

EDAD DE ORO CANTABRIGENSE

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



(ROBINSON COLLEGE, CAMBRIDGE, 18-22 JULIO, 2005)



AISO

Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri

EDAD DE ORO CANTABRIGENSE

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

(Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)

EDAD DE ORO CANTABRIGENSE

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

(Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)

Anthony Close

Editor

Con la colaboración de
Sandra M.^a Fernández Vales



Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri

AISO
2006

JUNTA DIRECTIVA 2005-2008:

Presidentes de honor:

Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid)
Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail)
Isaías Lerner (Graduate Center, CUNY)
Ignacio Arellano (Universidad de Navarra)
Trevor J. Dadson (Queen Mary's College, London)
Sagrario López Poza (Universidade da Coruña)

Junta Directiva 2005-2008:

Presidente

Anthony Close (Cambridge University)

Vicepresidentes

Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires)
Lia Schwartz-Lerner (Graduate Center, CUNY)

Tesorero

Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba)

Secretario

Manuel Ángel Candelas Colodrón (Universidade de Vigo)

Vocales

Michel Moner (Université de Toulouse-Le Mirail)
Jaime Fernández (Sophia University, Tokyo)
Begoña López Bueno (Universidad de Sevilla)
Beatriz Mariscal (El Colegio de México)
Isabel Pérez Cuenca (Universidad San Pablo CEU, Madrid)
Felipe Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha)
Mercedes Blanco (Université de Lille III)
Elizabeth B. Davis (The Ohio State University)
Carlos Romero Muñoz (Università di Venezia)

La publicación de estas Actas ha sido posible gracias al generoso patrocinio de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (España)

Edita:

AISO

<http://webs.uvigo.es/siglosdeoro>

Imagen en la cara de la cubierta: grabado de 1801 que muestra la fachada este de la biblioteca del Trinity College. Reproducida con permiso de la junta rectora de la Cambridge University Library (by permission of the Syndics of Cambridge University Library). Sigla: Views. X. 6, p. 223.

Imagen en el envés de la cubierta: plano del conjunto arquitectónico del Trinity College. Reproducido con permiso del colegio.

© 2006: Los autores. Cada uno de su trabajo.

© De esta edición: AISO.

Todos los derechos reservados. Queda prohibido reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información y transmitir parte alguna de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.– sin el permiso previo del titular de los derechos de propiedad intelectual.

ISBN: 84-8489-287-5

Depósito Legal: M-37.823-2006

Distribuye: Iberoamericana Editorial Vervuert

Telf.: (+34) 91 429 35 22 – Madrid

Impresión: Pedro Cid, s.a.

Telf.: (+34) 91 478 61 25 – Madrid

ÍNDICE

CLOSE, Anthony <i>Presentación</i>	13
CONFERENCIAS PLENARIAS	
BLANCO, Mercedes <i>La idea de estilo en la España del siglo XVII</i>	17
DAVIS, Elizabeth B. <i>Travesías peligrosas: escritos marítimos en España durante la época imperial, 1492-1650...</i>	31
ELLIOTT, J. H. <i>Felipe IV, mecenas</i>	43
GONZÁLEZ, Aurelio <i>La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro</i>	61
PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. <i>De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara</i>	77
COMUNICACIONES	
ALCALÁ GALÁN, Mercedes <i>El mundo de los objetos en Don Quijote: espejos, libros y espacios de la poética cervantina..</i>	91
ANDRÈS, Christian <i>Visión de Inglaterra y de los ingleses en la obra novelesca de Cervantes</i>	97
ARMIJO, Carmen Elena <i>Música, Poesía y Corte: el Mundo de Juan del Encina</i>	103
BILSKY, Pablo <i>Semiosis y sociedad estamental en Peribáñez y el Comendador de Ocaña de Lope de Vega..</i>	109
BUBNOVA, Tatiana <i>Ediciones venecianas de Delicado: los libros de caballerías</i>	115
BULTMAN, Dana <i>Góngora y Cristobalina Fernández en Córdoba: lucha de ingenios por el legado cultural de Santa Teresa de Jesús</i>	121

BYRNE, Susan <i>El léxico del hermetismo en algunos versos de San Juan de la Cruz y Francisco de Aldana..</i>	129
CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la <i>Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: El Romancero Nuevo</i>	137
CAMPBELL, Ysla <i>Presencia de Erasmo en la dramaturgia de Tirso de Molina</i>	143
CARRERA, Elena <i>La teatralidad de las lágrimas en Don Quijote (1605)</i>	149
CASTAÑO, Ana <i>Poesía áurea y exégesis: el Paternoster en manos de Montemayor y Montero de Espinosa ...</i>	155
CHANG, Luisa Shu-Ying <i>El Quijote en el cine de Manuel Gutiérrez Aragón</i>	161
CRUZ, Anne J. <i>El pícaro ante don Quijote: la novela picaresca y los orígenes de la novela</i>	167
CRUZ CASADO, Antonio <i>Algunas opiniones de Cervantes sobre el teatro en un documento notarial (1593)</i>	173
DE VRIES, Henk <i>Más sobre la Lozana</i>	179
DIDIER, Hugues <i>Jerónimo Javier (1547-1615) conocedor erudito del islam, 'contratestigo' de la expulsión de los moriscos</i>	185
DIXON, Victor <i>Un género en germen: Antonio Roca de Lope y la comedia de bandoleros</i>	189
DURIN, Karine <i>Los trabajos de Persiles y Segismunda: las vías poéticas de la utopía</i>	195
ENDRESS, Heinz-Peter <i>La creación de una obra maestra: El Caballero de Olmedo. Una tentativa de reconstrucción</i>	201
ESCALONILLA, Rosa Ana <i>Las circunstancias contemporáneas como motivos inspiradores en los autos de Calderón: pruebas y ceremonias</i>	207
ESCOBAR, Francisco J. <i>Memoria histórica y humanismo: la época de los Reyes Católicos en los poemas mitográficos de Juan de Mal Lara</i>	213
ESTEVA DE LLOBET, Lola <i>Bartolomé Carranza y la predicación dominica en la obra devota de Jorge de Montemayor</i>	219
F. RODRÍGUEZ, Natalia <i>La devoción fingida sobre las tablas: dos vivencias de la hipocresía en el teatro barroco español</i>	225

FARRÉ VIDAL, Judith <i>Los festejos por el nacimiento de Carlos II en la Nueva España: una máscara jocosa en Antequera (1662)</i>	233
FERNÁNDEZ S. J., Jaime <i>Don Quijote, metáfora de la vida humana</i>	239
FERNÁNDEZ TRAVIESO, Carlota <i>La cultura emblemática en la entrada en Toledo de Isabel de Valois de 1560</i>	245
FORTUÑO GÓMEZ, Vanessa <i>La guerra en los dramas históricos calderonianos</i>	255
FOURQUET-REED, Linnette <i>Profeminismo erótico-culinario en Retrato de la Lozana Andaluza</i>	263
FRAMIÑÁN DE MIGUEL, M ^a Jesús <i>Teatro religioso en Salamanca (1500-1627): estudio documental</i>	269
GARAU, Jaume <i>Jerónimo de Florencia (1565-1633), predicador real</i>	275
GARCÍA GÓMEZ, Ángel María <i>Aporte documental al debate acerca de la prioridad entre El burlador de Sevilla y Tan largo me lo fiáis: el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez</i>	281
GARCÍA SIERRA, Begoña Leticia <i>Naufragios de Álvaro Núñez: del discurso del fracaso a la aventura antropológica</i>	287
GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos <i>Hacia la configuración del «Musulmán» en el teatro prelopesco: 1519-1560</i>	293
GARVIN, Mario <i>Lírica tradicional y transmisión impresa</i>	299
GIL ENCABO, Fermín <i>La consulta estructuradora del Oráculo manual: una lectura hipertextual</i>	305
GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael <i>Rojas Zorrilla ante el entremés</i>	311
GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola <i>Sobre un Diccionario de actores del teatro clásico español. Un ejemplo práctico: el representante Alonso de Villalba</i>	319
GONZÁLEZ MAYA, Juan Carlos <i>Lo satírico y lo burlesco en la poesía de Cáncer y Velasco</i>	325
GÜELL, Mónica <i>La creatividad de las rimas en las décimas y letrillas de Góngora</i>	331
HERNÁNDEZ, María <i>Confluencias entre la poesía satírica y la obra dramática de Quevedo</i>	339
HUTCHINSON, Steven <i>Anagnórisis en las novelas de Cervantes (DQ I, 42)</i>	345

INFANTES, Víctor <i>Historia mínima (y desde luego incompleta) de los impresos de una sola hoja. II. Los años áureos</i>	351
JIMÉNEZ BELMONTE, Javier <i>Límites de la lírica borjiana: poesía como oficio y poesía como adorno en las Obras en Verso del Príncipe de Esquilache</i>	357
JOJIMA, Paula <i>El burlador de Sevilla: el heroísmo discreto de Catalinón</i>	363
JOSA, Lola <i>La ventura de la seguidilla en el romancero lírico. Una aproximación poético-musical</i>	369
JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación <i>Virilidad, impotencia y ropas en el Guzmán de Alfarache</i>	379
LAMAR PRIETO, Covadonga <i>Narrativa novohispana del XVI: un intento de clasificación</i>	385
LAMAS, María Paula <i>La influencia española en la edición de 1584 de Os Lusíadas</i>	393
LAMBEA, Mariano <i>Procesos intertextuales y adaptaciones musicales para las aventuras de don Quijote</i>	399
LOBATO, María Luisa <i>Hacia la edición crítica del teatro completo de Agustín Moreto. Un trabajo en marcha</i>	407
LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca <i>La relación de viaje de Fray Diego de Ocaña y su «Memoria de las cosas» (1599-1601)</i>	413
MARCELLO, Elena E. <i>Los cuentos en el teatro de Álvaro Cubillo de Aragón</i>	419
MARÍN PINA, M ^a del Carmen y BARANDA LETURIO, Nieves <i>Bibliografía de escritoras españolas (Edad Media – Siglo XVIII). Una base de datos</i>	425
MARTÍN, Adrienne L. <i>Ingenio femenino y cornudez: el engaño erótico en la literatura del Siglo de Oro</i>	437
MARTÍNEZ DE CASTILLA MUÑOZ, Nuria <i>Prácticas adivinatorias entre los moriscos</i>	443
MATEO ALCALÁ, M ^a Luisa <i>Espacio y figuras infernales en el Códice de Autos Viejos</i>	449
MEDINA TORNERO, Luis <i>Pedro Cieza de León: una incursión en los estudios interdisciplinares</i>	455
MORABITO, María Teresa <i>El teatro histórico de Diego Jiménez de Enciso: La mayor hazaña de Carlos V</i>	461
NAKLÁDALOVÁ, Iveta <i>Las metáforas de la lectura en el Siglo de Oro: la lectura como alimentación</i>	469
NOGUÉS BRUNO, María <i>La octava maravilla o el simbolismo de El Escorial</i>	475

OSUNA, Inmaculada <i>Una polémica en torno a un poema burlesco de Juan de Ibasso para la justa granadina a la Virgen de los Remedios (1648)</i>	483
OSUNA CABEZAS, M ^a José <i>El papel de Andrés de Almansa y Mendoza en la polémica gongorina</i>	489
PASTOR COMÍN, Juan José <i>Música callada. La resonancia del hecho musical en la obra cervantina</i>	495
PÉREZ BOLUDA, Adrián <i>Cotidianidad y sensualidad en las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, de Lope de Vega</i>	503
PÉREZ CUENCA, Isabel <i>Quevedo en revisión con sus contemporáneos: el caso de Cervantes</i>	509
RAMOS FERNÁNDEZ, Eugenia <i>Comedia, economía productiva y economía moral en los textos de la controversia teatral...</i>	515
RATCLIFFE, Marjorie <i>Honor y legitimidad: Bernardo del Carpio en el Siglo de Oro</i>	521
RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros <i>La trasmisión textual de Donde hay agravios no hay celos de Francisco de Rojas Zorrilla ..</i>	527
ROIG, Adrien <i>De Inés de Castro a Elisa, la ninfa degollada de la Égloga III de Garcilaso</i>	533
ROMANOS, Melchora <i>Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega</i>	539
RUBIERA, Javier <i>Un demonio de ida y vuelta. Sobre la edición de las acotaciones en El José de las mujeres..</i>	545
SÁENZ, Ascen <i>Argumentos de persona del género deliberativo en La elección de los alcaldes de Daganzo..</i>	551
SAMSON, Alexander <i>Discurso heroico, aspiración imperialista y el mundo mediterráneo en la obra de Cervantes</i>	557
SERVERA BAÑO, José <i>Jerónimo de Florencia, predicador de bonras: Sermón a las honras de la Emperatriz doña María</i>	563
SOKOL, Alina <i>Humo sin fuego: la virtualidad de Quevedo</i>	569
STROSETZKI, Christoph <i>El regidor en el Siglo de Oro: una profesión entre espejo de príncipes, emancipación burguesa y sátira literaria</i>	573
SUÁREZ MIRAMÓN, Ana <i>El sistema teológico-estético en Ficino y Calderón</i>	579

