de la Cerda, a principios de 1562, se confesó de nuevo con el joven dominico, el cual, admirado al oírla, le dio la orden terminante que necesitaba para ponerse a escribir. Junto a él, apoyándole por carta, estaba el Padre Pedro Ibáñez.

De esta manera, todo el Libro de la Vida tiene como destinatario intratextual al Padre García de Toledo, al que Teresa se dirige con respeto, como a sacerdote y letrado, pero también con confianza maternal, dándole, con gran delicadeza consejos espirituales. «¡Oh hijo mío» -le dice- «sea sólo para vos algunas cosas de las que viere vuestra merced salgo de términos...» (Cap. XVI) O también: «Mas, ¡qué hablar he hecho para despertar a vuestra merced a no estimar en nada cosa de esta vida! ¡como si no lo supiese, u no estuviera ya determinado a dejarlo todo y puéstolo por obra! (Cap. XXII)

A veces, de una manera franca, se manifiesta como madre y maestra del joven religioso: «Ansí que vuestra merced, hasta que halle quien tenga más espiriencia que yo y lo sepa mijor, estése en esto». (Cap. XXII)

Es bien sabido que el gran deseo de Teresa al escribir su «modo de oración» era el de contrastarlo con la doctrina de los letrados y teólogos. Por eso pide con frecuencia al Padre García que trate esos escritos con personas espirituales que puedan asegurar la rectitud de su camino.

Antes de escribir este libro, el primero de todos los suyos, Teresa había realizado ya algunos apuntes autobiográficos, que debieron servirle como primeros materiales para su elaboración; se trataba de algunas cuentas de conciencia, es decir, descripciones detalladas del estado de su alma y de su trato con Dios, encaminadas a hacerse comprender mejor por quienes tenían la misión de orientarla espiritualmente.

Como ya dijimos, la primera versión del *Libro de la Vida* debió ser redactada en Toledo, en los seis meses que pasó allí Teresa de Jesús en el año 1562. Antes de regresar a la ciudad de Ávila, en el mes de Junio de ese mismo año, debió enviar al Padre García la primera redacción. Sin embargo, ese manuscrito se ha perdido. El que conservamos es una copia posterior, que contiene nuevos detalles y la fundación del primer convento reformado, el de San José de Ávila, así como la narración de varias mercedes que Dios le había hecho. La nueva redacción fue hecha en el propio convento de San José, y terminada probablemente en 1565.

El motivo de esta segunda redacción fue el siguiente: Teresa, siempre deseosa de consultar con letrados y buenos teólogos, acudió al Inquisidor Don Francisco de Soto y Salazar, pidiéndole su parecer acerca de las gracias extraordinarias que recibía de Dios. El Inquisidor dijo no ser él la persona indicada para dar tal juicio, y la remitió al Maestro Juan de Ávila, santo y famoso sacerdote. Fue esta la ocasión del manuscrito tan pulcro que podemos ver en El Escorial. Así lo afirma la propia Teresa, hablando en tercera persona: «Y ella lo hizo así, y escrivió sus pecados y su vida. Él la escrivió y consoló, asegurándola mucho.» (Cuenta de conciencia 53ª)

Acompañaba al manuscrito una carta dirigida al intermediario portador del Libro, en la cual dice:

> Suplico a vuestra merced lo enmiende y mande trasladar -si se ha de llevar al Padre Maestro Ávila-, porque podría ser conocer al-

> guien la letra. Yo deseo harto se dé orden en cómo lo vea, pues con ese intento lo comencé a escribir, porque como a él le parezca voy por buen camino quedaré muy consolada, que ya no me queda más para hacer lo que es en mí. En todo haga vuestra merced como le pareciere, y ve está obligado a quien así le fía su alma. (Carta epílogo al *Libro de la Vida*).

Aunque el destinatario directo del *Libro de la Vida* sea el Padre García y otros teólogos, se ve claro que Teresa piensa en un grupo más amplio de personas, siempre a través del primer destinatario, que será el que decida acerca de la conveniencia de su difusión. Entre estas personas están, sin duda, las religiosas que pudiesen venir al pequeño monasterio de San José, especialmente por lo que se refiere a la narración detallada de la fundación del mismo.

Pero Teresa piensa también en un círculo pequeño de personas piadosas, que emprenden como ella en solitario el camino de la perfección cristiana. Ella sabe por experiencia lo difícil que es andar sin maestro por los caminos del espíritu: «Una de las cosas porque me animé, siendo la que soy, a obedecer en escribir esto y a dar cuenta de mi ruin vida y de las mercedes que me ha hecho el Señor..., ha sido ésta (consolar a otras almas)». (Cap. XIX) Y en otra ocasión dice: «Escrívolo para consuelo de almas flacas como la mía, que nunca desesperen ni dejen de confiar...» (Cap. XIX)

Aunque no lo diga de forma expresa, se encuentra este círculo -aún pequeño- de destinatarios presente en la mente de la autora cuando escribe: «Pues créanme, crean por amor del Señor a esta hormiguilla...» (Cap. XXXI) O también «No sé...como podrá quien esto leyere dejarme de aborrecer...» (Cap. XXXI) Y más: «Una cosa quiero avisar aquí, porque si alguno la tuviere...» (Cap. XL)

El no haber encontrado maestros es queja que se escapa con frecuencia de la pluma de Teresa: muchos sufrimientos se hubiera ahorrado de haber tenido un firme guía en los comienzos de su vida espiritual. «Porque yo no hallé maestro..., aunque le busqué, en veinte años después de esto que digo, que me hizo harto daño para tornar muchas veces atrás.» (Cap. IV)

Este sufrimiento de la soledad interior es sentido como uno de los más grandes de su vida: «Digo esto para que se entienda el gran trabajo que es no haver quien tenga espiriencia en este camino espiritua..., y con haver yo pasado en la vida grandísimos travajos, es éste de los mayores». (Cap. XXVIII)

También sufrió Teresa por no tener las ideas filosóficas y antropológicas adecuadas para explicar su vida espiritual. Tuvo que hacerlo todo por ella misma, a base de tanteos y aproximaciones, explicando sus experiencias mediante comparaciones, insistiendo y repitiéndose con frecuencia para intentar aclarar su pensamiento: «Siempre tuve esta falta de no me saber dar a entender -como he dicho- sino a costa de muchas palabras». (Cap. XIV)

Pero es indudable que, con muchas o pocas palabras, Teresa tenía una especial capacidad para saberse explicar, poniendo ante los ojos de los demás, con gran sencillez, pasajes del espíritu humano nunca antes explorados. Y ella es bien consciente de

este don: «Porque una merced es dar el Señor la merced, y otra es entender qué merced es y qué gracia; otra es saber decirla y dar a entender cómo es.» (Cap. XVII)

Pero volvamos a los destinatarios de su escritura. Dice Víctor de la Concha, a propósito del *Libro de la Vida*: «Quedaría incompleto el esquema de destinatarios condicionantes de la retórica, si en él no incluyéramos a Dios».

En efecto, Dios se va a convertir en el interlocutor principal del *Libro de la Vida*, y, a la postre, en su verdadero protagonista. Es un Dios poderoso, Creador del mundo, al que Teresa llama, como a Rey, «Su Majestad». Pero también un Dios cercano, «Cristo, Jesús mío», al que ama con pasión de enamorada. Así, se produce continuamente en el *Libro de la Vida* un desahogo del alma hacia el Amigo leal al que todo le debe: «Bendito seáis, Señor mío, que ansí hacéis de pecina tan sucia como yo, agua tan clara que sea para vuestra mesa.» (Cap. XIX)

Todo el relato de la Vida está entreverado de alabanzas y bendiciones a Dios. Ante el contraste entre la grandeza de Dios y la miseria propia, surge el dolor, y una profunda sensación de impotencia que sólo Dios puede calmar. El alma humilde de Teresa se acoge a esta benignidad divina, y se desborda en deseo de hacer algo por El. La autobiografía narrativa se hace oración contemplativa, desahogo del alma que revive su pasado, actualización de sentimientos narrados, vivos en el alma de la autora. La narración del pasado se funde así con la expresión del presente, manifestando una profunda unidad de vida.

Pero, además, el interlocutor divino se convierte en el elemento esencial de selección de contenidos, cuyo principio es el deseo de destacar la acción ordenadora de Dios en su vida. Los hechos que la autora cuenta, las anécdotas que relata, no tienen como fin el simple gusto por narrar una historia lo más completa posible; su función es la de destacar el divino juego de Dios con su alma, y manifestar las misericordias de Dios.

De aquí procede la profunda paradoja del *Libro de la Vida*, que siendo, como lo es, la autobiografía espiritual de una mujer, tiene como verdadero protagonista la acción de Dios. El nervio rector de toda la obra es mostrar cómo Dios va haciendo de la historia humana, con la colaboración de los hombres, una historia de salvación. Por eso Teresa entiende que la narración de su vida se resume en contar la acción de Dios en ella: las misericordias de Dios. Quiere desaparecer del primer plano narrativo, porque, al reflexionar sobre su vida, aprecia una presencia ordenadora que dirige los acontecimientos hacia un fin previsto de antemano, aunque contando de manera misteriosa con sus actos libres. Por eso Teresa de Jesús no quiere atribuirse un protagonismo que considera que no le corresponde.

Termino ya. Espero haber demostrado mi hipótesis inicial acerca de la interrelación entre motivaciones y destinatarios del *Libro de la Vida*. Permítanme cerrar mi exposición con una reflexión sobre esta extraordinaria obra. Es el resultado, a mi juicio, de la conjunción en una misma persona de tres condiciones de difícil coincidencia: en primer lugar, la santidad, la cercanía de Dios y la íntima experiencia de realidades sobrenaturales y gracias extraordinarias. Después, un enorme poder de introspección

y de discernimiento espiritual para saber interpretar lo que experimenta, lo que siente, lo que le sucede. Y por último, una fabulosa capacidad de expresión, una singular facilidad para poner por escrito con fuerza y vigor plástico los acontecimientos interiores, desde los más elevados a los más sutiles. El resultado es un conjunto literario sorprendente y asombroso, de excepcional interés.

Bibliografía citada:

García de la Concha, V., *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona, Ariel, 1978.

Don Quijote, el vizcaíno y la granada: Políticas del texto y del Estado

Juan Diego Vila

-I-

Signado por el gesto simbólico del corte y la sutura textual, el cierre del capítulo octavo y el inicio del noveno de la primera parte del *Quijote* instauran con claridad uno de los segmentos narrativos donde la poética de la obra -su narración y su materia- se exhibe y se esconde con mayor plasticidad ante los ojos del «Desocupado lector»[1].

Todo acontecerá en un hiato temático, en un instante de suspensión diegética que creará las condiciones necesarias para que, vuelta otra, la historia de Don Quijote abdique, por un instante, de su lugar de preeminencia. Lo que hasta entonces era una totalidad se descubre trunca y para lo que deviene incoado e imperfecto se deberá hallar el fármaco discursivo restaurador de la unidad perdida.

El pacto de lectura es explícito y se cimenta a partir del «Dejamos»[2] inclusivo con que se abre el capítulo nueve de la Primera Parte en el cual un narrador, convertido en lector de la obra, supedita la prosecución del relato interrumpido a la creencia y fiel adhesión -por parte del resto de los lectores- a un mito de los orígenes que, en su conjunto, incumbe al texto.

Probablemente, quizás para remarcar que esta digresión mítica supone un desplazamiento cualitativo, el relato que se refiera no llenará el blanco dejado desde el inicio por el primer narrador de la historia. El hallazgo textual que acaece en *El Alcaná de Toledo*[3] no suple, en modo alguno, el vacío originario, la marca de origen sellada en la anonimia, la ucronía y la utopía del «de cuyo nombre no quiero acordarme»[4] que jalonaba el comienzo de la historia.

Se sabe, sin embargo, que el cruce de la historia de Don Quijote -sin pasado, y en apariencia sin futuro, al menos en el final del capítulo 8- con la historia del libro de Don Quijote -cuyo futuro se transcribe- sirve, a las claras, para generar un efecto reparador. El texto parece anunciarnos que, sólo si se escribe el proceso de escritura, si se borra la falibilidad del discurso lógico con el auxilio de un mito de los orígenes, el cuerpo

---

1 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, I, prólogo, 9. Todas las citas del *Quijote* se realizan por la presente edición.

2 I, 9, 105.

3 I, 9, 107.

4 I, 1, 35.

del relato, su misma materialidad, podrá erguirse como un todo -sin miembros amputados- ante los ojos del lector.

La epifanía de estos cuerpos -el de Don Quijote y el de su historia- no puede lograrse, tan sólo, por uno de esos caminos. Lo que focaliza la brecha digresiva de las breves páginas es, contrariamente a lo que suele afirmarse, la insuficiencia genética del discurso, por sí mismo, tanto lógico como mítico. De los límites del primero huelgan los comentarios. Recordemos tan sólo que el último párrafo del capítulo 8 advierte al lector que: «está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas»[5].

El segundo, en cambio, el que míticamente pretende suplir esta imperfección, el que aspira a borrar la mácula primera de ese cuerpo, se exhibe imperfecto desde otro ángulo. Si el discurso lógico demuestra que no acompaña a la acción -el proceso diegético no progresa conforme la marcha de esa historia, el cuerpo de Don Quijote deviene fantasmático por cuanto no existe una grafía que lo ancle en una realidad textual- el discurso mítico, en cambio, prioriza su carácter de suplemento, de acumulación simbólica desplazada, y, a la vez, por «contrario sensu» típico de este modo narrativo, su valor de síntesis argumentativa. El mito mismo, y el que nos ocupa, se funda en una imagen, en un hecho o acción que exige ser interpretada. Y habitado por el deseo de hablar, de decir lo no dicho[6], el inicio del capítulo 9 comienza así:

> Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales, que, si en lleno se acertaban, por lo menos se dividirían y fenderían de arriba abajo y abrirían como una granada; y que en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba.[7]

Y si se dudara del corte, sólo sería menester reparar en que antes y después de ese punto -omega y alfa invertidos en su orden- el texto desliza un tercer elemento. En la clara zona donde los hilos de uno y otro tejido se vuelven perceptibles, donde los márgenes mutuos coexisten y lindan pero no terminan de juntarse, se ofrece el juego de dos imágenes que se espejan de un modo peculiar -la de los caballeros con sus «espadas altas y desnudas» y la de la «granada».

---

5 I, 8, 104.

6 Según Marcel Detienne en *La invención de la mitología*, Barcelona, Península, Colección Historia, Ciencia, sociedad, Nº192, 1985, «la mitología es un lugar semántico que produce el entrecruzamiento de dos discursos, de los cuales el segundo habla del primero y pertenece a la interpretación. ¿Qué es lo que hace que lo que se denomina mito esté habitado o poseído por una necesidad de hablar, por un deseo de saber, por una voluntad de buscar el sentido, la razón del discurso considerado en sí mismo?» (11)

7 I, 9, 105.

Así, finalmente, emerge el tercer término de esta poética de la escritura de los cuerpos. La imagen, ante todo, se opone en ese vínculo de polaridades discursivas -la lógica y la mítica- como una tercera posición. Una no-persona en ese diálogo técnico y si, frente al discurso -en términos teóricos-, la imagen se puede definir como un no-discurso, es fundamental tener presente que, en la cultura coetánea, probablemente en virtud de la formulación metafórica de esa imagen, lo que celebra el inicio del capítulo noveno es la consumación discursiva de un oxímoron donde existe un texto que ancla la imagen, imagen que especular y reversiblemente, también, revela el texto[8].

Lógica, Mito e Imagen se autoconvocan para novelar la poética de la materialidad de los cuerpos -el de Don Quijote y el de su historia vuelta texto- y no es casual, por cierto, que en una sociedad religiosa como la España de Cervantes, el modelo de creación, se organice en un dinamismo ternario. La imagen traduce la unión, el corte y la sutura, de ese cuerpo, de ese texto, vuelto uno a partir de la diversidad, de la polaridad, y no es casual, tampoco, que lo que en el nivel material de esta poética lo realice la imagen, en el nivel diegético de esta digresión, de este hiato temático, lo realice un anónimo traductor, presentado también como una no-persona -la ausencia de nombre sería una clara marca en este sentido- cuya finalidad es la de mediar entre autores y narradores.

Y aquí, finalmente, y antes de entrar en nuestro análisis, un último detalle sobre esta noción de la imagen como traducción. Así como la metafórica granada que prologa el mito de los orígenes vuelve imagen todo el discurso previo -y resume prolépticamente lo que vendrá-, las letras de los cartapacios que encierran el fin del relato en el Alcaná de Toledo, son simples dibujos, imágenes cuyo sentido será menester «descifrar» «traducir» por cuanto son arábigas.

-II-

Ubicada, entonces, en un lugar medial, será fundamental develar y recapitular todo aquello que la metafórica granada explica y desarrolla de la poética. ¿Existe una lógica oculta por la cual esta imagen representa lo acaecido y todo lo por venir? ¿Se constata

---

8 Sobre la dimensión iconológica o emblemática de este fragmento, a nivel teórico, reténganse las iluminadoras palabras de Fernando Rodríguez de La Flor en *Emblemas, Lecturas de la Imagen Simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995, 15: «La propuesta implícita en los grandes trabajos de los fundadores de la iconología, y en general de todos aquellos que desde la Antigüedad, que a estos efectos vienen a inaugurar las «Imagines» de Filóstrato, nos asegura de la existencia de un texto que ««ancla» la imagen, de una imagen que «revela» el texto» (R. Barthes, Retórica de la Imagen). Eso supone que, con intensidad desde el nacimiento de la imprenta y del hecho que posibilita la reproductibilidad infinita para el discurso logoicónico, los fenómenos de interacción entre los dos sistemas de signos conforman una suerte de vanguardia, cuyo destino específico va a ser el de superar el confinamiento de unos objetos, que han sido a menudo concebidos exclusivamente o bien para la mirada o bien para la lectura.» Repárese también, en el siguiente pasaje (16): «En torno, pues, a la forma reina -el emblema-, que logra en la Edad Moderna articularse como género puente entre la literatura y el arte, la lengua y la forma, la palabra y la imagen, se destacan un conjunto de industrias conceptuales que determinan la creación de una arquitectura (plástica) del imaginario.»

en ella, acaso, la misma arbitrariedad que muchos semiólogos puntualizaron para explicar, en el ámbito del signo lingüístico, las relaciones de significante con referente?

No es mucho lo que el texto cervantino nos dice de esta imagen. La forma, propiedades y características del fruto -como el tipo de adjetivación que podría recibir para proceder a una mayor individuación- son borradas en el contexto mismo del uso metafórico, circunstancia ésta que refuerza, por el contrario, el valor de generalidad, de a-temporalidad.

Es obvio, por cierto, que el proceso significativo que exige la exégesis de la comparación instaurada[9] es, sin embargo, complejo. La similitud de los términos devendría opaca -por un lado los cuerpos de dos hombres en combate, con sus espadas levantadas, por el otro el cuerpo de un fruto- si el lector repeliera el dinamismo metafórico e insistiera en el grado recto de lectura textual.

El claro empleo del modo condicional -«dividirían y fenderían» precisa el texto- agrega una nueva faz al problema ya que instaura dos lecturas posibles. La más evidente es aquella que se centra en la dinámica del corte. Hombres y fruto son semejantes por cuanto pueden ser cortados «de arriba abajo» pero -y remarco el cauce adversativo que instauro- como ello no sucede en la acción, como la historia y el texto recuperan su continuación, esta vía pierde su valor. Con un corte -que deja de ser tal por la sutura- se vuelve evanescente el punto de vinculación y referencia y la metáfora queda sumida en la nada. Construida para el olvido, la *lectio facilior* vuelve irrelevante y ornamental a la metáfora en cuestión.

Ahora bien, si pensáramos, en cambio que se debe buscar una similitud entre sendos términos que no proceda del eventual accidente de que ambos podrían ser cortados, e instaurásemos una lectura que retorne -a partir del hallazgo de la continuación y de la sutura de la acción y de los cuerpos- hacia atrás, nos colocaríamos, de lleno, en el plano de una *lectio* que si bien es *difficilior*, resultará mucho más provechosa.

-III-

De los múltiples estudios que han enfocado este pasaje -la mayoría de ellos con un claro enfoque narratológico- sólo uno se habría ocupado de la imagen de la granada. Se trata

---

9 Véase, al respecto, el siguiente aserto de Bice Mortara Garavelli en su *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1991, 182: «Las relaciones entre la metáfora y la comparación no son simples, y menos aún se dejan reducir a las dimensiones de los enunciados o a la presencia/ausencia del signo explícito de la comparación, la conjunción «como»». Y cita, a continuación, un texto de Bertinetto (1979:160): «La diferencia entre la comparación y la metáfora (...) no se rige por presupuestos formales, sino pragmático-cognitivos en sentido estricto. La primera figura se funda en la percepción estática de las afinidades (y de las diferencias) que unen dos entidades, mientras que la segunda se basa en un mecanismo de naturaleza eminentemente dinámica, que produce una forma de fusión, o, mejor, de co-presencia, entre las entidades comparadas.» Y resulta fundamental esta definición contrastiva por cuanto el texto cervantino se tensará -conforme lo demostraremos- entre esas dos posibilidades -existentes más allá de la presencia del «como»- por cuanto todo puede ser una simple comparación, o una gran metáfora.

de un breve artículo de Karl Ludwig Selig[10] que centraba su estudio en la tradición de la granada como símbolo y emblema y los sentidos que recuperaba -el de representar un mundo, el tiempo, la concordia[11]- los vinculaba -a nivel de proyecto escritural- con el designio autorial de hacer de su novela un microcosmos. La granada sería el artificio mediante el cual todas las partes conformarían el todo.

Sin embargo lo más llamativo de este trabajo es que, pese a la puntualización del nivel emblemático, la densidad significativa sea circunscripta en la lectura que ofrece el crítico a la técnica de la narración -Selig recuerda el aserto de I,47 donde el texto es definido como «una tela de varios y hermosos lazos tejida»- y deja voluntariamente excluido de su análisis toda la carga ideológica, histórica y cultural que convoca el fruto[12].

Por lo pronto, y si nos remitimos al valioso *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias observaremos -como suele ser frecuente en el texto del lexicógrafo- que los imaginarios culturales convocados para dar la definición del término -en este caso con doble entrada, una para la ciudad de Andalucía, otra para el fruto- son múltiples y variados y exceden, con mucho, la pertinencia de una disciplina para la explicación.

Junto a la etimología múltiple del vocablo -en sus versiones arábigas o hebreas- y al saber del Doctor Laguna en su «Dioscórides», se destaca la lectura simbólica.

La granada puede ser símbolo de una república, cuyos moradores están muy conformes y adunados, y está adornada con corona, que significa dominio e imperio, porque la granada está coronada con una corona de puntas[13] y la emblemática:

> Hay una empresa de una granada con el mote «agroduce», de que usó el rey don Enrique el cuarto, dando a entender que el rey ha de

---

10 Selig, Karl Ludwig, «Don Quixote I/8-9 y la granada», en *Studies on Cervantes*, Kassel, Edition Reichenberger, 1993, 85-89.

11 Selig trabaja en el cuerpo de su trabajo con dos textos emblemáticos, el *Emblematum ethico-politicorum centuria* de Julii Guiliemi Zincgrefii, Heidelberg, 1664, emblema LXXXI, y la *Iconología* de Cesare Ripa, Perugia, 1764-1767, 5 tomos (artículos «Concordia», «Simulación»). En nota, asimismo, aclara que las referencias pueden ser infinitas y remite, también, al *Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus explicatus* de Philippo Picinelli, Colonia, Agrippinae, 1687.

12 Dice Selig en el último párrafo de su artículo antes de concluirlo: «Es un hecho bien establecido que gran parte de la población de Toboso era morisca repoblada del reino de Granada. Es interesante y de suma importancia como el texto se refiere a una esfera ideológico-histórico-demográfica arábiga /aljamiada/ morisca. Después de la conquista de Granada, Maximiliano I adoptó como símbolo y emblema la granada, tal vez también símbolo de nobleza, clemencia, benignidad, indulgencia y vida eterna. Véase el retrato de Maximiliano I por Albrecht Dürer en el Kunsthistorisches Museum, de Viena, y otro en el Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg. Los retratos son de los años 1518-19; Maximiliano tiene una granada en la mano.» (88)

13 Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1994, 603. «Granada (II)».

> tener de todo, usando de justicia y de clemencia, templando una con otra.[14]

En clara clave política, es por cierto sugerente que, para el «Tesoro», el fruto, como símbolo de la unidad del estado, sea descripto en función de un artificio, el adorno de la corona que trasluce el poder del soberano sobre la totalidad de los subditos conformes y que, a renglón seguido, el emblema y la descripción del sentido del mote, subvierta plenamente lo afirmado con anterioridad.

El rey elegido, es el que era llamado «el enfermo»[15] -y difícilmente pueda imaginárselo como un monarca que lo tiene todo, sin tener salud- y el conjunto de «moradores (...) conformes y adunados» se desplaza a la polaridad antitética del mote «agroduce» que subsume en el imaginario de la «justicia» opuesta a la «clemencia» otras tantas polaridades constitutivas de ese todo, de esa «república», de ese estado.

Y, sobre esta paradoja, remarquemos otro aspecto. Así como el discurso lógico cortado narra el drama del cuerpo de Don Quijote -siempre suspenso y con su espada en alto en el trunco relato del capítulo 8-, y el mito del capítulo 9 desplaza la atención a otro cuerpo, el que se construye con la escritura, el texto como libro, como artefacto cultural que, cual microcosmos, duplica la vida, la imagen de la granada opera una síntesis aún mayor, la del Estado como escritura, como historia de una individualidad vuelta ejemplo único, como construcción de la totalidad.

Discurso, Mito e Imagen, hilvanan ante los ojos de todos el drama de un héroe, un libro y un estado. Y con sutil y casi imperceptible trazo, el texto deslizará el secreto y colectivo anhelo de la ausencia de marca, la esperanza de que cada uno de esos cuerpos, y todos ellos en un conjunto donde se refractan mutuamente, se erijan borrando las diferencias constitutivas y sus fallas.

Y por ello mismo no es casual que, en otros términos, pero concurrentes con esta idea, se exprese también el deseo del segundo narrador en su pesquisa textual:

> Y, así, no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada (...) estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las circunvecinas. Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español don Quijote de la Mancha.[16]

---

14 Ibidem, 603. «Granada (II)».

15 Covarrubias define el término «Enrique» de la siguiente manera: «Es nombre alemán, «Henrich». Vale tanto como hombre principal, de gran casta y linaje, poderoso y de mucha hacienda. Hemos tenido en Castilla cuatro reyes Enrique. El primero, que fue hijo del rey don Alonso el bueno, murió en Palencia, de una golpe de una teja que cayó de un tejado. El segundo fue hermano del rey don Pedro el cruel, al cual él mató. El tercero está enterrado en medio de la iglesia del monasterio de San Francisco en Madrid. El cuarto que llamaron el enfermo, hijo del rey don Juan el segundo, hermano de la Reina Católica, doña Isabel.» *Ibidem*, 477.

16 I, 9, 106.

Ergo, no es poco a lo que se aspira. Tan real como el Estado español, la vida de don Quijote no será ficción sino historia y el sino trunco que será menester completar, trazará el recorrido apoteósico que va de la aldea a la nación toda en su conjunto. El segundo narrador no vacila a la hora de adjetivar. Tan emblemático como la granada para representar al estado, Don Quijote será signo de España. «Español» es una forma léxica que -según el binarismo del tópico de las armas y las letras- en el *Quijote* solo califica textos y soldados[17] dignos de eterno nombre y fama y entre ellos, sugerentemente, a un «tal de Saavedra»[18].

-IV-

Establecida estas correspondencias corporales, recordemos, sin embargo, que la granada encierra muchos más simbolismos que permiten caracterizar, por un lado, el combate de Don Quijote con los frailes benitos y el vizcaíno -con lo cual engloba la acción- y, también, la definición de ese Estado íntegro que debe ser preservado de cortes.

Un segundo eje evidente -que también remite a la idea de una granada intacta- es el de la religión. Según afirmaban distintos Padres de la Iglesia, así como la granada encierra en su forma un sinnúmero de granos del fruto, la Iglesia reúne en una sola creencia a los más diversos pueblos. Este aspecto temporal de la religión, y necesario en la vida terrenal, es decir la institución, también es completado, a nivel simbólico, por otro aspecto más trascendente que caracteriza a la granada. Según el mismo San Juan de la Cruz lo aclaraba en sus *Declaraciones*:

> Las granadas significaban los divinos misterios de Cristo y altos juicios de Dios y las virtudes y atributos que del conocimiento de estos se conocen en Dios (...) y notamos aquí la figura circular y esférica de la granada porque como granada entendemos aquí por una virtud y atributo de Dios; el cual atributo o virtud de Dios es el mismo Dios, el cual es significado por la figura circular o esférica, porque no tiene principio ni fin.[19]

---

17 Sería menester una observación al respecto. Junto a los soldados, caballeros o héroes identificados por el adjetivo «español» -tales los casos de Diego Pérez de Vargas en el capítulo 8, Don Quijote, en el 9 y un «tal de Saavedra» en el 40- se encuentra sugerentemente la construcción «renegado español» para indicar a todos aquellos que renegaron de su fe pero que, en el texto, planean volver al credo originario. Estos no tienen nombre, quizás para indicar que el nombre cristiano supone una integridad y correspondencia esencialisante. Ejemplo literario -en la otra punta del tópico «Armas vs. Letras»- se encuentra el *Metamorfóseos o Ovidio Español* escrito por el primo en II, 22.

18 I, 40, 463.

19 San Juan de la Cruz, *Vida y obra de San Juan de la Cruz*, ed. de Crisógono de Jesús, Madrid, B.A.C., 1960, 821.

Innecesario es, por cierto, recordar que el Estado español se define en ese entonces en función de un solo credo, recalquemos ello no obstante, que la vinculación temporal del poder de la Iglesia -plano institucional que media el poder y gloria de Dios en esta tierra- refuerza a nivel de la acción. Don Quijote combate contra dos frailes benitos a quienes confunde con dos encantadores, caballeros en dos dromedarios. No los mata ni los hiere, pero los aparta del camino real.

Los frailes benitos, es decir, de una orden benedictina, ejemplifican con claridad las polémicas que se suscitaron en distintos dominios en torno a los poderes del Estado y de la Iglesia, en torno a las coyunturas de igualdad o subordinación. El fraile benito más famoso fue San Gregorio el Grande, quien, siendo papa, terminó de delimitar lo que la posteridad llamaría «teoría de las dos espadas».

La Iglesia es soberana en cuestiones teológicas y espirituales, el Estado en cuestiones seculares y terrenales. Y la independencia y órbita de acción de cada uno de estos poderes -conforme esta teoría- llega al punto de recalcar el deber de obediencia de los súbditos incluso para con un gobernante malvado.

Finalmente, tampoco olvidemos el detalle de que si Don Quijote combate contra dos monjes benitos, lo puede estar haciendo con cualquiera de las ordenes monásticas o, inclusive, militares que se formaron de su tronco, con lo cual se reforzaría aún más el vínculo no declarado de un credo con el Estado. Tal sería el caso de las de Calatrava en Castilla o el de la de Alcántara en León[20].

De todos modos, y por lo que a la acción respecta, recalquemos que este hilo no es retomado tras la sutura de las dos versiones del texto. Queda muy en claro, en esta polémica «de las dos espadas» -irónicamente espejadas en las del vizcaíno y de Don Quijote-, cuál ha de prevalecer para que el Estado, el Texto y el Héroe emerjan incólumes.

-V-

Si el Estado y la Iglesia -como instituciones absolutas- son los imaginarios que convoca la granada en cada uno de los márgenes a unir -y que sugerentemente no se retoman en el opuesto, como si de dos caras del mismo aspecto se tratara- es necesario que puntualicemos, a continuación, todo lo que de una granada cortada, trunca o imperfecta se dice ya que por su misma imperfección, explican o determinan cauces de la narración. No nos olvidemos, por cierto, que toda la aventura lo es de cortes y suturas que pretenden ser reparadoras.

Ineludible -desde nuestra óptica moderna que supone la especificidad y congruencia de una disciplina con un objeto de estudio- es, en el caso de un fruto, la consulta del *Pedacio Dioscórides Anazarbeo* editado por el Doctor Laguna en 1555. Múltiples, por cierto, son los beneficios y usos medicinales que se consignan en el capítulo CXXVII

20 Ordenes monásticas serían, por ejemplo, la de los cisterciences, la de los camaldules, la de los cartujos, la de los guillemetes, la de los blanc-manteaux, la de los celestinos y, entre las militares también sería importante recordar a la de Cristo en Portugal.

consagrado al «Malum Punicum»[21] y ello es de suma importancia pues, si ciertos son los beneficios terapéuticos que se le atribuyen, el crítico podrá afirmar, sin lugar a dudas, que Don Quijote jamás la ha empleado y que, en consecuencia, de mucho le habría valido su utilización.

Ante el hecho fácilmente constatable de que gran parte de las aventuras de Don Quijote se generan por cuanto no percibe, no ve correctamente la realidad, uno bien podría recordar que «Dizese que qualquiera que comiera tres flores del granado, por pequeñas que sean, en aquel año no sentiran ningún mal de ojos»[22].

No menos importante, por otra parte, habida cuenta de que este estudio intenta ilustrar distintas construcciones corporales, es el hecho de que la granada es uno de los frutos más idóneos para soldar y recomponer los cuerpos. Elimina cicatrices de la boca y de la verga, suelda uñas despegadas, elimina carnosidades superfluas, interrumpe flujos sanguíneos indeseados, purifica las encías llenas de humores, y, finalmente «Métense comodamente en los emplastros útiles para soldar los quebrados»[23].

Consagrada a la soldadura del texto, nada quedará, en claro juego de inversiones, por cierto, para los avatares corporales del maltrecho Don Quijote. ¿Será éste, acaso, el primer indicio de la falibilidad de la correspondencia establecida? ¿Será éste uno de los tantos caminos por los cuales el *Quijote* nos enseña que la construcción del cuerpo del Estado, más allá de los símiles y discursos que se labren, poco tiene que ver con la naturaleza caída y limitada del ser humano, que la perfección de esa entidad se basa, en todo caso, en su carácter abstracto?

-VI-

Finalmente, y este es un detalle que no habría pasado desapercibido a ningún lector culto de la época, tampoco podemos obviar que, según la tradición mitográfica, la granada es el fruto de los infiernos. La tipificación de este valor se funda, básicamente, en las distintas versiones legendarias del rapto de Proserpina por parte de su tío Plutón. Esta tradición es, sin lugar a dudas, un intertexto mítico que opera en una matriz profunda de la narración ya que permite configurar otras redes de sentido que ya estaban presentes en el episodio del vizcaíno y los frailes benitos pero que -conforme a la

---

21 Empleo, en este caso, el nombre latino anotado por el doctor Laguna en la traducción de la obra por cuanto me es últil para dar cuenta de toda una polémica que se instaura en el texto del *Dioscórides* en español en torno a la nacionalidad del fruto: «Nace este fruto muy perfecto y en grande abundancia (...) el que crece en los términos de la ciudad de Granada, de donde barruntan algunos, que cobró el nombre: los cuales simplemente se engañan, pues no por nacer en aquella provincia este fruto, sino por ser compuesta toda su substancia de granos, vino a llamarse Granada. Hallanse perfectíssimas las granadas en todo el Reyno de Napoles y también en el de Valencia.» ¿Obedecerá esta polémica -quizás- al hecho de que el fruto que representa al estado no puede ser extranjero? ¿Es simplemente un detalle de geografía natural el que se indique, a continuación, que también se dan en el Reyno de Nápoles -bajo el podería hispano- y en la misma Valencia?

22 Laguna, Andrés, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo*, Salamanca, por Mathías Gast, 1566 (edición facsimilar, Madrid, Instituto de España, 1968) capítulo CXXVII, 98.

23 *Ibidem*, 98.

lectura producida hasta aquí- parecían quedar -valga aquí la metáfora corpórea- desmembrados.

Profusamente descripta en la *Philosofía Secreta* del bachiller Juan Pérez de Moya, el manual mitográfico de mayor importancia del Siglo de Oro, la historia de estos trágicos amores que condenan a una mujer a vivir separada de su madre y en un matrimonio que la vuelve infeliz, se explican simbólicamente, a partir de la ingesta de uno o varios granos de granada.

Mito cultural como pocos, con el cual se explicó el orden de las estaciones, la secuencialidad de la agricultura y las primeras formas de subsistencia humana sirve también para dar cuenta no sólo del lugar subalterno de la figura femenina en una cultura regida por hombres, sino también, y, fundamentalmente, del carácter económico de todo desposorio.