SYDOR, Małgorzata Anna <i>La Concordia discors en Sarbiewski y Gracián</i>	585
TOBAR, María Luisa <i>Lo maravilloso en Calderón: mitología, magia y bagiografía</i>	591
TOLEDANO MOLINA, Juana <i>Tres sonetos de Góngora en su contexto (a propósito de las exequias cordobesas en honor de la reina Margarita, 1612)</i>	597
TORRES, Lucas <i>Intertexto, metatexto y contexto en A qui comienzan las bodas del picaro Guzman de Alfarache, con la picara Justina Diez de Villadeborlas... (pliego suelto de 1605)</i>	603
TRUJILLO MAZA, María Cecilia <i>Las bibliotecas femeninas in fabula: los casos de Dorotea y Justina</i>	611
TUBAU, Xavier <i>Las ideas literarias de Lope de Vega</i>	617
VENIER, Martha Elena <i>«Estando cual estoy...». Garcilaso, elegía primera</i>	623
YOSHIDA, Saiko <i>Lógica de la defensa. Posibles errores de los partidarios de Góngora</i>	627

PRESENTACIÓN

ANTHONY CLOSE
Universidad de Cambridge

El VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro se celebró en el Robinson College de la Universidad de Cambridge, del 18 al 22 de julio de 2005. Al congreso acudieron 130 especialistas en el siglo áureo, provenientes de diversas universidades de España, Francia, Alemania, Reino Unido, Portugal, Irlanda, Taiwán, Japón, México, Argentina, Estados Unidos, Canadá, Polonia, Italia, Holanda. En el transcurso de las cinco jornadas se escucharon 5 conferencias plenarias y 108 comunicaciones; hubo, además, cuatro encuentros de investigadores, presididos por conocidos expertos en los temas discutidos. En este volumen están los textos de todas las conferencias y la gran mayoría de las comunicaciones.

La AISO es una asociación de reconocido prestigio internacional gestada en 1984 con el objetivo específico de facilitar y fomentar las relaciones entre especialistas de distintos países cuyo campo de investigación se centra en el Siglo de Oro español. Es de carácter multidisciplinar, y, como demuestra el contenido de estas Actas, el programa de actividades de sus congresos da acogida a cualquier aspecto de la cultura e historia de los siglos XVI y XVII en España. El primer congreso tuvo lugar en el Ateneo de Madrid y el Colegio Mayor de la Asunción, en Córdoba, en el verano de 1987. Desde entonces, se han celebrado trienalmente, con una tendencia a alternar entre España y otros países. Éste ha sido el recorrido de sedes de congreso hasta la fecha: Salamanca-Valladolid (1990), Toulouse (1993), Alcalá de Henares (1996), Münster (1999), Burgos (2002), Cambridge (2005). El próximo, previsto para julio de 2008, será en Santiago de Compostela.

Las actividades del VII congreso, celebrado en el Robinson College de Cambridge, fueron diseñadas con el propósito de evitar un programa demasiado congestionado e intensivo, y permitir que hubiera tiempo suficiente para el debate, el contacto social entre congresistas, y la oportunidad de saborear los atractivos de la hermosa y antigua Universidad de Cambridge. Para ello, las trece sesiones de comunicaciones, que constituyeron el grueso del programa, se dividieron en cuatro o cinco grupos paralelos, con solamente dos comunicaciones por grupo, y tiempo de sobra para preguntas y comentarios a los autores después de su intervención. Por otra parte, el Robinson College ofrecía un espacio lo suficientemente amplio e íntimo a la vez para permitir el tránsito sin prisas de una actividad a otra. Aparte del ciclo diario de plenarias, comunicaciones y encuentros de investigadores, el programa incluyó actividades culturales de interés general: un concierto de música española del Renacimiento en la capilla del Jesus College, y visitas a la Pepys Library del Magdalene College, la Old Chain Library de Trinity Hall, y a una exposición de raros e incunables españoles de la University Library. Ya que 2005 fue el cuarto centenario tanto del nacimiento de Felipe IV como de la publicación del *Quijote*, estas efemérides fueron marcadas por una conferencia a cargo del Profesor Sir John Elliott, de la Universidad de Oxford, sobre el tema "Felipe IV,

mecenas”, y por numerosas ponencias dedicadas a temas cervantinos, incluidos una conferencia plenaria y un encuentro de investigadores.

La organización y puesta en marcha de un congreso del tamaño de éste no habría sido posible sin la ayuda financiera que fue prestada a la Comisión Local Organizadora por cuatro patrocinadores: la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural, la British Academy, y el Instituto Cervantes en Londres. Además, quisiera agradecer el apoyo y consejos del Consejero Cultural de la Embajada de España en Londres, D. Guillermo Martínez-Correcher, así como la imprescindible colaboración durante la semana del congreso del departamento de español y portugués de la Universidad de Cambridge. A todos ellos vayan nuestras sentidas gracias, y en especial, a la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, cuya generosa donación ha hecho posible la publicación de estas Actas. *Last but not least*, mi sincero agradecimiento a mi mujer, Françoise, y a Sagrario López Poza: a la primera, por su indispensable contribución organizativa, tanto durante la semana del congreso como antes y después, y a Sagrario, Presidenta de la AISO durante el trienio 2002-2005, por sus discretos consejos, constante disponibilidad y apoyo moral.

Cambridge [fecha, otoño de 2006]

CONFERENCIAS PLENARIAS

LA IDEA DE ESTILO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

MERCEDES BLANCO
Universidad de Lille III

La palabra «estilo» que manejamos hoy pertenece a ese núcleo estable del vocabulario crítico que parece connatural a las culturas europeas modernas, y resistente a todas las evoluciones y revoluciones científicas y artísticas. Trataré de mostrar que compartimos todavía hoy la noción de estilo que queda fijada en el siglo XVII, y que los españoles contribuyeron a fraguar. Esta noción es tributaria de la labor de asimilación del pensamiento clásico que llevaron a cabo los humanistas, pero, como veremos, no se reduce a ella.

Consideraré unos cuantos problemas, autores y textos en que pretendo basar una primera aproximación al concepto de estilo que tenían los españoles del siglo XVII. El cuadro que voy a trazar será forzosamente incompleto, y dejará de lado cuestiones de gran interés, por ejemplo, la resurgencia de los conceptos antiguos de asianismo, aticismo y laconismo como modalidades estilísticas.

La única visión de conjunto de la idea de estilo en la España áurea es hasta la fecha, que yo sepa, la que ofrece Luisa López Grigera. En dos ensayos titulados «La retórica griega post-aristotélica en el Siglo de oro», y «Teorías del estilo en el Siglo de oro»,¹ esta estudiosa muestra que la reflexión del Renacimiento en materia de estilo, en España como en otros países europeos, debe su dinámica al intento de conjugar dos tradiciones de origen distinto y diferente inspiración.

Estas dos tradiciones doctrinales sobre el estilo, la primera de procedencia medieval, aporte la segunda del helenismo renacentista, coexisten, se enfrentan y en parte se mezclan en el siglo XVI. Posiblemente este fenómeno de hibridación o confusión favorece una crisis de la retórica que se traduce, ya en el siglo XVII, en la emergencia de posturas nuevas y en cierto modo extremistas en materia de estilo, como vamos a ver a través de los casos de Juan de Jáuregui, Francisco de Quevedo, Martín Vázquez Siruela y Baltasar Gracián.

LA DOCTRINA DEL ESTILO EN EL XVI

Pero ¿en qué consisten estas dos tradiciones distintas acerca del estilo que mezclan sus aguas en el Renacimiento? Está por un lado la doctrina del estilo divulgada en la Edad Media, que procede del pensamiento griego,² pero que llega a través de fuentes romanas, *Rhetorica ad Herennium* y

¹ Ambos estudios pueden leerse en su libro *La retórica en la España del Siglo de Oro, Teoría y práctica*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. Véase también *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

² Para un riguroso análisis de las doctrinas griegas del estilo, véase Pierre Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps. Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Paris, Vrin, 2001.

Quintiliano. En estas obras y en sus derivados de la tardía Antigüedad y de la Edad Media, se trata de la elocución, tercera parte de la retórica, adoptando una postura normativa y preceptiva.³ Se declina la lista de las *virtutes orationis*, cualidades o virtudes a que todo discurso está obligado para merecer aprobación. La elocución, también llamada dicción o phrasis –se define como elección y combinación de palabras en configuraciones que conllevan o no la dimensión de la figura. Se dictamina que la elocución debe tener cuatro cualidades: en primer lugar, pureza o corrección, en segundo claridad o perspicuidad, en tercero ornato y en cuarto aptitud o decoro. Pese al carácter incondicional de estos preceptos, la cuarta cualidad incide retroactivamente en las tres primeras, y tiende a relativizarlas, puesto que implica que la elocución debe variarse y adecuarse a las circunstancias de la enunciación y a los fines perseguidos por el locutor. Los imperativos de claridad, de ornato, y hasta de pureza o corrección tendrán, para cumplir con el imperativo del decoro, que modularse y matizarse según quién hable, a quién, dónde, cuándo, con qué intención y sobre qué materia.

A propósito del decoro se introduce la lista de los tres géneros (también llamados a veces estilos) alto, humilde y medio, coordinados más o menos estrictamente con los tres deberes del orador: instruir o informar (*docere*) para el humilde, agradar o deleitar (*placere*) para el medio, conmover o excitar (*movere*) para el alto. De modo que la enorme variedad de las situaciones en que se echa mano de la palabra queda sometida a una ordenación elemental en tres niveles elocutivos, adecuados o convenientes para tres niveles de enunciación, según el rango jerárquico, el grado de importancia y de nobleza, de personas, materias y propósitos. Sistema evidentemente demasiado simple, pero que tiene las ventajas de lo simple: coherencia, flexibilidad y robustez.

A mediados del siglo XV se produce la famosa llegada a Occidente de los eruditos y pensadores bizantinos que huyen del avance turco y que buscan refugio en Italia con su valiosa carga de manuscritos y su preciado saber de la lengua griega. A raíz de este acontecimiento cultural de vasta resonancia, se suma progresivamente a la tradición romana que hemos recordado una tradición helenística, desconocida del Occidente medieval.⁴ Deriva esta segunda tradición de unos cuantos autores griegos de la Antigüedad tardía, entre los que destacan Aelio Aristides, Dionisio de Halicarnaso, Longino, Demetrio y sobre todo un autor del siglo II o principios del III d.C., Hermógenes. Hermógenes es autor probable de dos tratados, a los que se suman otros tres de autoría más dudosa, formando lo que se viene llamando el *Corpus hermogenicum*, base de la enseñanza retórica en el mundo bizantino.

Esta segunda tradición presenta una concepción del estilo de manejo más incómodo, pero también mucho más penetrante y sutil en cuanto método de análisis, y más abierta a algo que podríamos llamar una pura estética literaria. En su versión más difundida, la del tratado de Hermógenes titulado *Peri ideon logou*, o «Acerca de las ideas del discurso», esta doctrina plantea que existe una pluralidad de ideas, también llamadas caracteres, que condicionan la apreciación del discurso como dotado de una cualidad dominante. Estas ideas son siete, con siete nombres griegos, sobre cuyo equivalente latino no hay coincidencia entre los traductores, adaptadores y comentaristas, lo que se repercute y se agrava con el paso a las lenguas vernáculas. Para no alargarnos, y recordar de

³ Esta doctrina se reconoce sin apenas cambios en la gran mayoría de las retóricas latinas del XVI, y pasa a las retóricas en romance, empezando por la primera de ellas, la de Miguel de Salinas. Véase Miguel de Salinas, *Rhetorica en lengua castellana* (Alcalá, Joan de Brocar, 1541), edición, introducción y notas de E. Sánchez García, Napoli, L'Orientale Editrice, 1999, págs. 114 y ss.