Con una historia personal que repite -según ciertas versiones- el rapto y violación que habría sufrido su madre Ceres en manos de su hermano Júpiter, lo cual nos hablaría -en definitiva- de un único y mismo sino para las mujeres; es importante recalcar que la excepcionalidad de la historia -aquello que la vuelve digna de recuerdo, memoria y transmisión, a modo de «exemplum»- no reside, por cierto, en el horror u aversión que podría generar en un espíritu moderno el rapto y violación de una sobrina a quien, de por vida, se la obligará a convivir con su agresor. Por el contrario, lo que llamaba la atención era el intento materno de impedir la circulación forzada de la hija, cual prenda alienada, entre dos hombres que, placenteramente, participan o consienten en la apropiación. Y, recordemos, que aunque mitología, poco y nada difiere esta descripción de la que cualquier antropólogo o estudioso de las teorías del género podría formular sobre las implicancias ideológicas del matrimonio y el deseo en una sociedad regida por el imperativo de la honra cual era la del Siglo de Oro Español.

Y así, en modo concordante con muchas de sus fuentes, Pérez de Moya generará un texto descriptivo que, como anunciamos, remarca con claridad que la circulación erótica se produce por cuanto hay un padre que se beneficia:

> Otros quieren decir que Iúpiter declaró a Ceres dónde estaba Proséprina; cuando Ceres esto Oyó, sintiólo más que si fuera muerta, vistióse de luto y encerróse en una cueva, donde estuvo algún tiempo retraída; después subió en su carro y fue al cielo y puesta delante de Iúpiter, con gran queja y sentimiento, dijo: "Oh Iúpiter, yo te ruego hayas dolor en mí o de tu hija, que ha sido tan mal denostada y escarnecida; ca sepas que no me tengo por honrada con tal yerno; mas sufriéramos toda el afrenta, con tal que nos la quiera dar". Iúpiter dijo: "Aunque es verdad que Prosérpina es mi hija y tuya, no tienes razón del agravio de que te quejas de tu yerno, pues no te debes tener por afrentada con tal yerno, pues sabes que Plutón es mi hermano, y no le tengo otra ventaja sino en quedar yo en el cielo por suerte, y él en el infierno; mas si tan gran pesar tienes del no poder gozar de Prosérpina, consuélate con que tu hija bien subiera al cielo, si no hubiese gustado del fruto del infierno, y tu

> comieres amapolas; por tanto, ve, infórmate, y si no lo hubiere gustado, házmelo saber". Ceres fue muy contenta de pensar haber su hija; mas los hados lo estorbaron, porque Prosérpina, al tiempo andaba un día holgándose por el huerto del infierno, cogió una granada y comió della siete granos.[24]

El espacio articula una serie de redes simbólicas, hay poderes en juego y no habría nada malo en ello según el mismo padre hermanado con el raptor. ¿Es necesario entonces recordar que todo el episodio del vizcaíno y los frailes benitos se inicia con la creencia de Don Quijote en que:

> -O yo me engaño, o esta ha de ser la más famosa aventura que se haya visto, porque aquellos bultos negros que allí parecen deben de ser y son sin duda algunos encantadores que llevan hurtada alguna princesa en aquel coche, y es menester deshacer este tuerto a todo mi poderío.[25]

Cuando en realidad, como el narrador lo aclara, la princesa en peligro era «una señora vizcaína que iba a Sevilla, donde estaba su marido, que pasaba a las Indias con un muy honroso cargo»[26].

Como en el mito referido -convocado por el imaginario de la granada que determina el *status quo* de la cultura en la erótica matrimonial- Don Quijote, vuelto una mítica madre, quiere impedir el tránsito de la hija hacia el marido que, de reunirse con ella en Sevilla -emblemático puerto ultramarino del comercio entre las Indias y la metrópoli-, terminará confinándola en el más allá.

Plutón, como recuerdan los mitos, «quiere decir rico»[27], y ricos, si ya no lo son, se volverán los españoles en el Nuevo Mundo, territorio que, según la lógica mitográfica, también era interpretado como las comarcas del Infierno y ello, por cierto, no dependía necesariamente de supersticiones o creencias populares. Para ser más exactos -y por ello remarco la afirmación de que quizás la señora vizcaína y su marido ya sean una familia adinerada- deberíamos tener presente que las tradiciones de la antigüedad reconocían dos moradas para Plutón. La primera, o reino interno, se correspondía con el imaginario popular del inframundo, lo que esta bajo la tierra, las comarcas desconocidas. La segunda morada, o reino externo, se fijaba en lo que, en aquel entonces, eran los confines de lo conocido, y, por eso mismo, Pérez de Moya puntualizará que, según Strabón[28], «habitó en España, cerca de los montes Pirineos»[29].

---

24 Pérez de Moya, *Philosofia Secreta,* ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, 197.

25 I, 8, 99.

26 I, 8, 99.

27 Pérez de Moya, *Philosofia Secreta,* ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, 184.

28 Como bien lo aclara Clavería en su edición de la *Philosofia Secreta* la patria y los viajes de Plutón ya los había descripto Natale Conti (1596:149) citando a Estrabón, *Geografía*, 3, 2, 9.

29 Pérez de Moya, *Philosofia Secreta,* ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, 185.

El argumento que da el bachiller para esta explicación, para justificar la pertinencia de la caracterización de España como el reino de Plutón, es sencilla: «y porque caminando de partes orientales hacia otras más occidentales es bajar, y a lo bajo se dice infierno; por eso dijeron ser Plutón dios o señor del infierno»[30]. Recalquemos, sin embargo, que esta concepción no se encuentra carente de implicancias. Conforme lo acreditan los primeros humanistas del Renacimiento italiano o español, la cultura y el imperio avanzan de oriente hacia occidente: de Grecia a Roma, de Roma a España, de España a América. El punto central y angustiante de esta concepción, de este metafórico viaje que explica la «translatio imperii» seguida de una «translatio studii» radica en el hecho de que ese viaje no es gobernable, no es diferible, no es aplazable[31]. El cenit literario y el imperio sobre América vaticinan, según esta coordenada interpretativa, la caída abismal del Imperio español. Prologan, cual maléfico agüero, la desintegración del cuerpo del estado. ¿Serán éstas, por cierto, razones suficientes para detener el viaje a América de la vizcaína?

-VII-

Don Quijote pretende cortar un viaje que -sin saberlo- incumbe al Estado. Poseedor de una mentalidad regresiva -en términos económicos- cree, cual Ceres revivida, que la salvación de España está en el retorno a la tierra, no en el comercio que -tan claramente- aparece ilustrado por el trayecto diferido, pero no trunco, de la señora vizcaína. Es un corte que el héroe cree real, pero que la misma ficción se encargará de negar.

Sí, en cambio, y con notorias consecuencias, lo son otros. Cuando la acción se reanuda, después del suspense, después de la sutura del texto con otra versión, fruto de una traducción, Don Quijote pierde parte de una oreja, en el combate con el vizacaíno y deja sin efecto, por los ruegos de la vizcaína y sus damas, su intención de decapitar al vencido. Al igual que con el texto que lo historia, hay un corte impensado -de hecho es un accidente totalmente inesperado por Don Quijote y por el mismo Sancho, con una crueldad corpórea pocas veces igualada en el resto de la narración- y otro que todos los lectores dan por realizado pero que el paladín no ejecuta.

Lo que Don Quijote no cercena, muy sugestivamente, es la cabeza, parte anatómica que en las correspondencias organicistas que se tejían para construir la metáfora del cuerpo del Estado, correspondía al monarca, al rey, al Superior. Pierde, en cambio, y sin saberlo -quizás como el pago infernal que debe realizar por espejarse en el cuerpo abstracto e ideal del reino- parte de una oreja.

Y recordemos, para ir concluyendo, que muchos manuales médicos y anatómicos de ese siglo explicaban la impotencia y los problemas de insuficiencia eyaculatoria a partir de casos de hombres con orejas cercenadas. Su lucha inconsciente por volverse tan incólume y eterno como el mármol, en su avidez de eterno nombre y fama, ha

---

30 Pérez de Moya, *Philosofía Secreta,* ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, 185.

31 Una excelente explicación de esta teoría puede consultarse en la Introducción de Navarrete Ignacio, *Los Huérfanos de Petrarca. Poesía y Teoría en la España Renacentista*, Madrid, Gredos, 1997.

quedado declarada y también su vanidad.

Ha terminado hermanado con Enrique IV y con Plutón. El primero -según Covarrubias- era el emblema del estado -a través de la metafórica granada- y recibía, paradójicamente, el tierno epíteto del enfermo, cuando, en realidad, la gran mayoría lo apodaba el impotente. Plutón, conforme recuerda Pérez de Moya, no tuvo hijos y, si tuvo sexualidad con Proserpina, ésta, por cierto, no era convencional. El infierno -según las coordenadas mitográficas- era el paraíso del coito anal, una sexualidad no reproductiva[32]. La perfección, lo uno, el cuerpo incólume y perfecto, no se duplica, no hay génesis posible a partir de él.

¿Será ésta la lección de la aventura? ¿Será ésta la regla del absoluto? ¿El peligro del corte de la granada radicará, en definitiva, en la situación de que el cuerpo único y perfecto -el del héroe, el de la historia, el del estado- devenga múltiple? ¿Es necesario, acaso, buscar una marca más clara de la angustia que experimenta una sociedad que convive -en el orden imaginario- con el monologismo y teme la propia maduración de su cuerpo, la progresiva individuación, que condenará a los individuos a reconocerse también -a ellos mismos- como otros y distintos del simbólico cuerpo perfecto del Estado, a saberse, como todos, caídos y finitos?

Nunca sabremos si la granada está intacta o ha sufrido algún corte, sí sabemos en cambio, como lectores modernos y conscientes de la actualidad de Cervantes, que la cultura es diálogo y no una abstracción unicista y monológica. Que la vida del hombre es imperfección y no un absoluto.

---

32 Véase al respecto, Georges Devereux, *La divine maîtraisse*, en *Femme et mythe*, Paris, Flammarion, 1982. El autor concluye en ese trabajo que, si en el infierno hay sexualidad, ésta tiene que ser no-reproductiva no sólo por el hecho de que la procreación supondría que en el hipotético reino de los muertos se generara, pese a todo, vida, sino también porque todas las tradiciones mitográficas de la antigüedad son coincidentes en el tipo de flagelo corpóreo o castigo que sufren los héroes varones que -como Pirítoo- pretenden violar o tener relaciones sexuales con Perséfone. Pirítoo -según los mitógrafos- es condenado a sentarse eternamente en una silla (no puede despegar sus glúteos) y sólo es salvado a costa de dejar en ella la carne y piel de sus sentaderas.

Mira de Amescua, Maestro de Calderón

Juan Manuel Villanueva

Debo comenzar señalando dos limitaciones graves: la primera es restringirnos a Calderón comediógrafo –el mundo de los Autos Sacramentales sigue su propia dirección y, en consecuencia, es imposible tratarlo hoy. La segunda arranca de la aceptación generalizada de dos «estilos dramáticos» en Calderón de la Barca, uno de cuyos ejemplos más representativos es *El mágico prodigioso*, en sus dos versiones. Naturalmente, por exclusivas razones de espacio y tiempo, en nuestra exposición –sin que eso implique rechazar la validez de nuestras afirmaciones en cuanto a la segunda época–, nos circunscribiremos al magisterio de Mira de Amescua sobre Calderón en los primeros años de su dedicación al teatro; en consecuencia, las comedias citadas en esta aproximación fueron compuestas, con excepción de *El mágico*, prácticamente, en los años veinte del siglo XVII.

Ya Williamsen, en 1970, demostró cómo, en Mira de Amescua, se encontraba buena parte de la base del primer soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*. Un año después, en el IV Congreso de la Asociación de Hispanistas, celebrado en Salamanca (1971), Tyler leyó su ponencia «¿Mira de Amescua, precursor de Calderón?», que desconocemos[1]. Este mismo investigador, en el Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, conmemoración, en Madrid, 8-13 de junio de 1981[2], del III Centenario de la muerte del dramaturgo, leyó su ponencia «Unos pasajes «calderonianos» en las comedias de otros», donde explícitamente señala cómo, ni en las comedias auténticas del Fénix, ni en las de Tirso, Ruiz de Alarcón y Guillén de Castro aparecen las expresiones que analiza; en cambio, recalca, sí cita a Mira de Amescua, quien, a nuestro parecer, influyó bastante en Calderón[3].

---

1 Citada en la nota 17 del trabajo a que nos referimos de inmediato.

2 *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, dir. de Luciano García Lorenzo, C.S.I.C., Madrid, 1983. El artículo de R. W. Tyler, 1331-1340.

3 *Id.*, p. 1338. Ideas repetidas por Mª Dolores Cigüeña Beccaria, «De la comedia Hero y Leandro de Mira de Amescua y algunas obras de Calderón», BRAE, 69, 1989, 465-491; la cita, 472: «No es deconocido el hecho de que Mira de Amescua, admirado por Calderón, influyera en este. Como ya señala Vern G. Williamsen, tomando como base el estudio de Cotarelo sobre el teatro de Mira de Amescua, lo que para Ángel Valbuena Prat parece influencia de Calderón en Mira, muy bien puede ser al contrario. Aunque Mira no muere hasta 1644, finaliza su carrera literaria para volver a sus occupaciones religiosas en Guadix en el año 1632, fecha en que todavía Calderón tenía por escribir varias de sus más importantes comedias, como, por ejemplo, *La vida es sueño*, 1634-35.»

También en nuestros estudios personales hemos aludido a este aspecto[4], insistiendo fundamentalmente en la importancia de *Lo que es no casarse a gusto* a la hora de interpretar las tragedias de honor calderonianas.

Pero vayamos por partes. En los artículos señalados de los colegas, se insiste en la coincidencia de frases, locuciones o versos, de las que, en líneas generales, ya no se puede dudar sobre la docencia del accitano en el madrileño, o el aprendizaje de Calderón a partir de los textos amescuanos. Ahora bien, para nadie es novedad que Calderón no se distingue, precisamente, por la originalidad, entendida según los cánones modernos. Basta recordar *El alcalde de Zalamea*, *El médico de su honra* o *Los cabellos de Absalón* para recordar, entre los rasgos dintintivos de la segunda época del teatro áureo, el aprovechamiento de argumentos y comedias de sus predecesores en el cultivo del arte de Talía.

En nuestra exposición de hoy, pretendemos ir más lejos: no se trata de rastrear más ejemplos de imágenes, figuras o versos aprovechados por unos y otros escritores; más bien, intentaremos demostrar cómo el genio dramático calderoniano es continuidad e, indudablemente, en muchas ocasiones –pero no en todas–, perfeccionamiento y superación de Mira.

Puede resultar, al menos para ciertos oídos, un tanto aventurada, osada y prematura la aseveración radical del título de nuestra exposición, sobre todo si tenemos en cuenta que el predominio de las opiniones sobre el autor de *El esclavo del demonio* y de *La mesonera del cielo* es la aceptación de las ideas negativas expuestas por Cotarelo hace casi 70 años, y ratificadas por Ruiz Ramón, en especial contra *El esclavo*. Para comprobar la tremenda injusticia cometida con el creador de *Galán, valiente y discreto*, será suficiente citar a un estudioso que con acierto ha descrito la estructura de esta comedia unánimemente reconocida en el transcurso de los siglos[5]. Nos referimos a Díez Borque, a quien corresponde el siguiente juicio:

> La estructura dramática de la pieza responde, coherentemente, al tono de ingenio cortesano y juego de discretos que la caracterizan. Resaltaré, en primer lugar, el juego de las simetrías y equivalencias: cuatro parlamentos seguidos de los cuatro pretendientes, una décima cada uno, y al final una suerte de recolección de lo anterior, con contraste inmediato del parlamento del gracioso (26c); articulación de «apartes» seguidos (28c; 29a; 33c); la letra de los papeles que envían los tres pretendientes a Porcia, creyendo que es la Duquesa,

---

4 Tanto en nuestra tesis doctoral, Alicante, 1986, como en «El teatro de Mira de Amescua», Rilce, 7,1991, 363-381.

5 Hablando de Vélez de Guevara, en BAE (XLV), Mesonero Romanos escribe: «En el discurso que precede al tomo anterior, dije que Guillén de Castro, por ejemplo, sólo era conocido por *Las mocedades del Cid*, Tárrega por *La enemiga favorable*, Aguilar por *El mercader amante*, y otros muchos por ninguna; hoy añadiré que a Mira de Amescua se le cita solo como poeta lírico, y gracias si se hace mención de él como dramático por su bellísima comedia *Galán, valiente y discreto*, así como a Vélez de Guevara sólo se le hace gracia por la de Reinar después de morir» (XII).

> es la letra que cantan después los músicos relacionada con el argumento (26c; 31c-32a); estructura de pregunta-respuesta (34a); pregunta y varias respuestas (31c-32a), etc. En definitiva, se impone y se nota el peso del artificio, del mecanismo, de la técnica...[6]

Pues bien, eso lo afirma, curiosamente, el mismo crítico que, compartiendo el balance ponderado de Ruiz Ramón, acusa, unas páginas antes, a Mira de Amescua de caracterizarse por la acumulación de temas y situaciones no sometidos a una unidad interna, de donde resulta una intriga enmarañada en la que se acumulan acciones que rompen continuamente la unidad de la principal, quebrantando la coherencia interna y oscureciendo el plan de la obra[7].

¿Cómo explicarnos semejante contradicción? Pues de esto se alimenta todavía la crítica generalizada. En contraposición, diferentes investigadores comienzan a replantearse el juicio sobre Mira; así, Williamsen señala sobre *La casa del tahúr*:

> Eligiendo por tesis central el refrán «En la casa del tahúr poco dura la alegría», por tema la historia bíblica del hijo pródigo, por vehículo la comedia de enredo lopesco y mezclándolo bien con un tanto de costumbrismo madrileño y otro tantito de estilística culta, Mira logró presentarnos una comedia que, por su unidad estructural y temática, todavía puede interesar y entretenernos, que aun hoy en día tiene un poco del deleitar aprovechando que era el tema teatral del poeta guadijeño. Bien mirada, *La casa del tahúr* ni es episódica ni carece de trabazón íntima entre las escenas, aunque insistimos en que el asunto de la obra tiene una base doble. Esta dualidad persiste por toda la obra con tal simetría, que una parte siempre se ve reflejada en el espejo de la otra. Así, Mira pone en claro su fin didáctico, mostrándonos a nosotros (y a su público del siglo XVII) que la bien conocida historia bíblica transciende las edades.[8]

Y, en fecha más reciente, hablando de *El ejemplo mayor de la desdicha*, escribe Mª Grazia Profeti:

---

6 En *El teatro en el siglo XVII*, vol. 9 de *Historia crítica de la Literatura Hispánica*, Taurus, Madrid, 1988, 118.

7 *Id.*, 16.

8 Mira de Amescua, *La casa del tahur*, ed. crítica de Vern G. Williamsen, Estudios de Hisponófila, Department of Romance Language University of North Carolina, distribuido por Editorial Castalia, Madrid, 1973, 25 n. El editor, a lo largo de toda la comedia, deja sin acento ortográfico «tahur»; nosotros, de acuerdo con la normativa académica, acentuamos «tahúr». Hay numerosas deficiencias en la edición y distintas lecturas, al menos, discutibles. No se trata en este momento de corregirlas. A título de muestra, baste señalar que concluye su resumen en estos términos: Alejandro le paga a don Luis el valor de la cadena recobrada antes por Roque, 22, cuando el propietario es don Diego.

> Tema de la fortuna mudable, naturalmente, pero también estructura teatral que constantemente juega entre apariencia y realidad, entre verdad y mentira, y juego matemático de todas las posibilidades de la ilusoria realidad de la escena. La tragedia de Belisario se cumple porque el azar monta sus lances en un engranaje de alta precisión. Bastaría un mínimo cambio para mudar radicalmente el destino de los personajes. Se trata de una perfección estructural casi angustiosa, dominada por un repetirse obsesivo del número tres: tres las campañas victoriosas de Belisario, tres los intentos frustrados de matarle; tres las condenas finales del emperador; etc. Se pregunta uno cómo se ha podido juzgar este teatro una sucesión de escenas, muchas veces sin trabazón íntima.[9]

Perdónenme un paréntesis, respecto al matiz negativo que traslucen las palabras «Se trata de una perfección estructural casi angustiosa, dominada por un repetirse obsesivo del número tres...». Más adelante hablaremos de las correlaciones calderonianas; de momento, sin embargo, recordaremos unas líneas de Joaquín Casalduero respecto a las características del genial creador de *La vida es sueño*; importa la cita, porque, a juzgar por los fundamentos de los críticos, da la sensación de que, primero, por falta de orden, y después, por excesiva estructuración, la opinión negativa se ceba en Mira. He aquí, pues, las palabras de Casalduero:

> En *La vida es sueño*, como en toda obra del Barroco, nada es casual, nada es fortuito. El último período de esa época (Calderón, Zurbarán, Velázquez) es sumamente exigente por lo que se refiere a la composición. Nuestro autor llega a componer con un rigor extraordinario. Su arte tiene algo de algebraico; su boato, su sensualidad están trasladados a una zona mental. Es un arte de gran decorador (todo gran arte es siempre decorativo), su Comedia es un drama-espectáculo, siendo Calderón precisamente quien insiste en que la vida no es espectáculo, sino drama.[10]

Baste, de momento, proclamar la injusticia de condenar a Mira por falta de estructuración en su teatro, como se ha venido repitiendo desde Cotarelo; e intentemos, igualmente, ser justos no condenándolo por ser excesivamente rígido en su planteamiento y desarrollo dramáticos, precisamente por las mismas causas que, al menos en parte, simbolizan la grandeza y perfección de Calderón. Será imprescindible el estudio

---

9 Grazia Profeti, María, «*El ejemplo mayor de la desdicha* y la comedia heroica», 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 1994)*, ed. de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, 1996, 65-91; la cita, 89.

10 Casalduero, Joaquín, «Sentido y forma de *La vida es sueño*», en *Estudios sobre el teatro español*, Gredos, Madrid, 1972, 163-183; la cita, 164.

analítico de su teatro, para lo cual se requiere su asequibilidad a los estudiosos. Mientras tanto, con la brevedad exigida en una comunicación, señalaremos cómo, a nuestro parecer, las más provechosas lecciones teatrales las aprendió Calderón en Mira de Amescua. Cerremos el paréntesis.

Esto no obstante, la misma estudiosa, al emitir su juicio definitivo sobre la excelente tragedia del valido del emperador Justiniano, tras recordar el fundamento romántico de nuestra perspectiva crítica, concluye:

> Me parece evidente que, obedeciendo a su propia visión del mundo, los románticos tienen que silenciar toda aquella producción que no corresponde a la fiel representación de las pasiones humanas, y que da muestras de un estilo refinado y de una estructura artificiosa. Y así se menospreció la comedia palaciega de Calderón, su misma comedia de capa y espada, y naturalmente un tipo de representación elegante, moral, docta, sabia, como es la comedia heroica e histórica. Ya que Mira inscribe su producción principalmente en este marco, no nos maravilla un olvido, que creo sería poco científico insistir en revindicar. El caso de Mira no es excepcional, naturalmente; baste pensar en Jiménez de Enciso o en Vélez de Guevara, que comparten su predilección para la comedia heroica, y que han sufrido la misma suerte.[11]

Nuestra opinión difiere de la ilustre hispanista porque, lejos de compartir su parecer sobre la perfecta correspondencia de Mira con el horizonte de las expectativas de su tiempo, simbolizamos, en el accitano, una postura contraria, con la defensa del tiranicidio y la condena radical –implícita y explícita– de muchos reyes: así sucede en *El ejemplo mayor de la desdicha*, *Bilogía de don Bernardo de Cabrera*, *Bilogía de don Álvaro de Luna*[12], *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, *Los prodigios de la vara y capitán de Israel*, *El arpa de David*, etc.

Buena parte de las interpretaciones erróneas sobre éstas y otras producciones dramáticas arrancan de lecturas basadas en la perspectiva subjetiva y partidista de Maravall[13], en su *Teatro y literatura en la sociedad barroca*[14] –sobrevalorada y aceptada casi por unanimidad en los últimos lustros–, cuyo parcialismo hemos rechazado en

---

11 Artículo citado, 90.

12 Versos muy significativos en contra del rey fueron tachados en el autógrafo, muestra evidente de que, a los oídos de los censores, no sonaban acordes con la postura prudente o conveniente, según se quiera.

13 Fox, Dian, reseñando el libro de A. Robert Lauer, *Tyrannicide and Drama*, denuncia: «I also believe that one reason why Golden Age theater has been so badly misunderstood in the past-politically speaking-is that commentators like Maravall and his acolyte José María Díez Borque follow a scholarly tradition which blithely plucks quotations out of context to «prove» absolutist points that are subsequently discredited within the plays», en *BCom*, Vol. 41, No. 1, 1989, 158-160; la cita, 160.

14 Madrid, Seminario y Ediciones, 1972; interesan, de manera especial, 46-47.

distintas ocasiones[15]. Por fortuna, se le comienza a ubicar en su justo lugar, acaso excesivo todavía, en *Historia del teatro español del siglo XVII*, de Ignacio Arellano[16], si bien, en lo tocante al teatro religioso, se le había adelantado, varios años, Rafael María de Hornedo[17], demostrando la arbitrariedad –si no, falsedad–, de numerosas interpretaciones; lo mismo cabe decir de Joan Oleza, aunque éste lo ha hecho indirectamente, sin nombrarlo[18].

En la actualidad, a nadie se le ocurre condenar a Calderón de la Barca porque sus acciones dramáticas no tienen la realidad de la vida o porque sus personajes no son de carne y hueso. Como muy bien señala Alexander A. Parker, en *La imaginación en el arte de Calderón*[19], las opiniones contrarias al madrileño, «no tenían en cuenta que el arte podía, e incluso debía, ser selectivo, estilizado y por tanto arrealista, con el fin de expresar la significación de la vida humana con mayor efectividad de la que era capaz una «reproducción fotográfica»». Y, en el párrafo siguiente, señala:

Este libro no va a seguir esta línea; en lugar de ello, intentará, en la medida de lo posible, interpretar la vida y las ideas del siglo XVII español en la forma que les dio Calderón, en sus propios términos como preocupaciones y opiniones válidas para su propia época y, por tanto, con una universalidad en potencia para el conjunto de la humanidad. Nada humano debería sernos extraño, por muy separado que esté de nosotros en el espacio y el tiempo. Si entendemos la literatura del pasado como signifi-

---

15 Desde nuestra tesis doctoral y el artículo «Mira de Amescua...», ya citado, hasta «¿Fue didáctico nuestro teatro áureo?», en *Lengua y Discurso. Estudios dedicados al profesor Vidal Lamiquiz*, Madrid, Arco-Libros, 2000, 1009-1029.

16 Cátedra, Madrid, 1995.

17 «Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII», en *Historia de la Iglesia en España, IV. La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, dir. por Ricardo García-Villoslada, BAC, Madrid, 1979, 309-358, especialmente, 352, donde afirma: «A la vista de este número (1.300 títulos religiosos), podremos ver cómo minimiza y desvirtúa J. A. Maravall la importancia del teatro religioso español al afirmar de nuestro teatro de la época barroca que «es mínima la parte que en él se ocupa del tema religioso» y, poco más adelante: «Calcular la importancia social del teatro –que es el punto de vista de Maravall en esta obra suya– a base de títulos de obras es sumamente falaz; el cómputo debe hacerse a base del número de representaciones y, a ser posible, del número de asistentes. El número absoluto ya se ve que no es factible hallarlo por falta de datos; sí los hay para conocer el relativo, la frecuencia y la asistencia aproximadas».

18 Oleza, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: El rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa*, ed. de I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel ,Reichenberger, 1994, 235-250; en p. 237 dice: «a medida que uno deja esparcir sus lecturas a lo largo y a lo ancho de la producción dramática del Fénix [...] va socavando esa interpretación totalitaria, unívoca, ideologizada, de un Lope popular y españolísimo, genial creador de un sistema teatral sustentado sobre la propaganda de la monarquía absoluta, de la primogenitura de la gran nobleza, del imperio de la ortodoxia católica, y entregado con ardor militante a adoctrinar a un supuestamente homogéneo e interclasista pueblo español de los corrales con ejemplares casos de honra y leyendas míticas heredadas de la épica y del romancero. Ese Lope, martillo de infieles, rebeldes y heterodoxos, poco tendría que comunicarnos a nosotros, espectadores al filo del segundo milenio. Para el público letrado de finales del siglo XX Lope tenía otras cosas que decir, y a fe que las dijo».

19 Cátedra, Madrid, 1991, 30.

cativamente válida para la época en la que se escribió (siempre que fuera significativa y válida), estaremos entonces en una posición que nos permitirá encontrar la universalidad que todo estudioso del pensamiento y la cultura humanos debería perseguir. Más que el rechazo instantáneo, tendría que aplicarse el principio de «incredulidad en suspenso». Dejamos nuestra incredulidad con respecto a las opiniones de un escritor en suspenso, haciendo nuestras propias ideas y opiniones irrelevantes en lo que se refiere a la tarea de la crítica y aceptando las opiniones particulares a las que llegamos como si fueran verdad, como sin duda lo serán para fines artísticos. Sólo podremos hacer nuestras otras opiniones si podemos reconocer que éstas son inteligentes y maduras en vez de inútiles y triviales. Para esto hace falta establecer un acuerdo amistoso con lo que estamos intentando entender.

Por falta de tiempo, me veo en la obligación de proclamar con rotundidad mi tesis, demostrándola en una mínima parcela. La afirmación es la siguiente: prácticamente todos los estilemas atribuidos como geniales a Calderón de la Barca están presentes –si acaso con la excepción, parcial, de la variedad simbólica–, en la producción amescuana. El análisis completo del magisterio de Mira sobre Calderón, abarca los siguientes apartados:

1) estructura dramática: gran protagonista, ante el cual se subordina el resto de personajes[20]; correlación dramática[21] y recurrencia de los «cuatro elementos»[22].
2) perspectiva similar de la historia[23].
3) interpretación-aprovechamiento de la astrología y la fortuna[24], interrelacionadas con el uso de las maldiciones.
4) recursos utilizados en la creación de la ambigüedad y la confusión.
5) rasgos distintivos de los criados.
6) interpretación teológica de la vida y el teatro.
7) Rasgos menores, de los que, necesariamente, debemos prescindir.

Juzgarán clara, supongo, todos los presentes, la necesidad de una comunicación, como mínimo, para el desarrollo de cada apartado. Ante la imposibilidad de hacerlo en este instante, prescindiremos de algunos, aludiremos a otros y sólo dedicaremos una mayor atención, aunque también limitada, a ciertos aspectos de singular relevancia.

---

20 Valbuena Prat, Ángel, «El orden barroco en *La vida es sueño*», en M. Durán-R. González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología*, 2 vol., Gredos, Madrid, 1976, v. I, 249-276.

21 Alonso, D., «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Durán G. Echevarría, 388-455.

22 Wilson, Edward M., «Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón», en Durán-G. Echevarría, 277-299.

23 En nuestra exposición, adelantamos las líneas maestras de nuestra postura al respecto. Como será el centro de una comunicación en el próximo «Coloquio» de *Mira de Amescua* (Universidad de Granada, noviembre), a las Actas de éste nos remitimos.

24 Tengamos presente la base dramática de *El animal profeta* y *La reina Sevilla*, motor imprescindible para comprender la acción de sus protagonistas. El planteamiento sobre la astrología viene a coincidir con *La vida es sueño*.

1) Estructura dramática: gran protagonista, ante el cual se subordina el resto de personajes; correlación dramática y recurrencia de los «cuatro elementos».

Es fácil deducir la importancia de este apartado, pues, en realidad, viene a constituir la esencia de la concepción dramática calderoniana. Para su exacta comprensión, recordemos las palabras de Valbuena Prat:

> Si nos asomamos al drama del sueño y de la realidad, podemos observar que en él son siete los personajes importantes. Cinco hombres: Segismundo, Clotaldo, Basilio, Astolfo y Clarín, y dos mujeres: Rosaura y Estrella. Su análisis permitirá advertir cómo se da en su agrupación y significación la ley barroca de la subordinación y del contraste. Recordemos cómo las artes plásticas destacan un personaje o varios –pocos– en el centro del cuadro o del grupo escultórico, a los cuales se subordinan todos los demás. Recordemos la figura de María en la *Asunción* del Greco, central, ante la que todos los ángeles y alegorías se subordinan desde su grado infinitamente inferior; a diferencia del mismo asunto pintado por el Ticiano, en que se distinguen tres partes o cuerpos en el cuadro: el sepulcro con los apóstoles, María entre los ángeles y el Padre Eterno en la gloria entre espíritus celestes también. Ticiano nos ofrece un ejemplo de estilo Renacimiento, en pintura; el Greco, un distintivo de obra barroca. Así Calderón llega a la obra de gran protagonista. Segismundo es tan superior a los personajes que le circundan, que el eje de dos momentos capitales de su razón dramática está precisamente en monólogos o soliloquios. En cambio, Lope pudo concebir obras en que el mismo derecho tiene un personaje que otro a llevarse la palma del conflicto escénico.[25]

Desde este punto dramático de «gran protagonista», el análisis de, por ejemplo, *La segunda de don Álvaro* y, con protagonistas femeninas, *El clavo de Jael* y, sobre todo, *La desgraciada Raquel* son buenas muestras del escritor granadino.

Otras dos piezas significativas completan esta perspectiva, añadiendo un matiz fundamental a las primeras comedias calderonianas: la veneración por la amistad. Las amescuanas son *Cautela contra cautela* y *Bilogía de don Bernardo de Cabrera* (más adelante volveremos sobre la profundísima relación de la segunda con *Saber del mal y del bien*); junto a ésta, en equidistante plano de veneración a la amistad, *Luis Pérez el gallego*.

Y, referente a la correlación, nos conformaremos con señalar la aceptación generalizada de *La rueda de la Fortuna*, como fuente de inspiración para *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*. En espera de momento más oportuno para publicar un estudio detallado al respecto, deberemos conformarnos con señalar que la afirmación

---

25 Valbuena Prat, Ángel, «El orden barroco en *La vida es sueño*»; en Durán-González: *Calderón y la crítica...*, 249-276; la cita, 252.

es válida limitada a los personajes; no, en cambio, si analizamos la estructura. Ésta, con la profundidad realizada por el maestro Dámaso Alonso, sigue las directrices estructurales, correlaciones paralelísticas incluidas, de *Examinarse a ser Rey o Más vale fingir que amar*, cuyo título ya sugiere la confrontación entre el hijo legítimo del Rey –Príncipe partidario de la verdad, la justicia y el amor–, y el hijo del traidor –Infante, partidario del fingimiento, el capricho y la traición.

Desde el clarificador artículo de Dámaso Alonso, el estudio de las correlaciones ocupa lugar de honor entre los investigadores calderonianos. En distintas ocasiones hemos citado, y nos veremos obligados a seguir haciéndolo en adelante, la *Bilogía de don Álvaro de Luna*, pero especialmente *Adversa fortuna de don Álvaro de Luna o La segunda de don Álvaro*, por la excepcional calidad dramática, a causa de la cual, no lo olvidemos, Margaret Wilson reclamó, para su creador, un puesto de mayor honor como dramaturgo[26]. Pues bien, a la tragedia de don Álvaro corresponden los siguientes versos:

> A veces la madre tierra
> tiembla y derriba los altos
> montes, cuyas verdes cumbres
> se coronó de peñascos;
> nauega el vagel hermoso
> entre globos de alabastro,
> y en un instante las aguas
> lo rompen y hacen pedazos;
> poco a poco se nos muestra
> la verde pompa de un árbol,
> y en un momento es cadáber
> a los gemidos del austro;
> tarda un supremo edificio
> en trepar el viento vago,
> y en un instante es rüinas
> de la potencia de un rayo.
> Monte, vagel, árbol, torre,
> fue mi vida en vuestros brazos;
> agua, tierra, viento i fuego
> sois, señor; crecí despacio,
> y apriesa me derribáis.

26 Wilson, Margaret, «*La próspera fortuna de don Álvaro de Luna*: an outstanding work by Mira de Amescua», BHS, 33, 1956, 25-36; en esta última, señala: «The play es undoubtedly one of the best historical dramas of the period, and once Mira de Amescuas's authorship of it is generally recognised, must surely enhance this dramatist's reputation»; y, refiriéndose a Elvira, esposa de don Álvaro, proclama; «his love for his wife Elvira, one of the best portraits of an elderly woman in Golden Age drama».

Sin duda, buena muestra de la «correlación diseminativo recolectiva», por una parte, centrada, precisamente, en los cuatro elementos de tanto importancia en el teatro calderoniano.

5) Rasgos distintivos de los criados-graciosos.