⁴ Véase John Monfasani, *George of Trebizond. A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden, E.J. Brill, 1976; *Collectanea trapezuntiana, Texts, Documents and Bibliographies of George of Trebizond*, ed. J. Monfasani, Binghamton, N.Y, Center for Medieval and Early Modern Studies 1984; *Byzantine scholars in Renaissance Italy [Cardinal Bessarion and other émigrés]: selected essays*, Aldershot (GB), Brookfield, 1995.

Véase también Annabel M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance, Seven Ideas of Style*, Princeton University Press, 1970.

qué se trata, indicaremos la traducción propuesta por Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* de 1617, en que las siete formas o ideas se denominan clara, grave, ornata, presta, morata, verdadera y grande.⁵ En la traducción francesa moderna de Michel Patillon, nos salen al paso los términos de claridad, grandeza, belleza, vivacidad, ethos, sinceridad y habilidad.⁶ Cascales, que sigue los *Discorsi dell'arte poetica* de Tasso,⁷ simplificando y a la vez confundiendo bastante las cosas, no alude para nada a las subdivisiones que Hermógenes introduce dentro de este septenario, ramificando por ejemplo la idea de la grandeza en cinco variedades que se latinizan aproximadamente como dignidad, aspereza, vehemencia, vigor, abundancia. En este segundo nivel de análisis o clasificación se llega a no menos de veinte categorías, lo que implica un grado de complejidad considerable. Que un discurso determinado corresponda a tal idea determinada, la idea de la claridad, por ejemplo, o cualquier otra, depende de ocho aspectos o componentes del discurso: pensamiento, método, léxico, figuras, composición sonora, estructuración sintáctica, prosodia y métrica.

Lo interesante del asunto es que estas ideas lo son en sentido platónico, es decir, sólo existen como proyección ideal, son entes de razón a los que no corresponde exactamente ningún objeto empírico. Para definirlos hay que proceder especulando sobre lo que sería oportuno elegir (en lo que respecta al pensamiento, al método, al léxico, etc.) para llegar a una claridad óptima, a un efecto de sinceridad óptimo y así sucesivamente. En la práctica ningún discurso realiza plenamente la idea, y todos tienen carácter híbrido o mixto –mezclan en mayor o menor grado varias ideas, o las deforman o debilitan, o las van alternando a lo largo del proceso discursivo. Sin embargo, el sistema deriva de un juego crítico que consiste en describir el «estilo» de Demóstenes, que se convierte así en el estilo por antonomasia, estilo de riqueza suma en la medida en que encierra una enciclopedia de las ideas del logos. Para entendernos, allí donde aparecen en los discursos de Demóstenes pasajes vehementes, espléndidos, claros, veraces, hábiles, etc. se aproximan a lo que serían las ideas, es decir, al grado más puro y más intenso de estas cualidades. El punto de vista de Hermógenes y otros autores de análoga inspiración es pues el de un catador de textos, y su designio es contemplativo, estético, altamente técnico también, pero mucho menos práctico, robusto, inequívocamente normativo, que el sistema romano o romanizado que hemos recordado. Un sistema éste último claramente orientado hacia los deberes del locutor-orador y sus responsabilidades, hacia lo social, lo moral, lo político, las jerarquías y los valores del mundo humano.

Por ello, la influencia del complejo doctrinal hermogeniano se hará sentir en el campo de la poesía y de las poéticas, tanto o más que en el campo estrictamente retórico. El esfuerzo de asimilación de esta teoría desconocida se traduce en el propósito de combinarla con la doctrina tradicional de Quintiliano o Cicerón,⁸ esfuerzo típico de esta era optimista que se empeña en conciliar a Platón con Aristóteles, las bellas letras con la teología, el retorno al mundo clásico y la renovación del cristianismo. Con la misma buena voluntad se tratará de acoplar la teoría tradicional de los géneros ciceronianos, alto, humilde y medio, con esta nueva constelación doctrinal.

La entrada en el campo cultural renacentista de la teoría hermogeniana, y demás doctrinas helenísticas de la misma vena, tiene en el ámbito de la retórica efectos comparables al del descubrimiento de un nuevo continente. Constituye una ampliación del mundo con efectos de enriquecimiento pero también de trastorno y desequilibrio, que obliga a reformar el sistema y a la larga a reemplazarlo por algo distinto y nuevo.

⁵ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, págs. 125 y ss.

⁶ Hermogène, *L'art rhétorique*, traduction française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon, Paris-Lausanne, L'âge d'homme, 1997.

⁷ Véase Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica (1587)*, *Discorsi del poema eroico*, ed. L. Poma, Bari, Laterza, 1964. Tasso reelabora la doctrina de las ideas de Hermógenes (junto con la doctrina de parecida inspiración de Demetrio en el tratado *Sobre el estilo*) en los libros IV, V y VI de los *Discorsi del poema eroico*.

⁸ Lo que se proponía ya el primer difusor de la retórica helenístico-bizantina en Occidente, Jorge de Trebizonda. Véanse los trabajos de John Monfasani indicados en la nota 4.

LOS AUTORES ESPAÑOLES FRENTE A LA NUEVA DOCTRINA

Algunos autores españoles contribuyen activamente a la adaptación y difusión de la nueva doctrina, concretamente Fernando Alonso de Herrera, primer catedrático de retórica en Alcalá, que edita con adiciones la obra retórica de Jorge de Trebizonda; Antonio Lulio, mallorquín afincado en el Franco Condado y autor de un *De oratione libri septem*, publicado en Basilea en 1554; Alfonso García Matamoros, en su *De tribus dicendi generibus sive de recta informando styli ratione commentarius*, impreso en Alcalá en 1570; Pedro Juan Núñez, catedrático en Valencia y Barcelona, en su *Institutionum rhetoricarum libri V*, impreso en Barcelona en 1593. El más interesante por su precocidad y profundidad parece ser Antonio Lulio, que dedica los dos últimos libros de su copiosísimo tratado, respectivamente titulados *Sobre la idea* y *Sobre el decoro*, a una exposición de la teoría de Hermógenes, combinada con la de Aelio Aristides. Estos dos libros han sido publicados recientemente en versión bilingüe por Antonio Sancho Royo,⁹ responsable de la moderna edición de Hermógenes en español¹⁰.

LAS DOCTRINAS DEL SECRETO ARTIFICIO Y EL FANTASMA DE LA PERFECTA FORMA

Uno de los efectos más notables de la introducción en Occidente de las doctrinas griegas del estilo es el nuevo interés que despiertan los efectos subjetivos del sonido verbal, sonido procedente de los contactos y recurrencias de elementos, nombre que le daban los griegos a los fonemas. Este fenómeno ha sido estudiado de modo metódico y apasionante por María José Vega Ramos.¹¹

Según esta estudiosa, la reflexión moderna sobre los efectos subjetivos –expresivos y estéticos– del sonido verbal arranca del diálogo *Actius* de Giovanni Pontano, escrito en la última década del siglo XV, y cuyo impulso inicial procede de Jorge de Trebizonda, el primer mediador de la difusión de las retóricas hermogenianas en occidente. Este diálogo inaugura la maronolatría, es decir, la idolatría de Virgilio como absoluto de una perfección poética encarnada en el estilo, en la letra, en el sonido verbal. Observa María José Vega que si Pontano forja el término latino *allitteratio* (sin equivalente en latín clásico ni en griego), Herrera es el primero que lo recoge y lo traslada a una lengua moderna, usando en castellano la palabra aliteración (primer retoño, pues, de la acuñación pontaniana) aclimatando un término hoy tan divulgado en las distintas lenguas europeas que hasta los estudiantes menos interesados por la literatura son capaces de usarlo cuando comentan un texto.

Queda demostrada por este trabajo la deuda literal de Fernando de Herrera con una de las cimas de esta tradición italiana, las *Lucullianae Quaestiones* de Bartolomeo Maranta. Pero lo que importa en esta conclusión no es por supuesto el quitar a Herrera la paternidad de algunos pasajes más, sino observar concretamente la seria y profunda adhesión de Herrera a esta tradición teórica foránea. El ideal de la perfección estilística, del acabado impecable, del texto intocable, no es algo que Herrera se encuentre al azar de sus lecturas y que incluya en su texto para enriquecerlo con despojos ajenos, sino un artículo de fe al que asiente con fervor, que trata como cosa propia. De ahí deriva no sólo su manera de leer a Garcilaso, su conciencia de lector de versos ajenos sino también su conciencia en tanto que hacedor de versos, su labor de composición y de lima. Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* declara que la buena manera –la intachable perfección que

⁹ Antonio Lulio, *Sobre el estilo*, Publicaciones Universidad de Huelva, 1997; *Sobre el decoro de la poética*, Madrid, Ediciones clásicas, 1994.

¹⁰ Hermógenes, *Sobre los tipos de estilo*, introducción, traducción y notas de Antonio Sancho Royo, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.

¹¹ María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Qualitas sonorum. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Extremadura, 1992.

«apoca todo lo que se le pone al lado», la manera de Miguel Angel y Rafael– es más o menos lo mismo que la elegancia del estilo, cuyo parangón español es Herrera:

Esta parte que los italianos llaman bella y vaga manera, es un término común y muy usado entre los artífices pintores, escultores y arquitectos. Significa lo mesmo que en el escribir la elegancia del estilo, el buen modo de decir, en que fue excelente en la lengua griega Demóstenes, en la latina Cicerón y en la nuestra española Fernando de Herrera.¹²

De este modo herreriano de entender el quehacer del poeta heredará el también sevillano Juan de Jáuregui en el XVII, cuya poética, hoy estudiada con atención y rigor por José Manuel Rico García,¹³ culmina en ese «fantasma de la perfecta forma» que ve Gaetano Chiappini en sus silvas.¹⁴ Esta concepción queda magníficamente expresada por el mismo poeta en una de estas silvas «A un amigo docto y mal contento de sus obras», donde leemos lo siguiente:

Si bien aguardo en vano
verte con obra tuya satisfecho,
pues el estilo humano,
cuando mejor escriba,
no arribará, ni con distancia y trecho,
adonde el vuelo de tu ingenio arriba;
y, si igualarse intenta, es devaneo,
tu más sonoro canto a tu deseo.
Has conocido la perfecta Idea,
de la escondida, altísima poesía:
lengua no habrá que de tan alta esencia
bastante a retratar las formas sea.
Así, cuanto de aquélla se desvía
del retórico frasis la potencia,
tanto desdice al justo
tu docta compostura de tu gusto,
por culpa no de tu capaz ingenio,
mas del lenguaje y numeroso canto,
no poderoso a tanto.¹⁵

De la incorporación de las retóricas del helenismo al acervo mental de los literatos del quinientos deriva pues entre otras cosas una modalidad de platonismo según la cual el estilo real queda siempre por debajo del estilo ideal. El texto deseado, conforme a la «perfecta idea», a la alta esencia de la poesía y sus formas, se sitúa en una cumbre inaccesible, de modo que la potencia del «retórico frasis», de la elocución retórica con sus técnicas y figuras, se desvía fatalmente de esta idea, por ser el «estilo humano», el «lenguaje y numeroso canto» instrumentos demasiado toscos. Observamos aquí un primer brote del descrédito de la retórica en el terreno estético (y ya no epistemológico y ético como en Platón), que será tan característico de la literatura moderna.

La elaboración progresiva de este complejo ideológico en el Quinientos desemboca, ya entrado el siglo XVII, en la aparición de un arquetipo «moderno», el del escritor atormentado, del hombre que considera al lenguaje no como una herramienta más o menos dócil, sino como a un enemigo con el que debe medirse, o como un límite que debe superar. Con este arquetipo que retrata la silva de Jáuregui parece surgir en el mundo el personaje del asceta del arte, del obsesionado por

¹² Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda y Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 347.

¹³ José Manuel Rico García, «La perfecta idea de la altísima poesía». *Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Diputación de Sevilla, 2001.

¹⁴ Gaetano Chiappini, «El fantasma de la perfecta forma en las silvas de Jáuregui», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, págs. 181-211.

¹⁵ Puede leerse la silva en Juan de Jáuregui, *Poesía*, ed. de Juan Mata Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 263-67, versos 21-39.

la lancinante búsqueda del «mot juste», del que Flaubert será, mucho más cerca de nosotros, la encarnación más extremista y famosa.