Dentro de la producción calderoniana, los graciosos ocupan un lugar relevante. De entre sus características, destacaremos, como muy bien señala Ignacio Arellano:

> La elaboración del personaje «gracioso» en los dramas trágicos es otra marca de Calderón: sus relaciones con los amos o los protagonistas del estrato noble se enrarecen y complican: su voz denunciadora –bufón emisor de verdades que puede buscar su protección en las burlas–, a veces con perspectiva equivocada, o víctima también él mismo (Clarín en *La vida es sueño*, Coquín en *El médico de su honra*), el gracioso de Calderón adquiere múltiples facetas y una integración particular en las acciones serias, pero va siendo despojado de su capacidad risible. En las cómicas la extensión de los agentes del donaire le resta protagonismo.[27]

Es imprescindible, hablando de los criados en Calderón, recordar *La cisma de Ingalaterra* y *Saber del mal y del bien*.

Fijándonos, en este momento, en Pasquín, el loco gracioso y astrólogo de *La cisma*, observamos: entre burlas y veras, hace la perfecta descripción de Ana, dama de la reina, incluyendo su muerte, con el sarcasmo derivado del ambiguo final, interpretado favorablemente –es decir, en favor de sus particulares intereses–, por la reina de los mil días:

> Lo primero que saca
> la profecía que veis,
> es que vos, Ana, tenéis,
> cara de muy gran bellaca.
> Y aunque vuestro amor aplaca
> con rigor y con desdén
> la hermosura que en vos ven,
> muy hermosa y muy ufana
> venís a palacio, Ana:
> (plegue a Dios que sea por bien!
> Y así será, pues espero
> que en él seréis muy amada;
> tanto, que ya os considero
> con aplauso lisonjero
> subir, merecer, privar,
> hasta poderos alzar
> con todo el imperio inglés,

27 Arellano, Ignacio, *Historia del teatro...*, ya citado, 457.

viniendo a morir después
en el más alto lugar.
(149a-b)

En *La segunda de don Álvaro*, el capigorrón-astrólogo Linterna –nombre interesante respecto a nuestro tema presente, pues, inmediatamente después de los augurios a Ana, el cuentecillo de Pasquín habla de noche, oscuridad y visión–, comunica su horóscopo al Condestable:

Con desdichas y embarazos,
todos aquellos a quien
hará en este mundo bien
le serán ingratonazos.
Dichoso en guerras será;
vencerá Vusiñoría
tres batallas en un día;
treinta títulos tendrá.
Álvaro. Y moriré?
Linterna. En cadahalso.
Álvaro. Un lugar junto a Toledo!
¡Vive Dios que no he de entrar
jamás en ese lugar,
pues vivir sin verle puedo!
(vv.313-328)

En su edición de *La segunda de don Álvaro [Adversa fortuna de don Álvaro de Luna]*, Nellie E. Sánchez-Arce describe así a nuestro personaje:

> Linterna se caracteriza en otros versos inéditos (se refiere al autógrafo de la tragedia), como astrólogo y moralista, reflejando tal vez en este último aspecto el pensamiento de su creador literario [...] La referencia a la posible comunicación de las estrellas concuerda con el recurso dramático típico de Mira de Amescua que Anibal denominó 'voces del cielo'. El mismo asunto parecen evocar otros versos que recita Linterna en el tercer acto, explicándole a Moralicos la adversa fortuna de su amo: Exemplo que da en la tierra/ porque el hombre mire arriba. (vv.2283-2284)

Para el gracioso, el desastrado fin de su amo tiene el de instruir a los hombres en la busca de verdaderos ideales, apartándolos del mundo engañoso.

Otro aspecto de la personalidad de Linterna es su típica cobardía, con que da mayor realce al heroísmo de su amo. Mas Linterna dista de ser un bobo; él razona sobre su instinto de preservación, que a su juicio no es cobardía, sino discreción[28].

En la otra comedia citada, *Saber del mal y del bien*, se dramatiza un doble juego de «suertes trocadas». Valbuena Briones, al hablar de las distintas producciones dramáticas áureas con el tema de las mudanzas de la fortuna, recuerda a Mira de Amescua y Lope de Vega[29], para ilustrar la temática de la caída de privados. En realidad, por estructura y desarrollo, tanto en el planteamiento de los nobles como en el de los criados, Calderón, suponemos, se inspiró en la dramatización amescuana de Don Bernardo de Cabrera, también compuesta en dos partes; reúne las peripecias cruzadas de amos y criados, con la diferencia de que, en la creación amescuana, el desarrollo de la acción es trágico –el reconocimiento de la inocencia y fidelidad del protagonista es posterior al ajusticiamiento–, mientras que el noble calumniado es restaurado en la comedia calderoniana. Más importancia, para nuestro interés, tiene la dramatización de los criados, calco perfecto de los amescuanos, invariables en su dicha y desdicha, con independencia del señor a quien sirvan. Uno de ellos, Julio, castigado por el conde a pesar de su bondad, sí es imitación de Herrera, espejo de criados fieles, en *Adversa fortuna de López de Ávalos y próspera de Álvaro de Luna*.

Pero bien merecen ambos el recuerdo de las siguientes palabras de Charles L. Ley referidas a los criados de la Bilogía de don Bernardo, atribuida todavía, por el estudioso, a Lope:

> En *La próspera fortuna de don Bernardo de Cabrera* y *La adversa fortuna de don Bernardo de Cabrera* encontramos dos criados que andan por esos mundos de Dios buscando dueño. Los dos tienen tipo de gracioso, aunque la verdadera figura del donaire sea Lázaro, el cual está destinado a tener mala suerte durante las dos partes –la próspera y la adversa– de la obra; cuando los señores cambian de suerte y el que está arriba va hacia abajo, Lázaro, desesperado con

---

28 Jus, México, 1960, 22-23.

29 He aquí el fragmento: «Los cambios de fortuna y peripecias elaborados en la pieza se ordenan en torno al tema de la próspera y adversa fortuna de príncipes que había sido acogido con singular predilección por el barroco español. Varios años antes a la redacción de *Saber del mal y del bien*, se había estrenado en dos partes (1616), por la compañía de Pedro Valdés, *Próspera y adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, de Antonio Mira de Amescua, que trata de la subida y caída del famoso valido de la Corte de Juan II de Castilla. También Lope de Vega había escrito hacia 1607 una comedia titulada *Las mudanzas de fortuna*. La atención por el tema de la caída tenía los orígenes inmediatos en el célebre libro erudito de Boccaccio *De cassibus virorum illustrium*, que fue traducido al español, francés e inglés con el título de *Caída de príncipes*, y que en algunas de sus historias alcanza un valor dramático considerable. Un origen lejano lo constituye el conocido pasaje de *De tranquilitate animi*, de Séneca, en el que se citan los cambios de fortuna de Creso, Yugurta, Tolomeo y Mitrídates», Calderón, Aguilar, I, Madrid, 1969, 111-112. Ignoramos la razón de la fecha de la obra amescuana, pues el autógrafo de la *Segunda Parte de don Álvaro de Luna* es de 1624. Para el tema de la diosa voluble en el teatro áureo, es imprescindible el libro de Jesús Gutiérrez: *La fortuna bifrons*.

> el amo hasta ahora desafortunado, acaba de cambiar de amo. Si pierde satisfacciones personales, gana, no obstante, aquella simpatía invariable que concede cualquier público a quien soporta sus desgracias en escena con bromas y buen humor. Los dos criados, Lázaro y Roberto, son gente de la clase más humilde; no tienen ninguna de las pretensiones que otros graciosos, falsamente o no, insinúan tener. Tampoco han acompañado a sus amos en la universidad, a la manera clásica trazada por Herrero. Pero no creo que nadie ponga seriamente en duda su derecho a ser considerados figuras del donaire. (En último caso, dejaríamos sin calificar como tal a Roberto; a Lázaro, nunca. La única objeción posible sería que, como no es un gracioso a lo Herrero, se le debía considerar más bien personaje picaresco, a la par de su famoso tocayo. Sin embargo, no parece muy convincente este argumento. Las aventuras de este Lázaro no cabrían nada bien dentro de las páginas de una novela picaresca). Lázaro ha pasado diez años de mozo de caballos (se supone, por ello, que tiene más edad que su amo, cosa frecuente en los graciosos y en los esclavos romanos) hasta en este detalle refleja en tono menor a sus futuros amos, que son hidalguillos de pueblo que van al gran mundo a buscar la fortuna de los atrevidos.[30]

Conclusiones

No vamos a resumir lo dicho, entre otras razones por lo señalado al principio acerca de la limitación de nuestras aseveraciones en los diversos apartados. Sin embargo añadiremos una observación final, relacionada con los autos sacramentales, de los que, según lo anunciado al comienzo, íbamos a prescindir; y una sospecha.

Esta es la observación final. Grande debía de ser la admiración conservada por don Pedro Calderón de la Barca al otrora Arcediano de Guadix, muerto hacía más de treinta años, cuando, precisamente en el ocaso de su vida dramática y natural, uno de sus postreros autos sacramentales fue *Sueños hay que verdad son*; en él, podemos afirmarlo sin tapujos ni matizaciones, siguió las directrices de la comedia amescuana *Los sueños de José y más feliz cautiverio*. Numerosas escenas son paralelas; más aún, en diversas ocasiones, los versos no han sufrido la menor modificación. Por último, aunque sea una curiosidad, más que una afirmación de imitación, si el preceptista esporádico de *La tercera de sí misma* justifica, en el comienzo de *Los sueños...*, la acomodación de los datos históricos (reducción del número de hermanos), a la consecución de sus intereses particulares, el creador de *La vida es sueño* también se sirve de *Sueños hay...* para justificar la violación de la unidad de tiempo (inverosimilitud), con la simple salida de un criado y la entrada de Jacob ante el Faraón, precisamente con ideas similares a las manifestadas por el accitano.

---

30 Ley, Charles D., *El gracioso en el teatro de la península (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954, 107-108.

Y, finalmente, he aquí la sospecha. Tómenla ustedes, si lo desean, como fruto de una imaginación calenturienta; pero las estrechas relaciones entre las comedias –estructura y, sobre todo, paralelismos de ideas y expresiones–, exigen algo más. En el caso de *La rueda de la Fortuna* y *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto*, son comprensibles pues, ya lo hemos señalado, fueron publicadas en 1616. En cambio, otras piezas, como *Bilogía de don Álvaro de Luna*, *Examinarse de rey o Más vale fingir que amar*, *Las lises de Francia* y *Lo que es no casarse a gusto* no lo fueron hasta mucho más tarde. De la última, precisamente llama la atención que, en el manuscrito, faltan dos versos, en boca del Rey, presentes en el impreso: «No ha conocido la burla, / así divierto cuidados!»; la supresión de ellos viene a significar una personalidad del rey bastante más dura y cruel; es decir, mucho más parecido al personaje de Pedro el Cruel, de *El médico de su honra*, respecto al criado; de la segunda, si bien las «voces del cielo» (o «voces del infierno»), están presentes en otras comedias, como *El esclavo del demonio*, publicada en 1612. Pero *Examinarse* y *La segunda de don Álvaro*, recordando la obsesión de los «auctores de comedias» por los textos, nos arrastran a sospechar una relación más íntensa, más profunda, entre el maestro consagrado y el novato en las lides de Talía.

De otra forma no podemos comprender cómo habrían podido influir determinados fragmentos que, en su momento, no serían incorporados por Tirso de Molina a su discutidísma *Segunda Parte...*, y que, en contraposición, se encuentran en el autógrafo (en concreto, por ejemplo, el fragmento citado sobre los «cuatro elementos» como componentes de una correlación magistral).

Hasta dónde llegara esa relación, es difícil, de saber; por lo menos, los documentos se resisten. Sólo nos queda uno, pero muy importante: todavía en los años veinte, tres ingenios españoles escribieron *Polifemo y Circe*; la primera jornada la escribió Mira de Amescua; la segunda, Montalbán; y la tercera, Calderón de la Barca. Era lo lógico: la primera, el maestro; la última, el discípulo.

Resumen

Desde la opinión negativa de Cotarelo, permanece, en la mayoría de los estudiosos, la condenatoria sobre Mira de Amescua. No obstante, determinados investigadores han roto algunas lanzas en favor del accitano, señalando ciertas coincidencias entre él y Calderón, interpretadas, en ocasiones, como prueba de la influencia del madrileño en el granadino. Tras recordar la imposibilidad cronológica de esta aseveración, el presente artículo señala el magisterio del autor de *La rueda de la Fortuna* sobre el de *El mágico prodigioso* y *La devoción de la Cruz*. Se profundiza en dos apartados fundamentales: 1) Estructura dramática: gran protagonista, ante el cual se subordina el resto de personajes; correlación dramática y recurrencia de los «cuatro elementos». 2) Rasgos distintivos de los criados-graciosos.

Lope de Vega, escritura y metateatro en *La portuguesa y dicha del forastero*

Marta Villarino

La comedia de Lope de Vega *La portuguesa y dicha del forastero*[1], que consta en la segunda lista citada en *El peregrino en su patria* (Madrid, 1618) aparece publicada en la parte III del volumen de *Comedias escogidas* (Madrid, 1652). Morley y Bruerton aportan la única referencia concreta acerca de la fecha de su composición, aunque el mismo texto proporciona los datos suficientes para asociarla con *Las dos estrellas trocadas o ramilletes de Madrid* y *Al pasar del arroyo,* obras en las que también se alude a las bodas de Felipe IV con Isabel de Borbón. El recordado Nicolás Marín López (1994, 432-433), al estudiar la vida del poeta a través de su correspondencia con el duque de Sessa, da detalles precisos acerca de la fecha de composición de *Las dos estrellas trocadas*, pues de los documentos privados infiere que había sido concluida hacia el 19 de diciembre de 1615, fecha en que Isabel de Borbón llega a Madrid[2]; Teresa Ferrer aporta datos que lo confirman definitivamente. La comedia que hoy nos ocupa se habría compuesto hacia finales de ese año o a principios de 1616, ya que la acción dramática transcurre durante los días en que el cortejo real pasa por el Pardo en su viaje a Madrid.

Lope tuvo la intuición de escribir de dos maneras diferenciadas -para un público competente y para el vulgo-, mediante procedimientos que le garantizaban la celeridad necesaria para proveer a los autores de comedias de nuevos textos dramáticos; asimismo, utilizaba materiales temáticos y argumentales de fuentes reiteradas en su producción, adaptaba el molde propuesto en *El arte nuevo de hacer comedias* y volcaba todo su ingenio, su imaginación y su prodigiosa inventiva verbal en la escritura de discursos dramáticos que conformaban las expectativas del público.

Joan Oleza (1994, 237-238) en uno de los trabajos más estimulantes para el estudioso de las comedias del Fénix, refiriéndose al «abanico -y también la jaula- de las obras más citadas» de Lope de Vega, propone percibir y leer el rumor de las diferencias de ese corpus lleno de sorpresas. Lope de Vega, tan hábil lector de los discursos de su época como de los gustos del respetable, dota a sus personajes de un lenguaje atravesa-

---

1 El texto analizado procede de *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio,* Juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch, tomo segundo, Madrid, 1950, 155-174.

2 Las princesas Ana de Austria e Isabel de Borbón, quienes serían las esposas de Luis XIII y Felipe IV, se intercambian en un lugar geográfico intermedio entre la corte de los Habsburgo y la corte de la casa de Borbón como prenda de paz entre España y Francia, luego de largos años de guerra por dominio territorial.

do por diversos discursos culturales: leyendas, refranes, chistes conceptuales, parlamentos en portugués y la poesía amorosa que coexiste y evoluciona junto con su propia escritura.

La portuguesa y dicha del forastero desplaza el eje constructivo del diálogo de discursos, para anclarlo en las ficciones que urden los personajes y en una técnica atípica constituida por relaciones. Seguiré la línea de investigación sobre la comedia urbana que iniciara hace dos años, y me detendré en esta obra poco conocida y menos estudiada[3] para abordarla desde una frontera en la que conviven esos dos recursos.

Las ficciones del amor

Si bien las comedias de capa y espada presentan casi como único tema estructurante el amor -y Lope de Vega desplegó las más diversas variantes en toda su obra-, *La portuguesa y dicha del forastero* plantea como situación inicial la negación al amor: Celia rechaza todos los pretendientes que la solicitan a don Juan, su hermano y don Félix lamenta tener que regresar a Zaragoza donde lo espera Lisarda, la prima con quien debe casarse no muy de su grado. El primer encuentro de la pareja protagonista tiene lugar en la posada donde se aloja el caballero, allí la dama, oculta tras un manto, le propone una cita que tendrá lugar esa misma noche, en el jardín de su casa. Al alba, el galán parte hacia su tierra, mientras Celia llora por el amor y la honra perdidos.

Llegado a este punto, la acción dramática se moviliza a través de una sucesión de ficciones que estratégicamente urde la dama enamorada. Esta comedia dentro de la comedia, que permite organizar la acción en distintos niveles de ficcionalidad ha captado la atención de casi todos los autores que estudian el teatro áureo; Alva E. Ebersole (1988, 64)[4] llama metateatro o «role-playing» a la técnica dramática según la cual, el protagonista manipula a los demás personajes «para conseguir un desenlace deseado». Aunque la primera ficción expuesta en una obra dramática es la del actor que representa un rol (que los demás personajes de la ficción aceptan), en ocasiones, el personaje puede fingir ser otro para, tras de un disfraz, obligar a adecuar y modificar su acción al resto de las personas.

José María Díez Borque[5] habla de la mecánica constructiva típica del teatro del siglo XVII en la que se observa una técnica «de siembra, [...] de equívocos y de acciones y causas concertadas, que irán siendo -recolectadas- gradualmente y en la gran cosecha del desenlace final»; en esas obras, la acción se moviliza y articula a partir de equívocos

---

3 Se pueden mencionar: Elvezio Canonica de Rochemonteix, «Tirso contra Lope: imitación irónica de *La portuguesa y dicha del forastero* en *El amor médico*», Revista de Literatura, Madrid, LII, 104, 375-407; Viqueira Barreiro, *El lusitanismo de Lope de Vega,* Coimbra, 1946.

4 Carlos Arturo Arboleda (1991) y más recientemente, Irene Andres-Suárez *et alii* han efectuado interesantes aportes al estudio del metateatro en la comedia española aurisecular.

5 «Mecanismos de construcción y recepción de la comedia española del siglo XVII, con un ejemplo de Lope de Vega», en *Cuadernos de Teatro Clásico N° 1. La comedia de capa y espada,* ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

generados por el ocultamiento de la identidad. *La portuguesa y dicha del forastero* expone la técnica mencionada entretejiendo varias ficciones, urdidas por motivos diversos. Recorreremos brevemente cada una de esas «comedias» para observar de qué manera se articulan las diversas acciones diseminadas:

1. Celia finge ante Riselo que debe partir en busca de su hermano. Luego de la partida de don Félix hacia Zaragoza, Celia decide salir en su busca ataviada como una portuguesa para no ser reconocida; a pesar de su resolución, solicita ayuda a uno de sus pretendientes. Riselo no sabe que la dama trata de reparar el honor perdido, sino una vaga historia según la cual su amigo don Juan debió refugiarse en Aragón luego de una muerte y allí espera a su hermana. Celia consigue la compañía de Riselo con la promesa a medias de llegar a ser su mujer.
2. Riselo finge atacar a Celia. Ya en Zaragoza y ante la casa de don Pedro, Riselo ayuda a la dama, que pide auxilio en portugués, ante el aparente ataque del hombre.
3. Celia hace creer a don Pedro y Lisarda que es una dama portuguesa. Celia busca llegar a don Félix y para ello solicita ayuda frente a su casa. Don Pedro ampara a esa presunta dama portuguesa, quien dice llamarse Constanza. Viviendo bajo el mismo techo del hombre que ama, logrará enamorarlo con su belleza y donaire y despertar los celos de Lisarda. Esta ficción se sustenta merced a que Celia nació en las Indias portuguesas, lo que le permite hablar el portugués sin despertar sospechas.
4. Celia finge conocer un suceso trágico de Madrid. Don Félix no puede olvidar a la mujer con quien ha pasado su última noche en Madrid y la voz de la portuguesa se la recuerda a cada momento. Celia, que cuando habla con el galán lo hace en español, no revela su identidad y lo mortifica narrando la historia de la dama que murió de amor al ser abandonada por su amante. Esta ficción acelera el distanciamiento de la pareja inicial (don Félix-Lisarda).
5. Celia abunda en la ficción 3 ante Lisarda. Recompone su personaje portugués cuando está con ella, así esta ficción se convierte en un juego de simulaciones motivadas por los celos cruzados entre ambas mujeres.
6. Don Juan, finge ante don Félix ser sólo un amigo que escucha una confesión. Llegado a Zaragoza, don Juan encuentra a su amigo don Félix, quien le refiere los motivos por los que debió regresar a su tierra; confiesa no desear el matrimonio con su prima Lisarda, por amar a otra mujer de quien no conoce el rostro. En silencio, escucha el relato de lo acontecido en su casa entre él mismo y su hermana, y luego entre don Félix y la misma dama. Si bien don Juan de Silva no urde una ficción para reparar el honor de su familia, su actitud prudente permite que don Félix no se percate del peligro en que ha puesto su vida.
7. Celia finge ser hija de un noble portugués. Lisarda, ciega de celos por la creciente confianza entre su prometido y la dama portuguesa trata de concertar la boda de Constanza con Beltrán, el lacayo. Celia, para rechazar en forma definitiva esa unión impropia e indeseada, dice ser hija de un noble portugués, el duque de Flor. La

nueva fábula de la dama impulsa a don Pedro a ofrecer matrimonio a la fingida portuguesa. Este hecho obliga a Celia a revelar que don Félix, a quien ama, le debe su honra.

8. Don Pedro y Celia fingen haberse casado. Don Pedro propone a Celia difundir la falsa noticia de sus bodas para precipitar la decisión de don Félix. La llegada de don Juan dispuesto a vengar su buen nombre produce el final de todas las ficciones: Celia revela su identidad, don Félix acepta cumplir la palabra empeñada y don Pedro bendice la boda. De este modo se restaura el orden en lo que respecta a la pareja protagonista y se propone un final adecuado para el resto de los personajes.

Irene Andres-Suárez (1997, 21) en un reciente artículo observa que «desde los primeros años del siglo XVII, el arte, en general, se volvió completamente introvertido y los artistas aplicaron su lente al propio proceso creador». Si bien la trama textual[6] se sostiene merced a formas metateatrales[7], ellas tienen la función de autorreferir el género, la estética de la representación, la práctica actoral o el título pero también, y sobre todo en algunas comedias como ésta, dan cuenta del interés del poeta por mostrar los pasos y dificultades que surgen en la elaboración de una obra dramática.

En un trabajo anterior[8] observaba el fuerte anclaje de la trama argumental en la época de producción del texto, así como el lugar de privilegio que se otorgaba al campo intelectual[9]. También aquí, Lope de Vega se adhiere al discurso barroco que había cobrado prestigio entre los ingenios de su tiempo y con su retórica da voz a los galanes; del mismo modo recurre a otra lengua[10] para defender el amor. El texto se transforma entonces en una reflexión lingüística en la que los parlamentos dramáticos deben ser traducidos al portugués y a otras formas genéricas.

---

6 La ficción 1 organiza la acción dramática, el nivel 2 contribuye a reforzarla; por su parte el cambio de identidad condiciona los niveles 3, 5 y 7. Los niveles 4 y 6 proponen ficciones en las que las verdaderas identidades se ocultan para mortificar al galán, y para permitir una reflexión, en tanto que 8 precipita el desenlace.

7 Utilizo ahora el concepto «metateatro», en su acepción de técnica que permite la reflexión sobre el objeto-teatro.

8 «Un caso de metadiscursos en pugna: Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid», en *Actas del V° Congreso de la AAH, El hispanismo al fin del milenio*, Córdoba, Comunicarte editorial, 1999, 407-417.

9 Cuando hablo de campo intelectual, lo hago en el sentido que le dio Pierre Bourdieu.

10 El interés del poeta por otras lenguas es notable (francés, italiano, latín, portugués) en obras de distinto género. Creo que se trata de algo más que un recurso técnico que podía sorprender al público, ya que el proceso de traducción habla de la necesidad de regular la lengua poética con otras normas lingüísticas, adecuándola a formas artificiales. La traducción abarca un campo más amplio: los sentimientos se traducen en palabras, las palabras se traducen/se articulan en verso, los conceptos se traducen a otra lengua, es decir, la escritura se sujeta a las normas de la lengua.

Todas las relaciones, la relación

Los dramaturgos clásicos recurrían a los parlamentos narrativos cuando los acontecimientos no podían ser representados ante el público: batallas, escenas eróticas, escenas marítimas, sucesos extraordinarios o acontecidos en la prehistoria de la acción dramática.

La portuguesa y dicha del forastero presenta un número importante de relaciones, mediante las que se conocen hechos fundamentales de la acción dramática que paso a analizar.

a) Riselo cuenta a Celia que ha visto un airoso caballero en el estrado de otras damas. Ante la curiosidad que manifiesta la joven, describe a don Félix, su atuendo y aspecto general; narra asimismo cuál es el origen de los diamantes[11].
b) Don Juan narra a Celia que ha conocido a un caballero aragonés, que demuestra extraordinaria destreza como jinete y como espadachín y a quien profesa amistad.
c) Don Juan efectúa ante Octavio la relación de las bodas reales. El parlamento, uno de los más extensos de la comedia (setenta y un versos, más uno que falta), parece alejado del género dramático pues no lo fragmentan comentarios ni preguntas. Se inicia con una acción perfecta, «Al príncipe su hijo/[...]/Casó Felipe, Octavio, donde sabes»; Venus y Amor, acompañados de las alegorías de la fortuna, esperanza y deseo e Himeneo «vestido de francés» se hacen presentes en el Pardo, donde Isabel y Felipe se ven por vez primera. Hay un elogio a la belleza de la desposada que «Fue campo celestial de sus estrellas»; el lugar se describe como una sucesión de emblemas en los que conviven cupidillos, los símbolos de ambas casas reales, el río Manzanares y sus ninfas.
d) Bernal, el cochero, refiere a don Juan: 1) que ha llevado a su ama acompañada por Riselo, hasta Atocha y 2) lo que otro criado ha visto de regreso a Madrid: a Riselo, camino de Zaragoza, acompañando a una dama «Un blanco rebozo puesto/Con un sombrero de plumas».
e) Celia, devenida Constanza, narra a don Pedro y Lisarda una historia de vida iniciada en Coimbra de familia hidalga y cristiana vieja, que quiebra su armonía cuando un galán codicioso llega a su vida. En este relato conviven fabulaciones y verdades, tal como afirma el personaje en su doble condición:

> Com dous mil feiticerias
> Vençesse meus pensamentos.
> A vontade já rendida,
> Tudo foi ao mar correndo:
> Siso, razão, honra e vida, [...]

11 Incluido entre los cuentos alegóricos o simbólicos por Carmen Hernández Valcárcel, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega,* Universidad de Murcia, España, Edición Reichenberger, Kassel, 1992, 74.

f) Beltrán refiere a don Félix: 1) el suceso acaecido ante la casa de su padre (el fingido ataque de Riselo y la respuesta solidaria de don Pedro y Lisarda) y 2) que una portuguesa, bella como un ángel «Les ha contado su historia/Que es un gracioso suceso,/Y la han recibido en casa».
g) Don Félix confiesa su amor a Constanza, a la par que le narra en forma sucinta la escena a oscuras vivida por ambos, que debería haber cerrado el Acto Primero y se oculta al público:

> Que de allá vine hechizado.
> La dicha de aquel favor
> Tan grande la imaginé,
> Como a oscuras la gocé,
> Que vine muerto de amor.

h) Don Félix relata por extenso (sesenta y ocho versos) a don Juan el extraño suceso que viviera en Madrid. La escena oculta otra vez es referida; el galán narra desde su perspectiva de caballero joven, el encuentro amoroso con la tapada. Don Félix, a pesar de su sinceridad, guarda los principios del decoro propio de su estamento y salvaguarda el honor de la mujer al afirmar «Que sin saber quién era, o ser podía,/Su marido juraba que sería».
i) Riselo narra a don Juan la historia que Celia le impone para lograr su compañía hasta Zaragoza,

> Donde como portuguesa,
> Haciendo dos mil enredos,
> Se entró (y me dejó burlado)
> En casa de un caballero,
> Por quien debió de venir.

j) Constanza relata a don Pedro lo acontecido entre Celia y don Félix; si bien continúa con su máscara portuguesa, asume su pasado y sus sentimientos. Comprende al galán «(Foi amor, não o condemno)» y procurando un desenlace, revela «Mas foi como juramento/que eu seria mulher sua».

Las relaciones en esta comedia refieren acciones que tuvieron lugar en espacios abiertos en presencia de muchos (a caballo, en carruaje) imposibles de representar en un corral, como las consignadas en a y b. Otras, como d y f, movilizan la acción, pues conducen al caballero a buscar a su hermana. La relación e, es una ficción; finalmente, i aclara el sentido de la primera ficción. Las cuatro restantes, tienen un carácter distinto, que paso a analizar.

El caso c es una traducción al género dramático de las relaciones de fiestas. Teresa Ferrer (1991, 113), al estudiar casos particulares de mecenazgo, menciona la costumbre

arraigada entre los nobles, de encargar a distintos ingenios el relato de los agasajos, representaciones o fastos que organizaban; Lope, según refieren varios autores, fue requerido por el duque de Lerma para formar parte del cortejo que acompañó a la princesa Ana hasta Irún y una síntesis de la relación de esa jornada se incluyó en *Las dos estrellas trocadas y ramilletes de Madrid.* La relación del regreso a la corte con la princesa Isabel aparece fragmentada en dos secuencias que se leen en sendas comedias: la llegada al Pardo y el momento en que los esposos se ven por vez primera, en *La portuguesa y dicha del forastero* y la entrada a Madrid del cortejo, más por extenso, en *Al pasar del arroyo*[12]. Este grupo de comedias ilustraría el interés del poeta por convertirse en el cronista del reino, cuando Lope enviaba señales a la corona mediante parlamentos laudatorios en los que deslizaba explícita, la solicitud, pretensión que analiza Joan Oleza[13] en un reciente trabajo sobre la comedia.

Las relaciones g, h y j convierten un hecho privado y escamoteado al público en la escena que estructura toda la comedia. María Grazia Profetti en un artículo ya clásico[14] afirma que «En el teatro barroco, [...] la escena erótica más auténtica y profunda es la que no existe, la que se sitúa más allá, la que la palabra evoca por negarla» y en *La portuguesa...* estamos ante un caso paradigmático: el final del Acto Primero da cuenta del diálogo entre Fabia y Celia, quien manifiesta «No sé, del alma quisiera [echarlo]». Don Félix ha sido escondido tras la cama de Celia y hacia allí se dirige la dama para pasar la noche. Son los protagonistas de la escena erótica, quienes en las relaciones citadas, narran desde sus perspectivas, aquello que puede y debe ser verbalizado: Don Félix recuerda las voces y el rumor de los movimientos que habían tenido lugar en la habitación de Celia, confiesa no haber visto a la mujer ni atisbado su desnudez; Celia/Constanza refiere haber sido sorprendida mientras dormía. Ambos hablan (con emoción contenida uno, tras el amparo de la ficción la otra) de la lucha de la mujer, de la promesa de matrimonio y de la oscuridad total en que se desarrollan los hechos. Estas tres relaciones actúan como cuadros que permiten llenar los espacios de incertidumbre del texto, donde opera la censura y un fuerte control ideológico.

Hacia una nueva escritura dramática

Los dos recursos con los que el poeta construye este texto un tanto atípico están articulados de tal modo que su interdependencia sustenta el tejido de la acción dramática. Decíamos antes que las ficciones metateatrales movilizan la acción, pues bien, la primera de ellas, que urde Celia ante Riselo para dejar Madrid, da lugar a las relaciones

---

12 Desarrollado más por extenso en: «Tres comedias de Lope de Vega y una relación en episodios», Olivar (en prensa).

13 Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña,* edición, prólogo y notas de Donald McGrady, con un estudio preliminar de Juan Oleza, Barcelona, Crítica, 1997, IX-LV.

14 «La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela, teatro», en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX,* ed. de Myriam Díaz-Diocaretz *et alii,* Madrid, Tuero, 1992, 57-89.

de Bernal y de Riselo. Ya en Zaragoza, Celia finge ser otra dama ante don Pedro para estar cerca de don Félix, esto justifica la relación de sus desventuras y más tarde, el cambio de identidad da pie a la relación que el galán hace de la escena erótica.

Una lectura atenta de *La portuguesa y dicha del forastero* destaca el oficio del poeta que busca entretener a un público ávido de novedades y que para ello recurre a una minuciosa elaboración del lenguaje dramático. Los parlamentos de damas, galanes y criados, están concertados sobre la forma narrativa con que se documentaban hechos diversos, la relación; este género aparece refuncionalizado, salvo cuando se relata el encuentro de los príncipes en el Pardo.

Habiendo tomado como ejes de este trabajo, el análisis del recurso metateatral que propone el juego de un rol dentro de otro rol y del empleo de otra forma genérica en la que se efectúan referencias a la vida real, observamos que la comedia propone una reflexión sobre la propia práctica de la escritura. Este tratamiento lúdico -y a la vez crítico- del texto dramático, muestra según creo, la voluntad del poeta de descubrir su propio oficio de escritor.

Lope de Vega expone en esta comedia, quizás escrita por encargo, las diferencias de que habla Oleza. La práctica de lectura en textos propios y ajenos le permite al poeta transformar la práctica de la escritura; *La portuguesa y dicha del forastero* no es una comedia destinada al vulgo, pues se muestran los procedimientos del oficio que interesaban a otros poetas y letrados, o en este momento, a la crítica académica. ¿Y el vulgo? Habrá encontrado en esta comedia el encanto de la fingida portuguesa, el prodigio de bellos parlamentos, la novedad en el tratamiento de los temas habituales, el ingenio de la trama argumental y sobre todo, una fuente de diversión, ya que como dice Riselo al principio de la obra:

> Alguna conversación,
> Juego o Prado o la comedia,
> Que de dos horas y media
> Es notable suspensión.

Bibliografía

Andres-Suárez, Irene, «La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. de Irene Andres-Suárez *et alii*, Madrid, Verbum, 1997, 11-29.

Arboleda, Carlos A., *Teoría y formas del metateatro en Cervantes,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

Cabañas Pérez, Maximiliano, «Lope de Vega y Madrid: fiestas y celebraciones», en *Edad de Oro, XI,* Madrid, Ediciones de la UAM, 1995, 37-53.

Ebersole, Alva V., *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro,* Valencia, Albatros/Hispanofila, 1988.

Ferrer Valls, Teresa, La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III, London, Tamesis Books, 1992.

Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, UNED, Universidad de Sevilla, Universidad de Valencia, 1993.

Marín López, Nicolás, «Lope de Vega a través de sus cartas», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro,* 2ª edición, aumentada, al cuidado de Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1994, 424-458.

Morley, G. S. y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega,* Madrid, Gredos, 1968.

Oleza, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz, Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt,* Kassel, Reichenberger, 1994, 235- 250.

Oleza, Joan, Ferrer, Teresa, «Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo», en Charles Davies & Alan Deyermond (ed.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils,* London, Westfield College, 1995, 145-154.

Sobre estructura y autoría de la *Comedia de Calisto y Melibea*

Henk de Vries

Divididos los dieciséis actos de la *Comedia de Calisto y Melibea* en escenas conforme a las acotaciones que el autor incorporó en el texto dramático, tenemos un argumento más en apoyo de la tesis de que la estructura de la obra atestigua su unidad de composición.

Primera parte: Una comedia laberinto

La crítica, generalmente, por aceptar como «versión definitiva» la *Tragicomedia* de veintiún actos, ha desatendido la *Comedia* original. Leyendo mal las piezas pre-liminares, no ha logrado pasar el umbral para entrar de veras en el interior de la obra. En el prefacio que dirige «a un su amigo» el autor no dice haber encontrado ningún manuscrito sin acabar, sino armas defensivas para resistir los fuegos del amor. Dice haberlas hallado «esculpidas en estos papeles»; es decir en la obra «acabada» que está presentando, la *Comedia* de dieciséis actos. En mitad de los versos acrósticos, con las palabras «Yo vi en Salamanca la obra presente» tampoco se refiere a ningún manuscrito del primer acto, sino a toda la obra. Esta es la que vio, y la vio con ojos visionarios: como él mismo la iba a crear. Decidió acabarla porque oyó «su inventor ser cïente», esciente, docto; así se refiere a su propia graduación. Por eso se empeña en revelar en el acróstico que fue el bachiller Rojas el que acabó la obra: sugiere que, ya bachiller, acabó lo que de estudiante había comenzado, pero tuvo que dejar sin acabar hasta terminar los estudios. Y no me parece imposible que así sucediera de verdad; pero toda la cuestión de la autoría es de importancia secundaria si leemos bien la obra de dieciséis actos y nos fijamos en su estructura. Entonces, lo que importa es que la pretendida preexistencia del primer acto es una clave para la inteligencia de esta *Comedia*, la cual, en la proximidad de la nueva centuria, satiriza mordazmente al cristianismo, cuyos quince siglos de existencia se engendraron de la religión de los judíos, así como en el primer acto tienen su arraigo los otros quince actos. A esto aluden los quince días de vacaciones en los que el autor, irónicamente, pretende haberlos escrito. El misterio del «antiguo autor» no es ni más ni menos que genial invención que pertenece a la estructura de la obra, a la cual da forma simbólica.