Escrúpulos de muy parecida naturaleza, aunque con muy distintos resultados se observan en Quevedo, que no cesa de debatirse, como he comentado en alguna ocasión, con las formaciones estereotipadas del idioma, con las locuciones comunes, con los refranes y otros vulgarismos y modismos, que tanto abundan en castellano,¹⁶ y que para muchos humanistas del XVI eran un valiosísimo tesoro. En la fraseología castellana, en lo que tenía de idiomático, de castizo, de sabor peculiar e inconfundible, estos humanistas, de Hernán Núñez a Juan de Mal Lara, veían un territorio a colonizar por los doctos, y el depósito de una estimable «filosofía vulgar».

Todo lo contrario pasa con Quevedo, para quien todo este tesoro de cuentos, modismos y frases proverbiales se reduce a un montón de necedades y de «chistes», de aparatos ortopédicos grotescos que gasta quien no tiene ingenio suficiente para hablar o pensar. Son muletillas o bordoncillos, son piojos y landre, son una nube de parásitos de que hay que espulgarse.¹⁷ Es como si sufriera Quevedo de una intolerancia física, casi de una fobia, a lo que el idioma tiene de hábito adoptado pasivamente por la multitud de los idiotas, de opaco para el pensamiento, de rodado o de convenido. No se trata simplemente de una voluntad de distinción social, de un querer apartarse del lenguaje plebeyo y purgar, como dirá Vázquez Siruela, «las heces del vulgo». Creemos que hay que distinguir la actitud de Quevedo y la voluntad de distinción estilística de Herrera, cuando, por ejemplo, tacha de humilde un verso de Garcilaso, que a sus ojos estropeaba parcialmente la magnificencia de la primera estancia de la canción cuarta.¹⁸

Lo que está diciendo Garcilaso, al empezar este poema, es que su canción va a ser áspera, va a tener un curso violento y atormentado como los males fieros que lo afligen, como el desatinado pensamiento al que representa en la alegoría de un caballo furioso:

pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento
que por agudas peñas peligrosas
por matas espinosas
corre con ligereza más que el viento.

Ya que en tal desesperada situación sólo cabe esperar la muerte, declara el poema, quiero al menos decir la tortura que sufro, de modo que «sabrás el mundo la causa por qué muero / y moriré a lo menos confesado» (vv. 5-6). Este último verso le parece a Herrera flojo y vulgar porque en el se reconoce un giro coloquial, «a lo menos», y una frase hecha, «morir confesado», que ha rodado por boca de todos. La frase hecha suena a oídos de Herrera a prosaísmo y la condena como una insoportable disonancia, sobre todo en raptos sublimes como los de esta estancia.

Lo que Quevedo pretende, aparentemente en broma pero en realidad en serio, es algo más radical. Se trata de un empeño por desterrar toda locución usual, todo lo que uno repite porque lo ha escuchado decir a otros, no sólo lo que anda en boca del pueblo sino también lo que

¹⁶ Mercedes Blanco, «L'autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'or», *Etiquette et politesse. Etudes rassemblées par A. Montandon*. Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 1992, págs. 91-124.

¹⁷ Véase la dedicatoria de «Cuento de cuentos» en que aparecen estas metáforas. Véase el texto en ed. de A. Azaustre Galiana en *Obras Completas en Prosa*, dirección de A. Rey, vol. I, tomo I, Madrid, Castalia, 2003, págs. 37-43.

¹⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 514-15: «Sola esta canción muestra el ingenio, erudición i grandeza de espíritu de Garcilaso; porque es tan generosa y noble, y afectuosa y llena de sentimientos [...] *confesado* [v. 6] Aviendo publicado mi mal. Este verso umilló mucho la grandeza de esta estancia. En la respuesta al Prete Jacopín, que le reprochaba el no haber entendido a Garcilaso, Herrera añade: «No es mucho que vos no conocáis quanto pierde el verso la dinidad i la grandeza. I no es de pretes saber estas cosas. Mas los que pueden juzgar d'ello hallan que ni el número ni aquella voz *a lo menos* son muy buenos para aquel lugar, i les parece en tan grande y generosa canción umilde modo de dezir *moriré confesado*...».

forma parte del acervo cultural de las élites, del código cortesano, o del código superficialmente culto de los imitadores de Góngora. El empeño cobra validez no sólo en contextos «elevados», trágicos, heroicos o sublimes sino en cualquier circunstancia, hasta en la conversación ordinaria. Además, el método seguido por Quevedo al enfrentarse con el problema no será el de una depuración ascética del estilo, sino más una polifonía que combina los distintos códigos en mezclas más o menos detonantes, operando una descomposición anatómica de lo que la expresión tiene de mecánico y por ello de vulgar y detestable. De modo que tener estilo, desde este punto de vista, será hablar de modo inédito precisamente porque se usan de manera distanciada y juguetona, malévolamente crítica o rebuscadamente refinada, en resumidas cuentas aguda e ingeniosa, las frases hechas, los estilemas fijos o lexicalizados del habla o de la literatura. Por ello, Quevedo tal vez hubiera podido admitir la expresión «y moriré a lo menos confesado» porque la frase se emplea en el poema de modo anómalo, en un contexto y con una intención extraordinarios: «morir confesado» no es precisamente gritar sus penas de amor como lo hace la canción. Por ello, el verso puede interpretarse como un prosaísmo deliberado, como un rasgo agudo de crueldad sarcástica. La exigencia de estilo en Quevedo pasa a ser una exigencia de agudeza, y no se traduce, como en Herrera o en Jáuregui, en el prurito de evitar lo que llamaríamos las caídas o salidas de tono, la rudeza o la disonancia.

La relatividad es inherente al sistema de Hermógenes, porque sus ideas no están jerárquicamente ordenadas, como no lo están los colores en una paleta o las notas en un sistema musical. Esta relatividad puede conducir a postular la perfección inaccesible como horizonte de la obra de arte, a una mística platónica de la forma ideal. Uno tiende a pensar que el idealismo necesariamente se opone al relativismo pero no es así: todas las ideas se valen en cierto modo, y en ello consiste su idealidad. No es superior la idea de la justicia a la de la belleza, ni la del triángulo a la del cuadrado; del mismo modo la gracia perfecta del estilo delicado, de la que se aproxima Correggio, a ojos de un Vasari o de un Francisco Pacheco, no será necesariamente inferior a la perfección de la aspereza, o de la vehemencia, o de la *terribilità* que resplandece en Miguel Angel. Ambas, más bien, son igualmente desesperantes e inaccesibles.

EL ESTILO, ROSTRO DEL ALMA Y VOZ DEL INGENIO

En sentido inverso, esta doctrina propicia la aparición de un empirismo, de una nueva sensibilidad al carácter idiolectal del estilo, a su indefinida y desordenada diversidad. Esta sensibilidad puede desembocar en la creencia de que cada individuo humano, y aun más cada escritor, y por supuesto cada nación y cada clima, tiene su estilo, como tiene su propio rostro, creencia que puede sustentarse en la autoridad de ciertos lugares clásicos, de Séneca, por ejemplo, pero que parece ser esencialmente moderna, en todo caso como fundamento de una reflexión desarrollada sobre la literatura y el arte.

Ahora bien, la metafísica escolástica reinante en el pensamiento de entonces ve en el cuerpo y en la materia el principio de la individuación. Las almas en sí son no sólo iguales, sino esencialmente idénticas y sólo por su unión con el cuerpo manifiestan propiedades individuales, aptitudes distintas e inclinaciones divergentes. Por ello, considerar el estilo como propiedad del individuo lleva a verlo como una manifestación de los accidentes corporales, fisiológicos, la misma de que procede la diversidad de los ingenios. Es curioso que sean autores españoles los que al parecer más temprana y firmemente hayan expresado este complejo de ideas. Señaladamente Fox Morcillo, en su libro impreso en Lovaina en 1558, con el título *De imitatione sive de formando styli ratione libri II*, libro muy bien editado y presentado hace unos años por Victoria Pineda.¹⁹

¹⁹ Victoria Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español. Con una edición y traducción del diálogo «De imitatione» de Sebastián Fox Morcillo*, Universidad de Sevilla, 1994.

Imitar consiste en hacer nuestro un rasgo visible del otro, pero esta identificación, para Fox Morcillo, sólo puede funcionar sobre la base de una semejanza interna menos visible o del todo invisible. Para dar un ejemplo que de ningún modo haría suyo el severo Fox Morcillo, pero que está aflorando en su texto, sólo se puede imitar bien el rebuzno si uno ha nacido para ello, es decir, si uno tiene naturalmente algo de asno, cosa con la que estarían de acuerdo por supuesto los individuos que en el cuento del *Quijote* se burlan de los vecinos del pueblo del rebuzno, ese pueblo en que «no rebuznaron en balde / el uno o el otro alcalde». Por lo tanto imitar a un autor no es simplemente observar las propiedades formales de su elocución, para reproducirlas en nuestros discursos, sino adoptar su espíritu, revestirse de su persona, lo que es posible sólo si existe un parentesco temperamental, una afinidad de ingenios. De otro modo la imitación será, escribe Fox Morcillo, tarea vana e infelicitísima.

Singulae enim humani corporis temperationes, ut medici volunt, diversa fingunt ingenia; singular etiam nationes suum habent peculiare quasi genium et orationis vim, veluti duri et morosi homines durum fere habent atque horridum stylum, qualem sub Demeae persona servat Terentius. Faciles vero et iucundi fluidum, perspicuum, floridum; severi et graves, tetricum et grave. Breviter melancholici omnes concisi, duri ac breves sunt in dicendo; sanguinei faciles, lenes, politi, biliosi elati, pressi, pituitosi faciles, fluidi, humiles.²⁰

[Los temperamentos diversos del cuerpo humano, como quieren los médicos, forman diversos ingenios: incluso las naciones tienen como un genio peculiar y una tendencia dominante en el discurso. Por ejemplo, los hombres ariscos y huraños tienen un estilo duro y bronco, como lo observa Terencio en el personaje de Deseas. Los fáciles y joviales lo tienen fluido, transparente, florido; los severos y graves, sombrío y grave. En suma todos los melancólicos son concisos, tajantes y breves al expresarse; los sanguíneos fáciles, agradables, tersos; los coléricos ardientes y densos, los flemáticos difusos, fluidos, ramplones.]

Con independencia de esta idea del estilo temperamental, Fox observa que cada uno de los clásicos de la literatura latina presenta una tendencia dominante. Por ejemplo, Cicerón tiende siempre a remontarse, a dar amplitud y grandeza a las causas, incluso privadas y de mediana importancia. De modo que el sistema de los géneros alto, medio y bajo propugnado por el mismo Cicerón tiene una incidencia secundaria en el estilo, porque el autor con tendencia a la humildad, el ingenio de pocos vuelos, empujeará las cuestiones que trate, verá cualquier asunto que se le plantee por el lado más nimio y a ras de tierra, mientras que el autor magnánimo siempre verá las cuestiones a tratar como aplicaciones particulares de problemas más generales y de importancia más vasta. El autor de carácter equilibrado y templado llevará consigo su «mediocritas» a todo lo que toque. Salustio, escribe Fox Morcillo, aunque no hubiera sido sólo historiador, y «aunque hubiera escrito discursos forenses, no pienso que hubiera sido nunca florido y copioso, porque la brevedad no era en él afectada, sino que la traía esculpida en la propia naturaleza».²¹ De todo ello se deduce, que cada uno debe acomodarse a su Minerva, y elegir para imitarlo un autor único con el que sienta afinidades, y que le sirva para revelar la propia naturaleza. Esta libertad tiene un límite sin embargo: se da por descontado que deberá elegirse un autor de buena época, porque no se trata de imitar a los autores tardíos, a un Plinio o a un Valerio Máximo (precisamente los autores que idolatrará un siglo más tarde Baltasar Gracián) escritores seniles y estériles en que parece que chochea la latinidad.

Recordemos que Fox Morcillo concibe esta teoría de la imitación exclusivamente para los escritos en latín: si la imitación le parece indispensable, es porque sólo gracias a ella podrá compensarse la indigencia estilística de una lengua privada de la naturalidad y la savia que procede del habla común. Los principios que establece, y las técnicas de la imitación que esboza en aplicación suya, quedarán de hecho desfasados y anticuados en el siglo XVII, siglo en que la lengua moderna se impone como la lengua literaria dominante.

²⁰ *Ibidem*, pág. 139.

²¹ *Ibidem*, pág. 148.