Al mismo tiempo, sugiriendo que la obra era suya solo a medias, podía mostrarse el autor, en las piezas preliminares de Toledo 1500 y Sevilla 1501, lleno de admiración por «aquel otro» que la comenzó, y era más fácil que se refiriese en términos encubiertos a niveles de significado que dejó escondidos detrás del texto. Al comparar su obra «sutil» con la que hizo Dédalo, no quiere decir otra cosa sino que la *Comedia* que

presenta es un laberinto. «Laberinto de errores» dirá Pleberio que es el Mundo; y laberinto de errores ha sido la *Comedia* para los críticos.

Conviene tener presente un dato que se suele olvidar, a saber, que las piezas preliminares de la *Comedia* de 1500 y 1501 no aluden en absoluto al primer acto como la parte supuestamente ajena. No aparece antes de 1502 aquella delimitación precisa «acordé que todo lo del antiguo autor fuesse sin división en un auto o cena incluso, hasta el segundo auto, donde dize: Hermanos míos etc.» En la versión original el final del prefacio «El autor a un su amigo» dice: «E porque conozcáys dónde comiençan mis mal doladas razones & acaban las del antiguo auctor: en la margen hallaréys vna cruz: & es en fin (o: «es el fin») de la primera cena».

Los lectores de entonces, que no encontraban cruz en la margen en ninguna parte, ¿qué pensarían? Tenían en las manos «la obra presente», una *Comedia* de dieciséis actos netamente delimitados. Conociendo muy bien la distinción entre «acto» y «escena», buscarían el fin de la primera escena y lo encontrarían en la reacción de Calisto al ser rechazado por Melibea: «Yré como aquél contra quién solaménte/la advérsa Fortúna/póne su estúdio con ódio cruél». El ritmo dactílico del verso de arte mayor -verso de Juan de Mena- y la mención de Fortuna volverían a recordarles la idea de «laberinto».

Para los lectores de la versión original, entonces, lo que importaba era la idea de una *Comedia* laberinto. Verían que el autor se esmeró por dejar incorporadas al texto dramático todas las acotaciones necesarias para que el lector atento se diera cuenta dónde comienza una nueva escena. Viendo que el acto primero tiene tantas escenas como actos tiene la *Comedia*, se animarían a analizar toda la obra y, si no me equivoco, se encontrarían con las divisiones que propongo en la segunda parte de este estudio.

Clara Louise Penney decía de la versión breve: «A comedy for the theatre this famous composition was not, rather is it a comedy in the sense Dante used the word, the presentation of persons in the frenzied dance of life»[1]. Pero la semejanza del título era otra clave. En su famoso juicio de la Celestina -«libro, en mi opinión, divi-[no]/si encubriera más lo huma-[no]»- Cervantes alude a que la *Comedia* de Rojas parodia la *Divina Comedia* de Dante. No se le escapó al autor del *Quijote* que Rojas, al poner en boca de Pármeno hacia el final del primer acto, y de Sempronio al comienzo del segundo, la oposición entre «el recibiente» y «el dante», contradice socarronamente su afirmación de que «estos papeles» no tenían «su firma del autor». Para Cervantes, aquel hijo de su propia imaginación, el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, no era figura más fantástica que el «antiguo autor» de Rojas.

Como se sabe, Dante comienza su gran poema con una alusión al Salmo 89, donde se mide el camino de nuestra vida. Dice el Salmista: «Los días de nuestra edad son setenta años; que si en los más robustos son ochenta años, con todo su fortaleza es

1 Penney, C.L., *The Book Called «Celestina» in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1954, 3-4.

molestia y trabajo; porque es cortado presto, y volamos»[2]. Calisto exige para sí la edad de los muy robustos al suponer que el fuego que le atormenta es una «llama que dura ochenta años», y el acto doce, a cuyo fin tres personajes terminan la carrera de la vida, acaba con la escena 70.

La *Comedia* original fue escrita conforme a un plan aritmético, es decir que tiene una estructura prefijada determinada por la extensión, medida en réplicas, de los actos, los papeles de los personajes, y la obra entera[3]. Esta estructura fue destruida por la interpolación de cinco actos y numerosos trozos más breves. Pero salió intacto un mensaje cifrado que el autor de la *Comedia* escondió detrás del texto, un complicado edificio aritmético, que es aquello a que se refiere el autor del segundo prólogo, el de 1502, al decir que «aquellos para cuyo verdadero plazer es todo, desechan el cuento de la hystoria para contar, coligen la suma para su provecho».

Este edificio aritmético fue construido con tres materiales. Primero, unos números, escogidos de tal manera que se agrupan en figuras significativas; segundo, los nombres de los personajes; tercero, una cifra que hace que los números representen los nombres[4].

Los números fueron escogidos para formar combinaciones en las que se da la divina proporción -a la que hoy día se suele llamar sección áurea. La divina proporción se da entre dos términos consecutivos de la serie de Fibonacci (Leonardo de Pisa), la cual sirvió de pauta para dar forma perfecta a la *Comedia* (Fig. 1). Cinco personajes mueren y ocho siguen viviendo, de los trece que hablan; 21 es el número de Crito, 34 el de Tristán, 55 el de Lucrecia; del 89 hablaré en seguida; y 144 es el valor de cada uno de cuatro tríos de personajes que rodean a Crito. El óctuplo de 144 es la cantidad de réplicas que compone toda la *Comedia*, 1152.

Varias agrupaciones significativas de números habitan el laberinto que es la *Comedia*. Mostraré aquella cuyo principio es el número 89 (Fig. 2). Nueve personajes forman cinco parejas cuyos nombres valen juntos 89. El artífice aritmético prefijó no sólo el valor numérico de los nombres, sino también el de sus vocales y consonantes. El valor de las vocales de una pareja, y el de sus consonantes, produce otra pareja; y ésta, otra; y ésta, otra. Lucrecia y Tristán producen una pareja de números que corresponde al trío de personajes alegóricos Fortuna, Mundo y Amor, que a su vez divide el valor 89 según la divina proporción, en 55 y 34.

---

2 Cito por *La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento*, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones, y con los textos hebreo y griego, Sociedades Bíblicas Unidas, 1957 (Salmo 90). El aparte de Sempronio («En sus treze está este necio») ante el retrato que pinta Calisto de Melibea, a quien acaba de llamar su dios, es alusión al Salmo 13 (14) y al Salmo casi homónimo 52 (53), que comienzan con las palabras «Dijo el necio en su corazón: No hay Dios». Sobre los números 13 y 52 en las estructuras encubiertas de la *Comedia*, véase más adelante.

3 Vries, Henk de, «Melibea en tres jornadas», en *Colecção Medievalia 8, Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da AHLM*, vol. 3, Lisboa, Ed. Cosmos, 1993, 63-68.

4 Vries, Henk de, «'Libro, en mi opinión, divi-': la 'Comedia' y el acto primero», Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada 1 [=Dicenda. Cuadernos de filología hispánica 6, «1987 »], Madrid [1990], 235-254.

Para acoplar los nombres con sus números construyó el artífice una cifra que atribuye a cada una de seis vocales y doce consonantes el valor numérico adecuado. Las condiciones aritméticas que tenía que cumplir eran muchas y complicadas. El resultado fue el que se ve en la Fig. 3.

Construida la cifra, le quedó al artífice el problema de cómo comunicar a los lectores de la *Comedia* una clave que les diera acceso a este laberinto. Optó por la solución ingeniosa de construir un texto en el cual cada letra aparece el número de veces que representa su valor. Es de suponer que no lo consiguiera en la primera tentativa, pero al fin y al cabo dio con el texto: «El bachjler Fernando de Roias acabó la Comedia de Calysto y Melybea e fve nascjdo en la Pvebla de Montalván», que resguardó de la pérdida haciendo de sus letras las iniciales de ochenta y ocho versos acrósticos.

Antes de mostrar ciertas aplicaciones de la cifra, debo observar que el genial artífice no dejó al azar ni siquiera la cantidad de letras que componen los nombres de los personajes. Los trece nombres de los que hablan tienen 89 letras, el número de las escenas; y los tres nombres de los personajes mudos, dieciséis letras, el número de los actos. Es más, los nombres de Fortuna, Mundo y Amor recuerdan en el número de sus letras los siete, cinco y cuatro actos de los tres días en que se desarrolla la acción.

Los valores bajos que la cifra da a las letras permiten muchas coincidencias de palabras que tengan el mismo valor. Pero se dan casos que probablemente eran condiciones previas que la cifra tenía que cumplir, como la de que «labyrintho» y «acertijo» tuvieran el mismo valor que «comedia» (52); que «Divina Comedia» valiera 89; y que de las consonantes a las vocales de «divina proporción» hubiera... la divina proporción.

Seguramente, por tanto, pertenecen también a esta clase de isopsefías primarias la equivalencia de «Melybea» (58) a «Beatrice»; el hecho de que «Dante» (41) y «recibiente» (67) difieran lo menos posible de «Calysto» (42) y «Celestina» (68); y el que las dos palabras clave del amor cortesano que en la escena inicial pronuncian los protagonistas equivalgan a sus nombres respectivos: «servicio» a «Calysto» (42) y «galardón» a «Melybea» (58).

Con las palabras «Vosotros soys yguales» (esc. 35) el autor pone en boca de Celestina una alusión a la equivalencia numérica de los nombres de Pármeno y Sempronio, semejantes también por su evidente etimología. Calisto pondera la igualdad de sus dos sirvientes al decir a Pármeno (esc. 8): «Ni pienses que tengo en menos tu consejo e aviso que su trabajo e obra»; y los lectores para cuyo verdadero plazer era todo se darían cuenta de que «consejo» (45) y «aviso» (31) llegan juntos al mismo valor que «trabajo» (48) y «obra» (28).

Es interesante aplicar la cifra a dos pasajes del primer acto -me refiero a lo de «Eras y Crato médicos» y «piedad de silencio» (esc. 2) y a lo de «Minerva con el can» (esc. 4)- que algunos alegan como pruebas de que Rojas, al continuar la *Comedia*, dejara intacto un texto ajeno incluso con sus errores. Porque estos dos pasajes no son sino acertijos filológicos que Rojas, en el ambiente académico de Salamanca, construyó precisamente para manifestarse frente a sus lectores como el responsable de toda la *Comedia*.

Como ha demostrado Miguel Garci-Gómez, la lectura de la *Comedia*, «Eras y Crato médicos», es perfectamente correcta[5]. Estos médicos existieron, y Calisto los apostrofa porque no quiere ni ver ni oir nada, sino encerrarse en su «cámara» en oscuridad y silencio. Tenían fama de tratar la ceguera y el mal de oídos: «piedad de silencio», por tanto, cuadra perfectamente. Pero Eras y Crato son médicos antiguos mucho menos conocidos que un Erasístrato, cuyo nombre se ofrecería casi en seguida como posible «enmienda», acarreando otra segunda, la de «piedad de Seleuco» en lugar de «piedad de silencio». Yo creo que mucho antes de introducir Matías Gast en su edición de 1570 el nombre de Erasístrato, ciertos lectores coetáneos de Rojas ya «rieron lo donoso» de este artificio, aplicando a los nombres clásicos la cifra de Rojas. Recordemos la anécdota. Antíoco Sóter se enamoró de su joven madrastra Estratónica; por consejo del médico Erasístrato el viejo padre, Seleuco Nicátor, la cedió al hijo. Ahora bien, «Heras» -escrito a la latina, con hache- equivale a «Tristán» (34); y «Crato» equivale a «Sosia» (31). Diríase que estos dos criados actúan como unos Eras y Crato reencarnados cuando acompañan a Calisto a la consumación de su amor, que se verifica en oscuridad y silencio. Pero también se les dio la razón a los que preferían leer «Erasístrato», porque las letras de este nombre equivalen a las de «Celestina» (68). Los que querían comparar al padre de Melibea con el viejo marido de Estratónica comprobarían la diferencia mínima que media entre «Seleuco» (52) y «Pleberio» (53). Seleuco en esta historia es el que da; y su sobrenombre, «Nicátor», equivale a «Dante» (41). Pero lo que verdaderamente haría reír a aquellos lectores coetáneos de Rojas, es que Estratónica y Antíoco Sóter demuestran en los números de sus nombres cuánto estaban predestinados a formar una pareja ideal, pues no sólo tienen el mismo valor sus nombres (73), sino también las vocales (52) y las consonantes (21). (Las vocales de «Antíoco Sóter» equivalen al nombre de su padre Seleuco, así como las de «Melybea» equivalen al nombre de su madre Alisa.)

El pasaje de «Minerva con el can» hace juego con el que acabamos de analizar, ya que «el can» tiene el mismo valor cifrado que «Minerva» (46). Evidentemente, no es pareja tan ideal como la otra, porque los valores de vocales y consonantes discrepan. A Marciales le sobraba razón al rechazar la enmienda «Vulcán » que proponía Green; en efecto, es mucho mejor la forma castellana correcta «Vulcano », la cual equivale a «el can» incluso en sus vocales y consonantes[6]. Parece evidente, entonces, que los que

---

5 Garci-Gómez, M., «Eras e Crato médicos: identificación e interpretación», Celestinesca, 6/1, 1982, 9-14. A los argumentos históricos y filológicos que alega Garci-Gómez, puede añadirse otro de carácter estilístico (comparable al que él da en la pág. 11): con el pasaje de Eras y Crato, al comienzo, hace juego otro pasaje hacia el final del primer acto, a saber, donde Pármeno dice a Calisto, mientras los dos descienden la escalera: «... Óyeme, y el efecto no te ensorde ni la esperança del deleyte te ciegue.».

6 Rojas, F. de, *Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Introducción y edición crítica de Miguel Marciales, II: Edición crítica, pág. 25 (I.42). Green, Otis H., «Celestina, auto I: 'Minerva con el can'», NRFH 7, 1953, 470-74.

se juntan son Vulcano y el can, para dejar a Minerva en plena posesión de su fama de dechado de castidad.

Finalmente, si todo esto produce en nosotros la comezón de objetar, como objeta Calisto a las palabras de Sempronio, «No lo creo, fablillas son,» miremos bien la réplica de Sempronio: «Lo de tu abuela con el ximio, ¿fablilla fue? Testigo es el cuchillo de tu abuelo.» Porque «tu abuela» (61) y «el ximio» (39) suman ciento, así como «Calysto» (42) y «Melybea» (58).

Dije que estas «agudezas nominales» harían reír a los lectores de hace quinientos años, porque no creo que les causaran asombro, como a nosotros. Con todo lo que les abrumaba a comienzos del siglo dieciséis, no iban agobiados bajo el peso de cinco siglos de recepción y crítica celestinescas. A ellos les estaba permitido acercarse a esta obra tan fresca y nueva con la ingenuidad -y la astucia- de los que saben que quien no puede hablar en alta voz, guiña los ojos. Y no se les escaparía que mediante estas señales aritméticas el autor atestigua la unidad de composición de su *Comedia de Calisto y Melibea*.

Segunda parte: Las escenas de la *Comedia*

Para determinar qué es una escena me atuve a los diccionarios, que la definen como aquella parte del texto dramático «en que hablan unos mismos personajes» (Academia); o el fragmento «durante el cual permanecen en escena los mismos personajes» (María Moliner); o la parte «determinada por la entrada o salida de uno o más personajes» (VOX). Es evidente que si la esc. 3 comienza con la salida de Sempronio, comenzará nueva escena cuando vuelve a entrar; y la esc. 6 comienza, apenas escondido Crito, con la entrada de Sempronio. Otro criterio es el cambio de escenario. Si es repentino, abre escena nueva; si es paulatino, se verifica durante una escena, generalmente callejera. Categoría especial es la de las series de diálogos alternos que se verifican en un escenario dual, dividido en dos ambientes. En el primer acto hay oposición entre las escenas 9-12 y las 14-16, porque las dos parejas se oyen sin verse en un caso y se ven sin oirse en el otro. La situación de las escenas 32-33 se parece a la de las 9-12. En las escenas 60-64 y en las 75-82 los sirvientes, en la calle, aunque pueden oir el diálogo de los amantes, no se hallan presentes en las escenas amorosas, sino fuera de las mismas; y lo que entre sí hablan, por tanto, no son apartes. Por no darse cuenta de estos escenarios duales, Miguel Marciales marca ciertas réplicas con una acotación bimembra, «(Aparte. Afuera)», o bien «(Aparte. Adentro)», que son términos incompatibles entre sí. Y la situación de la esc. 65 es al revés de como la presenta Marciales: el espectador imaginario ve a Melibea y Lucrecia en escena y oye a Pleberio y Alisa llamando desde fuera.

Estoy convencido que mi lista de escenas corresponde a un intento del autor. Pero precisamente porque el número de 89 escenas cuadra a las mil maravillas dentro de las estructuras encubiertas de la *Comedia*, pudiera pensarse que he buscado una división que termine en este número, y yo no podría negarlo siquiera. Por eso les ruego a los

colegas celestinistas que prueben el resultado de mi análisis y me escriban los puntos flacos que descubran en él, para que lo enmiende, aun modificando el número de escenas, si me convencen sus argumentos.

Las escenas llevan numeración arábiga que abarca toda la obra. Números romanos marcan los comienzos de acto. Señalo los lugares de la acción y los escenarios duales de series de escenas. Marco los comienzos de escena que coinciden con las ediciones de C= Cejador (1913, ed. de 1954-'55); M= Marciales (1985); R= Russell (1991); P= Rodríguez Puértolas (1996); y para el primer acto, con el libro de S= James R. Stamm, *La estructura de La Celestina*, Salamanca, 1988, 37-58. Marco con (C?) las escenas que en Cejador no van precedidas de línea en blanco, por comenzar en lo alto de la página. Justifico en notas los comienzos de escena que no coinciden con ninguno de los editores citados. Cito las primeras palabras de cada escena; indico mediante las dos primeras letras de sus nombres los personajes que hablan en ella, y entre paréntesis los que están presentes sin hablar; finalmente, consigno los «versículos» de la ed. de Marciales que la escena abarca (y entre paréntesis, parte del versículo). Un asterisco* precede a los comienzos de escena que no figuraban en la lista que propuse en 1993; los otros cambios con respecto a aquella lista los señalo en su lugar (escenas 8, 12 y 62).

«Lugar oportuno » (1)

I. 1 En esto veo, Melibea... Ca, Me. Marciales I,1-7.

Casa de Calisto (2-4)

2 CMSP. ¡Sempronio, Sempronio... Ca, Se. Mar.I,8-12.

*3 MSR. No creo, según pienso... Se. Mar.I,13-20.

*4 S. ¡Sempronio! - ¿Señor? - Dame acá el laúd. Ca, Se. Mar.I,21-72.

Casa de Celestina (5-6)

5 MSRP (C?). ¡Albricias, albricias, Elicia... Ce, El, Cr. Mar.I,73-(74)

6 C. ¡Madre bendita, qué desseo... Se,Ce, El. Mar.I,(74)-82.

Calle Ce>Ca (7)

7 CMSP. ¡O madre mía! Todas cosas dexadas aparte... Se, Ce. Mar.I,83-86.

Casa de Calisto (8-21)

8 MSRP ¡Pármeno! -¿Señor? -¿No oyes... Ca, Pa; y Se fuera. Mar.I,87-113. (En esta escena 8 quedan reunidas las numeradas 6 y 7 de la lista de 1993; sigo en esto a P, distanciándome de C.)

Escenario dual, escalera y portal (9-12)

9 CMSP. Pasos oygo. Acá descienden. Ce, Se. (Ca, Pa, arriba.) Mar.I,114-(114).

10 CP. Pármeno, detente. Ca, Pa. (Ce, Se, abajo.) Mar.I,(114)-(118).

11 CP. Celestina, ruynmente suena... Se, Ce. Mar.I,(118)-119.

12 CMRP. ¡Sempronio! -¿Señor? -¿Qué hazes... Ca, Se, Ce, Pa. Mar.I,120-124. (En esta escena 12, que comienza con la entrada de Celestina y Sempronio y termina con la salida de Sempronio y Calisto, quedan reunidas las numeradas 11 y 12 de la lista de 1993.)

13 CMSRP. Plázeme, Pármeno, que havemos... Ce, Pa. Mar.I,125-172.

Escenario dual, dos partes de la sala (14-16)
14 CMSRP. Dubda traygo, madre... Ca, Ce. (Pa, Se.) Mar.I,173-(174).
15 CP. ¿Qué le dio, Sempronio? Pa, Se. (Ca, Ce.) Mar.I,(174)-(175).
16 CP. Ve agora, madre, y consuela... Ca, Ce. Mar.I,(175)-175.
II. 17 Hermanos míos, cient monedas... Ca, Se. (Pa.) Mar.II,1-13.
18 MRP. Aquí estoy, señor. -Yo no... Pa, Ca. Mar.II,14-25.
19 CMRP. ¡Moços! ¿No hay moço en casa? (Pa.) Mar.II,26.
*20 CP. ¿Viene esse cauallo? Ca, Pa. Mar.II,27.
*21 CP. ¡Mas nunca sea! Pa. Mar.II,28-30.
Calle Ca>Ce (22)
III. 22 ¡Qué espacio lleva... Se, Ce. Mar.III,1-34.
Casa de Celestina (23-24)
23 CMRP ¡Santiguarme quiero, Sempronio! El, Ce. (Se.) Mar.III,35-39.
24 MRP (C?). Conjúrote, triste Plutón...Ce. Mar.III,40-44.
Calle Ce>Me (25)
IV. 25 Agora, que voy sola... Ce. Mar.IV,1-14.
Casa de Melibea (26-29)
26 CMRP. ¿Quién es esta vieja... Lu, Ce. Mar.IV,15-17.
27 CMRP. ¿Con quién hablas, Lucrecia? Al, Lu. Mar.IV,18-21.
28 CMRP. Señora buena, la gracia de Dios... Ce, Al. (Me, Lu.) Mar.IV,22-32.
29 CMP. ¿Por qué dizes, madre... Me, Ce, Lu. Mar.IV,33-94.
Calle Me>Ca (30-31)
V. 30 ¡O rigurosos trances! Ce. Mar.V,1-5.
31 CMRP. O yo no veo bien... Se, Ce. Mar.V,6-17.
Casa de Calisto (32-34)
Escenario dual, dentro y fuera (32-33)
32 CMRP. ¡Señor, señor! -¿Qué quieres, loco? Pa, Ca. Mar.V,18-(21).
33 CP. ¿Oyes, Sempronio? Ce, Se. Mar.V,(21)-22.
VI. 34 ¿Qué dizes, señora y madre mía? Ca, Ce, Pa, Se. Mar.VI,1-72.
Calle Ca>Ar (35)
VII. 35 Pármeno, hijo, después... Ce, Pa. Mar.VII,1-56.
Casa de Areúsa (36-37)
36 CMRP. ¿Quién anda ay? Ar, Ce. Mar.VII,57-90.
37 MRP. Señora, Dios salve ... Pa, Ar, Ce. Mar.VII,91-103.
Casa de Celestina (38)
38 CMRP. El perro ladra. El, Ce. Mar.VII,104-115.
Casa de Areúsa (39)
VIII. 39 ¿Amanece, o qué es esto... Pa, Ar. Mar.VIII,1-(4).
Calle Ar>Ca (40)

*40 A Dios te quedes.[7] ¡O plazer singular! Pa. Mar.VIII,(4)-7.
Casa de Calisto (41-43)
41 CMRP. Pármeno hermano, si yo supiesse... Se, Pa. Mar.VIII,8-33.
42 CMRP. En gran peligro me veo... Ca dentro; Pa, Se. Mar.VIII,34-35.
*43 P. ¿Quién habla en la sala? Ca, Pa, Se. Mar.VIII,36-48.
Calle Ca>Ce (44)
IX. 44 Baxa, Pármeno, nuestras... Se, Pa. Mar.IX,1-6.
Casa de Celestina (45-48)
45 CMRP. ¡O mis perlas de oro! Ce, Pa, Se, El, Ar. Mar.IX,7-44.
*46 Assí goze de mí que es verdad[8]... Ar, Ce. (Pa, Se.) Mar.IX,45-53.
47 CMRP. Buena pro os haga, tía... Lu, Ce, Se, Ar. (El, Pa.) Mar.IX,54-68.
48 CMP. Hija Lucrecia, dexadas... Ce, Lu. Mar.IX,69-71.
Casa de Melibea (49-54)
X. 49 ¡O lastimada de mí! Me. Mar.X,1-6.
50 CMRP. Tía, detente un poquito... Lu, M, Ce. Mar.X,7-27.
51 MRP. Tan bien me da osadía... Ce, Me. Mar.X,28-47.
52 CMRP. Amiga Lucrecia y mi fiel secretaria... Me, Lu. Mar.X,48-51.
53 CRP. ¿En qué andas acá, vezina... Al, Ce. Mar.X,52-(52).
*54 Y contigo vaya.[7] Hija Melibea, ¿qué quería... Al, Me, Lu . Mar.X,(52)-54.
Calle Me>Iglesia (55)
XI. 55 ¡Ay Dios, si llegasse... Ce. Mar.XI,1.
Iglesia de la Magdalena (56)
*56 RP. Señor, mira que tu estada[9]... Se, Ca. (Ce llega.) Mar.XI,2-(3).
Iglesia; calle; casa de Calisto (57)
*57 ¿Qué nombráys a Celestina?[9] Ce, Se, Ca, Pa. Mar.XI,(3)-28.
Casa de Celestina (58)
58 CMRP. Tha, tha. -¿Quién llama? Ce, El. Mar.XI,29-31.
Casa de Calisto, calle, puerta de Melibea (59)
XII. 59 ¿Moços, qué hora da el relox? Ca, Se, Pa. Mar.XII,1-9.
Calle y puerta de Melibea, escenario dual (60-64)
60 MRP. ¿Qué te parece, Sempronio... Pa, Se. Mar.XII,10-17.
61 CMRP. Este bullicio más de una... Ca, Lu, Me. Mar.XII,18-(19).
*62 Vete, Lucrecia, acostar[7]... Me, Ca; Pa, Se. Mar.XII,(19)-42. (Esta escena 62 comienza una réplica antes que la número 54 de la lista de 1993.)
*63 MRP. ¡Desvariar, Calisto... Pa, Se. Mar.XII,43-53.

---

7 Las palabras con las que un personaje se despide de otro, o despide a otro que no vuelve a hablar, pertenecen a la escena siguiente (escenas 40, 54, 62).

8 Areúsa hace su discurso sobre las sirvientas mientras Elicia ha salido a abrir la puerta a Lucrecia (escena 46).

9 La breve escena 56 se desarrolla en la Iglesia de la Magdalena, y con la intervención de Celestina comienza la escena 57, en la cual los cuatro personajes se desplazan a la casa de Calisto.

*64 MRP. Señor Calisto, ¿qué es esso que en la calle suena? Me, Ca; Pa. Mar.XII,54-57

Casa de Melibea, escenario dual (65)

65 CMRP. Señora muger, ¿duermes? Pl, Al; Me, Lu. Mar.XII, 58-59.

Casa de Calisto (66)

66 CMRP. Cerrad essa puerta, hijos. Ca, Se, Pa. Mar.XII,60-65.

Calle Ca>Ce (67)

67 CMRP. ¿Adónde yremos, Sempronio? Pa, Se. Mar.XII,66-(68).

Casa de Celestina (68-70)

*68 ¿Quién llama?[10] -Abre, que son tus hijos. Ce, Se, Pa. Mar.XII,(68)-101.

*69 MP. ¡Mete, por Dios, el espada![10] El, Ce, Se, Pa. Mar.XII,102-103.

*70 Huye, huye, Pármeno[10]... Se, Pa. Mar.XII,104.

Casa de Calisto (71-74)

XIII. 71 ¡O cómo he dormido... Ca, Tr. Mar.XIII,1-8.

72 CMRP. Quiero baxarme a la puerta... Tr, So. Mar.XIII,9-15.

73 CMRP. ¡Señor! ¡Señor! -¿Qué es esso, locos? So, Ca. (Tr.) Mar.XIII,16-25.

*74 CMRP. ¡O día de congoxa... Ca. Mar.XIII,26-31.

Jardín, calle, casa y torre de Melibea (75-89)

Escenario dual, jardín y calle (75-82)

XIV. 75 Mucho se tarda ... Me, Lu. Mar.XIV,1-4.

76 CMRP. Arrima essa escalera, Tristán... So, Tr, Ca. Mar.XIV,5.

*77 CRP. Es tu sierva, es tu cativa... Me, Ca. Mar.XIV,6-14.

*78 CMRP. Tristán, bien oyes lo que passa. So, Tr. Mar.XIV,15-(17).

*79 C. O mi vida y mi señor, ¿cómo has quisido... Me, (Ca). Mar.XIV,(17)-18.

*80 C. ¡Ante quisiera yo oyrte... So, (Tr). Mar.XIV,19.

*81 CMRP. ¿Ya quiere amanecer? Ca, Me; So. Mar.XIV,20-(21).

*82 CP. Lucrecia, vente acá, que estoy sola. Me, Lu; Tr. Mar.XIV,(21)-XIX,(36).

83 C. ¡O la más de las tristes triste! Me, Lu. Mar.XIX,(36)-39.

XV. 84 ¿Qué quieres, Lucrecia? Pl, Lu. Mar.XX,1-(2).

85 ¿Qué es esto, hija mía?[11] Pl, Me. (Lu.) Mar.XX,3-(10).

*86 P. Lucrecia amiga, muy alto es esto. Me, Lu. Mar.XX,(10)-10.

87 MRP. De todos soy dexada. Me. Mar.XX,11-17.

88 CMRP. Hija mía Melibea, ¿qué hazes sola? Pl, Me. (Lu?) Mar.XX,18-31.

XVI. 89 ¿Qué es esto, señor Pleberio? Al, Pl. (Lu, vecinos.) Mar.XXI,1-34.

---

10 La escena 68 comienza con la respuesta de Celestina a la llamada de los dos cómplices con la cual termina la escena callejera precedente. Celestina despierta a Elicia, con cuyas palabras comienza la escena 69. En la 70, en la cual ni actúa ni está presente Elicia, los dos hombres se alejan del escenario de su crimen pasando por otras partes de la casa.

11 Entre las escenas 84 y 85 hay un cambio repentino de escenario que destruyó el interpolador de 1502, haciendo de las dos escenas una sola.

Fig. 1. Los números de Fibonacci:
(1 - 1 - 2 - 3) - 5 - 8 - 13 - **21-34-55** - 89 - 144 - etc. etc.
divina proporción 21:34 = 34:55 34x34=1156 21x55=1155

Fig. 2. La «alegoría de las parejas» funciona mediante el valor numérico prefijado de los nombres y de sus vocales y consonantes:

89 = 42 + 47	CALYSTO	= 42 =	24 (vocales) + 18 (consonantes)
	PARMENO	= 47 =	34 (vocales) + 13 (consonantes)
			58 31
89 = 58 + 31	MELYBEA	= 58 =	43 + 15
	SOSIA	= 31 =	25 + 6
			68 21
89 = 68 + 21	CELESTINA	= 68 =	44 + 24
	CRITO	= 21 =	11 + 10
			55 34
89 = 42 + 47	CALYSTO	= 42 =	24 + 18
	SEMPRONIO	= 47 =	31 + 16
			55 34
89 = 55 + 34	LUCRECIA	**= 55 =**	**34 + 21**
	TRISTAN	= 34 =	18 + 16
			52 37
89 = 37 + 52			
52 = 25 + 27			
	FORTUNA	= 37 =	24 (vocales) + 13 (consonantes)
	MUNDO	= 25 =	10 15
	AMOR	= 27 =	21 6
			55 34

Fig. 3. La **cifra** que convierte los nombres en números:

A	E	I	O	U	Y		B	C	D	F	H	L	M	N	P	R	S	T
14	13	4	7	3	3		4	5	6	2	1	8	3	6	1	3	3	2
44							44											

«Femme forte» y emblema dramático: la Jezabel de Tirso y la Semíramis de Calderón

Rina Walthaus

El topos del poder femenino, que al invertir la jerarquía sexual tradicional se relaciona claramente con el topos del mundo al revés, ha apelado siempre a la imaginación, por su carácter carnavalesco y por ser una anomalía fascinante. En el Siglo de Oro varios factores estimularon la popularidad del tema en el teatro. En primer lugar, la «querelle des femmes» medieval se reanuda y se intensifica en el Renacimiento. En todo el período premoderno los vituperios y las alabanzas del sexo femenino se alternan y se completan, reflejando así no sólo las complejas posiciones masculinas con respecto al «Otro» femenino, sino también las ideas y preocupaciones –a veces contradictorias– que vivían en el imaginario colectivo.

El ideal femenino que propaga la Contrarreforma es, también, el de la mujer fuerte; pero, por supuesto, no se trata de la mujer dominadora y agresiva, sino de la mujer fuerte que conviene al orden patriarcal de aquel período: la mujer virtuosa y laboriosa, que aplica su fortaleza en la defensa de su casta virtud y como ama de casa. El versículo de los *Proverbios* bíblicos «Mulierem fortem quis inveniet?» (Prov. 31:10, según la traducción de la Vulgata) es punto de partida para Fray Luis al principio de su *Perfecta casada* y le proporciona a Calderón el título de un auto *¿Quién hallará mujer fuerte?* Para la Contrarreforma la mujer fuerte por excelencia es la Virgen Inmaculada, que vence a la serpiente o al dragón del mal[1]. Al nivel de las mujeres comunes la fortaleza equivale a la constancia estoica en la virtud y la castidad y es ésta la lección que suelen predicar Fray Luis y otros moralistas a través de los ejemplos de famosas mujeres fuertes del pasado.

Un importante factor distinto que no menos habrá estimulado la fascinación por la mujer fuerte o varonil en el Siglo de Oro lo ofrece la actualidad política europea. En los albores de la época moderna varias mujeres consiguieron desempeñar un importante papel político, a menudo actuando desde un circuíto informal, como reina consorte del rey, como cortesana, favorita o «maîtresse» famosa e influyente, como mujer poderosa en la sombra[2], y a veces funcionando como reina o regenta gobernante con todo el poder

---

1 Mayberry, Nancy K., «The «strong woman» in Calderón's *autos*: The Exegetical and Iconographic Tradition of the Virgin Immaculate», en Bulletin of the Comediantes, 49, 1997, 307-318.

2 «En la sombra, disfrazando públicamente sus actos, cuidando siempre de ocultarse, reinas, cortesanas y favoritas definieron cada una un estilo particular. Aprovecharon el lugar que les concedían su boda o su nacimiento, intervinieron y contribuyeron a alentar la actuación política de las mujeres» (Zemon Davis, Natalie, «Mujeres y política», en *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad*

oficial en sus manos. Los vivos ejemplos que ofrecía la actualidad política desde finales del siglo XV (como Isabel la Católica, Isabel I de Inglaterra, Maria Estuarda de Escocia, Catalina de Médicis, María de Médicis y Ana de Austria en Francia, Cristina de Suecia) apelaban a la imaginación artística y literaria. Es de notar que Ana de Austria, hija mayor de Felipe III de España y casada con Luis XIII de Francia, llegó a ser allí la personificación de la mujer fuerte y durante su regencia (1643-1652) se publicaron obras como la *Femme heroïque* de Du Bosc, y *Gallerie des femmes fortes* de Le Moyne[3]. Fundándose en la larga y variada tradición literaria, folklórica e iconográfica de la mujer dominadora, estos casos de la realidad política europea sin duda habrán estimulado también, entre dramaturgos y público del Siglo de Oro, la popularidad del tema de la mujer fuerte y la mujer varonil, con todos sus amplios atractivos teatrales para el público (tanto masculino como femenino) y con toda su carga provocativa o erótica.

Además de la literatura y los ejemplos de la vida real, cabe tener en cuenta la presencia de una amplia tradición iconográfica (grabados, emblemas, pinturas, esculturas) donde la mujer fuerte aparece como personificación alegórica de una fuerza espiritual, como la Justitia, Prudentia, Fortitudo, Constantia, Castitas etc. Buen ejemplo es el emblema XXII «Custodiendas virgines» de Alciati; también la *Iconología* de Cesare Ripa difunde tales imágenes. En estas *picturae* la fortaleza espiritual es materializada en una fortaleza física femenina que se manifiesta en el cuerpo mismo, su actitud y/o sus atributos. Aunque funciona como alegoría de valores morales tradicionales, la representación misma de tal fuerza y autonomía física femeninas desafía, a nivel visual, la norma femenina convencional (según la cual la mujer es un ser débil y sumiso) y contribuye a la difusión de la imagen de la mujer fuerte e independiente en el imaginario colectivo.

Representando virtudes y fuerzas espirituales positivas tales mujeres fuertes se conforman a la moral e ideología oficiales. Algo más problemáticas tal vez son las heroínas castas y virtuosas que no se arredran ante el acto atroz del homicidio si el caso lo requiere; la tradición bíblica presenta famosos ejemplos de tales mujeres fuertes como Judit y Jael. Pero también se da el caso –y la mitología y la tradición literaria bien lo demuestran– de que la fortaleza física y mental femenina se une al vicio, a la depravación moral, a la agresión y la perversión sexual, llegando a ser un verdadero peligro para el orden patriarcal. Tales mujeres fuertes, subversivas, que no corresponden en absoluto al ideal de mujer fuerte propagado por la Contrarreforma, no dejan de fascinar al dramaturgo y su público. En el presente trabajo me concentraré en la representación visual y emblemática de dos mujeres fuertes del último tipo (negativo)

Moderna, dir. por Georges Duby y Michelle Perrot, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus, 1993, 211). Véase también el interesante estudio de Magdalena S. Sánchez, *The Empress, the Queen and the Nun. Women and Power at the Court of Philip III of Spain*, Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press, 1998.

3 Sobre Ana de Austria y estas obras francesas ver Ian MacLean, *Woman Triumphant. Feminism in French Literature 1610-1652*, Oxford, Clarendon Press, 1977, 79 ss.

en la comedia áurea: la Jezabel de *La mujer que manda en casa* de Tirso de Molina y la Semíramis de *La hija del aire* de Calderón[4].

La mujer que manda en casa fue compuesta en los años 1621-1625, según las teorías de Ruth Kennedy y Dawn Smith, que rectificaron la fecha de 1611-1612 propuesta por Blanca de los Ríos en su edición de las obras dramáticas de Tirso[5]. La obra fue impresa en la *Quarta Parte* de las comedias de Tirso, en Madrid, 1635. Dramatiza la historia de Jezabel y Acab, reyes de Israel que pisotearon las leyes de Dios y se hicieron odiados por su maldad e impiedad depravada, según se narra en los libros tercero y cuarto de los *Reyes* bíblicos. Muerto el rey, Jezabel reina sola como tirana impía, cruel y lasciva. *La Hija del Aire* de Calderón es una dramatización de la famosa leyenda clásica de Semíramis, que llega a ser esposa del rey Nino de Asiria y que, después de la muerte de éste, reina sola, realizando grandes triunfos militares y políticos. Además, adopta la identidad de su hijo para mantener el poder. *La Hija del Aire* consta de dos partes estrechamente relacionadas: la Primera Parte gira en torno al ascenso político de Semiramis, quien, abandonando a Menón y casándose con el rey Nino, llega a ser reina de Asiria; la Segunda Parte presenta la caída de Semíramis, que muere como víctima de su propia ambición[6]. Ambas partes fueron representadas en 1653 en el Palacio Real de Madrid[7].

Ambas obras enseñan los altibajos de la Fortuna. Varios personajes secundarios (como Nabot y Raquel en *La mujer que manda en casa* y como Menón, Nino, Licas y Friso en *La hija del aire*) experimentan las caprichosas consecuencias de las vueltas de la rueda de la Fortuna. Pero Jezabel y Semíramis, quienes a menudo son las que

---

4 Me sirvo de las siguientes ediciones: Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa*, ed. de Dawn L. Smith, Londres, Tamesis, 1984. Calderón de la Barca, *La hija del aire*, ed. de Gwynne Edwards, Londres, Tamesis, 1970. *Ibid.*, *La hija del aire*, ed. de Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987 (las citas en el presente estudio corresponden a la edición de Ruiz Ramón).

5 Sobre la fecha de la obra y su correspondiente mensaje político véanse *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, vol. I, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, 567-585. Ruth L. Kennedy, «*La prudencia en la mujer* and the ambient that brought it forth», en Publications of the Modern Language Association, LXIII, 1948, 1131-1190. «On the date of five plays by Tirso», Hispanic Review, X, 1942, 183-214 y «Studies for the chronology of Tirso's Theatre», Hispanic Review, XI, 1943, 17-46. Manuel Delgado, «Sentido político y moral de *La mujer que manda en casa*», en Cuadernos Hispanoamericanos, 385, 1982, 109-121. Además, como estudio más general del tema de la dimensión política en la obra de Tirso: Ignacio Arellano, «La maquina del poder en el teatro de Tirso de Molina», Crítica Hispánica, 16, 1994, 59-84. Otros aspectos de esta comedia tirsiana se estudian en Carolyn F. Smith, «Dialectics of Tragicomedy in Tirso's *La mujer que manda en casa*», en *Perspectivas de la comedia*, ed. de Alva V. Ebersole, Valencia, Hispanófila, 1978, 111-118. Dawn L. Smith, «Women and Men in a World Turned Upside-Down: an Approach to Three Plays by Tirso», Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, X, 1986, 247-260. Jorge E. Sorensen y Robert L. Fiore, «La Jezabel de Tirso: reina astuta, mujer que manda en casa», Crítica Hispánica, 8, 1986, 73-88; véanse, además, los títulos mencionados en las notas 10, 12 y 14.

6 Para una bibliografía de *La hija del aire* véanse las ediciones citadas.

7 En cuanto al problema de la fecha de composición de la *La hija del aire* (entre 1635 y 1644 o poco antes de 1653) véase Francisco Ruiz Ramón, op.cit., 48-50.

causan la gloria o la desgracia de los demás, tampoco escapan a la «ley» de la Fortuna, que suele hacer caer al que ha subido.

Aunque pertenecen a mundos distintos, las historias legendarias de la Jezabel bíblica y la Semíramis clásica presentan claras semejanzas (al lado de diferencias) que justifican su comparación. Según la leyenda, ambas son mujeres de gran fuerza «viril», reinas poderosas que consiguen usurpar el poder supremo; ambas abusan del poder como tiranas; ambas pecan por altivez, ambición y una lascivia desorbitada; y, finalmente, ambas, después de gozar grandes glorias, se ven castigadas con la muerte. No es sorprendente, pues, que en los primeros versos de *La mujer que manda en casa* el rey Acab evoque la imagen de Semíramis para alabar a su esposa Jezabel, llamándola «Semíramis de Tiro». Esta comparación sirve para caracterizar a Jezabel, por medio de una imagen bien conocida, como mujer sumamente bella a la vez que fuerte y poderosa. Al mismo tiempo, sin embargo, la alusión puede sugerir al espectador enterado otras asociaciones menos positivas, que el dramaturgo dirige más bien directamente al público por encima del nivel de los personajes mismos: como Semíramis, Jezabel usurpará el poder, será tirana y terminará por verse castigada. En otro momento Jezabel misma se sirve del ejemplo de Semíramis y, además, según veremos, Tirso inserta en su drama una escena que se basa en un episodio de la leyenda de Semíramis.

La fascinación y el gran poder que ejercen las dos mujeres fuertes tanto sobre los personajes dramáticos que se hallan en el escenario como sobre el espectador que las contempla, radica, más que en su fortaleza como tal, en lo paradójico de su persona. Es la inesperada unión de lo opuesto la que causa *admiratio* y fascinación: la paradoja de la fuerza viril incorporada en un cuerpo que se supone débil por ser femenino, y la paradoja del vicio incorporado en un cuerpo divinamente bello. Estas «femmes fortes» son compendios de lo femenino y lo masculino[8]; su varonilidad sólo es atractiva porque se halla en el cuerpo de una bella mujer. Se pondera la belleza de las dos protagonistas en términos superlativos y ambas no dejan de ser así, de forma convencional, icono de adoración y objeto pasivo del deseo masculino. A la vez, sin embargo, Jezabel y Semíramis, muestran un comportamiento enérgico, fuerte y agresivo adoptando actitudes, instintos y roles que convencionalmente se reservan al varón. Además, (la segunda paradoja), la suma belleza de la protagonista no es síntoma de las tradicionales virtudes femeninas interiores (como pudor, recato, castidad, ternura, piedad, etc.), sino que cubre un carácter altivo, ambicioso y agresivo, e incluso, en el caso de Jezabel, de perversión sexual[9].

---

8 Para un análisis más detallado de este aspecto véase Susana Hernández-Araico, «La Semíramis calderoniana como compendio de estereotipos femeninos», Iberoromania, 22, 1985, 29-39.

9 Calderón reduce la lascivia legendaria de Semíramis a un deseo carnal que sólo se manifiesta de paso al final.

Varios críticos han señalado la influencia de la emblemática en la obra dramática de Tirso y en la de Calderón[10]. Para *La mujer que manda en casa* Tirso puede haberse inspirado en un emblema sobre el tema incluido en *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (publicado en Segovia,1589): el quinto emblema del Libro III tiene como *inscriptio* «Haec cine Iezabel» y su *pictura* muestra tres canes devorando el cuerpo de Iezabel al pie de una torre de un castillo. El soneto de la *subscriptio*, sin embargo, expresa mayor piedad con el destino de Iezabel de la que se expresa en el drama de Tirso, y un comentario en prosa[11]. Además de esta inspiración emblemática hipotética, la comedia de Tirso ofrece, en la tercera jornada, una escena explícitamente emblemática: Jezabel, en un último intento de conseguir el amor de Nabot, avisa a éste por medio de unos emblemas (se habla de «geroglíficos», «insignias», «enigmas») indicándole de esta forma el destino que le espera según que obedezca o no a la reina. La acotación indica que «[Nabot] corre una cortina y sobre un bufete estarán tres fuentes de plata y en ellas lo que aquí se va diciendo»[12]. Es decir, las tres fuentes, con sus atributos respectivos (corona y cordel; espada y toca de mujer; piedras y licor sangriento) aparecen en un marco (la cortina de la «apariencia») como se suele enmarcar la *pictura* en los libros de emblemas. Las palabras con las que Nabot describe y explica lo que se ve, equivalen a la *inscriptio* y la *subscriptio* e incluyen un primer significado sugerido por Jezabel (unos consejos depravados) y una segunda interpretación inversa (lección moral edificante) que les da Nabot mismo.

No obstante, siendo el drama el género más emblemático de la literatura, la influencia de la emblemática –arte de tanta difusión en aquella época– también puede manifestarse de forma más difusa y menos concreta, como han demostrado con mucho detalle Albrecht Schöne y Peter Daly[13]. Como observa éste: «The emblematic way of thinking and the emblematic method of composition are undoubtedly more important and more pervasive than the instances of exact parallels with emblem-books» (186). En *La mujer que manda en casa* y *La hija del aire* hay varias escenas en las que las dos protagonistas, en un espacio específico, aparecen como emblemas dramáticos: imagen y palabra ofrecen un mensaje visual-verbal cuyo significado no se reduce al contexto

---

10 Véanse por ejemplo Helga Bauer, *Der Index Pictorius Calderóns*, Hamburg, Cram, De Gruyter & Co, 1969, 190-215. Dawn L. Smith, «Tirso's Use of Emblems as a Technique of Representation in *La mujer que manda en casa*», Bulletin of the Comediantes, 37, 1985, 71-81.

11 Como observa Dawn L. Smith, «The *subscriptio* consists of a sonnet and prose disquisition, both of which stress the *ubi sunt?* theme and exhort the Christian to prepare his soul in life so that in death it may not be destroyed by the ravening dogs of hell». (*Ibíd.*, 73).

12 Sobre las apariencias y el uso de cortinas en esta obra véase J.M. Ruano de la Haza, «La puesta en escena de *La mujer que manda en casa*», Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, X, 1986, 235-246. La dimensión escenográfica la estudia también Dawn L. Smith, «Stagecraft, Theme and Structure in Tirso's *La mujer que manda en casa*», Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, III, 1979, 137-160.

13 Schöne, Albrecht, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München, C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1968. Daly, Peter, *Literature in the Light of the Emblem*, Toronto, University of Toronto Press, 1979.

dramático concreto (como escena dentro de una acción) sino que trasciende su significado sugiriendo una idea más amplia. La acción en el escenario, para decirlo así, «se congela» formando (con los personajes, el espacio que los envuelve, los accesorios escénicos) un tipo de *tableau vivant* o una *pictura*, que transmite a los ojos del espectador un significado más amplio, más profundo; el texto pronunciado por los personajes, como *inscriptio* y/o , explicita o sugiere ese sentido más trascendente.

La Jezabel de *La mujer que manda en casa* se presenta como emblema de la altivez y de lascivia. La primera escena escenifica, desde el principio mismo, la altivez inabordable de la reina. Su carácter de «femme forte» se sugiere por las comparaciones con Semíramis y Belona, pero resalta aun más por su propia actitud en el escenario. Según la acotación –una acotación excepcionalmente detallada, por lo cual adquiere un significado especial– Jezabel se presenta, con los suyos, «en hábito de caza (...) con perros, ballestas y venablos». Mientras los perros ya anticipan el momento final de su horrenda muerte (donde será despedazada por los perros), todos estos atributos de la caza, acompañados de las palabras que Acab dirige a ella («divina cazadora»; «triunfos de fieras blasonéis», 67) pueden sugerir la imagen de la diosa Diana, en este caso no como diosa de la castidad (Jezabel será todo lo contrario), sino en su aspecto de autonomía física, de arrogante reserva femenina. La inasequibilidad de Jezabel, sugerida visualmente por su semejanza con la diosa de la caza, se concreta luego por su conducta de rechazo ante su esposo. Cuando el rey intenta besarle la mano, ella se la niega («Ni la mano, Rey, me pidas...»), un rechazo físico que sin duda va acompañado de un gesto correspondiente y que resalta tanto más por el contraste con la escena siguiente, donde los esposos Raquel y Nabot se saludan con todo calor y afecto marital, dándose los brazos. La primera escena concreta y visualiza así la arrogancia altanera de la protagonista. Otro elemento de la caza –el halcón que se ve en el brazo de Jezabel– también es signo icónico. Acab expresa envidia porque el ave se halla en el brazo de Jezabel, contacto físico que él apetece; a la vez, sin embargo, el halcón es, desde la tradición del amor cortés, conocido emblema de la pasión y de la audacia. Aunque en este momento todavía está bajo control, la ambición de Jezabel volará alto y acabará por caer.

La altivez de Jezabel, visualizada así en el primer momento, se despliega en toda su envergadura en el resto de la obra, donde la protagonista actúa como verdadera tirana. La escena final donde queda castigada corresponde a la escena inicial (con una acotación igualmente detallada) invirtiendo ésta a la vez. Mientras que en la escena inicial Jezabel apareció como emblema de la altivez, en la escena final esta reina, ahora en el apogeo del poder, es derribada de su alto puesto. Y mientras que antes rechazó la mano del rey, al final es arrojada del balcón por la mano del gracioso (o sea, por la mano del bajo pueblo que ahora puede tocarla, derribarla y burlarse de ella); cae desde lo alto de la torre del palacio, donde es despedazada por los perros de la calle –perros que ya la acompañaban en la escena inicial. En la conclusión que se saca de esta escena cruel (y difícil de representar, por lo cual es presentada en parte como acción «dentro» y en parte por medio de la teicoscopia) se enfatiza sobre todo el sentido político: «quien

reinare, no permita/que su mujer le gobierne,/pues destruye honras y vidas/la mujer que manda en casa,/como este ejemplo lo afirma.»

La lascivia de la reina se visualiza también desde el principio, en una escena donde planea seducir y gozar a Nabot, por quien siente una pasión carnal sin límites. El espacio que elige Jezabel para la puesta en escena de su aventura erótica –el jardín del palacio– y su propia actitud constituyen un *tableau* y emblema de la voluptuosidad. El jardín se visualiza (decorado verbal) como un *locus amoenus* sensual, un verdadero jardín de delicias que –en contraste con el *hortus conclusus* simbólico– está abierto a Nabot y donde la reina se finge dormida para revelar de esta manera sus deseos adúlteros como si hablara en sueños[14]. En contraste con la escena inicial, es ahora Jezabel misma quien invita al contacto físico ordenando a Nabot que le bese la mano y le ofrece su cuerpo. Nabot, de su parte, al describir la belleza engañosa de la reina, sabe transmitir toda la carga erótica que irradia esta *pictura*; a la vez, sin embargo, enseña la verdad oculta señalando lo engañoso de la imagen. O sea, Nabot «lee» la *pictura* y rechaza la invitación sexual deshonesta que implica[15].

Una escena del acto III visualiza claramente cómo el sensualismo excesivo de la reina traspasa todo límite. Jezabel aparece en la intimidad del recinto femenino vistiéndose y peinándose ante un tocador y espejo. Esta escena recuerda un episodio de la leyenda de Semíramis, en el cual la reina de Babilonia –ya viuda– está peinándose, cuando le llega la noticia de que un ejército enemigo amenaza su ciudad; Semíramis entonces interrumpe el tocado, para lanzarse a la guerra jurando que no terminará el peinado antes de triunfar en la batalla (el episodio está incorporado tanto en *La gran Semíramis* de Virués como en *La hija del aire* de Calderón). La Jezabel de Tirso se presenta en una escena semejante, pero se comporta de modo muy distinto. El episodio caracteriza y visualiza a Jezabel no como una Semíramis varonil y guerrera, sino como una mujer excesivamente sensual, vana y narcisista. La reina se complace en cambiar su luto de viuda por un vestido bizarro, y en ponderar sus propias bellezas físicas, contemplándose al espejo. Con sus palabras «me contemplo/a locuras de Narciso» ofrece al espectador un *tableau* de autocomplacencia y narcisismo, un sugestivo emblema de la *vanitas*. El espejo, sin embargo, se transforma luego en símbolo de autoconocimiento mostrando a la reina la sombra de Nabot –asesinado por ella– y su propia muerte. Es un momento de autoconocimiento, en que Jezabel sufre los síntomas de la culpa. Pero sabe vencer estos breves y únicos sentimientos de debilidad. Viéndose amenazada por el ejército enemigo y vengador de Jehú (enviado por Dios), el último estratagema de la reina es otro intento de seducción femenina para salvarse la vida. Con

14 Sobre este motivo véase María del Pilar Palomo, «El estímulo erótico de la dama dormida (un tema recurrente en la obra de Tirso de Molina)», en Edad de Oro, IX, 1990, 221-230.

15 Otra escena que se desarrolla en el jardín (la escena de la segunda jornada, en la que Jezabel y Acab gozan un rico banquete) se presenta como otra «pictura» de la sensualidad representando el banquete de los sentidos.

joyas y con las galas de su cuerpo se ofrece, desde la torre del palacio, a su enemigo Jehú, quien, sin embargo, la rechaza y da orden de arrojarla de la torre.

En estas escenas y espacios de valor simbólico, Jezabel –mujer fuerte al lado de un esposo temoroso y abúlico– es presentada, a los ojos del espectador como emblema dramático de la altivez femenina, de la sensualidad lasciva y de la vanidad narcisista. Su castigo, según hemos visto, no es menos emblemático: una caída desde la torre al suelo, como una vertiginosa vuelta de la rueda de la Fortuna.

La Semíramis de Calderón es una *femme forte* de dimensiones más trágicas que Jezabel. Está marcada por el signo de la violencia, a causa de factores que están fuera de su control: (a) es fruto de una violación sexual (su madre, una ninfa violada, mató a su violador y murió en el parto); (b) en Semíramis se combaten Venus y Diana: aquélla la favorece, pero ésta la odia; (c) un horóscopo violento y cruel condiciona su destino. Pero, además, es trágica porque ella misma vive y sufre la incompatibilidad de la paradoja que encarna. Varias escenas visualizan su naturaleza paradójica y centáurica, como mezcla de feminidad biológica e instintos y conducta viriles. Igual que en *La mujer que manda en casa*, las escenas iniciales de ambas partes de *La hija del aire* resultan claves emblemáticas al respecto. En la primera escena de la Primera Parte, Semíramis sale de su gruta, ofreciendo un aspecto fascinante: es una belleza, pero vestida con toscas pieles; es mujer, pero de conducta violenta (amenaza romper la puerta y matarse); se muestra atraída por las trompetas y cajas –sonido de Marte– y, a la vez, por la suave música de amor: «que iguales/me arrancan del corazón/blandura y fiereza, agrado,/ira, lisonja y horror.» Venus y Marte se funden así en su mismo ser. Igual que Jezabel al principio de la obra de Tirso, Semíramis también manifiesta su orgullo o arrogancia en el pequeño detalle (visual) de un gesto de rechazo, con lo que proclama y sella su autonomía física. Cuando los soldados reciben la orden de llevarla a la gruta-cárcel, ella los detiene y los mantiene a distancia porque prefiere ir sola: «porque nadie me fuerce/voluntariamente voy/a sepultarme yo misma» (75).

En la Primera Parte de *La hija del aire* Semíramis da claras muestras de ser mujer fuerte: con su fuerza física vence al caballo desbocado del rey Nino (emblema de la pasión del rey); con su fortaleza mental sabe aceptar las circunstancias y aprovecharse de ellas. No obstante, todavía está sujeta a las circunstancias y a otros más poderosos que ella. Lo que se destaca en esta Primera Parte es la belleza deslumbrante de Semíramis, «pintada» por Menón en un retrato verbal sugestivo. Es esta belleza física la que paraliza al hombre (primero a Menón, luego al rey Nino) que entonces pierde la razón por ella. Pero cabe destacar que Semíramis misma no parece muy consciente de esta arma seductora innata; a diferencia de Jezabel, Semíramis no explota sus encantos físicos como instrumento de seducción. Su vicio no es la vanidad femenina, sino su «altiva arrogancia» y ambición (que comparte con Jezabel) que no le permite aceptar como esposo al que es vasallo, incluso favorito, del rey.

En la Segunda Parte de *La hija del aire* se intensifica lo paradójico y lo andrógino en la persona de Semíramis. La Segunda Parte abre con la escena –ya discutida en relación con Jezabel– en la que Semíramis, viuda, aparece vistiéndose y peinándose ante

el espejo, cuando se ve interrumpida por una nueva guerra. En este espacio de mujeres (con espejo y almohadas) y actividades femeninas, no falta, sin embargo, el elemento viril y guerrero que siempre acompaña a esta reina: mientras una dama le trae el espejo, otra le trae una espada; e igual que al principio de la Primera Parte, la suave música de amor responde a la música ronca de cajas y trompetas militares. Cuando Lidoro le declara entonces la guerra, Semíramis, sin tardar más, sale a la batalla jurando que no terminará su peinado antes de triunfar, y así lo hace. A diferencia de Jezabel, quien en semejante escena era emblema de narcisismo y *vanitas,* la escena calderoniana visualiza el carácter doble de Semíramis, quien, sin dejar de ser mujer femenina, es movida por instintos viriles dando la primacía a la batalla y la política. En esta Segunda Parte Semíramis repetidamente se presenta como mujer guerrera, mujer armada y desde el final de la segunda jornada como mujer vestida de hombre.

Semíramis, además de ser así compendio de lo femenino y lo masculino, es también compendio de cualidades constructivas y destructivas. Como mujer gobernante y líder de su ejército demuestra claros dotes políticos y militares. Pero cuando pierde el mando, la reina es presa de rabia y sed de venganza. Desde entonces es presa de sus pasiones y se comporta como otra Jezabel: es tirana, cruel, y como dice «hidrópica de victorias». (310). El deseo sexual –vicio importante de la Semíramis legendaria, que llega incluso a un amor incestuoso– la atormenta también[16], pero es un aspecto en el que Calderón no insiste demasiado.

Al final Semíramis se ve castigada con la muerte. Igual que a Jezabel, la vemos, poco antes de morir, perseguida por la culpa y amenazada por las sombras de sus víctimas. En la última guerra que les toca como mujeres gobernantes se destaca la diferencia entre Jezabel y Semíramis. Mientras Jezabel –como encarnación de la lascivia y la seducción femenina– trata de salvarse la vida intentando seducir al enemigo ofreciéndole sus encantos físicos, la Semíramis calderoniana se lanza una vez más a la batalla para combatir al enemigo con toda fuerza y valor. La muerte consiguiente de Semíramis no es una muerte tan vil y horrenda como la de Jezabel: la «hija del aire», como mujer guerrera, muere en el campo de batalla, ambiente que tanto le corresponde. No obstante, su muerte no deja de ser emblemática: Semíramis sale cayendo, visualizando en una *pictura* su caída moral y política: «despeñada de alto puesto» (319).

En ambas obras se presentan, como consortes de estas mujeres fuertes, unos reyes débiles, afeminados, abúlicos (Acab, Nino, Ninias). Esto no solo hace resaltar el carácter enérgico de la protagonista, sino que –más importante– posibilita la inversión de los papeles tradicionales de hombre y mujer, una inversión de género («gender»), cuya representación teatral recuerda los muchos grabados, emblemas y pinturas que en los siglos XV, XVI y XVII visualizaban el tema (Aristóteles y Phyllis, Hércules y Omfale, Marte y Venus, Sansón y Delila). Esta inversión de la jerarquía sexual y política tradicional conduce al desastre y queda criticada; en el desenlace se elimina

16 Sólo se expresa de paso (297, 307). El incesto –que sí aparece en el drama de Virués– está ausente en la versión calderoniana.

el elemento subversivo, usurpador, tiránico y se restaura el orden «natural», en el que gobierna el varón legítimo.

En resumen, la Jezabel de Tirso y la Semíramis de Calderón son «femmes fortes» «a la inversa», contrarias a la norma y al ideal de mujer de la que la Contrarreforma hace su bandera. No obstante, estas «femmes fortes» subversivas son fascinantes para el escenario barroco. Representando los «topoi» del poder femenino y del mundo al revés, ambas reinas, además de emitir un serio aviso político, satisfacen el gusto barroco por la anomalía, visualizando a la vez otra preocupación barroca: lo paradójico en la naturaleza y existencia humanas.

La polifonía del discurso amoroso en Juan Boscán: La Canción LII «Gentil señora mía»

Horst Weich

Para Antonio Armisén,
unbekannterweise

1. El juego de hacer poesía

Hay cierta confusión en la noción de «petrarquismo». Designa, por un lado, el conjunto de la poesía amorosa del Siglo de Oro[1], por otro, denomina una concepción del amor muy concreta dentro de un discurso amoroso bien definido[2]. Yo me inclino más bien por la segunda acepción. Esto se explica, en primer lugar, por la sencilla razón de que así puedo seguir la meta de mi propósito, que es destacar la intertextualidad polifónica de la poesía petrarquista de Juan Boscán. Se explica también y de manera más fundada, por el hecho de que los poetas españoles del renacimiento tenían plena consciencia de una clara jerarquía del amor y de una gradación de distintos discursos amorosos. En su quehacer poético eminentemente intertextual, tenían que seguir la norma de la imitación[3], que les obligaba a entrar en competición con sus maestros con el fin de emularlos. No quiero entrar en detalles de la teoría e historia de la imitación; lo expone muy nítidamente Anne Cruz distinguiendo varios modelos de imitación[4], y lo subraya Ignacio Navarrete arguyendo con Harold Bloom que los hijos «fuertes» –Garcilaso, Herrera, Góngora, Quevedo– tenían que matar a su padre, demasiado poderoso para superarlo poéticamente, quedándose así «huérfanos de Petrarca»[5]. No creo que haya necesidad de aplicar esta sangrienta metafórica freudiana, que Bloom desarrolla en relación con la existencial y neurotizante «anxiety of influence» de los poetas románticos y post-románticos, a los

---

1 Así parece entenderlo A. A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986 [original inglés 1985].

2 Así K. W. Hempfer, «Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand», en W.-D. Stempel y K. Stierle (eds.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München, Fink, 1987, 253-277.

3 Véase el conocido *dictum* del Brocense: «afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos» (cit. según A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, ^{2}1972, 23).

4 Cruz, A. J., *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1988.

5 Navarrete, I., *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, trad. de A. Cortijo Ocaña, Madrid, Gredos, 1997 [original americano 1994].

poetas del renacimiento que no estaban sujetos a la dictadura ni de la originalidad expresiva ni del «ser absolutamente moderno» (Rimbaud). En la medida en que escribían dentro de una concepción mimética de la literatura[6], entraban en una lucha más bien lúdica con sus modelos, regozándose en el alegre –y nada trivial– juego de hacer poesía (Gil de Biedma). Rechazando la proyección romántica de poesía autobiográfica con carga existencial[7], entiendo a los poetas de esta época, igual que Klaus W. Hempfer, como jugadores con discursos amorosos rivalizantes[8]. De estos discursos hay, fundamentalmente, tres en el renacimiento.

2. Los discursos amorosos

En una larga anotación enciclopédica de la palabra «amor», que surge por primera vez en el Soneto VII de Garcilaso, Fernando de Herrera resume tres concepciones del amor dentro de la cosmovisión platónica de un universo graduado. Distingue así los amores contemplativo, activo y lascivo:

> Tulio, en el *3 lib.* de la naturaleza de los dioses pone tres Amores: el primero es hijo del sabio Mercurio y la primera Diana, el uno padre del seso, y la otra madre de castos pensamientos: de quien nace aquel honesto deseo, que en nosotros llamaron divino los filósofos. El segundo, del segundo Mercurio, principio de toda alegre armonía, y de la segunda Venus, ocasión del suave y dichoso deleite: significa aquella amorosa llama, que nos lleva y enciende a gozar de la belleza humana. El último, hijo de la tercera Venus y del furioso Marte, es aquella virtud, por la cual en su venganza, desdeñando el amor, inflama a la amada de grave odio contra el amante enemigo. Y así hay (según los platónicos) tres especies de Amor: el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual y divina; el activo, que es el humano, es el deleite de ver y conversar; el tercero, que es pasión de corrompido deseo y deleitosa lascivia, es el ferino y bestial, porque, como ellos dicen, conviene más a fiera que a hombre. Este desciende de la vista al deseo de tocar. El primero de éstos es altísimo; el segundo, medio entre los dos; el postrero, terreno y bajo, que no se levanta de viles consideraciones y torpe-

---

6 Abrams, H. M., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and Critical Tradition*, New York, Norton, 1953.

7 Ésta se observa todavía, como realza Navarrete (*Huérfanos*, 125-126), en la descripción –por cierto muy valiosa– que hace Rafael Lapesa de la *Trayectoria poética de Garcilaso*.

8 Véase K.W. Hempfer, «Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz)», Germanisch-Romanische Monatsschrift, 69, 1988, 251-264, así que, con enfoque a Shakespeare, «Shakespeares *Sonnets*: Inszenierte Alterität als Diskurstypenspiel», en D. Mehl y W. Weiß (eds.), *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium*, Münster/Hamburg, Lit, 1993, 169-205.

> zas. Y aunque todo amor nace de la vista, el contemplativo sube de ella a la mente. El activo y moral, como simple y corpóreo, para en la vista, y no pasa más adelante; el deleitable desciende de ella al tocamiento. [...] Por opinión común tienen todos, imitando a Platón, que el amor es deseo de gozar la hermosura, y siendo deseo, es afecto [...].[9]

Como las explicaciones de Herrera siguen muy de cerca la definición que ya propuso Benedetto Varchi a mitad del siglo XVI[10], se puede afirmar con razón que esta visión formaba parte del saber cultural común de la época y que los autores contaban con la sensibilidad de sus oyentes/lectores en cuanto a su distinción. Los tres amores se materializan en tres discursos amorosos correspondientes: los discursos neoplatónico, petrarquista y hedonista. El amor más noble –y la norma– es, sin duda alguna, el amor contemplativo y divino. El amor petrarquista es humano y por lo tanto en perpetuo conflicto entre esta «norma» ideal y el «afecto»[11] que anhela la unión corporal, meta que, por supuesto, nunca se alcanza. Ésta se reserva al amor lascivo, que, por ser «bajo y vil» (Herrera), es más bien animal y se expresa en el discurso hedonista.

El petrarquismo se instaura, naturalmente, con Petrarca en su *Canzoniere*; pero eso no impide que el mismo *Canzoniere* acuse ya una –latente[12]– polifonía de discursos amorosos. Debido al característico conflicto entre norma y afecto, el afecto tiende por un lado al «vil deseo de tocar», tendencia sensual que en el petrarquismo queda siempre castamente encubierta[13]; por otro lado, el amante petrarquesco aprende precisamente a superar su «primo giovenile errore» (*Canzoniere* I, V. 3), arrepintiéndose finalmente de su amor humano por Laura y encomendándose al amor divino de Dios. El *Canzoniere* despliega, pues, el petrarquismo como discurso dominante y lo supera por el amor

---

9 Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla 1580, en A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 305-594, 329.

10 «I tre amori [...] si chiamano piutosto movimenti ed affetti, ovvero passioni [...] e sono tre senza più, perciochè ciascuno di noi [è] inchinato o alla vita contemplativa e celeste, o alla vita attiva e morale, o alla piacevole e lasciva. [...] E così ogni amore comincia dal vedere; ma l'amore del contemplativo saglie dal vedere al contemplare; quello del lascivo dal vedere al toccare discende; quello dello attivo si rimane e si contenta del vedere solamente e dello udire.» (cit. según Regn, G., *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*, Tübingen, Narr, 1987, 39).

11 Regn, *Tasso*, 36-39.

12 Este estado de latencia parece deberse al hecho de que sólo a partir de la ola del segundo petrarquismo italiano, iniciada por la reedición del *Canzoniere* petrarquesco por parte de Pietro Bembo en 1501, existía una clara conciencia de los tres tipos de amor. El amor neoplatónico encontró su sistematización en los tratados de Ficino, Hebreo, Castiglione y del mismo Bembo. El amor petrarquista era la fascinación de todos los imitadores a partir de principios del siglo XVI. El amor lascivo tendrá varias fuentes; por un lado, la vena anti-petrarquista, que parodia este discurso altamente convencionalizado, pero también la revaloración por parte de los humanistas de los eróticos griegos y latinos. Además, habrá que tener en cuenta la tradición medieval ‹casera› del ‹loco amor›.

13 Regn, *Tasso*, 45.

platónico. Los imitadores de Petrarca, sean hijos, huérfanos o bastardos, acentúan esta latente polifonía en aras de un consciente juego dialógico (M. M. Bajtin[14]). Esto lo demostraron en el campo de la poesía italiana, francesa, inglesa y alemana Klaus W. Hempfer y Gerhard Regn. En el campo de la literatura española lo discute ya Anne Cruz que, corrigiendo parcialmente a Darst[15], matiza muy bien el antagonismo del «amor aristotélico contra el amor neoplatónico»[16], y lo intuye Navarrete cuando habla del «juego de códigos amorosos»[17], aunque no se basa explícitamente en la tríada jerárquica de los discursos establecidos. Los imitadores españoles –con esto preciso mi tesis– enfocan desde el principio el amor lascivo. Navarrete demuestra muy bien cómo Garcilaso acentúa el hedonismo, lo que no sólo se ve en la valoración del tópico *carpe diem* pagano[18] con su famoso Soneto XXIII sino también incluso en su no menos famoso Soneto XI: de este casto llanto del frustrado amante, que ante las «hermosas ninfas» se anega en la petrarquista *dolendi voluptas*, Navarrete hace estallar algunas chispas heterodoxas de un subtexto crudamente sexual[19]. Mi propósito no es demostrar la ingeniosa pluralización dialógica del discurso amoroso en Garcilaso, tema que, por cierto, merecería todavía detenida atención. Mi intención en esta ponencia es dedicarme al primer poeta español que ha tomado a Petrarca como «modello di lingua» y «modello di poesia amorosa»[20] y que siempre ha quedado oscurecido por la sombra de su óptimo amigo, pero que no obstante y con razón fue también contado por Navarrete entre los «huérfanos de Petrarca»: Juan Boscán[21].

---

14 Para una discusión de las complejas nociones de intertextualidad y dialogicidad véase, por ejemplo, Weich, H., Don Quijote *im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman (von* Amadís de Gaula *bis* Jacques le fataliste*)*, Passau, Richard Rothe, 1989; una versión parcial en idioma español se encuentra, por ejemplo, en *id.*, «El *Quijote* en diálogo», en Estudios de investigación franco-española, 4, 1991, 45-77.