Pero en cambio la idea enunciada por Fox del estilo como expresión del individuo se ha convertido en lugar común a mediados del XVII. Uno de los desarrollos posibles de esta nueva evidencia consiste en hacer del estilo el fiel revelador de la personalidad moral. Así lo expresa José de Ormaza, *alias* Gonzalo Pérez de Ledesma, autor del polémico libro aparecido en Zaragoza en 1648, *Censura de la elocuencia*:

Retirados son los secretos del alma, pero gran parte dellos parla el rostro, assómanse a él las más disimuladas inclinaciones, y al diestro espía de naturales pocas veces le engañan estas señas. Assí honra la naturaleza el retiro de las virtudes del ánimo sacándolas a la vista, y disfama el fingimiento sacándole a la cara los colores para su afrenta y nuestro resguardo. El estilo aun más al vivo copia el ánimo y el ingenio, porque no es más que pincel de sus ideas, voz de sus sentimientos.²²

Estas consideraciones de un autor secundario pero inquieto y perspicaz pueden interpretarse como la consecuencia indirecta y lejana del esfuerzo de asimilación de las retóricas helenísticas llevado a cabo en el Renacimiento. En el siglo XVII, tales doctrinas se transmiten de modo apremiado y confuso en las retóricas escolares más difundidas, o en textos didácticos de tipo más privado, redactados en castellano, como *El culto sevillano* de Robles²³ o las *Tablas* de Cascales. Por ello, lo que en este siglo sobrenada del lento esfuerzo de aclimatación de la retórica alejandrina y bizantina es menos la doctrina en lo que tiene de positivo, en sus contenidos concretos, que sus resultados negativos: especialmente, el de socavar la teoría tradicional de las virtudes de la oración, y del decoro relacionado con los tres géneros. De hecho, el mismo José de Ormaza pretende incluir entre sus instrucciones al predicador esta división tradicional de los tres géneros o estilos, pero lo hace de modo superficial e inconsistente.²⁴ Su concepción del estilo como huella imborrable de la personalidad, y confesión involuntaria, inconsciente, de los secretos del alma y de las más disimuladas inclinaciones, es incompatible con la doctrina medieval que considera el discurso como el producto de un hacer racional, una artesanía para hombres doctos, delicada y exigente, de la que debe resultar un objeto bien hecho, adaptado a sus fines. Es esta concepción del discurso como el objeto de un arte, de una *technè*, la que ha entrado definitivamente en crisis XVII, y junto con ella el conjunto del sistema retórico.

LA CRISIS DE LA TRADICIÓN RETÓRICA

El sistema hermogeniano tiene una característica que no hemos subrayado, pero que tal vez sea la de mayor repercusión, aunque también la peor entendida y menos aprovechada por los humanistas del Quinientos. El pensamiento y el método, que corresponderían aproximadamente a la invención y a la disposición en el sistema retórico tradicional, se incluyen entre los criterios que determinan el carácter estilístico dominante de un escrito. La doctrina griega de las ideas del discurso se apoya en una percepción integral de los escritos, que tiende a borrar la cesura entre el contenido y la expresión, la *inventio* y la *elocutio*, cesura que es fundamento de la tradición retórica en el occidente medieval y renacentista. El pensamiento y el método, es decir, el modo de proceder en la construcción y exposición del pensamiento, también son cuestión de estilo, tanto o más que la elección y combinación de palabras, esquemas sintácticos, ritmos y figuras.

En la España la crisis de la tradición retórica se manifestará de modo ejemplar en dos fenómenos íntimamente relacionados y concomitantes, por un lado la poesía gongorina y los descomunales

²² Gonzalo Pérez de Ledesma, *Censura de la elocuencia* (Zaragoza, 1648), ed. de G. Ledda y V. Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985, págs. 82-83. Gonzalo Pérez de Ledesma es el seudónimo usado por el jesuita José de Ormaza.

²³ Juan de Robles, *El culto sevillano*, ed. de A. Gómez Camacho, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992. Se expone la teoría hermogeniana de las ideas del estilo en el diálogo IV, «De la oración acomodada», págs. 185-90. El texto quedó sin editar a la muerte de Robles, en 1649, pero tiene aprobación y licencia de 1631.

²⁴ Inconsistencia que, entre otras muchas, pondrá en evidencia el divertido libro escrito por Valentín de Céspedes para impugnar la *Censura de la elocuencia* de Ormaza, *Trece por docena*. edición, introducción y notas de F. Cerdan y J. Laplana Gil, Toulouse, Anejos de Criticón, 11, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

efectos que desencadena su recepción, y por otro lado la promoción de la agudeza y el concepto al rango de máximos valores de todo escrito. Ambos fenómenos desembocan en una idea renovada del estilo que llega a madurez a mediados del siglo XVII, sin contacto explícito con sus bases humanísticas. Dos testimonios excepcionales de esta renovación, la apología del estilo de Góngora por Vázquez Siruela y los tres discursos dedicados al estilo en *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, aparecen en la década de 1640.

El *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora i carácter legítimo de su poética* que según Robert Jammes dataría de 1645 o 1648 y que hoy se puede leer en la excelente edición de Saiko Yoshida,²⁵ constituye en opinión de Robert Jammes²⁶ y de Joaquín Roses,²⁷ uno de los mejores momentos de la polémica en torno a Góngora. A mi entender marca su punto de llegada, la conclusión provisional y el intento de superación de esta polémica, y recoge lo que de ella ha resultado a esas alturas del siglo XVII, el triunfo póstumo de Góngora y una glorificación que podríamos calificar de gongorolatría, similar a la maronolatría o idolatría de Virgilio, a la que se refiere María José Vega. Vázquez Siruela comienza por una idea bastante trillada, recordando que las artes son de origen divino, y muy especialmente el arte poética. Es necesario que sean pues donadas por el cielo, y para que este don se cumpla hace falta un mediador, un hombre providencial, un héroe, o como escribe Vázquez Siruela, uno «de estos espíritus heroicos que en señalados períodos de tiempo vienen al mundo como enviados de las estrellas para que fomenten la luz de las artes». Estos espíritus generosos y heroicos, noción que anticipa claramente la idea del genio que dominará el siglo XVIII, tienen vocación a fundar las artes; así Homero, «aquel Fénix de los ingenios», recibió en su gran espíritu la luz celeste que ilustró sus obras, “y con el remanente de su moción vivió la poética muchos siglos”. Homero fue un fundador, un padre de la poesía, porque en los que siguieron después «espiraba Homero y resonaban ecos de su espíritu heroico». En esta última expresión, aunque sin cita explícita, hay un recuerdo probable de Longino en el *Peri upsous*, o *De lo sublime*, otra obra helenística que forma parte de la constelación hermogeniana, donde se lee que lo sublime es el eco de la grandeza de alma.

Ahora bien, combinando esta sentencia con la doctrina platónica del *Ion*, Vázquez Siruela concibe que si la obra sublime es el eco de un gran espíritu, las obras posteriores que siguen sus pasos son a su vez ecos de este eco, y como tales ecos se van debilitando y disipando. El primer impulso celeste que el arte recibe por mediación del genio va perdiendo fuerza en la tierra donde todo es caduco. De modo que el arte no queda fundada de una vez por todas sino que va enfermando y desmayando, como una luz cada vez más vacilante, y así es necesario que otros genios la enciendan de nuevo acudiendo a su fuente en el fuego celeste. Así sucedió en Roma con Virgilio y así ha sucedido, no vacila en afirmar Vázquez Siruela, a España con Góngora. Los que, a la altura de 1640, siguen esperando a un genio que levante la poesía española serían, si se nos permite una apostilla un tanto atrevida, como eran para la mentalidad de los cristianos viejos los judíos que seguían esperando la llegada del Mesías. Vázquez Siruela invita a estos obstinados e ingratos a reconocer que el Mesías ya ha llegado, en un pasaje notable que es ciertamente el meollo de su discurso y que hay que citar íntegramente:

Mas si lo tenemos ¿qué lo buscamos? ¿Quién puede ser éste, cuál se puede esperar que sea, si no lo conocemos en don Luis de Góngora? ¿Puede negar esto sino el que fuere ingrato a la patria, desconocido a la verdad, i miserable víctima de la invidia? ¿Qué alma tan eroica en este género emos visto, o qué aguardamos que venga en toda la posterioridad, si en él resplandezan todos los dotes con que las estre-

²⁵ Martín Vázquez Siruela, «Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora», presentación, edición y notas de S. Yoshida, *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de don Luis de Góngora*, éd. par F. Cerdan et M. Vitse, Toulouse, Anejos de Criticón 4, Presses Universitaires du Mirail, 1995, págs. 89-106.

²⁶ Luis de Góngora, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994. Sobre Vázquez Siruela, véase págs. 706-08.

²⁷ Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis Books, 1994, págs. 99-101.

llas señalaron aquellas dos ideas clarísimas de la Poética; ímpetu tan grande i arrobamiento de espíritu, que colmándolo a él, redundó para causar moción en los demás? Porque, si no nos queremos negar a la razón, sino confesalla sinceramente, ¿quién escribe oy que no sea besando las huellas de Góngora, o quién a escrito verso en España, después que esta antorcha se encendió, que no haya sido mirando a su luz? No digo ahora de sus bien afectos, i los que voluntarios quisieron entrar luego por aquel camino, sino de aquellos desdeñosos i mal-contentos que hizieron reputación de aborrecer su estilo, i con sátiras, con invectivas, con libelos i chanzas teatrales testificaron su aversión i mal gusto. Porque al mismo tiempo que esto hacían, con la imitación de sus frases, con lo figurado de sus locuciones, con el amago de sus concepto, i con la majestad espléndida de sus números, buscaban aplauso a sus obras i solicitaban acreditarse a sí con aquello mismo que le desacreditaban a él, teniéndose entonces por felices, quando podían con algún rasgo de aquel estilo, que tanto desdeñaban, conciliar esplendor a sus versos.²⁸

La noción de estilo que aquí se maneja –y que incluye frases, locuciones, conceptos y números– queda definida como un don o propiedad del ingenio, un ingenio que ya no deriva del temperamento, sino que tiende a confundirse con lo que llamamos genio. El estilo es un hallazgo sublime y deslumbrante de alguien y está dotado de una virtud expansiva, de una fuerza que arrastra invenciblemente a todos los que entran en contacto con él. Con gran perspicacia, Vázquez Siruela añade que este influjo se extiende a la prosa como al verso, y que el estilo nuevo de Góngora se reconoce incluso en «muchos a quien por ventura les falta la primera noticia de que este hombre vivió en España, como ya las formas de su estilo están embebidas en la lengua, i de unos a otros se an dilatado, sin sentir las concibe el entendimiento i de allí pasan a la conversación y a la pluma obrando con secreta causalidad, como la luz i el aire de que vivimos» (pág. 94).

El estilo, según este discurso, don recibido del cielo por el espíritu heroico, y marcado por su individualidad como estilo de Homero, estilo de Virgilio, estilo de Góngora, se convierte en el estilo de una lengua, el estilo de una era, y como diríamos en una terminología más reciente, de una civilización. Y este estilo de una civilización, creado por un hombre genial, puede dar frutos felices y otros infelices y abortados. Todos los imitadores conscientes o inconscientes de Góngora no son grandes escritores, y algunos son malos, reconoce Vázquez Siruela, pero ello no redundan en descrédito del fundador, «depende de la destemplanza de algunos ingenios». Lo importante es vivir en una civilización con estilo, porque no hay obra que no se sustente en él, y, como no se puede vivir sin luz y sin aire, no podemos escribir sin apoyarnos en el estilo de la civilización de que somos miembros. Los españoles estaban condenados a parecerse a Góngora, porque Góngora, espíritu generoso y heroico, se había atrevido a no parecerse más que a sí mismo.

Tenemos en definitiva en este discurso de Vázquez Siruela un concepto del estilo enormemente sugestivo y de acento casi ya romántico, marcado por un grado excepcional de sentido histórico, de intuición de la radical historicidad de los fenómenos artísticos. Es importante observar que un pensamiento tan vigoroso y poco convencional se haya producido en la España del XVII, y a propósito de Góngora. Desde luego presupone una actitud escéptica o distante ante la tradición retórica como base de la cultura; no sólo por el peso concedido al factor involuntario o inconsciente, a la fuerza de contagio de un estilo digno de este nombre, sino también por el modo en que hace abstracción de las diferencias entre los géneros. Heroico ya no es un género determinado que habla de temas determinados, de guerras y de proezas o de los bienes y males que afectan a nuestra salvación y al bien de la república; heroicas son las *Soledades*, aunque no nos importe mucho saber de qué hablan, porque en ellas se está fraguando un estilo heroico, un estilo cuya fuerza de atracción y expansión es inmensa.