15 Darst, D. H., *Juan Boscán*, Boston, Twayne, 1978.

16 Cruz, *Imitación*, 48-51.

17 Navarrete, *Huérfanos*, 102.

18 Es sintomático que este topos que procede de la poesía erótica griega y latina no se actualice en el *Canzoniere*.

19 Navarrete, *Huérfanos*, 133-136.

20 Hempfer, «Probleme der Bestimmung des Petrarkismus», 257.

21 Véase su «Carta a la duquesa de Soma»: «En el primero [en el primer libro] avrá vuestra señoría visto esas coplas [...] hechas a la castellana. [...] Este segundo libro terná otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones [...] la cosa era nueva en nuestra España y los nombres también nuevos [...]. [...] he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escrivir italiano [...]. [...] estando un día en Granada con el Navagero [...], tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia. [Italia] es una tierra muy floreciente de ingenios, de letras, de juizios y de grandes escritores. Petrarcha fue el primero que en aquella provincia le [el nuevo género de verso] acabó de poner en su punto, y en éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre.» (Boscán, J., *Las obras de Boscán. De nuevo puestas al día y repartidas en tres libros* [1543], ed. de C. Clavería, Barcelona, PPU, 1991, 229-234.) Gran parte de la redacción de este artículo –inspirado sin duda por el genio local– se efectuó a principios de julio de 1999 en la biblioteca de la Facultat de Filologia de la Universitat de

3. La polifonía del discurso amoroso en Juan Boscán: La Canción LII «Gentil señora mía»

Navarrete caracteriza acertadamente a Boscán como imitador consciente de Petrarca. En su Libro II rivaliza con el *Canzoniere* del maestro toscano[22], imitándolo, entre otros puntos, en la organización macrotextual –la construcción de una ficticia historia de amor– y emulándolo por medio de un intento de abstracción, de desindividualización de la relación amorosa[23]. Mi interés no se dirige a la reescritura boscaniana del ciclo petrarquista. Quisiera proponer aquí más bien una lectura atenta de una sola canción suya con el fin de detectar su arte del juego competitivo con los discursos amorosos. Según Cruz, «las canciones representan la creación literaria más original de Boscán», que es el introductor de este género poético en España[24]. Repito mi tesis afirmando que Boscán, dentro de un homenaje dialógico a Petrarca, escenifica los tres discursos, valorando de manera heterodoxa y jocosa el amor más bajo, el lascivo, dentro del molde más noble de la poesía petrarquista: la canción[25].

Me baso en la Canción «Gentil señora mía» que lleva el número LII y es la tercera de las diez canciones en el Libro II. La lectura detenida que propongo ahora estructura

---

Barcelona. Quisiera agradecerles desde aquí a las bibliotecarias sus múltiples y prontas ayudas. También agradezco a Manuela Piller y a Eva Vogel el haberme hecho descubrir la Canción LII de Boscán. En la discusión de su presentación del poema en el seminario sobre «Liebeskonzeptionen an der Schwelle zur Frühen Neuzeit» (semestre de verano de 1998), ya intuíamos que en el neoplatonismo de Boscán había ‹gato encerrado›. Cuál podía ser el gato, se me aclaró solamente durante la redacción de la ponencia en la alma Ciutat Comtal. Como ya tengo carrerilla, quisiera confesar finalmente mi deuda para con el Estado de Baviera que, al otorgarme un semestre sabático, me proporcionó el ocio indispensable para leer con detenimiento –y hasta los bajos fondos– un par de poemas.

22 Junto a las *Rime* de su imitador Bembo, como subraya Cruz, *Imitación*, 52; la *canzone* LXXII de Petrarca no fue imitada por Bembo, lo que limita algo nuestro campo intertextual.

23 El editor moderno de los tres libros de poesía de Boscán, Carlos Clavería, muestra una asombrosa falta de sensibilidad por la escritura intertextual de su autor. Basándose implícitamente en las nociones románticas de originalidad creadora y autenticidad biográfica, le atestigua repetir aburridamente los mismos tópicos, incapaz de «conceder a los sonetos y canciones de este Libro II un tanto de sentimiento personal, o cuando menos, un tinte de trato personal y reciclado a las fuentes» (Prólogo, XXXVIII); el cambio del amor frustrado a un supuesto feliz amor correspondido a partir del Soneto CV lo atribuye a la boda de Boscán con Ana Girón (ibid., XLIII), pasando por alto el convencional carácter cíclico del cancionero petrarquista, que precisamente narra el ejemplar periplo desde un errado amor humano y terrestre al amor divino y metafísico.

24 Cruz, *Imitación*, 52.

25 Véase A. Noyer-Weidner, «Lyrik und Logik in Petrarcas *Canzoniere* (Zur ‹Gedanklichkeit› in gattungsverschiedenen Gedichten: *Solo e pensoso* und *Chiare fresche e dolci acque*)», en *id.*, *Umgang mit Texten I*, ed. de K. W. Hempfer, Stuttgart, Steiner, 1986, 224-261, 249, y R. Baehr, con quien la canción de Boscán que se interpretará ahora puede calificarse de «grave» por su alto número de endecasílabos (*Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen, Niemeyer, 1962, 251).

el texto en tres partes: un inicio neoplatónico (estrofa I-III), un centro hedonista (IV)[26] y un final petrarquista (V-VII). El texto se concluye, como el género lírico lo prescribe, con una apóstrofe a la canción como *congedo* que trasluce un fondo de amor cortés medieval.

3.1 El discurso neoplatónico: imitación y relativización dialógica

El tema de esta canción meditativa y argumentativa es el tópico de los efectos del amor que proceden de los «ojos» (2)[27], del «gentil semblante» (31-32) y del «gesto» (90) de la amada. En las primeras tres estrofas, «el mover de vuestros ojos» (2) produce un intento de elevación del amante que se olvida de sí en la contemplación solitaria (6) de la belleza de su «[g]entil señora» (1), encontrando así alivio a su melancolía amorosa (4-5). Características del discurso neoplatónico son la importancia de los ojos de la amada (en cuyo brillo suele reflejarse la luz eterna del macrocosmos, 16-18), la contemplación espiritual –*in absentia*– de su hermosura[28], la auto-pérdida meditativa del amante hasta el borde de la muerte (8), y el eje vertical que une de manera graduada y analógica el microcosmos y el macrocosmos, permitiendo así que el «alma» (20) arrebatada se libere de «la cárcel» (21) corporal y que el amante se eleve del «suelo» (26) de «aquí» (24) a «las estrellas» (17) «allá arriva» (16). La contemplación de la amada parece originar, pues, la visión de la Idea platónica, de lo eternamente verdadero, bueno y bello (7).

El discurso platónico está reforzado por la relación imitativa con la Canción LXXII de Petrarca, cuya fuerte carga platónica incitó a más de un poeta posterior a competir con el maestro[29]. Boscán marca claramente su modo de hacer intertextual. La apóstrofe inicial utiliza exactamente las mismas palabras, desplazando ligeramente el orden, con lo cual augura ya –metapoéticamente– el proceso constitutivo de la imitación que reside en un juego continuo entre identidad y diferencia. La presencia del hipotexto petrarquesco se observa además en «el mover de vuestros ojos» (2; «[i]l mover de' vostr' occhi», 2), en los versos iniciales de la segunda estrofa («Yo pienso si allá arriva,/donde 'stá el movedor de las estrellas» – «Io penso: ‹Se là suso,/onde 'l motor eterno de le stelle› [...]», 15-16) y en repeticiones más singulares (por ejemplo Boscán 20-21 = Petrarca 20, Boscán 24 = Petrarca 23). Además de esta deuda lexemática y sintáctica, Boscán se inclina ante el maestro honrándole poéticamente con la adopción del mismísimo esquema

---

26 Para la utilización «arquitectónica» del centro como medio de articulación de un contenido lascivo véase el artículo de Michel Moner en estas mismas actas.

27 Cito la canción según la edición de C. Clavería, ya mencionada. Por ser muy larga, no se puede reproducir. Las cifras entre paréntesis indican el número de verso.

28 La representación memorativa e imaginativa de la amada ausente –el «pingere nella mente»– es el ejercicio más noble del amante, como lo subraya Friedrich ya en Dante (Friedrich, H., *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt/M., Klostermann, 1964, 117).

29 Así, por ejemplo, el famoso soneto de Luís de Camões «Um mover d'olhos, brando e piadoso». La *canzone* de Petrarca se cita según la edición de P. Cudini, Milano, Garzanti, 1974.

métrico (aBCbACCDEeDfDFF). El alumno señala pues su pre-texto de manera insistente sobre todo en la introducción y en la estructuración poética de su canción, haciendo así reverencia a su maestro. Pero la estrecha imitación de Petrarca se revela como una estrategia de despiste, de cebo y de contrabando; evoca la re-escritura ortodoxa del discurso platónico petrarquesco y en realidad es una re-elaboración dialógica y semánticamente conflictiva. Su argumentación culmina de manera disidente en el rechazo del amor divino por ser precisamente eso: divino y así fuera del alcance del ser humano.

El dialógico «cambio de rumbo semántico»[30] se produce –como muy tarde– en el segundo verso por una omisión característica; mientras Petrarca insiste a lo largo de su canción en los «occhi» y sobre todo en el «dolce lume», que incita a hacer el bien y lleva al cielo (2-3), Boscán menciona una sola vez los «ojos» y no dice nada de su luz. Camufla su omisión bajo el lugar común retórico de la aporía, alegando su incapacidad de nombrar lo inefable («un no sé que – no sé cómo nombrallo», 3), que prefigura ya –en el plano de la expresión– su incapacidad de comportarse como amante platónico que es la idea central en el plano del contenido. El ímpetu platónico se ve truncado, no se produce la suspensión del tiempo en una sensación de eternidad. El cambio de rumbo es obvio en la segunda parte de la estrofa y está marcado sintácticamente por la conjunción adversativa inicial «Mas» (9). En vez de ser duradero y anunciador de la eternidad, «el pensar» está «presto acabado» (10); en vez de dirigirse siempre y únicamente a la contemplación de la amada, reflejo terrestre de la idea celeste, «conviene que 'n otras cosas passe» (11), lo cual es un desprecio total hacia ella. El amante es débil; aunque se empeña en prolongar su «pensar» (12), fracasa: «veo que tanto gozar/no es de las cosas que pueden durar» (14-15). Este movimiento entre lanzamiento platónico y fracaso prosigue en las siguientes estrofas.

Mientras en Petrarca la incitación a elevarse lleva al hablante al deseo: «aprasi la pregione ov' io sono chiuso» (20) dejándole en una posición eufórica (23-30), el hablante de Boscán constata simplemente –mediante dos preguntas nada retóricas– que, a pesar del orden platónico del universo (16-18), la subida del alma, su liberación del cuerpo y la fusión con su mejor «parte» no se producen (19-22)[31]. Contrariamente a lo que cabría esperar, esta constatación no lleva a la disforia. Acentuando la vuelta al amor petrarquista –que Petrarca evoca muy brevemente con la sola metáfora tópica de la «usata guerra» (22) y encubre en seguida con un discurso lleno de conceptos platónicos («tanto bene», 24; «alzò», 26; «a me medesmo piacqui/empiendo d'un pensier alto e soave/quel core

30 Mukařovský, J., «Zwei Studien zum Dialog», en *id.*, *Kapitel aus der Poetik*, trad. de W. Schamschula, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1967, 108-153, 117.

31 El alma –el elemento neoplatónico por antonomasia– está sujeta aquí ya, probablemente, a una doble codificación dialógica por su calidad de «tan cativa» (20). El sentido ortodoxo de «cautiva» se cruza con el significado heterodoxo del homófono italiano «cattiva», ‹mala›, ‹impura›, evocando así la deficiencia del hablante. Ésta sería una razón conforme con el sistema platónico para explicar el fracaso. Una razón fuertemente heterodoxa sería la lectura de la frase condicional (16-23) como afirmación retórica de lo erróneo que es la concepción platónica del universo.

ond' ànno i begli occhi la chiave», 28-30)–, el hablante de Boscán se da cuenta de su realidad –el *ver* aristotélico (14, 23) contrasta aquí significativamente con el *contemplar* platónico. El amante *ve* «que soys vos la que quiero» (23), es decir una mujer de carne y hueso y no una idea de lo absoluto, y como la amada está «aquí» (24) presente –y no ausente[32] ni objeto de contemplación solitaria (6)– el amante bendice «la hora en que nac[ió]» (25); no lo hace como Petrarca (23) a causa de la ilusión de la elevación platónica, sino por su feliz fijación en «el suelo en que los pies pus[o] primero» (26)[33]. El fracaso neoplatónico se compensa por la recuperación de la esperanza petrarquista («por no ver finida», 27) en la correspondencia del amor (la correspondencia entre «la voluntad que [yo] os tenga, y la que [de vos] 'spero», 28) que se expresa en el recurso retórico típicamente petrarquista de la hipérbole (29) y la paradoja (29-30).

La tercera estrofa tematiza el efecto del «gentil semblante» (31) de la amada, que es demasiado fuerte y se hace –literalmente– pesado. El alma es débil: «no sostiene/ver junto tanto bien en un instante» (35-36). El hablante recodifica así su incapacidad de realizar la contemplación amatoria y responde a su fracaso otra vez con una argumentación petrarquista. Tras el prototípico oxímoron «tan gran bien es muy gran mal» (36), evoca por medio del quiasmo «Vuestro es el gesto y el mirar es mío» (38) una relación simétrica que rompe enseguida en una violenta desigualdad, intensificando la «usata guerra» petrarquesca en un «crudo desaffío» (43) que puede solucionarse sólo de dos maneras: o bien cede la amada (cambiando totalmente su naturaleza o bajando por lo menos algunos escalones en la escalera universal del ser[34]), o bien se retira el amante. Con esta conclusión, el discurso petrarquista se transforma de repente en una argumentación hedonista: advirtiéndole de que puede dejarla le pide implícitamente –jugando con el políptoton– que se «deje hacer», petición típica del *carpe diem*. Esta salida hedonista viene preparada ya por la presencia física de la amada, insistentemente subrayada (23-26), y por el juego equívoco con el campo semántico del goce, aprovechando la ambigüedad de la definición herreriana de la tríada amorosa como «deseo de gozar la hermosura». El «gozar» boscaniano (14) se carga ya de un sentido lascivo que mancha claramente el «bien» platónico («tantos gustos de bien», 7; «tanto bien», 22 y 35), rellenándolo implícitamente con un contrasentido hedonista.

La primera parte de la canción presenta, pues, un movimiento argumentativo que parte del neoplatonismo, que reconoce la imposibilidad de cumplir con sus normas y desemboca en el petrarquismo, concluyendo con una rápida evocación del amor lascivo.

---

32 La oposición ‹presencia› vs. ‹ausencia› es uno de los ejes constitutivos del amor petrarquista; el polo dominante productor del discurso poético es, por supuesto, la ausencia. El hecho de que la dama esté presente, frente al amante, al alcance de su mano, evoca ya el discurso hedonista.

33 Con esto supera la desesperación que expresa en el poema inmediatamente anterior a la canción («¿Por qué no morí en el vientre o en naciendo?», Soneto LI, V. 9).

34 Me refiero a la conocida fórmula de la «gran cadena del ser» acuñada por A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Mass., Harvard, 1978 [^{1}1936].

3.2 El descenso al amor lascivo: el discurso hedonista

Éste se escenifica en la estrofa central. Jugando con el discurso platónico, el hablante subvierte su carga ideológica: en vez de subir al *summum bonum* del cielo platónico por medio de la amada, trata más bien de convencerla de bajar de su alta plaza y de adaptarse a su propio nivel, realizando así la feliz igualdad, el «alegre encuentro de los cuerpos»[35].

El hablante reanuda con dos argumentos la idea de la insuficiencia. A causa de su condición humana –y no divina– no está, como «hombre que muere» (48), a la «medida» (48) de «tan subido enxemplo» (50) que es incapaz de «sentir» (49). La razón silenciada es que no contempla la luz divina de la idea platónica, sino «[l]as cosas» (46) materiales de su amada en una repetida y prolongada ‹mirada› lasciva (47); su *eros* no le eleva, a través de la contemplación del espejo terrestre, a la luz divina, sino al ansia de «sentir» (49) hápticamente su «hermosura» (50). Es el tocar la meta del amante, como hace entender en las dos líneas que se encuentran justo en la mitad de la canción: «Gran parte de su gloria, quien os viere,/la perderá, por falta de sentilla» (52-53). Esta frase, que se presenta como sentencia general, está a su vez doblemente codificada. En la lectura platónica arguye que por la enorme excelencia de la amada, que está fuera de la experiencia humana, el amante es incapaz de realizar el ascenso a la gloria; le reprocha así que falla en la producción del efecto platónico de Laura («Questa è la vista [...] che mi scorge al glorioso fine», 7-8). Por eso le «empobrece la riqueza» (54): su superación a Laura en hermosura se paga con la trágica incapacidad de producir el efecto platónico. La lectura hedonista enfoca la palabra clave «gloria» (52), contaminándola de manera lasciva con el frecuente sentido connotativo de ‹orgasmo›[36]; la misma frase reza entonces la simple verdad: ‹quien os vea y no pueda tocaros queda frustrado en su deseo sexual›. Este es el homenaje que Boscán rinde a su maestro Petrarca: imita su concepción del «glorioso fine» platónico y lo emula añadiéndole al mismo tiempo un sentido subversivo.

El discurso hedonista se intensifica en la conclusión de la estrofa, introducida por la conjunción «Pues» (55). Después de alabar otra vez (cf. 3) hiperbólicamente la hermosura de la amada que «de mucha, no es de crella ni dezilla» (56), entra en un delirio verbal (reflejado en el desorden sintáctico de los versos 57-60) en el que transmite su fantasía erótica. La insistente y nada elegante rima en «-illa» y «-alla» produce un efecto de ambigüedad: ¿a qué se refiere el pronombre «la»? ¿A la «gentileza» (55)? ¿O más bien a la «bienaventurança», aislada sintácticamente en el verso 58 y que recodifica la duplicidad semántica de la «gloria» anhelada? Sea como sea, la rima subraya la simetría

---

35 Con estas palabras Rafael Martínez Nadal se refirió a la parte hedonista de la obra de Lorca que no celebra la tópica frustración del deseo amoroso (El público. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Joaquín Mortiz, ²1974, 139).

36 Como aquí falla la autoridad de Covarrubias, al que acudiré dentro de poco, debo bajar a la colección de Alzieu, P., R. Jammes y Y. Lissorgues (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984 [original francés 1983], para apoyar mi lectura; véase, por ejemplo, el primer cuarteto del Soneto 31: «¡Oh dulce noche! ¡Oh cama venturosa!/Testigos del deleite y gloria mía,/decid qué os pareció de la porfía/de aquella dama dulce y amorosa» (47).

de amante y amada («si yo pudiesse gozalla/[...] o recebilla,/como vos [...] podéys dalla», 57-59) y lleva al amante a la cumbre de su meta: «yo bien podría yo bien alcançalla» (60). Se entrevé el bendito contacto de los cuerpos; la excesiva alegría del amante por su capacidad de «alcanzar», finalmente, a la amada, se transcribe en la estilísticamente ‹fea› reduplicación retórica tanto del adverbio «bien» (en el que reluce el «bien» platónico, contaminado ya de su connotación lasciva) como del pronombre personal «yo», con el que el amante tantas veces fracasado celebra su logro[37].

Sin embargo, esta bajada al amor lascivo queda en una mera ilusión. El delirio retórico engaña. Como el alegre encuentro de los cuerpos no se produce más que en la potencialidad de la gramática (subrayada por el políptoton «pudiesse»/«podéys»/«podría»), el discurso hedonista vuelve a la ortodoxia petrarquista, en la que el amor correspondido no se realiza nunca en la realidad, sino en la lengua –en el subjuntivo volitivo, en la hipótesis del condicional–, o en la dulce ficción del sueño.

3.3 La vuelta al discurso petrarquista

Después de este paroxismo orgiástico, le llega el turno al amante de templarse (cf. 44): tiene que «templar la calor de [su] desseo» (62) y «echar agua a tanto fuego» (63). El delirio hedonista vuelve a la metafórica tópica del petrarquismo, aludiendo al oxímoron tradicional del ‹frío caliente› y acentuando, después del calor lascivo, el polo de lo frío. En una imagen ‹homeopática› que atenúa el oxímoron del verso 36 estipula que «[e]l estremo del bien es tanto y tal,/que otro estremo de mal/l' á de sanar y l' á de dar templança» (69-71), manteniendo así el «amor» en la prototípica «balança» (73) entre «[c]ontrarios elementos» (72), es decir en la simultaneidad de los «contrari affetti» que caracteriza la condición antinómica y paradójica del amante petrarquista[38].

La sexta estrofa desarrolla este argumento en una amplificación retórica. La coincidencia de afectos contrarios desorienta al amante («ya no sé qué quiero», 77), haciéndole ir y venir continuamente entre los extremos. Su comportamiento es un fiel espejo de la actitud de su señora: «mi coraçón, que 'n vos siempre 'stá atento,/haze tantas mudanças, y tan presto,/cuantas son las que haze vuestro gesto» (87-90). Se alude aquí al círculo vicioso del amor petrarquista, que lleva al amante a un continuo movimiento iterativo, de la esperanza a la desesperación y viceversa, en dependencia de las (raras) señales de posible favor y las (abundantes) señales de rechazo, que suele dar la dama, idea que Petrarca menciona dos veces en su *canzone* (34-35 y 58-60). Ahora bien, me parece que debajo de este discurso petrarquista ortodoxo se esconde una vez más –casi no me atrevo a decirlo– un subtexto heterodoxo, que se revela, en este caso, algo pornográfico, vertiendo una luz nueva sobre la incapacidad del amante-hombre de elevarse platónicamente.

---

37 Clavería descarta con razón la variante «Ya podría yo muy bien alcançalle» (*Obras de Boscán*, 284) que parece más elegante, pero no cumple con el efecto intentado por Boscán.

38 Regn, *Tasso*, 30.

Sorprendente y abruptamente se levanta algo: «Levántasse 'l quereros/tan sin tino» (76-77). Sujeto gramatical del movimiento hacia arriba es el «quereros» cuya calidad «tan sin tino»[39] alude quizás a lo que el Arcipreste de Hita y Fernando de Rojas llamaban el indisciplinado «loco amor», la expresión medieval del amor lascivo. ¿Será posible que Boscán juegue con la metonimia, insinuando que el «querer» abstracto provoca el efecto concreto de una subida localizada en el bajo vientre? Quien quisiere seguir esta huella encuentra hacia la mitad de la estrofa la repetición ‹fea› de las ‹rimas delirantes›: «dalla» (83 y 84), a la que precede la frase enigmática: «gran cuenta traygo siempre començada» (82). ¿A qué viene esta «cuenta»? No se integra ni en una posible isotopía económica, ni en una frecuente isotopía metapoética. Sí se integraría en una isotopía sexual, basada en la autoridad de Sebastián de Covarrubias que reza: «Aver tenido cuenta con una muger, averla conocido carnalmente»[40]. La «gran cuenta» del amante está «siempre començada», y ya nota que «[e]s tiempo de dalla», dejando indeciso tanto el valor sintáctico del adverbio «bien», como la referencia del pronombre «la», lo que abre dos lecturas: ‹siento bien que es tiempo de dar la cuenta› a la vez que ‹siento que es tiempo de darle bien a la mujer›. El amante, con la capacidad de «dalla [...] en la mano» (84), está preparado a emprender el «crudo desaffío» (43), pero a esta disposición eufóricamente enhiesta le sigue inmediatamente el aflojamiento disfórico, el razonable «encogimiento» (86).

Después del desplazamiento del discurso neoplátonico operaría Boscán aquí el desplazamiento del discurso petrarquista, siempre en dirección a la baja «pasión de corrompido deseo y deleitosa lascivia» (Herrera). Para apoyar mi lectura sigo la idea de Alfred Noyer-Weidner que constata, en cuanto a la función de la canción petrarquesca, que suele desplegar de manera paradigmática y meditativa algunos aspectos que se desarrollaron ya, o se desarrollarán aún en el sintagma narrativo de la ficticia historia de amor[41]. Como Boscán revisa en su parte neoplatónica (24-25) el dolor de haber nacido, expuesto en el Soneto LI, parece lícito echar otro vistazo retrospectivo que se dirija esta vez al Soneto L. Sin entrar en detalles, me limito a afirmar que este soneto juega con los tres discursos amorosos. El platonismo se observa en el verbo «levanto» (1) y en la gradación anafórica «allí» (3, 5, 6) que preludia ya la imponente serie ascendente del Soneto CXIII de Du Bellay (*Olive*), con razón subrayada por Leo Spitzer en su célebre interpretación[42]. El petrarquismo se ve en los efectos contrarios, prototípicamente formulados en el oxímoron del *dulce malum* (5), que son productores del feliz «llanto» (4) del amante, compensando su fracaso en la relación amorosa con el logro

---

39 Boscán repite aquí la fórmula utilizada ya en la segunda canción del Libro, en donde lleva una fuerte carga metapoética (XLVIII, V. 7); en la canción final le servirá para codificar su error amoroso felizmente superado (CXXX, V. 139-146).

40 Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, Horta, 1943, 352.

41 Noyer-Weidner, «Lyrik und Logik», 259-261.

42 Spitzer, L., «The Poetic Treatment of a Platonic-Christian Theme», en *id.*, *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Niemeyer, 1959, 130-159.

poético en el «canto» (5) petrarquista. Especial interés merecen las rimas o, por lo menos, las palabras finales de los versos por su virtud contradiscursiva. El llanto/canto petrarquista se ve subvertido por un hábil subjuntivo que transforma la «pena» del meláncolico amante en «pene» (7; fíjese que estamos otra vez en la mitad del texto)[43]; éste convierte la elevación platónica en un «levant[ar]» físico (1) que no está lejos de los «secretos de Levante» que domina Aldonza, la lozana andaluza[44], un levantar que «tiene» (2) y «sostiene» (6) cada vez «más pene» (7) con la opción de que «se [l]e viene» (3). Pero aquí también, la euforia expresada en la octava se rebaja en la sestina, quedándose la cosa en disfórica «floxedad» (9). Después de un juego con conceptos filosóficos («ojetto», 10, «sujetto», 14; la «verdad» aristotélica frente a la ficción platónica, 11) que tampoco será inocente, el hablante –«temiendo [su] defetto» (12)– da libre corrida no a su «anxiety of influence», sino a su *anxiety of impotence*[45].

Me parece que la consideración de este hipotexto autógrafo[46] boscaniano justifica el cambiar los condicionales de los párrafos anteriores en indicativos.

Después de esta reinterpretación dialógica del tópico «spronare» y «affrenare» petrarquesco[47] el hablante retorna en la última estrofa –a no ser que me engañe– a un discurso ‹medio› ortodoxo. Prosigue la descripción de su estado paradójico como sumiso a afectos contrarios; lanza una débil chispa lasciva al afirmar: «si yo la viesse, yo la conocería» (97), sin aclarar la referencia del pronombre e insinuando así la recodificación anafórica de la «gran cuenta» (82), y es muy consciente de que la amada petrarquista, después de provocar el «innamoramento» (98), ceba al amante con una engañadora presencia para dejarlo solo, quedándose ella ausente (100-101). Justifica su último intento de persuadir a la amada de corresponderle (102) con la afirmación de su ejemplar comportamiento como amante petrarquista (103-105), no sin esconder en esta afirmación de la ortodoxia una disidencia intertextual: mientras el amante en la canción petrarquesca reconoce humildemente «che natural mia dote a me non vale/né mi fa degno d'un sì caro sguardo» (62-63) y promete esforzarse (64) y estudiar mucho (69), el amante boscaniano advierte a su dama con un leve tono amenazante: «Pensá lo que os merezco» (102). Así rompe una última vez el discurso platónico de la *canzone* modelo; vence aquí a Petrarca superponiendo a su discurso platónico un discurso petrarquista; supera a su modelo aprovechándose de su discurso en contra de la intención del maestro.

---

43 Tengo que reconocer que Antonio Carreira tuvo cierta razón al observar que «pene» no figura en el léxico corriente del XVI. Como ni Covarrubias ni la colección de la *Poesía erótica* dicen nada al respecto, me veo obligado a recurrir al discurso médico para apoyar mi lectura; véase al respecto, por ejemplo, el anónimo *Speculum al joder. Tratado de recetas y consejos sobre el coito* (siglo XIV/XV), Palma de Mallorca, Hesperus, ²1994, 56.

44 Véase Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*, ed. de C. Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985, 239.

45 Con esto, Boscán alude probablemente al famoso poema III, 7 de los *Amores* de Ovidio; debo esta ampliación del campo intertextual a Peter Engelsberger.

46 Utilizo aquí –como en todo lo que se refiere a la teoría de la intertextualidad– la terminología introducida por G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; para la distinción entre hipertextualidad autó- y alógrafa véase 60-61.

47 Véase el prototípico soneto antitético CLVXXIII: «Amor mi sprona in un tempo ed affrena».

4. Conclusión

Anne Cruz constata acertadamente como conclusión a su estudio de la imitación del soneto *Solo e pensoso* petrarquesco que el «petrarquismo que aquí expone Boscán corresponde a la nueva corriente del siglo XVI que toma el impulso inicial de la poética de Petrarca, pero que continúa una trayectoria propia, lo suficientemente fuerte para considerar con selectividad sus opciones imitativas»[48]. Tiene igualmente razón al concluir sobre la Canción XLVIII (*Claros y frescos ríos*), que «la imitación de [Boscán] contradice la [*canzone* CXXVI] de Petrarca, comprobando de nuevo que Boscán efectúa una imitación disyuntiva del modelo, reconociendo su origen para luego disimularlo en su propia poesía»[49]. Como su comentario a la Canción LII queda decepcionantemente sumarial («Boscán elimina el poder de salvación que Petrarca atribuye a los ojos de Laura [...]. Su canción imita el poema de Petrarca e incorpora como tema particular la contradicción constante del amor. [...] Su canción tematiza la paradoja petrarquista, pero carece del lenguaje descriptivo y detallado que crea en el *Canzoniere* un mundo artificioso y estético, capaz de mantenerse desligado del presente»[50]), me permite la oportunidad de concluir que el arte imitativo de Boscán reside en su reelaboración dialógica del *Canzoniere*. Honra al maestro al imitarlo en sus discursos platónico y petrarquista, como lo indica ya con su primer verso. Lo honra aún más al superarlo. Esto lo consigue al superponer en su palimpsesto lírico el discurso petrarquista al discurso platónico de Petrarca. Pero lo logra de manera mucho más sutil al deconstruir estos dos discursos amorosos desde sus propios fundamentos. Revalora la oposición ‹alto› vs. ‹bajo› constitutiva del discurso neoplátonico, invalidando el polo dominante de lo ‹alto›; el tenaz enfoque sobre lo ‹bajo› significa semánticamente la contravaloración del ‹aquí› contra el ‹allí›, del ‹suelo› contra el ‹cielo›, de lo ‹temporal› contra lo ‹eterno›, de lo ‹humano› contra lo ‹divino›. Con su argumentación de que el amor platónico, por ser divino, sobrepasa al hombre incapaz de «sentirlo», le da jaque mate, revelando el punto débil del más noble discurso amoroso. Lo aprovecha para bajar un escalón al amor «humano» (Herrera). Pero también el discurso petrarquista es objeto de deconstrucción, que resulta de la valoración disidente de la ‹presencia› y de la materialización de los *contrari affetti* en la (im-)potencia sexual. Éste es, a mi parecer, su mayor logro. Aprovecha los ideologemas más centrales de los discursos –el eje vertical del neoplatonismo y el círculo vicioso entre la euforia del ímpetu esperanzado y el disfórico retraimiento– para contaminarlos connotativamente con la corporalización «ferin[a] y bestial» (Herrera) del deseo amoroso y su frustración. Se apropia los discursos para sacarles con arte e ingenio un valor contradiscursivo que realza lo que ellos están obligados a excluir.

Esta labor deconstructiva siempre valora, pues, el nivel bajo corporal y material. Así que no hay más remedio que constatar que los «huérfanos» de Petrarca son unos líricos

48 Cruz, *Imitación*, 46.
49 *Ibid.*, 55.
50 *Ibid.*, 60.

propensos a la lascivia. De Garcilaso, gracias a Ignacio Navarrete, ya lo sabíamos; que su –injustamente subestimado– amigo fuera también un admirablemente hábil y docto jugador con la polifonía del discurso amoroso es lo que quería demostrar.

Don Juan - una historia infinita

Brigitte Wittmann

Me hubiera gustado contribuir también en este programa al CCL aniversario del nacimiento de Goethe que se conmemora ahora, pero la mayor parte de lo que éste ha dicho sobre Don Juan, y es poco, se refiere al gran poema de Byron y es más bien curioso que llama a Marianne von Willemer, una amiga íntima, «un pequeño Don Juan»[1]. También a sí mismo establece un paralelo, cuando a final de su *Italienische Reise*, al despedirse de Roma, la estatua de Marco Aurelio bajo la luz de la luna llena le recuerda el Comendador que genera un ambiente misterioso. No se sabe hasta qué grado Goethe mismo se dase cuenta del parentesco entre Don Juan y Fausto.

Don Juan se iguala a un *perpetuum mobile* gracias a su brío vital inagotable por lo visto, a pesar de que muchos críticos ya lo hubiesen dado por muerto. No son así todos los héroes literarios, sino quizá solamente los que merecen la calificación de mito. El origen del arquetipo se basa en *El Burlador,* pero sólo la totalidad creciente del tema de Don Juan (incluso la música y el ámbito proverbial) finalmente acabará por crear el verdadero mito.

En vista de la inmensa producción literaria y crítica resulta presumido añadir algo más al tema. Hay, sin embargo, más de una cuestión aún pendiente. Además me siento animada por un estudio de Gonzalo Sobejano[2] cuya clarividencia y sensibilidad como conocedor de las letras sigo admirando desde que era alumna suya en la Universidad de Colonia hace muchísimos años.

Sobejano se ocupa de Don Juan en el ensayo y la novela que en el siglo XX «se aproximan y entrelazan» y argumenta «en favor de la novela como género cada vez mejor predispuesto a acoger a Don Juan». Destaca «el hecho de que Don Juan y, sobre todo, el donjuanismo pertenece a la órbita maligna y demoníaca, a la esfera de la degradación y del castigo, lo cual es ajeno a la tragedia pura y se relaciona mejor, en cambio, con la menesterosidad y la ironía de la comedia de siempre y de esta tragicomedia en que toda novela moderna consiste» (333).

Entramos aquí en el terreno sensible de los géneros literarios. En el siglo XVII Don Juan existe sólo en el teatro sea como pieza dramática o como ópera. Del siglo XVIII tenemos dos poemas (uno de ellos un fragmento de balada de Friedrich Schiller) y sólo en el siglo XIX aparecen los primeros cuentos y novelas, aproximadamente 50. Que

---

1 Damm, S., *Christiane und Goethe. Eine Recherche,* Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1998, 461.

2 *Don Juan en la literatura española del siglo XX (ensayo y novela)*, Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, 329-343.

yo sepa la primera novela de este tema es *Don Juan, der Wüstling*[3] de Christian August Vulpius, cuñado de Goethe (1805). Entre las grandes esferas del cielo y de la tierra hay lugar para la vida cotidiana con todos su detalles. El paso de un género a otro no sucede sin causar efectos considerables de discrepancia. El seductor con las fuerzas sobrenaturales adquiere rasgos ordinarios si no banales o sea triviales.

No se puede, sin embargo, juzgar sobre esto sin volver a la definición del tema o sea del motivo de Don Juan, desatendido muchas veces. Para Sobejano «el Don Juan se define por dos notas fundamentales y complementarias: el deseo plural, en cuanto al amor a la mujer, y el empleo de esta versatilidad como argumento contra la Transcendencia» (330-331). ¿«El amor a la mujer»? El presunto apetito sexual da pruebas de su afán de conquistas: su manía se caracteriza por la repetición obsesiva buscándose siempre otro objeto. Particularmente *El Burlador de Sevilla* como otras versiones antiguas admite dudas acerca de la motivación libidinosa de su modo de proceder. «Burlador» en principio significa nada más que «engañador». Don Juan no es el gran amante tal como se presenta junto al mujeriego en el donjuanismo. Deja ver sobre todo un narcismo fálico según la categoría de Wilhelm Reich[4], es decir se trata de una agresividad fálica asexual. En esto reside la sustancia vital del tema de Don Juan que implica una tensión dialéctica entre el orgullo desmesurado y el castigo sobrenatural por la mano de la estatua del Comendador, «pene y piedra» según Ernst Bloch[5] en *El Principio Esperanza*, siempre acompañada de una amonestación permanente cuyo desdén evoca la venganza implacable, la Némesis.

Tenemos aquí el motivo central; los otros motivos (la inocente seducida, el muerto como convidado, el estorbo del eterno descanso o la pareja de amo y criado) son más bien marginales. Es sólo el drama (o la ópera y la película como medios parecidos) el que corresponde a la estructura disonante y dialéctica del motivo básico. La prosaización del texto y la transformación en una narración provoca sin falta una descentralización, una juxtaposición de los motivos, una dilatación, junto con una revalorización de los detalles lo que lleva a la profanidad con toda su precición - en perjuicio del mito que vive de la vaguedad. Son los detalles ordinarios, profanos los que matan la espontaneidad, la rapidez, el carácter inmediato del mito. El *Don Giovanni* de Gaia Servadío (1968) que se llama una novela no sirve de argumento en contra, ya que se trata en realidad de una obra compuesta en escenas. Los pormenores de la vida cotidiana destruyen asimismo la esencia utópica que está en Don Juan. Al caracterizar a este tipo, Ernst Bloch habla de un «titanismo curiosamente jaspeado» en el que está igualmente tanto «lo infame como lo que mueve en un sentido utópico» (1185). El tema de Don Juan no se caracteriza sólo por la pasión erótica en una de sus dos constituyentes

3 «Don Juan el Disoluto» o «el Libertino».

4 *Charakteranalyse*, Wien, 1933.

5 «Don Juan, alle Frauen und die Hochzeit», in *Das Prinzip Hoffnung*, Gesamtausgabe der Werke, V, Frankfurt a. M., 1959, 1181.

principales sino por la provocación utópica que se expresa a través de conquistas sexuales, el rechazo permanente de arrepentirse y el fracaso, es decir el castigo.

En toda discusión sobre la definición o explicación del tema de Don Juan interviene el origen de la primera versión conocida. El estado clerical de Tirso de Molina sirve muy bien de argumento por ejemplo en el análisis sicológico del héroe principal. ¿Qué pasa, sin embargo, si en cuanto a la autoría nos dejamos convencer por Alfredo Rodríguez López-Vázquez[6] que argumenta en favor del murciano Andrés de Claramonte que luego vivirá en Sevilla? Podrían mencionarse por ejemplo ciertos efectos estilísticos y lingüísticos como el frecuente seseo y el leísmo, concordancias escénicas y temáticas, el léxico marino, el sayagués, esquemas métricos típicos, nombres propios, rasgos misóginos, todo esto características de Claramonte. Para otros, el problema de la autoría queda aún pendiente. La atribución a Tirso, debido a que su nombre figura en la portada de la edición de 1630, en mi opinión resulta dudosa ya que entonces se manipulaban nombres reputados bastante excrupulosamente. Rodríguez López-Vázquez con su análisis de la historia editorial del texto y sus varias copias, presentada con sumo esmero, ha convencido a muchos, pero a la crítica, en general, le cuesta mucho derrumbar al autor de una obra clave del pedestal. Pasa lo mismo además con Rojas Zorrilla al que niego yo la autoría de *Del Rey abajo, ninguno*[7].

¿Dónde está el secreto de la longevidad del tema de Don Juan? Justamente a través de un medio que a muchos les parece destructor: la parodia -en realidad el instrumento de la supervivencia literaria[8]. No hablo aquí de la parodia individual, es decir de la de una obra singular como por ejemplo de José Zorrilla de la cual existen infinitas adaptaciones cómicas. Hablo más bien de lo que llamo la «Stoffparodie» en alemán. «Stoff» además de significar «materia» implica el tema o la idea central que domina una constelación literaria. La parodia de la materia literaria, entonces, es una parodia amplificada y asesta un objeto mayor, un fenómeno literario general o colectivo, un complejo de objetos que podría ser, por ejemplo, un género literario. Hay, como sabemos, parodias de la poesía épica y de la novela como tales.

La materia literaria, es decir la primera materia poetizada, es un conjunto de motivos intemporales y sobrepersonales que guardan su identidad también en manos de otro autor si éste deja, en el proceso de modificarlo, sus constantes intactos. Con cada

---

6 Andrés de Claramonte, *El Burlador de Sevilla, atribuido tradicionalmente a Tirso de Molina,* ed. crítica de A. Rodríguez López-Vázquez, Teatro del Siglo de Oro, Ediciones críticas 12, Kassel, Reichenberger, 1987.
Rodríguez López-Vázquez, A., *Andrés de Claramonte y El Burlador de Sevilla,* Teatro del Siglo de Oro, Estudios de literatura 3, Kassel, Reichenberger, 1987.
Vid. también las reseñas correspondientes de B. Wittmann, Romanische Forschungen, 100, 1988, 473-477.

7 Wittmann, B., «Falscher Lorbeer für Rojas Zorrilla?», Iberoromania, 1, München, 1969, 261-268.

8 Transcribo aquí en parte lo expuesto en mi estudio «Tausendunddrei» en *Don Juan. Darstellung und Deutung,* ed. de B. Wittmann, Wege der Forschung, 282, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, 369-407.

nueva versión de una constelación de motivos nace una potencia temática adicional. Es un conglomerado enriquecido de unas metamorfosis nuevas. Si la parodia se dirige sobre éste o si combina varias versiones particulares en un montaje, pertenece a la esfera de la parodia amplificada y en ésta se vuelve «Stoffparodie» que se inspira tanto en una pluralidad de versiones como también en la literatura secundaria. Se encienden una a otra de manera que nace un producto de acumulación que se hace un gran depósito de referencia. Así pasa, entre otros autores, en Montherlant (1958).

El juego y la polémica son las dos posibilidades básicas de la parodia que en el caso de la polémica se hace una parodia sustancial que produce un anti-Don Juan privado del deseo agresivo, un antihéroe. Justamente en España había ya en el Siglo de Oro una desheroización como el *Quijote* y las novelas picarescas lo prueban, pero es sobre todo el siglo XIX, el siglo burgués, con sus cambios sociales que, siguiendo también el pesimismo de Schopenhauer sustituye la antigua veneración del héroe por una profanación que mueve a compasión y origina una nueva estética. Disponemos ahora de una obra excelente de Brigitta Coenen-Mennemeier[9] en la que verifica y analiza un cambio de paradigma decisivo que implica también consecuencias para las estructuras narrativas. Fue Balzac quien presentó el primer Don Juan viejo (1830), y el último que conozco es el de Miguel Espinosa en *Tríbada* (1982). Aparte de su flaqueza y cansancio en otras versiones, Don Juan se casa, tiene hijos. Más frecuente es aún la parodia artística que modifica los motivos marginales, por ejemplo la relación de amo y criado. Catalinón (o Leporello), la mala conciencia personificada, es ahora la secretaria histérica de Don Juan, como Mademoiselle Suppôt en Anouilh (1955). Ya en 1736 Goldoni había logrado conservar la venganza del cielo paródicamente, es decir en forma de un rayo.

Es la concepción de la culpa de Don Juan la que determina la presentación del tema como tragedia o comedia. Para Friedrich Dürrenmatt la parodia es la refundición legítima de temas antiguos y conforme a la época correspondiente. Hay que añadir que la parodia logra representar simultáneamente el modelo y la metamorfosis. Sirva de ejemplo la comedia de Max Frisch *Don Juan o El amor de la geometría* (1961). El Don Juan de Max Frisch que ama la geometría más que a las mujeres, es auténtico. La mujer constituye su problema sea como reivindicación de su parte o sea como rechazo y fuga. La autenticidad se conserva hasta en la inversión negativa del motivo.

En *El Burlador de Sevilla* es, como de costumbre, el criado Catalinón quien juega el papel del personaje cómico pero hay cómica ya desde el principio en la constelación motívica. Para H. Petriconi la antigua fábula de la chica casta seducida se construye como tema cómico típico al que pertenecen también los maridos cornudos o las muchachas melindrosas burladas[10]. Es sobre todo la doma de la chica renitente la que causa alegría del mal ajeno.

---

9 *Der schwache Held. Heroismuskritik in der französischen Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1999.

10 *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*, Hamburg, 1953, 7.

La vena cómica central, sin embargo, se enlaza con el héroe fanfarrón, sus faroleos, la sobrevaloración de su potencia como glotón sexual, su virilidad gigantizada cuyo concentrado parodístico más famoso es un número: 1003. En *El Burlador de Sevilla* la suma de mujeres todavía no es extraordinaria, pero ya antes de 1650 nace un verdadero catálogo en la ópera de Cicognini que reaparece entre muchos otros en el *Don Giovanni* de Mozart y Da Ponte donde representa una contabilidad cómica. El juego parodístico con el número se desarrolla cada vez con mayor imaginación. «Ma in Ispagna son già mille e tre» canta Leporello en Mozart y es justamente la combinación de gigantismo y precisión la que resulta cómica. Leo Spitzer lo llama «la tensión entre lo irreal y lo real» en una interpretación de la técnica de Rabelais[11]. En el caso de Don Juan se trata de la seudo-precisión de lo fantástico o, al revés, de la gigantización de la realidad.

El juego parodístico con el catálogo o sólo con el número gigantesco en Max Frisch lleva finalmente más allá del álgebra: al santo erotismo de la geometría. Don Juan profesa un gran amor y veneración y dice: «Ich sehne mich nach dem Lauteren (...), nach dem Genauen; mir graust vor dem Sumpf unsrer Stimmungen (...) Was ist feierlicher als zwei Striche im Sand, zwei Parallelen?»[12]. Hay que añadir: las dos paralelas se encuentran en lo infinito, lo que es un acto transcendental.

Causa extraño que la mayor parte de la literatura donjuanesca que vive del ingrediente erótico o sexual carece del detalle sexual y aún más de la obscenidad, a no ser la literatura falsificada a lo Casanova[13]. Tampoco los grandes autores de la literatura erótica si no pornográfica como D.H.Lawrence, Henry Miller, Jean Genet etc. y los teóricos correspondientes se ocupan de Don Juan, pero sí los médicos, los sicoanalistas como Freud, Rank, Reich, Marañón y otros más. Es decir, el donjuanismo es visto como una sintomatología, una enfermedad. En la sexología «donjuanismo» significa «una perversión, un apetito irritativo obsesional e incalmable»[14].

Hay otro aspecto que merece la atención, la hispanidad de Don Juan. Entre otros es Salvador de Madariaga[15] quien la defiende. España es el país de los conquistadores, el español existe en el extremo y en ninguna otra parte. También para Ortega y Gasset[16], Don Juan encarna la condición extremista del español. Y en cuanto a su valoración, «el

---

11 «Zur Auffassung Rabelais'», en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Kölner Romanistische Arbeiten, 1, Marburg, 1931, 119.

12 *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, 1961, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1965, 48-49. «Ansio a lo puro (...), a lo exacto (...); me espanta el pantano de los estados de ánimo (...) ¿Qué es más solemne que dos lineas en la arena, dos paralelas?»

13 Podrían llamarse una excepción H. Bataille con *L'homme à la rose* (1920) y M. de Ghelderode con *Don Juan ou Les Amants Chimériques* (1928).

14 Giese, H. y V.E. von Gebsattel, *Psychopathologie*, Stuttgart, 1962, 251.

15 *Don Juan y la donjuanía*, Oxford, 1949.

16 «Introducción a un *Don Juan*», 1921, en *Obras Completas*, V, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1956, 473-494.

péndulo oscila ... entre una visión apologética y otra moralizante[17]. Ambas direcciones las redujo Ortega «al antagonismo entre élite y masa»[18]. Para Ortega, Don Juan es el símbolo irremplazable de ciertas demandas básicas del hombre y en esto comparable al Doctor Fausto. Ambos persiguen lo inalcanzable. Un cambio de nacionalidad modifica el tema de Don Juan disminuyendo su vena utópica en ciertas circunstancias.

Podría imaginarse que hubiese en España cierta afinidad al tema de Juana del Arco que también acciona en el extremo, incitada por una idea utópica y hasta conforme a la ley cristiana. La versión más famosa es *La Poncella de Orléans* de Antonio de Zamora (1722) ya que un texto de Lope de Vega se ha perdido, pero existen sólo muy pocas adaptaciones en España. ¿Es, a lo mejor, porque la mujer militante le disgusta al hombre español? No puede ser porque existía la mujer vestida de hombre como personaje dramático muy popular, siendo en estos casos, sin embargo, el amor y los celos la causa del disfraz.

Para Sobejano, uno de los últimos Don Juanes, quizás hasta el último es el de Julián Ríos en *Larva* (1983), una obra de la cual los críticos hacen grandes elogios: «Una auténtica fiesta», «un universo narrativo»,«páginas sabrosas divertidísimas»[19]. Para Carlos Fuentes es «una gran novela del lenguaje»[20]. Es en efecto una lectura en parte fascinante, un delirio de palabras. Según el subtítulo, *Babel de una noche de San Juan,* las lenguas se confunden. Se precipitan las citas, las mutilaciones de las lenguas, las repeticiones, las cadenas de palabras, con alusiones que sólo comprenden los conocedores y aficionados o los intelectuales. Para Sobejano «es orgía de palabras y Don Juan el Burlador del Diccionario de la Lengua» (343). Resulta difícil ver en el Don Juan de *Larva* un avatar auténtico. Al verdadero Don Juan le caracteriza una monomanía y esta implica el problema fundamental de la sensualidad, sea un acto ejecutado o un fenómeno sólo pensado, hasta negado. Aquí se trata del donjuanismo que hay que aceptar «como fatal derivación»[21]. No es una novela tradicional, además, aunque *Larva* se llame así, no hay verdaderos diálogos, tampoco un hilo narrador, a pesar de las interpolaciones del Herr Narrador, «nuestro guía y controlador». En su lugar, fragmentos, pedazos de frases y palabras, exclamaciones amontonadas caóticamente. No falta una referencia a Goethe en su lecho de muerte. No dice «más luz» sino «mehr Lichtenberg». Un libro hiperintelectual y en realidad intraducible, a pesar de que haya traducciones de algunos fragmentos. La transcendencia no es el problema del héroe literario, sino, a lo sumo, del intelectualismo del autor.

Entre los autores de la literatura donjuanesca casi no hay mujeres. Es como si no se atreviesen a imaginar un tal héroe o hasta monstruo. Pero sí se animan muchas a

---

17 Franzbach, M., «Mitos de la generación del 98: Don Juan», en *Conferencia en el simposio «La Generación del 98»*, Universidad de Regensburg, 1999, manuscrito, 7. Será publicada en 2000.

18 *Ibid.*

19 J. Goytisolo en la solapa posterior de la edición de Barcelona, Plaza & Janés, 1994.

20 *Ibid.*

21 Sobejano, 330.

escribir literatura crítica y análisis sicológicos. ¿Es la venganza de las víctimas? También este fenómeno está pendiente de explicación.

Vuelvo al punto de partida, a la vitalidad del Don Juan literario. Si un personaje ficticio se topa con los límites de lo terreno y de lo divino, puede llegar fácilmente a un punto muerto ya que el problema central de la culpa se vuelve tal vez anacrónico. La parodia, sin embargo, puede reconstruir y regenerar el tema literario en toda su abundancia. Su estructura bipolar, es decir el campo de tensión entre modelo e imitación, ofrece lugar para todos los matices en una presentación simultánea. En su polivalencia la parodia sabe unir los dos tipos extremos cuya síntesis sería para Leo Weinstein una versión definitiva posible, el Don Juan glandular y el Don Juan cerebral[22]. Sólo la parodia es capaz de presentar la doble natura de las cosas. Aunque parezca una paradoja, Don Juan tenía que ser desencantado para conservar su encanto. La parodia no lo ha destruido sino proveido de una nueva potencia. Gracias a la parodia la historia de Don Juan queda infinita.

22 «The Two Don Juans», en *Conferencia ante la Modern Language Association*, Chicago, 1961. Vide además L. Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford, University Press, 1959.

El problema de la interpretación de los 34 versos finales de la *Soledad Segunda* de Góngora

Saiko Yoshida

Introducción

La última escena de las *Soledades*, que corresponde a los versos 946 a 979, se desarrolla en una alquería cerca de la playa, donde ocurren dos acontecimientos: por un lado, la piratería frustrada de los milanos contra los pollos y, por otro lado, la llegada de los cazadores con la cual se pone fin a la obra.

Respecto a la interpretación de esta parte, se encuentran no pocas divergencias entre los comentaristas e investigadores. Sin embargo, el problema apenas se ha discutido hasta ahora, debido tal vez a la poca atención dedicada por parte de la crítica general a la *Soledad Segunda*[1]. El objeto de esta comunicación es, ante todo, revisar las interpretaciones realizadas hasta ahora y armonizar las divergencias existentes. Finalmente propondremos una hipótesis que recoja los resultados de dicho análisis.

1.1. Comentarios de Pellicer y Salcedo

1. Descripción del paisaje

Las mayores divergencias se encuentran en el modo de entender la descripción paisajística. Si comparamos los comentarios de Pellicer[2] y Salcedo[3], nos damos cuenta de que los dos comentaristas coetáneos de Góngora imaginaban paisajes muy diferentes entre sí.

---

1 Callejo, A., *La* Soledad Segunda *de Luis de Góngora,* tesis doctoral, University of Pittsburg, 1986, 1-2.

2 Pellicer de Salas y Tobar, J., *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote, Píndaro Andaluz, Príncipe de los Poetas Líricos de España*, Madrid, 1630, col.609.

3 Salcedo Coronel, Soledades *de Don Luis de Góngora comentadas por D.García de* ---, Madrid, 1636, ff.309v.-310. Citamos omitiendo el texto de los versos.

1.1.1 Sentido de «mal agregado»

Explicando los versos «Ruda en esto política agregada/tan mal ofrece como construídos/bucólicos albergues, si no flacas/piscatorias barracas» (vv.946-949)[4], Pellicer dice: «unas, tan mal compuestas cerca de las otras, como mal fabricadas, o cabañas de pastores, o barracas de pescadores.» Salcedo, a su vez, pone: «unos pastorales aluergues tan mal agregados, como construidos; esto es, diuididos, y mal fabricados ... Si no eran débiles barracas de pescadores.» Se ve que el sentido de «mal agregado» es totalmente contrario para los dos. Para el uno, las chozas (albergues o barracas) están agregadas, sí, pero malamente, o sea, demasiado cerca unas de otras o en desorden. Para el otro, no están agregadas. La diferencia deriva de dos posibles acepciones de «mal»: 1) malamente y 2) poco.

1.1.2 ¿A qué hace referencia «que pacen campos, que penetran senos»?

En la interpretación de «que pacen campos, que penetran senos» (v.950), la diferencia entre los dos comentaristas es aún más pronunciada. Según Pellicer «estauan labradas vnas (*cabañas o barracas)[5] junto al mar, otras la tierra adentro (eso es ‹pacer campos›, y ‹penetrar senos›)». En este caso, la expresión del texto señala sencillamente que algunas casas están en el campo y otras, muy cerca del mar, casi metiéndose en el agua. Pero Salcedo escribe: «Donde (*en albergues o barracas) habitauan los que pazian los campos con sus ganados, o los que penetrauan los senos del mar con sus redes». Y en este caso, el verso 950, en vez de señalar la localización de las chozas, se refiere al oficio de sus habitantes.

La causa de esta diferencia estriba en la determinación del sujeto de dos verbos, «pacer» y «penetrar». Pero, como se ve claramente, la construcción gramatical permite, como sujeto, sólo una posibilidad: «albergues y barracas». ¿Tendríamos que pensar que Salcedo entendió «albergues y barracas» como la metonimia de los habitantes (porque las casas pertenecen a los habitantes o viceversa)?

Debemos reparar también en el diferente modo de entender la palabra «senos». Para Pellicer, es el agua de los senos; para Salcedo, es un espacio en el mar (o sea parte del mar) donde la gente trabaja con redes.

Observamos, por otra parte, que la interpretación de Pellicer para este verso contradice a su misma interpretación de «mal agregado». Si unas chozas están cerca del agua y otras muy adentro de la tierra, ¿cómo pueden estar unas cerca de otras?

---

4 Citamos por Luis de Góngora, *Soledades*, edición de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

5 Las palabras entre paréntesis con * están añadidas de nuestra parte.

1.1.3 Los que están «perdonados de las ondas» y «admitidos de la tierra»

Los versos 956-968, si los escribimos en orden sintáctico normal (sin aplicar el hipérbato) son así: «aquellos no menos perdonados de las ondas que estos admitidos de la tierra».

Pellicer explica: «las barracas piscatorias, aunque cerca del mar, no ofendidas de las ondas; los bucolicos aluergues, admitidos de las heredades». Y Salcedo: «No menos perdonados del mar los pastorales albergues, que admitidas de la tierra las barracas de los pescadores». La diferencia entre los dos deriva de la interpretación de «aquellos» y «estos»: para Pellicer, «aquellos» son las barracas piscatorias y «estos», los bucólicos albergues; para Salcedo, al revés.

Salcedo, además, añade un comentario, no sin cierto reparo. Dice: «Quiere dezir, (a mi parecer) que estauan tan concordes aquellos rusticos vezinos que no eran menos aceptos los pastores a los pescadores, que los pescadores a los pastores». Ya hemos visto que, para Salcedo, «albergues y barracas» es una metonimia de los habitantes, pastores y pescadores. De ahí viene su interpretación de que este pasaje se refiere al carácter idéntico de los pescadores y los pastores; idea en sí nada extraña, puesto que los albergues pastorales son al mismo tiempo las barracas piscatorias[6].

Si pensamos sólo en lo que designa «aquellos», parece que tiene razón Salcedo, porque «bucólicos albergues», está colocado sintácticamente más lejos que «las barracas piscatorias. Pero «estos» no puede referirse a las barracas, ya que el pronombre es masculino. Resulta, pues, que ninguno de los dos, ni Pellicer ni Salcedo, puede tener razón en la explicación de este pasaje[7].

1.1.4 Observaciones

Los dos comentarios presentan problemas para la comprensión del texto, además de dejar sin solucionar la interpretación de tres versos. Según Pellicer, el contenido semántico del texto es: había chozas mal construidas, próximas entre sí; unas en los campos, otras muy cerca del agua. Para él, estos siete versos están dedicados exclusivamente a la descripción de las chozas. Según Salcedo, las chozas están mal construidas y separadas entre sí - nótese como la imagen misma de la alquería cambia según el comentarista -y los demás versos son explicaciones de los habitantes.

Convendría añadir aquí algunas observaciones más: una pequeña diferencia, además de las arriba mencionadas, y una interpretación compartida por los dos comentaristas. La diferencia está en el complemento indirecto, latente, del verbo «ofrecer» del verso 947; para Pellicer, «los de la barca» y para Salcedo, «la vista del peregrino». En lo que

---

6 Jammes rechaza esta explicación y con razón. Pero a nuestro parecer el problema no se deriva de la puntuación. Veáse su edición de las *Soledades*, 580.

7 ¿Ni Pellicer ni Salcedo se dieron cuenta del hecho de que «estos» no concuerda con «barracas»? Cosa extraña para ser los dos españoles.

los dos coinciden es en la identidad de «albergues pastorales» y «barracas piscatorias». Los dos piensan que las chozas de la alquería pueden llamarse de estas dos maneras; lo que significa que los habitantes son pastores y pescadores al mismo tiempo.

1.2 Soluciones en la crítica moderna

¿Cómo ha sido la actitud de la crítica moderna ante estos problemas? Podemos acudir a la versión en prosa de Dámaso Alonso[8] y a la paráfrasis de Robert Jammes[9]. Entre los dos autores existen algunas diferencias, aunque el segundo declare que su interpretación está inspirada en el primero.

1.2.1 Sobre el sentido de mal «agregado»

Los dos gongoristas parafrasean, «tan mal construídas como agrupadas», y no añaden más explicación. Podríamos pensar que, si no hay explicación, es porque la acepción de «mal» es común para los dos adjetivos («construidas» y «agrupadas») y que por «mal» entenderíamos «malamente», «indebidamente». Entonces, «mal agregado» significaría mal distribuido, independiente de estar separado o no. Pero luego, al explicar «que pacen campos», escriben: «están situadas ... de tal modo que parecen pacer, esparcidas, los campos» (Dámaso Alonso) y «las unas ocupan los campos, dispersas, como rebaños que pacen» (Jammes). ¿Quieren decir que las chozas están esparcidas por el campo? Entonces no pueden estar próximas y contiguas. Con la introducción de un adjetivo, «esparcidas» y «dispersas» respectivamente, para explicar el uso de «pacer», ¿queda definido el sentido de «mal agregado» tal como lo explicó Salcedo?

1.2.2 Más problemas en «que pacen campos, que penetran senos»

Acabamos de ver cómo los dos gongoristas modernos, para explicar «pacer campos», introdujeron cada uno un adjetivo -cuyo significado es idéntico al otro- que no aparecía en los comentaristas del siglo XVII. El motivo de introducir estas palabras, «esparcidas» y «dispersas», es la asociación de «pacer» y «rebaños», como es evidente en la paráfrasis de Jammes. Dámaso Alonso no lo expresa claramente pero parece que se basa en la misma asociación[10], a no ser que quiera aclarar con «esparcidas» su interpretación de «mal agregado» en el sentido de separado.

---

8 Luis de Góngora, *Las Soledades,* 3a edición publicada por Dámaso Alonso, 183.

9 Jammes, R., edición citada, 581.

10 Esta asociación, parece estar inspirada en la interpretación de Salcedo: «Donde habitaban los que pazian los campos con sus ganados.»

Sin embargo, los rebaños no pacen campos sino pacen en los campos; en este caso el verbo es intransitivo. Si el verbo es transitivo como en el presente texto, podríamos atribuirle otra acepción; «roer o gastar alguna cosa»[11], aunque Alemany y Selfa no incluye esta acepción[12].

Si recordamos de nuevo la explicación de Pellicer de «la tierra adentro» que como hemos señalado resulta incompatible con su acepción de «mal agregado», podríamos percibir su voluntad de interpretar el sentido de «pacer» dentro de la acepción de roer o gastar y no de pacer como rebaños.

En la comprensión de «penetrar senos» aparece casi la misma divergencia que existía entre Pellicer y Salcedo. Para Jammes, quien explica que «las otras (*barracas de pescadores) avanzan en el agua a la orilla de la ensenada», penetrar senos es «penetrar en el agua de los senos», es decir «penetrar», igual que para Pellicer, en sentido vertical, de la tierra al agua. La paráfrasis de Dámaso Alonso, muestra un paralelismo con Salcedo, aunque difiere en la interpretación del sujeto. Para él, «penetrar» es el movimiento horizontal, desde la orilla hacia el centro de los senos; «y avanzan también (*las chozas) hasta los senos del mar, en aquellos puntos donde la tierra, formando entrantes ...» Pero, ¿porqué en «los puntos»? Esto ya pertenece al tema siguiente.

1.2.3 Sobre «aquellos perdonados de las ondas» y «estos admitidos de la tierra»

La crítica moderna ha solucionado el problema de los referentes de «aquellos/estos». No son «los bucólicos albergues/las barracas piscatorias» como pensaron Pellicer o Salcedo, sino «aquellos» son campos y «estos» senos. Esta rectificación hecha por Dámaso Alonso fue aceptada por Robert Jammes.

El sentido de los tres versos lo explica Dámaso Alonso con estas palabras: «los campos, adonde no llegan las ondas» y «aquellos puntos(*¿puntas o lugares?) donde la tierra, formando entrantes, parece admitir al océano». Esto es, la tierra que admite senos son dos puntos que forman entrantes. Pero en estos puntos (cabos) es donde están las chozas de la alquería, según su paráfrasis. Es difícil imaginar que esta alquería tan pequeña esté dividida entre los dos cabos que forman la entrada de la ensenada. Aún pensando que el crítico entiende «puntos» como uno de los puntos, el hecho de situar las chozas en la entrada del seno es incompatible con la expresión de «penetrar senos», si entendemos el verbo «penetrar» como el movimiento horizontal.

La paráfrasis de Robert Jammes es la siguiente: «los campos no son inundados por las crecientes del mar, pero en cambio admiten las ensenadas que penetran en el interior de la tierra.» La interpretación de la primera mitad, «los campos perdonados de las ondas» es idéntica a la de Alonso. Pero, en cuanto a la segunda mitad, Jammes identifica

---

11 *Diccionario de Autoridades,* Real Academia Española (Ed. facs.), Madrid, Ed. Gredos, 1963.

12 Alemany y Selfa, B., *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Real Academia de Arte, 1930.

la tierra con los campos; los campos admiten las ensenadas, porque las ensenadas penetran en el interior de la tierra. Entonces, la parte que indican con la palabra «tierra» abarcaría todo el contorno de las ensenadas. Si los campos son los mismos campos que pacen «bucólicos albergues», ¿es tan amplia la zona donde existe la alquería? O ¿tendríamos que pensar que la alquería ocupa sólo una parte de estos campos amplios? En este caso, la alquería puede situarse en cualquier lugar de la orilla de las ensenadas, y el paisaje concreto de la escena queda indefinible.

1.2.4 Observaciones

En la crítica moderna la ambigüedad que existía en Pellicer y Salcedo sigue manteniéndose casi completa, con la única excepción de los referentes de «estos/aquellos». Sin embargo, con la solución dada a este problema, se ha hecho más difícil el entendimiento del texto.

En cuanto al complemento indirecto del verbo «ofrecer» (v.947), Alonso sigue a Pellicer, y Jammes a Salcedo.

La identidad de los «bucólicos albergues» y «las piscatorias barracas», tan patente en los comentarios de Pellicer y Salcedo, queda subrayada en Dámaso Alonso, no así en la paráfrasis de Jammes, lo cual nos lleva a preguntarnos si no creerá el crítico que «albergues» y «barracas» se contraponen.

2. El problema de la interpretación de los acontecimientos

El sentido de los acontecimientos referidos en estos versos es bastante oscuro y por ello difícil de comentar. ¿Porqué se cuenta aquí la piratería de los milanos? ¿Porqué llegan los caballos y halcones tan cansados? ¿Porqué viene la gente noble a una alquería tan pobre y porqué se subraya tanto la pobreza de la choza? Y finalmente, ¿porqué el búho despliega sus alas?

Tratando justamente los pasajes con los que se interrumpe la obra, no es cosa de extrañarse, que sea tan difícil saber la intención del autor. Con todo, hasta ahora, se ha discutido por lo menos un problema, el del búho.

Pellicer, explicando los versos de 974 a 976, «Con sordo luego estrépito despliega ... sus alas el testigo que ...» escribió: «comenzado a anochecer, salió a bolar el búho». Antonio Callejo, después de más de tres siglos, acepta la idea de que aquí, al final de la *Soledad Segunda*, llega la noche, y sobre ello funda su hipótesis de que la *Soledad Segunda* no está interrumpida sino acabada[13].

Robert Jammes rechaza la idea de Pellicer diciendo: «Nada indica, en lo que precede, que se está acercando la noche: si fuera tan tarde, estarían durmiendo las gallinas que acabamos de ver defendiendo sus pollos contra los milanos.»[14]

---

13 *Op.cit.* 146-147

14 Su edición de las *Soledades*, 584.

Añadiremos más razones. La gente de la alquería se está dedicando a su trabajo (*cf.* vv.957-958). Hemos visto salir a los cazadores del castillo con el primer rayo de sol y hasta ahora se han descrito sólo dos cazas, la del doral y la de la cuerva. Todo ello nos hace suponer que la escena se está desarrollando en pleno día. Hay una razón más si pensamos en el plan compositivo de la obra. Aunque al empezar el episodio de la caza, se describen 8 tipos de halcones que forman la procesión, sólo se mencionan en el texto tres: baharí, gerifalte y sacre. Es natural, ahora que ha cambiado el lugar, que se describa otro tipo de caza con otro género de halcones. La caza tiene que seguir y la noche no puede llegar todavía[15].

3. Una Conclusión y una hipótesis

Hemos observado, primero, cómo la interpretación de los 8 versos que dan comienzo a la última escena de la obra deja sin aclarar varios aspectos. Las divergencias derivan de las ambigüedades léxicas -de «agregado», «pacer», «penetrar» o/y «senos»- o de la complicación sintáctico-semántica en «estos/aquellos» y la idea de «senos admitidos de la tierra». Todos estos son problemas lingüísticos y afectan a la comprensión del contenido, en este caso a la imagen concreta del paisaje.

El segundo tema que hemos tratado es el momento del día en el que termina el poema, el problema relacionado con la interpretación del movimiento del búho. Aceptamos la opinión de Jammes que niega la llegada de la noche. Aunque el rehúsa explicar porqué el búho despliega las alas[16], la única explicación posible sería pensar que en este momento el cielo se ha oscurecido por una banda de aves; esto es, ahora empieza otra vez la caza porque el búho está atrayendo a los pájaros.

Como hemos dicho antes, si pensamos en el plan de la obra tal como fue concebido por el autor, teniendo en cuenta la lógica compositiva de una obra literaria, deberían aparecer a partir de este momento varias escenas de caza, o por lo menos una más. Con esta idea -una mera hipótesis por supuesto- podríamos contestar las interrogantes antes mencionadas.

El episodio de los milanos tendría sentido si lo consideramos como un entremés, una escena cómica y doméstica, entre las escenas nobles y heroicas de la cetrería. Estos milanos, además de cobardes, son torpes e impotentes. Ni siquiera pueden robar un pollo.

Los nobles cazadores han llegado aquí para cazar. El cansancio de los caballos será por haber corrido muy rápido. En el final de la escena anterior (vv.943-945), el protagonista y los pescadores iban atentos a una atalaya (catarribera). Sería lógico pensar que

---

15 Me sugirió estas ideas Fúmito Nakayama, y las recogí en mi comentario (Yoshida, S., «Luis de Góngora *Kodoku*. Traducción y comentario de las *Soledades* de Luis de Góngora», 1999, Chikuma-shobo, ISBN 4-480-83179-7 C1098.)

16 ¿Por qué despliega el búho? Lo sabríamos, quizá, si Góngora se hubiera animado a terminar esta segunda *Soledad* (R. Jammes, en la edición citada, 584).

ellos se acercaron a esta parte de la alquería, sabiendo que la atalaya iba a guiar a los cazadores a esta parte. Pues, los cazadores se dieron mucha prisa para aprovechar bien la ocasión. Los halcones cansados ¿serán los que han trabajado ya en las cazas anteriores?

Entendiendo así la acción de los cazadores, podemos captar ahora el motivo de la descripción paisajística en el principio de la escena: presentar un lugar apropiado para la caza, de un género tal vez diferente a los anteriores. Entonces, sería ideal si fuera una punta larga pero no ancha, muy adentrada en una ensenada, porque a tales lugares vienen aves, a veces grandes, como cisnes o grullas. La punta debe tener muy poca altura, porque, para poder disfrutar de la caza, se necesita una vista amplia del cielo.

He aquí nuestra interpretación sobre el lugar y la formación de la alquería. La alquería está en el extremo de una punta que penetra -en sentido horizontal, claro- en la ensenada. Este extremo, donde están construidas las chozas, tiene muy poca tierra. Las chozas son de pescadores y, al mismo tiempo, de pastores, porque los vecinos trabajan tanto en el mar como en el campo. Estas chozas, como están en el extremo, parece que ellas mismas están penetrando en los senos. Y, como hay tan poca tierra, parece estar royéndola. El mar no inunda la tierra, a pesar de tener ésta tan poca altura. La tierra (la punta) avanza hacia los senos, es decir, sale a encontrarse con ellos. Considerado desde el punto de vista de los senos (este cambio de punto de vista es frecuente en la expresión de Góngora), los senos están admitidos por la tierra.

En tal condición geográfica, las chozas, muy pocas chozas de la alquería, no pueden estar separadas. Su pobreza de construcción se presenta con crudeza, a diferencia de los albergues de los cabreros de la *Soledad Primera* o las cabañas de los pescadores de la segunda. Porque aquí, según creo, las chozas son un mero elemento de descripción realista del lugar de la caza, y no tienen, como ocurre en otras escenas, la función de contrastar el ideal bucólico frente al refinamiento cortesano[17].

17 Agradecemos a Juan Miguel Benavides (Seisen University) el haber colaborado amablemente revisando la redacción de este trabajo.

La loa de *El primer refugio del hombre*

Rafael Zafra

Entre los trabajos que estoy desarrollando dentro del Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, preparo la edición crítica del auto sacramental *El primer refugio del hombre y probática piscina,* que se inserta en el proyecto de edición completa de los autos de Calderón de la Barca dirigido por Ignacio Arellano.

Una lectura atenta de *El primer refugio del hombre* muestra cuatro pasajes que resultan de difícil comprensión, ya que hacen referencia a unos hechos y personajes que nos son desconocidos. La explicación de estos pasajes –intento de esta ponencia– hace que este auto aparezca como un caso curioso dentro del panorama de los autos sacramentales calderonianos: *El primer refugio* está concebido como una continuación de la historia introducida por la loa.

El auto se inicia con un diálogo entre el Demonio y la Soberbia, en el que el primero muestra su preocupación y pesadumbre porque, pese a sus artimañas, no ha podido vencer a un hombre –en un combate que no se nos ha narrado, y del que, por tanto ignoramos todo. La Soberbia intenta apaciguarle declarando que aunque un hombre le halla derrotado no por ello el Género humano deja de estar totalmente a su merced, puesto que los Afectos del hombre se hallan debilitados a causa del pecado original.

Soberbia — De aquella pasada lucha
–no importa que la repita–
resalto que uno te venza
pero no que uno redima
por entonces los afectos,
a quien tu ambición derriba,

Este es el primero de los pasajes oscuros: desconocemos a qué «pasada lucha» se refiere la Soberbia. Sigamos adelante con el desarrollo del auto. Para demostrar el estado actual de los Afectos del hombre, la Soberbia los va presentando mientras se muestra en escena su comportamiento. Primero aparece el Afecto de la Soberbia que está hablando con el de la Ira.

Soberbia — Mi Afecto, que vio arrastrar
su Púrpura por la esquiva
condición del Judaísmo,
siempre bronca y siempre arisca,
su papel tomó; y, porque

se explique más entendida
la metáfora, pasemos
desde el oído a la vista.
¿Qué ves allí?

Demonio Al Pueblo Hebreo,
que en todo a su afecto imita.