Hacia los mismos años en que escribe su discurso Vázquez Siruela, Gracián propone en su *Arte de ingenio* una «teórica flamante», una teoría nueva y que hace tabla rasa, formalmente al menos, de toda la tradición de las artes del discurso. Ya no se trata de dar preceptos a la elocución, ni de distinguirla tajantemente de la invención y disposición. A todos los niveles del discurso, lo que importa es el ingenio, el hallazgo de agudezas y conceptos, que son a la vez pensamiento y texto,

²⁸ «Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora», págs. 93-94.

pensamientos sí pero encarnados en el espesor de la lengua, en lo concreto de la expresión y de la forma. Lo que cuenta pues es tener ingenio, saber inventar.

Pero un jesuita, y por lo tanto pedagogo, como Gracián tenía que sentir como necesario proponer artes y métodos para disciplinar y cultivar la naturaleza. De ahí su afán de inventar un arte de ingenio, pero un arte, observemos, singularmente poco normativo. El arte de ingenio no se compone de reglas. No dice lo que debe hacerse, y menos aun lo que se debe evitar. La noción, fundamental en Quintiliano o en las retóricas escolares, de las virtudes y vicios de la oración, es ajena a su propósito. Lo que hace Gracián es poner nombre y definición a «especies de concepto», es decir, describir y clasificar estructuras aislables en los textos, en que hemos de ver la causa de esos efectos de sutileza, de viveza y de profundidad que son para él la vida misma del decir. «Siempre insisto, escribe, en que lo conceptuoso es el espíritu del estilo».²⁹

La catalogación de estructuras no es sólo especulación sino que pretende ayudar a los escritores a volver más reflexiva la práctica del concepto y por lo tanto más variada. La naturaleza tiende a repetirse monótonamente, salvo en algún caso privilegiado, como el de Góngora: las agudezas en la mayoría de los escritores, escribe Gracián, son más unas que únicas, más uniformes y machaconas, que admirables y singulares «o todas crisis o todos reparos, correlaciones o equívocos».³⁰ De ahí lo provechoso de poner a disposición de los escritores una gama lo más amplia posible de especies de concepto, de estructuras diferenciadas. En otras palabras un gran escritor no aplica reglas sino que tiene multitud de recursos, posee un arsenal de formas lo más diversificado posible. En el fondo, si Cicerón, al que casi nunca cita Gracián en el conjunto del arte, aparece en su disquisición sobre el estilo³¹ como superior a Floro o a Valerio Máximo, es porque no fue eminente sólo en una especie de agudeza, sino excelente en todas, un poco al modo del Demóstenes de las retóricas helenísticas, que compendia todas las formas.

Gracián adopta pues una postura formalista y esteticista muy afín a la de las retóricas helenísticas, y la variedad y la intensidad son sus máximos valores. «El nervio del estilo», según él, estriba en «la intensa profundidad del verbo».³² Por el intento de aislar las estructuras responsables de la intensidad, y de explorarlas en toda su variedad, viene a coincidir con Hermógenes o Demetrio, a quienes no cita nunca, que tal vez ni siquiera conoce de primera mano, pero cuyo pensamiento de algún modo recrea. Sin embargo, al revés que ellos, se despreocupa del placer del oído, de los ritmos y números, tal vez porque le importa ante todo la prosa moderna, hecha para la lectura silenciosa.

Su tarea viene a ser pues la de restaurar una «retórica», o más bien más bien una filosofía o ciencia del estilo, destinada a introducir un nuevo tipo de objetividad y de racionalidad en la noción que se ha impuesto progresivamente entre sus contemporáneos. Esta noción de estilo, que todavía perdura entre nosotros, oscila entre lo absoluto del estilo del genio capaz de crear *ex nihilo*, o de renovar artes casi extinguidas, y la relatividad sin límites del estilo como expresión ciega e instintiva de lo individual del individuo. Pero tanto este carácter absoluto como esta relatividad se manifiestan en la misma doctrina que pretende ponerles límite. Gracián no propone, como Hermógenes o Demetrio, una lista finita de formas, sino una enumeración abierta y no estrictamente ordenada, y además voluntariamente incompleta, de especies del concepto, «porque vano sería querer numerarle al ingenio sus especies y pretender medirle su fecunda variedad».³³ Por este ángulo se reintroduce en el arte y el método de Gracián la dimensión irracional de lo infinito, tal vez la dimensión a través de la cual el siglo XVII comunica con la modernidad.

²⁹ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1968, 2 vols., I, pág. 49.

³⁰ II, pág. 243.

³¹ En la versión aumentada del *Arte de ingenio* de 1642, la *Agudeza y arte de ingenio* de 1648, el tratado sobre el estilo se compone de los discursos LX, «De la perfección del estilo en común», LXI, «De la variedad de los estilos», LXII, «Ideas de hablar bien».

³² II, pág. 234, discurso LX.

³³ La cita pertenece al Discurso L, «De otras muchas diferencias de conceptos», II, págs. 158-59.

Las concepciones del estilo que nos hemos encontrado en el siglo XVII tienen una base común. En ellas se manifiesta una crisis de la doctrina retórica del estilo y de la jerarquía de los niveles discursivos. Todas ponen el acento en los valores expresivos del estilo y en su diversidad. Todas tienen algún parentesco, consciente o no, con las doctrinas del helenismo de época romana. Pero Juan de Jáuregui concibe el estilo como un acercamiento laborioso y siempre frustrado a la perfección de la idea; Quevedo, como una crítica ingeniosa de los lugares comunes. En ambas posturas se perfila la aparición del escritor de profesión como alguien en pugna con la inercia o la insuficiencia del lenguaje. En Vázquez Siruela tenemos la muy curiosa aparición de un sentido historicista del estilo, del estilo como descubrimiento del genio que dicta el gusto dominante de una cultura.

Gracián, por último, puede verse en esta perspectiva como un restaurador del estilo como arte y técnica, fruto de una reflexión sistemática y objeto de un aprendizaje colectivo, restauración emprendida desde la base completamente nueva del estudio de las formas del ingenio. Este pensamiento, conservador en sus premisas aunque revolucionario en su forma y en sus resultados, racionalista y ordenador, será curiosamente, el menos capaz de imponerse a la posteridad y, a la larga, el peor entendido y menos fecundo.

TRAVESÍAS PELIGROSAS: ESCRITOS MARÍTIMOS EN ESPAÑA DURANTE LA ÉPOCA IMPERIAL, 1492-1650

ELIZABETH B. DAVIS
The Ohio State University

Todos recordamos los versos de Antonio Machado que evocan los pasos de un peregrino cuyo camino se borra como la estela de un barco perdiéndose entre las olas del mar. Igual que ese camino, la historia de la España del Siglo de Oro está escrita en los trazos de incesantes idas y venidas sobre el agua. Puede ser imperceptible para aquellos que tengamos la vista fija en la tierra. Pero la travesía del Mar Océano constituía una fuerza primordial en la vida intelectual de los españoles de todas las categorías sociales del momento, y un tema que resonaba en la sociedad española entera. Todo el mundo sabía de alguien que había ido a las Indias. Todos eran capaces de imaginarse los peligros que eran, al menos potencialmente, una característica intrínseca de la travesía. Por lo tanto, parece extraño que hasta los que escriben sobre la literatura de viajes durante el período en cuestión muestren tan poco interés por la experiencia de la navegación. Pero es así. Algunos de los mejores estudios de dicho género tratan de la construcción en el imaginario español de los lugares americanos, distantes y exóticos.¹ Haciendo caso omiso del hecho de que un mínimo de cuarenta y cinco días de vida a bordo separaban España de las Indias occidentales, estos estudios casi dan la impresión de que los emigrantes desembarcaban de un avión para contemplar las maravillosas vistas del Nuevo Mundo. Es cierto que algunos historiadores se han preocupado por la travesía.² Pero los peligros de la navegación transoceánica y su representación textual no parecen haber despertado gran interés entre los críticos de la literatura y la cultura, ni siquiera en un momento en el que se ha iniciado una reevaluación importante del impacto que tuvo el Nuevo Mundo en la mentalidad europea.

Este fenómeno tiene varias explicaciones plausibles. En primer lugar, existe la impresión de que se escribe poco sobre la travesía porque no hay nada que decir, ya que el mar es uno, uniforme, siempre igual. A mi juicio, esta impresión, que puede responder al sentido común, está basada en el desconocimiento de los textos y de la realidad de la experiencia de la navegación durante

¹ Véase Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London/New York, Routledge, 1992; y Stephen Jay Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

² Véase Pablo Emilio Pérez-Mallaina, *Los hombres del océano: vida cotidiana de los tripulantes de las flotas de Indias, Siglo XVI*, Sevilla, Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, S. A. y Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 1992; José Luis Martínez, *Pasajeros de Indias: viajes trasatlánticos en el siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1999; José María López Piñero, *El arte de navegar en la España del Renacimiento*, Barcelona, Labor, 1979; y Delphine Tempère, «Vivre et mourir à bord des navires espagnols au XVIIème siècle: Les hommes de la "Carrera de Indias" et du Galion de Manille à travers les "Bienes de difuntos" (1598-1717)», tesis doctoral, Paris-Sorbonne Paris IV, 2004.

los siglos XVI y XVII. En segundo lugar, existe otra inquietud más comprensible: la de que los textos que narran la historia de la travesía y los de la ciencia de la navegación se inscriben de manera muy diversa dentro de la cultura española aurisecular. La escritura marítima del Siglo de Oro es un objeto de estudio que, por razones que parecieran intrínsecas, rebasa los límites del texto puramente literario, el que corresponde a lo que pudiéramos llamar la «alta cultura», para encontrar su expresión en otros tipos de texto –cartas, testamentos, relaciones de viaje, tratados de navegación, etc.– que tienen su propia especificidad. Algunos de ellos son más históricos que otros, y muchos pertenecen a la rica cultura manuscrita del Siglo de Oro. Esta realidad, que parece inherente al objeto mismo de estudio, nos remite por lo tanto a un problema teórico complejo: la relación entre literatura e historia; la relación entre los textos publicados, sean literarios o no, y los manuscritos; y la posibilidad de cotejar textos que pertenecen a perspectivas epistemológicas diferentes.

Los pocos filólogos que se han dedicado a este tema optan por separar los textos literarios que representan el mar de manera metafórica de otros que acusan la influencia más o menos directa de la experiencia náutica o la proximidad real al mar.³ Esta postura tiene la virtud de zanjar el problema, pero no es totalmente adecuada porque de ninguna manera refleja el enorme impacto que tuvo la navegación en la cultura española de los tiempos áureos. Durante esta época de expansión europea y de competencia por el comercio atlántico, españoles de muchas ocupaciones dejaron un legado escrito de sus experiencias con el mar (reales e imaginadas). Poetas, exploradores, cronistas, generales de armada y cosmógrafos, todos tuvieron sus propias estrategias para imaginar y construir el mar. Si fijamos nuestra atención en la amplia gama de textos náuticos generados durante esta época, encontramos varios tipos de escritura del mar que ya se disputaban el espacio discursivo. Sin duda el conjunto de éstos tiene mucho más que decirnos sobre la cosmovisión de los españoles del momento y su manera de pensar en el mar y de sentirlo que no uno solo. Visto en este contexto, incluso el texto literario cobra nuevos matices. Ya volveré sobre el mencionado problema teórico. Por ahora, lo que me propongo en estas páginas es algo parecido a lo que hicieron los escritores de relaciones de exploración durante la época que nos interesa: utilizar como punto de referencia lo más familiar, que en mi caso es la poesía del Siglo de Oro, para luego explorar lo menos conocido. Me detendré en la figura de Pedro de Medina, uno de los cosmógrafos más importantes del siglo XVI. La variada obra de Medina me servirá de puente entre los textos literarios de tema marinero y otros más propiamente históricos, de los que ofreceré algún ejemplo como botón de muestra al final.

En la poesía del Siglo de Oro, ya sea en la épica o la lírica, la navegación aparece signada negativamente, por lo general, ya que insiste repetidamente en los peligros que acompañan la experiencia del mar. En la épica, género menos estudiado en nuestros días pero muy prestigioso durante el período que nos incumbe, esto crea una situación de ambivalencia. Por una parte, la epopeya trata las hazañas de los hombres de mar como gestas iguales en eminencia a las de los guerreros en el campo de batalla.⁴ Esto es así desde la más temprana aparición del género. El catálogo de las naves en la *Iliada*, el enojo de Poseidón en la *Odisea*, las terribles tempestades de la *Eneida* y la batalla de Lepanto en *La Araucana*: todos son prueba de un vínculo muy antiguo entre la navegación y la grandeza heroica. Pero, por otra parte, el narrador épico moraliza muchas veces sobre el comportamiento de los mismos personajes épicos. Por ejemplo, ciertos temas cristalizan alrededor de las tormentas en alta mar, una convención muy señalada en las épicas españolas

³ Véase Alberto Navarro González, *El mar en la literatura medieval castellana*, Universidad de La Laguna, 1962; y Elías L. Rivers, «El mar en la poesía de Fray Luis de León», en *Aspetti e problemi delle letterature iberiche: Studi offerti a Franco Meregalli*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1981, págs. 315-18.

⁴ Siguiendo esta misma lógica, Charles Rowan Beye se refiere al episodio donde Odiseo resiste la tempestad de Poseidón con la palabra *aristeia*, «that moment in battle when a hero achieves his finest form» (el momento de la batalla en el que el héroe logra su más excelente forma). Véase su *The Iliad, the Odyssey, and the Epic Tradition*, 2ª edición, New York, Gordian Press, 1976, págs. 193-94.

de los siglos áureos al igual que en la epopeya clásica. Así, el episodio de la tempestad incluye frecuentemente el cuestionamiento de los motivos de la navegación y la crítica de la codicia, tema de enorme interés en las letras peninsulares y en la literatura colonial, cuya expresión literaria más antigua se encuentra precisamente en la épica. Vistos desde esta perspectiva, los peligros de la navegación se originan en el juicio defectuoso y la inadecuación de los motivos del marinero, que conducen a situaciones de sumo peligro en el mar.

La tempestad –un acontecimiento que en la épica tiene un destacado *status* narrativo y que constituye un signo textual de la ira de los dioses– deriva sus elementos característicos de Homero, Virgilio, Lucano, Ovidio y Ariosto. Hay una maravillosa descripción de tormenta en el Canto 15 de *La Araucana* (publicada en tres partes, 1569, 1578, 1589), aunque la censura de la codicia está expresada en varios otros lugares del poema.⁵ En este episodio, unas naves españolas hacen el viaje desde el Perú en búsqueda de la costa chilena, cuando Eolo desata su furia contra las mismas. Se oscurece el cielo y las olas se vuelven «grandes montañas» de agua. La fuerza del viento es tal que la nave capitana queda prácticamente destrozada. Los tripulantes gritan y hacen promesas que pueden, o no, cumplir si salen con vida del trance. En medio de los truenos y relámpagos, una ola inmensa hunde el barco, que luego reaparece en la superficie con la vela hecha jirones. Otra rompe un cable, soltando una de las anclas, que golpea repetidamente el navío. No es sino hasta el Canto 16 cuando Ercilla concluye el episodio, que sirve para conectar la primera parte del poema con la segunda. La tempestad ercillana constituye un modelo importante para las otras épicas españolas escritas después de 1569. Aunque cada poema tiene sus propias características, el vínculo entre la navegación, los motivos y la retribución divina se siente con una fuerza muy similar en épicas como *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1587), *La Austriada* de Juan Rufo (1584), y *la Historia de la Nueva México* de Gaspar Pérez de Villagrà (1610), por citar sólo tres ejemplos.

El poema de Villagrà es digno de una mención más detenida, porque aunque su tema es la conquista de Nuevo México, un lugar árido bastante lejos del mar, en sus símiles homéricos abundan las imágenes náuticas, lo que no ha entusiasmado a los editores modernos del poema, que se quejan de una terminología náutica obsoleta. Como he mostrado en otro lugar, éste no es más que un supuesto problema, y no abundaré en ello.⁶ Sí quiero destacar que el escritor, un criollo que hizo la travesía cinco veces antes de escribir su poema, pasaría unos quince meses a bordo de las flotas de Indias. Una forma de interpretar sus imágenes náuticas obsesivas es, pues, leerlas como indicios textuales de una conciencia en transición o en un proceso de transculturación que se origina directamente en la experiencia de la travesía.

La poesía lírica del Siglo de Oro también pone de manifiesto de manera intensa los peligros que supone la navegación. En este sentido, existe un núcleo de temas e ideas en la lírica que, salvando alguna diferencia, es análogo al que tipifica la representación de la náutica en la épica: una crítica, al menos implícita, de los motivos que están tras la navegación; y la desesperación y la inconstancia del naufrago (que promete, se salva y olvida). En esta poesía el mar se codifica más o menos consistentemente en términos heredados de modelos clásicos, sobre todo horacianos, que rechazan el proyecto náutico y advierten sobre la posibilidad del naufragio. Ya en tales modelos, la censura de la ambición y la codicia es un corolario de dichas advertencias. A veces, sin embargo, el objeto de la censura es otro, ya que la metáfora del naufragio en la lírica aurisecular es polivalente y fluida. Se utiliza para denunciar los riesgos del amor, las inseguridades de la vida de la corte, y los placeres de la vida temporal, generalmente.

⁵ Véase James Nicolopoulos, *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusitadas*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000, cap. 1; y Elizabeth B. Davis, «Escribir después de Ercilla: La codicia en *La Austriada* de Juan Rufo», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. por Jules Whicker, Birmingham, AIH, 1998, vol. 2, págs. 162-68.

⁶ Elizabeth B. Davis, «De mares y ríos: conciencia transatlántica e imaginiería acuática en la *Historia de la Nueva México* de Gaspar Pérez de Villagrà (1610)», de próxima aparición en *Épica y colonia*, ed. Paul Firbas.

Una variante muy antigua de esta metáfora del naufragio halla su expresión en el motivo del *exvoto*, que refleja poéticamente una posible experiencia del náufrago que no se ahoga. Permítaseme aludir de manera muy resumida a unas ideas que he expresado sobre el tema en ocasión anterior, pero sin ellas algo se echaría de menos en el texto.⁷ En un estudio ya clásico, William H. D. Rouse explica que en la antigua Grecia los *exvotos* eran regalos ofrecidos a los dioses por una variedad de razones, entre las que figura la súplica de socorro en momentos de gran necesidad.⁸ A esta categoría pertenecen las ofrendas entregadas en acción de gracias por haber sido amparado ante algún grave peligro, como puede ser el naufragio. En tales casos, se acostumbraba edificar un santuario a los dioses del mar, o colgar una parte del barco en el techo de un templo. Esta práctica de «regalar» algo a los dioses a cambio de su protección implica una relación contractual que, según la perspectiva de Marcel Mauss, exige el compromiso de la reciprocidad: *do ut des*.⁹ Es en este sentido que el *exvoto* corresponde a la categoría del regalo. Pero, como señala Walter Burkert, en este caso el regalo es engañoso, no sólo porque lo que se salva vale mucho más que el regalo que se deja, sino porque el regalo importa menos que el «erigir un monumento a la propia acción del dador, quien así reivindica en perpetuidad sus relaciones especiales con poderes más altos». ¹⁰ Por ende, cumplir o «resolver» el voto significa un grado de pragmatismo con la divinidad que quizá pudiera parecer problemático cuando se traslada a un contexto cristiano.

En la poesía lírica española, el motivo de las ofrendas votivas de los náufragos se utiliza frecuentemente para aludir a los peligros del amor. El soneto VII de Garcilaso de la Vega («No pierda más quien ha tanto perdido») puede servir de ejemplo. Así, el náufrago de este soneto cuelga sus ropas mojadas en el templo, tal como lo había prometido durante la tempestad. El modelo para este soneto, como para la mayoría de los poemas españoles sobre los *exvotos*, es la Oda V de Horacio (lib. I), en la cual un ex-amante observa a su antiguo amor abrazándose en una gruta con su nuevo enamorado. En la oda horaciana, el hablante, que al principio estaba situado en una posición de intruso o *voyeur*, finalmente deja la mujer a su nuevo amante quien, como él, naufragará en el mar del amor. Igual que un náufrago que se ha salvado de la tormenta, cuelga su vestimenta húmeda en el templo del dios marino, con una tabla votiva que indica que ha cumplido su voto. El soneto de Garcilaso sigue bastante de cerca la estructura de la oda horaciana, pero invirtiendo elementos claves, de manera que la situación final del amante es incierta a pesar de haber cumplido con los términos contractuales.

El motivo mariner del *exvoto* sigue apareciendo en la lírica española a lo largo del siglo XVI, a tal punto que empieza a convertirse en tópico. Buen ejemplo de ello lo tenemos en una antología importante que aparece en Valladolid en 1605, las *Flores de poetas ilustres de España* de Pedro de Espinosa. Esta colección incluye un buen número de textos dedicados al motivo de las ofrendas votivas o que tienen como metáfora central el naufragio. Son poemas que constituyen un paso importante hacia la nueva poética del siglo XVII, donde el uso metafórico del naufragio se amplía y se diversifica. Si bien es verdad que en el siglo XVII se sigue recurriendo a la metáfora del naufragio en la lírica amorosa, no es menos cierto que se cristianiza en la poesía grave del momento, dando lugar a una expresión novedosa de motivos que derivan del mundo pagano. En ciertos poemas de Quevedo, por ejemplo, el hablante lamenta su incapacidad de cumplir con una promesa hecha durante una tempestad. Sirvan de ejemplo el Salmo 20 del *Heráclito cristiano*, y un soneto («¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas») publicado en *El Parnaso Español*. Pero a

⁷ Elizabeth B. Davis, «La promesa del náufrago: el motivo mariner del *ex-voto*, de Garcilaso a Quevedo», en *Studies in Honor of James O. Crosby*, ed. Lía Schwartz, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 2004, págs. 109-23.

⁸ William Henry Denham Rouse, *Greek Votive Offerings*, New York, Arno Press, 1975, pág. 208.

⁹ Marcel Mauss, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, trad. W. D. Halls; pról. Mary Douglas, London, Routledge, 1990.

¹⁰ Walter Burkert, «Offerings in Perspective: Surrender, Distribution, Exchange», en *Gifts to the Gods: Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*, ed. Tullia Linders y Gullög Nordquist, Uppsala, Academia Ubsaliensis, Stockholm, 1987, págs. 43-50. Cito de las págs. 47 y 49. Es mía la traducción al castellano.

mi modo de ver, esta articulación cristiana de temas tan antiguos no puede suprimir del todo los principios que siempre informaron la tradición de la ofrenda votiva desde el mundo greco-latino: la idea del contrato y la idea de que la navegación es intrínsecamente peligrosa.

Huelga decir que la asociación del riesgo con la navegación tenía un referente en la realidad. A los poetas que he nombrado no les tocó conocerlo de primera mano, pero durante toda esta época el naufragio en la carrera de Indias siempre estuvo entre las posibles eventualidades. Ni los barcos estaban siempre en condiciones adecuadas, ni los puertos les ofrecían mucha protección del viento, sin mencionar siquiera lo que les pudiera pasar en mar abierto. El comercio con Indias era, en palabras de Haring, «una gran lotería» por el número de barcos que se perdía, sobre todo en el siglo XVI.¹¹ En este sentido, los poetas del Siglo de Oro recogen una angustiosa inquietud que estaba presente en su entorno y le dan vida intelectual y estética. De modo análogo, cuando estos mismos poetas denuncian el motivo de la codicia en un lenguaje poético muy denso, plasman en sus versos una preocupación que ya existía en los discursos de su mundo social. La voz de Luis de Góngora, que llama «Cudicia» al piloto de las flotas que cubren el mar de las *Soledades*, es sin duda la más intensa, pero como hemos visto, ya en el siglo XVI existen muchos precursores a esta visión crítica de la navegación. Esta escritura del mar, la de unos poetas con una limitadísima experiencia marítima (sobre todo mediterránea), pero armados de una gran tradición humanística que valoraba sobre todo las fuentes clásicas, es sin duda la que mejor conocemos y que por lo tanto nos suena más familiar.