Soberbia ¿Qué hace?

Demonio Soberbio y furioso,
con ceño, arrojo y mohína,
–dando a entender que es su achaque
furor que el juicio le priva–
habla con el que fue antes
el Afecto de la Ira,

Segundo pasaje oscuro: ¿cuándo ha visto arrastrada su púrpura el Afecto de la Soberbia y en que momento el Afecto cuarto fue el Afecto de la Ira como aquí se nos dice? El Afecto primero repite esta alusión a la púrpura acto seguido, al recordar un suceso pasado que –de nuevo– ignoramos:

Afecto 1° No me consueles, que todas
cuantas ciencias aprendidas
de Gamaliel estudiaste,
no bastan a que reprima
mi altivez un sentimiento
que en mí rencoriosa lidia.

Afecto 4° ¿De qué nace?

Afecto 1° En una idea,
me acuerdo de que vi un día,
de mi Soberbia arrastrada,
la sacra púrpura tiria,

Un poco más adelante salen a escena el Afecto de la Lascivia y el de la Avaricia, y persiguiendo a este último el de la Envidia. Aquí está el tercer pasaje oscuro. Dice el Demonio:

¿Quién es quien le va siguiendo?

Soberbia ¿Tal preguntas? ¿Quién querías,
que inquieto con el veneno
de una víbora nociva
que le esta royendo el alma,
tan sobresaltado siga
al poderoso si no
el Afecto de la envidia?

Demonio ¿De la Lascivia en la lucha
éste no lo fue?
Soberbia Y quién quita
que un Afecto tenga dos
vicios, ...

Aquí hay una nueva mención a una lucha en la que el Afecto, que ahora representa simultáneamente al de la Envidia y la Lascivia, antes lo era sólo de la Lascivia. Como se ve en estos tres pasajes, hay algo que resulta inexplicable: se está haciendo alusión a un «antes» en el que ha habido una lucha en la que ha sido vencido el Demonio, y en el que algunos de los Afectos representaban a vicios distintos. Además, se hace mención en un cuarto pasaje a otros personajes –la Ira y la Envidia– que no han aparecido ni aparecerán en el desarrollo ulterior del auto.

Soberbia Una objeción
de tus dudas se origina
que es bien salvarla.
Demonio ¿Qué es?
Soberbia Que lo que sabes te diga
¿Ignoras tú los que hicieron
papel de Soberbia y Ira,
Lascivia y Envidia?

El auto continúa narrando su historia en la que los Afectos del hombre y el propio Género humano son sanados por la intervención del Peregrino –Jesucristo–, quien desbarata las intenciones del Demonio.

No hay nada en este posterior desarrollo del auto que nos explique estos pasajes, nada que nos cuente qué sucedió antes de que la historia del auto se iniciase y que, por tanto, nos permita rellenar las lagunas que nos han quedado para la completa comprensión del auto.

Se trata pues de un auto escrito presuponiendo en el espectador-lector el conocimiento de unos hechos previos: un auto concebido como continuación de otra historia. La explicación más socorrida sería la de que el auto pudiera ser la continuación de otro, constituyendo una segunda parte, tal y como sucede en el caso de *Santo Rey Don Fernando* primera y segunda parte. Pero lamentablemente ninguno de los autos calderonianos conocidos narra una historia que tenga que ver con la de *El primer refugio*. Hay que descartar entonces la hipótesis de la existencia de dos autos complementarios.

La otra solución más lógica al problema es que estos hechos se narrasen en la loa que acompañó al auto en su representación. El público presente los tendría sin duda frescos en la memoria, de modo que Calderón podría hacer referencia a ellos sin que los pasajes resultaran incomprensibles, algo que sí ocurre si consideramos únicamente la sola lectura del auto.

En las ediciones de Pando y Apontes la loa que acompaña a *El primer refugio del hombre* es la que comienza con los versos:

Música Donde hubiere llegado
la convocatoria
vengan luego a jurar
al príncipe de Hostia.

Y muestra como Sevilla, Aragón, Cataluña, Roma, Alemania, Murcia, España, Toledo, Navarra y Oviedo prestan juramento y cantan alabanzas a Jesús Sacramentado, al tiempo que explican el acróstico que forman sus nombres: Sacramento.

Como se puede apreciar, el argumento de esta loa no tiene nada que ver con el del auto, y no resuelve ninguno de los pasajes oscuros antes señalados, pero este hecho no invalida de ninguna manera la posibilidad de que la loa de *El primer refugio del hombre* los aclare, porque bien pudo ser otra la que se representase en 1661 junto a este auto.

No es nada extraño que varias loas aparezcan adscritas al mismo auto en los diversos testimonios, por lo que resulta difícil determinar el auto para el que fueron escritas. Ignacio Arellano resume los problemas que plantean las loas sacramentales en la introducción a su edición del Año Santo de Roma[1]:

> El problema que plantean las loas sacramentales, en particular el de las loas que acompañan a los autos de Calderón, es sumamente espinoso... muchas loas que aparecen acompañando a los autos calderonianos, son de autoría incierta, falsa o pendiente de demostración; otras, sean o no auténticas, se atribuyen a autos distintos en testimonios diversos, sin que a menudo podamos asegurar a qué auto pertenecen; [al mismo tiempo] un mismo auto lleva loas diferentes en otros casos, etc. La dimensión relativamente breve de las loas y su fácil adaptación a circunstancias varias, provocan una movilidad notable, que dificulta el establecimiento de la autoría y del propio texto. Muy probablemente el mismo Calderón reutilizó algunas loas para asignarlas a autos distintos, en circunstancias diversas, adaptando los pasajes pertinentes.

Un examen de las loas sacramentales que aparecen en la edición de Valbuena Prat permite localizar otra loa que parece muy relacionada con *El primer refugio del hombre:* se trata de la que acompaña en esta edición a *El indulto general* –auto representado en 1680. Cotejando la lista de personajes se puede comprobar como coincide casi exactamente con la del auto que estamos examinando.

---

1 Pedro Calderón de la Barca, *El Año Santo de Roma.*

El primer refugio del hombre	Loa de *El indulto general*
El Demonio	El Demonio
El Genero Humano	El Genero Humano
La Soberbia	La Soberbia
La Lascivia	La Lascivia
La Gula	La Gula
El Apetito	El Apetito
Afecto primero	Afecto primero
Afecto segundo	Afecto segundo
Afecto tercero	Afecto tercero
Afecto cuarto	Afecto cuarto
El Peregrino	Afecto quinto
Rafael	El Peregrino
La Simplicidad	La Ira.
Un Mendigo	La Envidia
Músicos	La Avaricia
	Músicos

Coinciden once de los personajes y, a varios de los que no aparecen como tales en el auto –la Ira, la Envidia, la Avaricia y el Afecto quinto– se ha hecho mención en uno de los pasajes antes expuestos.

Soberbia	Una objepción de tus dudas se origina que es bien salvarla.
Demonio	¿Qué es?
Soberbia	Que lo que sabes te diga ¿Ignoras tú los que hicieron papel de Soberbia y Ira, Lascivia y Envidia?

La comparación de las listas explica ya parte de los pasajes oscuros citados arriba, y la lectura de esta loa resolverá el resto de interrogantes que el auto planteaba.

Comienza ésta –a la que a partir de ahora llamaré «loa de los afectos»– mostrando en escena a cada vicio con su afecto. Cantan y bailan para intentar distraer al Género humano del dolor que le provoca su naturaleza caída tras el pecado de Adán. Sale el Demonio, quien, para intentar distraerse también, reta en combate a los Afectos del hombre y, uno tras otro, los va derrotando a todos, dejando al Género humano aún más sumido en la aflicción. Los Afectos piden entonces socorro para el Género humano, y aparece el Peregrino –Cristo–, que reta en combate y vence al Demonio. Éste reconoce su derrota, pero se vanagloria de que, pese a ella, el Género humano ha quedado a su

merced, ya que sus Afectos siguen estando totalmente mancillados. El Peregrino le dice que él también los sanará, y para demostrárselo le propone al Demonio que vean un auto sacramental.

Es precisamente a esta derrota del Demonio a manos del Peregrino a la que se refiere la Soberbia en el primero de los pasajes señalados:

Auto	Loa
SOBERBIA	DEMONIO
De aquella pasada lucha	Como lidias tan desnudo
–no importa que la repita–	de pasiones, de soberbia,
resalto que uno te venza	lascivia, ira, envidia y gula,
pero no que uno redima	que al ir a hacer en ti presa
por entonces los afectos,	no hallo de qué pueda asirte.
a quien tu ambición derriba,	
	Luchan y derriba el Peregrino al Demonio
	PEREGRINO
	Esto es, Mortal, porque adviertas
	que en las lides del Demonio,
	no hallando de qué te prenda,
	le vencerás si desnudo
	de humanos afectos entras.

En la loa el Demonio derrota al Afecto de la Soberbia y le arranca y tira al suelo el manto púrpura que se menciona en el segundo de los pasajes.

Auto	Loa
	Luchan
AFECTO 1º	DEMONIO
No me consueles, que todas	Valor tiene, mas ¿quién no hace
cuantas ciencias aprendidas	al principio resistencia?
de Gamaliel estudiaste,	Pero sus mesmos adornos
no bastan a que reprima	me valgan, porque se vea
mi altivez un sentimiento	que ellos son los que le arrastran,
que en mí rencoriosa lidia.	que sin maña en mi no hay fuer-
	za.

AFECTO 4°
¿De qué nace?

Tira del manto y le derriba
AFECTO 1°
De la púrpura te vales
para dar conmigo en tierra

AFECTO 1°
En una idea,
me acuerdo de que vi un día,
de mi Soberbia arrastrada,
la sacra púrpura tiria,

DEMONIO
¿A quien no derriba el mismo
adorno de su Soberbia?
Arrójale al suelo

En esta loa el Afecto tercero es el de la Envidia y el cuarto el de la Lascivia: al ser cinco los afectos de la loa y cuatro los del auto, uno de los de éste tiene que asumir además del suyo el vicio de la Lascivia, como hemos visto en el tercer pasaje.

¿Quién es quien le va siguiendo?
Soberbia: ¿Tal preguntas? ¿Quién querías,
que inquieto con el veneno
de una víbora nociva
que le esta royendo el alma,
tan sobresaltado siga
al poderoso si no
el Afecto de la envidia?
Demonio: ¿De la Lascivia en la lucha
éste no lo fue?
Soberbia: Y quién quita
que un Afecto tenga dos
vicios, ...

De esta forma quedan resueltos todos los problemas de comprensión que el auto planteaba. Por eso se puede afirmar casi con total seguridad que ésta es la loa que se representó junto con *El primer refugio* en 1661. De no ser así, estos pasajes le hubiesen resultado al público de entonces tan oscuros como al lector moderno que desconozca la loa. Se puede afirmar, pues, que Calderón concibió *El primer refugio* para ser representado o leído con la inevitable introducción de la «loa de los afectos».

Por otra parte, la loa relata un episodio más pequeño y completo, –podríamos decir «independiente»– y por eso pudo representarse junto con *El indulto general* años más tarde. En este caso no cumple otra función que la de introducir al auto, sin que tenga la menor relación con la historia que éste narra.

Sin embargo, *El primer refugio del hombre* representado con otra loa –no hay que descartar que esto sucediera, como se aprecia por el hecho de tener otra loa adaptada para servirle de introducción– resultaría oscuro e incompleto.

Como hemos visto, es posible demostrar únicamente con argumentos internos que la «loa de los afectos», fue la que posiblemente Calderón escribió, y con toda seguridad se representó para introducir a *El primer refugio del hombre y probática piscina*, en 1661; pero además, hay otros datos externos que confirman esta adscripción: los testimonios conservados de esta loa y la memoria de apariencias para los autos de este año.

En todos los testimonios conservados[2] la «loa de los afectos» aparece adscrita o a *El primer refugio* o a *El indulto general*:

Loa para *El primer refugio*	Loa para *El indulto general*
Ms. 16.693 de la Biblioteca Nacional	Ms. 14.969 de la Biblioteca Nacional
Ms. 210 de la Bibl. Menéndez Pelayo	Ms. 210 de la Bibl. Menéndez Pelayo
Ms. Archivo de la Cofradía de la Novena	Tomo VI de la colección de Ortiz Cruz
	Ms. de Munich
	Edición de Pando
	Edición de Apontes
	Edición de Valbuena

Por lo que es lógico pensar que no se representó junto con ningún otro auto. Atendiendo a este dato y sabiendo como sabemos las fechas de composición de ambos autos –1661 y 1680 respectivamente[3]– parece claro que Calderón escribió la loa para el primero y, años más tarde, la adaptó para acompañar al segundo.

En la adaptación para *El indulto general*[4], Calderón modificó únicamente los versos finales, dejando el resto de la loa inalterada.

Loa para *El primer refugio*	Loa para *El indulto general*
PEREGRINO	PEREGRINO
Eso lo dirá la empresa	Eso lo dirá la empresa
de un auto sacramental.	de un auto sacramental

2 La lista de testimonios procede de Romera Castillo, «Loas sacramentales calderonianas», 22.
3 Parker, Alexander, *Los autos sacramentales.*
4 Utilizo la edición de Arellano y Escudero.

DEMONIO
¿Qué título darle intentas?

PEREGRINO
La Probática Piscina
donde sus afectos vean
que en sus vivas aguas lava
sus manchas y sus dolencias.
Y, pues ya se halla desnudo
de sus pasiones, le resta
que sus puras aguas borren
su antigua culpa.

DEMONIO
¿Qué título darle intentas?

Loa para *El Primer refugio*

Peregrino: La Probática Piscina
donde sus afectos vean
que en sus vivas aguas lava
sus manchas y sus dolencias.
Y, pues ya se halla desnudo
de sus pasiones, le resta
que sus puras aguas borren
su antigua culpa.
Demonio: ¡Que pena!
Todos: Y donde hacerle pretendes?
Peregrino: En la corte más excelsa
del sol, del mayor monarca,
jardín de la más suprema
flor de lis que a España ilustra;
en la más docta academia
de las letras y las armas.

Loa para *El Indulto General*

Peregrino: Eso lo dirá la empresa
de un auto sacramental.
Demonio: ¿Qué título darle intentas?
Peregrino: El Indulto General
que a honor de su esposa bella

el Príncipe Deseado
dar la libertad espera
a los presos, uso antiguo
de reales bodas.
Demonio: ¡Que pena!
Todos: ¿Y donde hacerle pretendes?
Peregrino: En la corte más excelsa
del sol, del mayor monarca,
jardín de la más suprema
flor de lis que a España ilustra;
en la más docta academia
de las letras y las armas

Los versos de la versión para *El primer refugio* muestran una clara relación de contenido con el auto, que aparece ya desde aquí como una continuación de lo relatado en la loa. Para *El indulto general* Calderón sustituye algunos versos por otros que hacen referencia al indulto decretado en 1680 con motivo del matrimonio de Carlos II.

Otro magnífico ejemplo de la reescritura que de la loa de un auto hace Calderón para representarla con otro lo encontramos en la *Loa en metáfora de la Piadosa Hermandad del Refugio*[5]. En el manuscrito autógrafo conservado se puede ver como Calderón tacha los versos que referían la loa a *No hay más fortuna que Dios* y los sustituye por otros que adecuan la loa para que se pueda representar junto a las Órdenes militares.

El otro dato que apoya la pertenencia de la loa de los afectos a *El primer refugio* es la escenografía. Por lo habitual, las loas sacramentales se solían representar sin apoyo escenográfico: los carros se utilizaban como telón de fondo y no suele haber referencias a ellos en las acotaciones. Sin embargo, la loa de los «afectos» representa una llamativa excepción, porque utiliza uno de los carros durante su representación, como podemos ver gracias a esta acotación: «sale en lo alto de una montaña el Demonio vestido de pastor».

El demonio representa durante un rato su papel en lo alto de esta montaña y luego «baja», como nos indica otra acotación posterior.

Estas referencias escénicas se corresponden perfectamente con la memoria de apariencias de El primer refugio:

> El primer carro ha de ser una montaña hermosamente pintada de plantas y flores con una quiebra en el segundo cuerpo por donde saliendo una persona tenga espacio para representar en lo alto y bajada después para el tablado.[6]

---

5 Edición de Arellano y Pinillos.

6 Shergold, N. D., y J. E. Varey, *Los autos sacramentales...*

Este carro no volverá a utilizarse hasta el final del auto, por lo que podemos deducir que Calderón da un tratamiento escenográfico a la loa como si ésta constituyera una parte del auto, ya que prácticamente le reserva uno de los cuatro carros para ser representada.

En conclusión, se puede afirmar casi con total seguridad que la «loa de los afectos» es la que Calderón escribió para *El primer refugio del hombre y probática piscina.* Esta adscripción puede ayudar a esclarecer el problemático panorama general de las loas sacramentales calderonianas.

El primer refugio del hombre y probática piscina resulta pues, un caso bastante excepcional dentro del panorama de los autos sacramentales calderonianos: el auto está concebido como una continuación de la «loa de los afectos», de tal manera que varios pasajes del auto resultan oscuros e incomprensibles si éste no se representa o se lee formando una unidad con esta loa. Es normal que las loas hagan mención a los autos dado su carácter introductorio, pero desconozco otro auto en que en su desarrollo se haga mención a la loa como sucede en este caso. Es posible que Calderón escribiese la loa primero y luego decidiese utilizar los mismos personajes para escribir un auto que continuase la historia que en ella había creado.

Bibliografía:

Calderón de la Barca, Pedro, *Obras completas, III, Autos*, ed. de Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987.

–*El Año Santo de Roma*, ed. de I. Arellano y Á. L. Cilveti, Kassel - Pamplona, Reichenberger - Universidad de Navarra, 1995.

–*El indulto general*, ed. de I. Arellano y J. M. Escudero, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1995.

–*Loa en metáfora de la Piadosa Hermandad del Refugio*, ed. de I. Arellano y M. C. Pinillos, Kassel - Pamplona, Reichenberger - Universidad de Navarra, 1998.

Parker, Alexander, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.

Reichenberger, K. y R., *Manual bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1979.

Romera Castillo, «Loas sacramentales calderonianas», Segismundo, vol.16, 35-36, 1982, 137-162.

Shergold, N. D., y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudio y documentos,* Madrid, Ed. de Historia, Geografía y Arte, 1961.

Los médicos del *Auto dos físicos* de Gil Vicente

Stanislav Zimic

Esta obra se considera a menudo principalmente como una sátira de médicos incompetentes y tramposos, contemporáneos del autor[1]. Sin embargo, a nuestro juicio, el término «físicos» no abarca única y ni siquiera principalmente a los de la profesión médica. No obstante, empezamos con una consideración de estos personajes, pues su actuación tiene también una sutil función preparativa respecto al clímax dramático e ideológico de la obra.

Las pruebas aducidas para la identificación de los «físicos» con personas reales son impresionantes[2], pero cabe advertir que por virtud de la aguda, potenciadora lupa satírica gilvicentina, es decir, mediante una genial estilización artística, todos esos personajes se perfilan con precisos, inconfundibles rasgos individualizadores, así como con atributos ingénitos que trascienden lo particular en el sentido personal, ambiental y temporal. A menudo sólo por medio de una fugaz expresión verbal, un «bon mot», un manerismo de cualquier tipo, exquisitamente seleccionado, Gil Vicente-anticipándose también con esto a Molière y a otros geniales caricaturistas literarios, teatrales-[3], logra sugerirnos instantánea y muy incisivamente la faceta estrafalaria o la debilidad moral más estridente de que adolecen sus personajes. Al diagnosticar la «enfermedad» del clérigo -una obsesión sexual- y al recetarle la cura, Mestre Felipe pregunta repetidas veces: «¿entendéis?» (590)[4], aparentemente preocupado de que su profunda ciencia médica no esté al alcance de la limitada inteligencia y educación de los presentes. Preocupación tramposa, claro está, pues tiene el propósito de achacarle precisamente a esa «rudeza mental» cualquier duda respecto a la autenticidad y eficacia de su práctica profesional, que él mismo sabe falsa. Acallar las posibles dudas de la persona sensata, imponiéndosele con una pretendida autoridad científica, es el propósito engañoso también de las preguntas reiteradas de Mestre Fernando: «¿Ouvi-lo?» (592) y de las aún más insistentes de Mestre Henrique: «¿Havéis mirado?» (594). La mayor insistencia

---

1 Teyssier, P., *Gil Vicente, O Autor e a Obra*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982, 81.

2 Rocha Brito, A. da, «A Farsa dos Físicos de Gil vicente vista por un médico», Biblos, XII, 1936, 336-420; Moniz, E., «Os médicos no teatro vicentino», en *Gil Vicente: Vida e Obra*, Academia das Ciências de Lisboa, 1939, 49-90; Braamcamp Freire, A., *Vida e Obra de Gil vicente*, Trovador, Mestre de Balança, Lisboa, Rev. Ocidente, 1944, 135 y sigs.

3 En los estudios sobre el *Auto dos Físicos* son frecuentes las evocaciones de Molière, particularmente de su *Médecin malgré lui* y de *Malade imaginaire*. Ver, por ejemplo, A. de Campos, *Gil Vicente: un precurseur de Lope de Vega et de Molière, Biblos, XII*, 1936, 421-435.

4 Citamos por la *Compilaçam de toda las obras de Gil Vicente*, ed. de M. L. Carvalhão Buescu, Bilbao, 1983, vol.II, 582-603.

corresponde, con toda probabilidad, al bulto de la consciente superchería. De no haberlo uno «oído» o «mirado», es decir, «bien comprendido», ¿no quedaría patentemente al descubierto sólo su insondable ignorancia o, aún peor, su deficiencia mental? Precedidos comúnmente por banales declaraciones sobre la existencia humana («Todo este mundo es canseira», 589); estrepitosas burradas («para dalle la vida,/es menester que no muera», 595); apelaciones hipócritas a la fe («Alto, que Dios es con nos», 594) -todo a título de profunda filosofía y sincera piedad religiosa, para instilar confianza en el crédulo paciente-, los falsos diagnósticos se pronuncian aparentemente con la más rigurosa lógica de la deducción científica. Desde luego, no pueden faltar los latines para legitimizar aún más la erudición y pericia científicas; latines macarrónicos, claro está, que los ignorantes no pueden reconocer como tales. El hecho de que pronuncien sus latinajos con tanta seguridad en presencia del clérigo implica sutilmente la ignorancia del latín también por parte del clero. Es típico de la sátira gilvicentina dispararse simultáneamente en varias direcciones, a menudo de manera no inmediatamente perceptible. Todos estos «físicos» se demuestran vanidosos, soberbios,ostentosos de su infalible ciencia,desdeñosos de sus colegas. Todos rivalizan en su búsqueda afanosa de clientes. Afirman pomposamente su «concencia» profesional (594), pero es obvio que son «físicos», ante todo, por oportunismo, por el provecho material que derivan de las visitas al enfermo, cuantas más, mejor (596). Todos sus falsos diagnósticos se proclaman con absoluta certeza de las causas, aunque a veces con cierta vacilación inicial: «não sei..., não sei, que é...» (597), pues ¿no lo requiere quizás así la sobria ponderación científica, profesional? La subversión de la razón, del sentido común, de la probidad científica, se emprende, descaradamente, en nombre de estos atributos mismos. Que todos los «físicos» son falsarios, charlatanes o ignorantes, supersticiosos curanderos, lo confirman también las prescripciones que dan para curar la «enfermedad» del clérigo: Purgas, sangrías, dietas ingustables -¿no se autentiza quizás con ellas la auténtica cura médica?-, «regime de fome», pese a que el enfermo ya «não come nada,... desd'o sabado passado». Tal dieta «será pior» (589), asegura Brasia, una comadre del clérigo, con su sentido común y experiencia práctica. Con su sagacidad natural de seguro también intuye cuál es la causa de la «enfermedad» del clérigo. Aunque no exento de supersticiosas creencias curanderas, el acercamiento natural, sencillo, razonable, de la «inexperta» mujer a la enfermedad del clérigo constituye un evidente contraste satírico respecto a la equivocada falsa «ciencia» de los «físicos». Ninguno de éstos acierta en su diagnóstico y todos se contradicen mutuamente. Lo que uno prohíbe otro prescribe. De seguirse sus prescripciones puntualmente, las enfermedades se agravarían. Como diría Quevedo, «...todos mueren de los médicos que los curan... y así... habéis de decir: ... murió de un dotor tal que le dió, de un dotor cual... Todos los médicos tienen el don de matar»[5]. Algunos de los «físicos» parecen saber la causa de la «enfermedad» del clérigo. «¿Isto não serão amores?» (596) Sin embargo, diagnosticar tal causa, verdadera, no sería rentable para ellos, pues la cura de tales «enfermedades»

5 Quevedo, *Los sueños*, Clásicos castellanos, 1922, II, 184.

se suelen encargar a las alcahuetas. Es posible que todos los diagnósticos y curas de estos físicos reflejen prácticas médicas corrientes, explicables, al menos en parte, por el estado poco avanzado de la medicina en esa época y que así se constituyen en un valioso documento histórico de esa «ciencia». Sin embargo,independientemente del potencial efecto positivo de algunas de estas medicinas o prescripciones en sí, que algunos lectores destacan, su aplicación a la «enfermedad» del clérigo, que ya en la primera escena se explica como «dolencia de amor», es totalmente superflua, claro está, con lo cual Gil Vicente pone de relieve, sobre todo, la incompetencia y la superchería de estos «físicos», supuestamente tan sabios y expertos en su «ciencia». Con cada uno de sus diagnósticos o prescripciones, proporcionan pruebas flagrantes de sus falsificaciones o de sus metidas de pata, con lo que nos indignamos y divertimos a la vez. Por virtud de una ingeniosísima ironía dramática, las actuaciones de los «físicos» se convierten en una continua anagnórisis cómica para el público o el lector.

Al extrañarse el mozo («não posso entender») de que los «físicos» le estén encontrando toda clase de enfermedades menos la verdadera, el clérigo contesta solemne: «Quien tiene amor y pesar,/tiene toda enfermedad/que naturaleza puede dar» (596). Afirmación notoria, típica del amor cortés, con que el clérigo quiere identificarse, como lo confirman todas sus otras «quexas creminales» (591) por el desprecio con que lo trata la mujer perseguida. Al fin, habiendo resultado vanos todos sus intentos de «inclinar el oído» de la «cruel» señora (591) y comprendiendo que es «cierto el perder», el clérigo hace llamar a sus amigos para «que canten cuando espirar, «... cuan fuerte cosa es amar» (593). Sacrificio heroico en el altar del amor, digno del de los legendarios trágicos mártires de la literatura amorosa cortesana: Macías, Leriano... Así es como el clérigo se complace en contemplarse y representarse frente al mundo. Sin embargo, el autor desinfla, con magistral humor satírico, todas esas posturas pomposas, heroicas, trágicas, del clérigo, ya sea por las superfluas patéticas actitudes, por las estrambóticas hipérboles o por los absurdos juegos conceptistas con que lo hace expresarse: «La vida del muerto/no está sino en la muerte» (589). Las desinfla de raíz, mostrando a las claras que esos «finos amores» del clérigo son sólo un deseo obsesivo de gratificación sexual, una desenfrenada pasión lujuriosa.

Con su «fantesía de clérigo excomungado» (586), el clérigo persigue incesante, obsesivamente a Branca Denisa desde que se apasionó por ella, aparentemente en una misa, durante las oraciones a la Virgen («a las Avemarías», 596), con los labios, pero con los ojos y los pensamientos lujuriosos puestos en la virgen de carne y hueso. Branca Denisa está bien guardada por la madre y la tía, por lo cual el clérigo trata de corromperla con mensajes secretos que le envía a través de su criado, a quien instruye meticulosamente en las mentiras y disimulaciones necesarias para realizar sin contratiempos la subversiva misión. Es obvio que el clérigo es ya muy experto en toda clase de artimañas para seducir a las feligresas y subvertir la honradez de sus familias. El mozo trata de disuadir al clérigo de su loca obsesión. Se resiste a llevar mensajes a Branca Denisa por miedo al castigo, pero su actitud recalcitrante se debe, sobre todo, a consideraciones de sobrio sentido común y de elemental ética cívica y religiosa. Con sus

consejos y reprensiones al amo funciona así también como conciencia moral, preludiando de modo notable a algunos notorios graciosos de la comedia áurea española, en particular a los de Alarcón. Pese a su mocedad, es muy sensato, inteligente y discreto. Al comprender que «el salterio» del amo es la mujer, el mozo, evidentemente indignado, se atreve a amonestarlo, recordándole su deber primordial: «Dizei vós missa primeiro» (583). Muy molesto, irritado por la reprensión, tan justa, el clérigo le corta la palabra del modo más brusco, recordándole su humilde, subordinada condición de criado: «¿Yo no soy señor de ti?» (583) ¿No somos todos -medita el lector- hermanos en Dios en la doctrina evangélica, que especialmente el clérigo debiera ejemplificar y enseñar? En cada detalle de su hacer y decir se revela la grotesca creencia de este perverso representante oficial de Cristo. El humilde pero muy discreto mozo advierte a su soberbio amo, con palabras dignas de Gil Vicente mismo, que «quem não é senhor de si/por que o será de ninguem?», aconsejándole atrevidamente: «sede senhor de vós,/em fazer o que devéis,/então é bem que mandéis» (583). La falta de toda disciplina y discreción personal y profesional es una de las debilidades más flagrantes del clérigo, quien sin embargo la exalta como manifestación natural, lógica, del verdádero amor, propia, con exclusividad, de los espíritus más finos. Pensar lo contrario es «buen sentir» para los toscos, «para un mozo». «El amor no se puede resistir», recalca el clérigo, corrigiendo con altivez a su inculto criado y haciéndole una pregunta retórica, indignado por tan increíble incomprensión: «¿Tú quieres que sea Dios?» Claro que no, «mas clérigo» (583), responde el mozo, con voz tranquila, serena, y con palabras sencillas, exentas de toda afectación farragosa, tan típica del habla de su amo. Toda esa racionalización ridícula sobre el poder incontrastable del amor, en esas circunstancias, debiera subordinarse indefectiblemente al hecho tan estridentemente obvio de que él es eclesiástico, con el consiguiente encargo divino de ser buen «pastor», protector de sus «ovejas» y no su «lobo» devorador. De todos modos, «causa es sabida», advierte el discreto y pragmático mozo: «que amar quem vos não quer/é seta d'amor perdida/pera quem se quer perder» (584). Y Branca Denisa no quiere ni ver al «endemoninhado» clérigo. La «fantesía de excomulgado» de éste la repugna, «porque», como el mozo pone muy de relieve, «é boa mulher» (585). Buena, virtuosa, discreta mujer, que sabe guardarse y hace ver cuán vanas y ridículas son las expectativas de «favores» que abriga el clérigo. De nada valen, pues, ni las amonestaciones del mozo ni los reiterados categóricos rechazos de Branca Denisa para disuadir al libertino clérigo, pues a éste no le permiten aceptar tal derrota ni su animalesca lujuria, ni su enorme vanidad. Piensa que a un amante como él, aunque las mujeres le digan que «no», en realidad, quieren decirle «sí». Por fin, el clérigo se proclama próximo a la muerte por su «gran amor». Se trata de una mera pretensión de un trágico sentir y de un inminente fatal desenlace, con el que el clérigo quiere hacer que Blanca Denisa se sienta culpable, que se conmueva e «incline su oido» a sus «quexas», que «oya» sus «males», según instruye a su mozo con imperioso vigor, poco después de haberse declarado moribundo. Sin embargo, Blanca Denisa no pica el anzuelo, y así ya no le queda otro remedio al repudiado clérigo sino hacer llamar a sus amigos, con los cuales «solía cantar» -en parrandas, claro está,

y no en el coro: «que canten cuando espirar/ y también sean testigos/cuán fuerte cosa es amar» (693). A todas luces, el clérigo es un vulgar y ridículo libertino que intenta disfrazar su lujuria y sus fracasos como muestras de la «fuerza» que en él, espíritu fino, tiene el amor.

¿Cómo explicar valores morales, cívicos, religiosos, tan grotescamente trastornados? ¿Cómo aceptar descuidos, abusos tan cínicos y perversos de los deberes apostólicos en un eclesiástico? Son preguntas que el público o lector viene haciéndose de continuo al observar la ultrajosa conducta del clérigo y a las que el autor contesta con extraordinaria eficacia dramática en la última, climática, escena de la obra.

Temiendo que se vaya «de passion» de este mundo y con cierta buena intuición de que su vida es pecaminosa, el clérigo revela al «frade confesor» una gran perplejidad íntima: «Otra cosa no ador[a]» sino a una mujer, y por causa de ello tiene «el ánima... agena» y está «fuera de Dios», y, ello no obstante, no tiene «contrición buena», no se puede «arrepentir», porque «es tan dulce el dolor». Hay un acento de desesperada frustración en su última pregunta: «¿Qué haré?» (600). «¿Qué havéis de hacer?», pregunta el confesor, muy sorprendido por tan extraña pregunta. «Hazed cuenta que sois sano», le asegura, pues «Dios lo ordenó... ser [el hombre] namorado» y hasta dejar «padre y madre y toda cosa... por la hermosa». Claro está, «no por cualquier tiñosa». La racionalización «teológica» del «misterio», con que el confesor justifica las transgresiones carnales de los eclesiásticos y con que rechaza cualquier objeción hace evocar las exquisitamente insensatas sofisterías de algunos escolásticos de esa época. Así pues, una «mala concencia» sólo «es d'aquel que nunca amó», dictamina el confesor, declarándose él mismo como el amante «más fiel» y sufrido del mundo; aún más que el mismo Jacob quien, como todo el mundo sabe, «servió tanto por Rachel». Con exaltación orgullosa proclama: «Ha quinze años que ando en fuego,... Pues no se cogen las flores/sino espinas sufriendo» (601). Al fin, el confesor pronuncia por completo normal al clérigo, bendiciendo su «salud» en nombre del «Evangelho» (602).

Quizás Gil Vicente simpatizase con la idea de legitimizar el matrimonio del clero, pero, contrariamente a la ocasional opinión adversa, en esta farsa no se percibe tal propósito. En ningún detalle, ni siquiera implícitamente, se condena el celibato ni se lamentan los «sacrificios» del clero por causa de tal condición, libremente escogida. Lo que sí se condena, por medio de una significativa relación dramática de causas y efectos, es el extravío inmoral, ridículo, por causa de la lujuria, lamentable en cualquiera, pero, de modo particular, en el clero, por su traición al solemne voto religioso, a Dios, a la Madonna. La traición a la Virgen en favor de las madonnas mundanas, adquiere el sentido del más grotesco adulterio. Como es bien sabido, la confusión o sustitución irreverente, sacrílega, de la Madonna con las amantes se condenaba hasta en los poetas laicos del amor cortés. Es, pues, la impropiedad hipócrita, sacrílega de gran parte del clero de entonces lo que principalmente se satiriza y condena, y con relevancia muy transcendental, pues se representa como una imitación natural, lógica, de los superiores por parte de los inferiores en la jerarquía eclesiástica. Y los modelos más inspiradores se encontraban en la corte papal misma, muy notoriamente a princi-

pios del siglo XVI. Lejos de reprender la conducta lujuriosa de los subordinados, los altos funcionarios eclesiásticos a menudo la toleraban y aparentemente hasta estimulaban:«¡O Papa não os castiga!»[6] En suma, «exempla trahunt».

De modo muy sugerente, al final, al contemplarse íntimamente por un momento, el clérigo mismo admite: «No soy quien solía» (600). Su «enfermedad» se explica por la «cura» de su «físico» espiritual. Comprendida bien esta grave enfermedad moral y espiritual, resulta clara también la relevancia y la ingeniosidad del título: *Auto Chamado dos Físicos*. Brasil piensa que el título original debía de ser *Farsa dos Clérigos*, pues se percibe el acento primordial en la sátira anticlerical[7]. Sin embargo, ésta no queda diluida en absoluto por el título aceptado, si se comprende que, por contraste con los cuatro malos «físicos» del cuerpo, el confesor se nos revela como un «físico» pésimo, fatal para el alma, pues identifica una grave enfermedad moral con la salud espiritual. Visto esto así, la actuación del confesor tiene una clara función climática, de poderosa ironía dramática en la obra[8].

---

6 Gil Vicente, *Nau de amores*, *Copilaçam*, ed. de Carvalhão Buescu, II, 125. Pratt: «... diatriba contra o clero e à benevolencia con que a igreja os consentia e desculpava» (Gil Vicente. *Notas e Comentários*, 213). Es significativo que los censores pusieran O *Auto dos Físicos* «no rol dos livros defesos» en 1551 (*Ibid.*).

7 Brasil, R., «A Farsa dos Físicos e a crítica vicentina», O Primeiro do Janeiro, 30 de nov. de 1960.

8 Versión mucho más detallada de esta ponencia en nuestro libro sobre el teatro de Gil Vicente, en preparación.

ISBN 84-8489-019-8