Pero al mismo tiempo que un Garcilaso, un Fray Luis de León o un Quevedo cifraban los naufragios en bellas metáforas, otros humanistas españoles, igualmente cultos, se inclinaban por una visión distinta de la navegación. Me refiero a los «humanistas-científicos», como los llama Navarro Brotons.¹² La obra de dichos escritores, que puede ser muy diversa, incluye unos tratados de índole cosmológica sobre la navegación que en el resto de Europa habían de ejercer una influencia muchísimo mayor que la de cualquier otro texto español de tema marítimo. La celeridad con la que las llamadas artes de navegar fueron traducidas a los idiomas de los rivales de España en el comercio atlántico pone de relieve su importancia; como ha observado Julio Guillén, «Europa aprendió a navegar en libros españoles».¹³ El género del arte de navegar prolifera en España a partir de 1519, fecha que corresponde no sólo a la publicación de la primera de estas náuticas, la de Martín Fernández de Enciso, sino al momento en que los españoles entran en contacto con la rica cultura de los aztecas. Como lo explica Pérez-Mallaína, este hecho provoca un replanteamiento del proyecto de la conquista.¹⁴ Se precisan más barcos, y flotas que salgan y regresen con regularidad.

Para ello, hacía falta más tripulación, y sobre todo más pilotos de los que en ese momento había. En este contexto, los manuales de navegación representaban un paso importante desde el punto de vista pedagógico, sobre todo cuando se empezó a exigirles a los candidatos, muchos de los cuales eran analfabetos, que aprobasen un examen de piloto en la Casa de la Contratación. Para aprobar dicho examen había que demostrar que se sabía determinar la latitud de un navío en alta mar, sin puntos de referencia pero con la ayuda de un astrolabio o cuadrante, haciendo uso de las tablas de declinación solar. La segunda parte de los libros de náutica incluía explicaciones

¹¹ Clarence Henry Haring, *Trade and Navigation between Spain and the Indies in the Time of the Habsburgs*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1918, págs. 293-97. Han revisado las estadísticas sobre el número de barcos perdidos Huguette y Pierre Chauau, *Séville et l'Atlantique, 1504-1650*, Paris, A. Colin, 1955-59.

¹² Victor Navarro Brotons, «Astronomía y cosmología en la España del siglo XVI», en *Los orígenes de la ciencia moderna: Seminario «Orotava» de Historia de la Ciencia – Actas Año XI-XII*, ed. Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Canarias, 2004. Edición digital (<http://nti.educa.rcanaria.es/fundoro/pub_actas11_12.htm>).

¹³ Julio F. Guillén Tato, *Europa aprendió a navegar en libros españoles: contribución del Museo Naval de Madrid a la exposición del libro del mar*, Barcelona, Instituto Gráfico Oliva de Vilanova, 1943.

¹⁴ Pablo Emilio Pérez-Mallaína, «Los libros de náutica españoles del siglo XVI y su influencia en el descubrimiento y conquista de los océanos», en *Ciencia, vida y espacio en Iberoamérica*, coord. José Luis Peset, Madrid, CSIC, 1989, vol. 3, págs. 457-84. La cita proviene de la pág. 469.

de estos procedimientos y de fenómenos tales como la variación magnética, la determinación de los eclipses, la regla de la Cruz del Sur, y el cálculo de la pleamar. Otros apartados versaban sobre las condiciones que justificaban el abandono de un navío (asunto siempre complicado), cómo proceder en caso de un incendio a bordo, cómo protegerse de los enemigos, y otros problemas que aquejaban regularmente a las flotas de la carrera.

La primera parte del libro de náutica, en cambio, está dedicada a la navegación astronómica. Esta nueva «ciencia» no era otra cosa que una aplicación práctica de la astronomía y la cosmología, disciplinas que en el siglo XVI estaban vinculadas a las matemáticas. Escribir un arte de navegar suponía, pues, estudios de nivel universitario. Así, no es de extrañar que los autores de dichos libros fuesen hombres de amplia cultura, como es el caso de Pedro de Medina, cosmólogo y clérigo que vivió la mayor parte de su vida en Sevilla y que escribió varias obras de navegación y cosmología, además de un libro muy curioso sobre la historia de España y un tratado teológico titulado *Libro de la verdad*. Como los libros de náutica son muy similares en términos de su contenido, y porque me interesa ahondar en las contradicciones en el pensamiento de Medina y otros como él, procedo a examinar las *Sumas de cosmographia* de Medina aludiendo puntualmente a aspectos de su obra como conjunto.

Pedro de Medina es más conocido como el autor de un *Arte de navegar* publicada en Valladolid en 1545. Que se haya publicado este libro donde se publicó es sintomático de las circunstancias personales del autor, que gozaba del favor regio, pero que no lograba obtener un puesto importante en la Casa de la Contratación a pesar de sus amplios conocimientos. No debe sorprendernos, quizá, que ya en esa fecha existiera en la Casa sevillana una gran rivalidad entre pilotos y cosmógrafos, y que no resultase fácil penetrar en ese mundo de intereses creados. En cualquier caso, a Medina siempre se le tuvo en cuenta a la hora de opinar sobre asuntos de importancia relacionados a la cosmografía y la cartografía, en la Casa de la Contratación y en la corte. Juzgó, además, los exámenes de piloto en la Casa. Aparte del *Arte de navegar*, Medina escribió un famoso *Regimiento de navegación* (1552, reeditado en 1563), un *Libro de cosmographia* (1538), y dos obras tituladas *Suma de cosmographia* que posiblemente se utilizaran como libros de texto pero que permanecieron inéditas en su época. El manuscrito de la *Suma* de 1561 se encuentra en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla; de ella existen dos versiones modernas. La otra, que incluye unas ilustraciones magníficas, se encuentra en la Biblioteca Nacional y es inédita, aunque existen facsímiles. No está fechada, pero según Martín-Merás, es de 1550.¹⁵

Tanto las *Sumas* como las obras de navegación de Medina empiezan con una explicación de la esfera del universo y sus divisiones. El modelo cosmológico que aparece en las *Sumas*, y en los libros náuticos en general, es el de la *Esfera* de Sacrobosco. Puede haber variado en algún detalle, pero sigue siendo fundamentalmente ptolemaico, es decir, tenazmente geocéntrico. En el centro se encuentra la tierra inmóvil, cercada de la región elemental. Se conserva el orbe del fuego, a pesar de que ya en España más de un astrónomo había opinado que su existencia era una imposibilidad.¹⁶ En torno a la tierra están los cielos, considerados inmutables e incorruptibles desde Aristóteles. Las esferas celestiales contribuyen a la sensación de armonía que manifiesta el modelo, sobre todo si se cree, como creían muchos de los cosmógrafos del siglo XVI, que aquéllas giraban sin que se produjesen desplazamientos de estrellas de una esfera en otra. Aparte de su capacidad para interpelar al sentido común («¿Cómo que se mueve?»), el atractivo ideológico de este modelo astronómico es su estabilidad, su simetría y una marcada impresión de orden, que es, quizá, por lo

¹⁵ «La *Suma de Cosmographia* hecha por el maestro Pedro de Medina es un manuscrito de dieciséis folios en pergamino, de 36 × 28, 5 cm, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de MSS, con la signatura de Res.215. No está fechada pero es de 1550». Véase Luisa Martín-Merás, *Introducción y estudio a la Suma de Cosmographia de Pedro de Medina*, Valencia, Ediciones Grial, 1999, pág. 22.

¹⁶ Véase Navarro Brotons, pág. 194.

que perduró durante tantos siglos, incluso cuando ya algún astrónomo español se sentía incómodo con los postulados fundamentales del mismo.¹⁷ A cada cuerpo celestial le corresponde un lugar propio «natural». Este afán por organizar el cosmos eliminando cualquier elemento imprevisto o caótico informa el pensamiento de Medina a través de toda su obra cosmológica, y es muy evidente en las ilustraciones de la *Suma* de 1550, no sólo en la primera, que corresponde a la «Conpusion del Mundo», sino en todas ellas. Muchas tienen que ver con las prácticas que habían de llevarse a cabo a bordo del navío, tales como la determinación de la posición del observador del sol por el estudio de su propia sombra, la manera de encontrar la estrella Polar cuando está tapada por la neblina, etc. Pero incluso en estos casos, las ilustraciones de la *Suma* revelan la misma visión de meticuloso orden y simetría. En un nivel simbólico, esta organización del universo, que es de una «solidez puramente medieval», en palabras de Pérez-Mallaína,¹⁸ responde, a mi juicio, a una búsqueda de seguridad y de permanencia.

Sin embargo, en esa solidez se producen pequeñas fisuras cuando el cosmógrafo se entusiasma con el tema de la náutica o con el de la capacidad del hombre para acrecentar su propio conocimiento y así poder echarse a la mar. Lo que llamaré el antropocentrismo de las *Sumas* y de los libros de náutica, en general, puede efectivamente estar en tensión con el afán de permanencia y estabilidad que acabo de mencionar. En el centro de la mayor parte de las ilustraciones de Medina se encuentra una pequeña figura humana en actividad, sea tomando la altura del sol con un astrolabio, sea buscando la estrella Polar con una ballestilla. En otros casos se trata de un cuerpo celeste humanizado: en la parte que corresponde a las tablas de declinación solar, un sol de cara redonda que nos mira fijamente; en la de la cuenta de la luna, otra cara teñida de azul; en la del «reloj del norte», los puntos necesarios para trazar la figura del «Hombre del Polo», figura geométrica que servía para determinar el rumbo de la navegación. Es significativo que cuando Medina habla del lugar privilegiado que ocupa el hombre en el universo, lo hace recurriendo a una metáfora matemática y movilizándolo un discurso filosófico-religioso a la vez:

Así que el hombre participa de todas las criaturas y todas participan en él, así como en suma principal de cuenta en que participan los números inferiores; y no hay virtud de ninguna criatura que no esté virtualmente en alguna parte del hombre, porque él es toda criatura. Así lo llamó Jhesu Christo, nuestro Dios, quando dixo a sus discípulos. «Yd y predicad el Euangelio a toda criatura». Lo qual por sólo el hombre se entiende. Pues este mundo menor que es el hombre, bien es que entienda y sepa las grandezas del mundo mayor, pues para él fueron criadas. Las quales se enseñan y declaran en la forma siguiente.¹⁹

En el citado pasaje, el autor combina una valoración muy positiva del hombre con otra, igualmente optimista, de su capacidad para ver un mundo que no es otra cosa que un reflejo de su propio ser, lo que implica una celebración de lo que hace Medina en la *Suma*: darle al hombre las herramientas que necesita para conocer «las grandezas del mundo mayor», que han de ser para él. Aquí no se percibe ningún miedo al mar ni a la navegación. Al contrario, para el cosmólogo, la ciencia, específicamente el arte de navegar, beneficia al hombre en la empresa de ver y conocer el mundo y extender su dominio sobre él, que es su privilegio.

Ahora bien, estas ideas expresadas en las *Sumas* de Medina y en otros libros de náutica del momento, ocurren en un contexto geopolítico específico del que Medina es consciente y por el que expresa fervoroso apoyo, no en su obra cosmológica, sino en el *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, obra que dedica al príncipe Felipe en 1548. En este libro, que constituye, en palabras de González Palencia, «una continuación de la historiografía española medieval»,²⁰ el escritor hace un recorrido por toda la península ibérica, contando lo más memorable –sea historia o

¹⁷ Véase Navarro Brotons, pág. 192

¹⁸ Pérez-Mallaína (1989), pág. 478.

¹⁹ Pedro de Medina, *Suma de cosmographia*, ed. Juan Fernández Jiménez, Valencia, Albatros, 1980, pág. 48.

²⁰ Ángel González Palencia, «Prólogo», en Pedro de Medina, *Obras de Pedro de Medina*, Madrid, CSIC, 1944, pág. xxxviii.

leyenda– de cada sitio. Combinando las grandezas del pasado con las del presente, el autor ofrece una imagen de España cuyas partes, cada una de las cuales es magnífica en sí, están integradas en una sola región que es «principio y cabeza» de todas las del mundo. Un país favorecido por Dios, será España quien lleve el Santo Evangelio a los territorios descubiertos por los navegantes españoles, a los que elogia en primer lugar. Hablando del arrojo de estos hombres intrépidos que han descubierto todas las tierras incógnitas, opina el autor:

Cosa es esta tan grande que después que Dios crió el Mundo nunca tal se hizo, ni pensó, ni aún creyó ser posible. Y para esto no sólo han tenido y tienen esfuerzo y ánimo, pero la industria de saber hacer caminos por el agua donde natura los negó; y guiándose por una cosa tan movable como es el cielo y las estrellas que un solo punto no paran, ellos tienen su cuenta tan justa y en punto que un punto no les falta.²¹

Como se verá, estas palabras no correspondían exactamente a la realidad de lo que ocurría en las flotas de la carrera de Indias.

Contrariamente a lo que hace en los libros de náutica, aquí reconoce Medina todos los riesgos que implica la navegación; «el agua con sus tormentas y los ímpetus y fuerza de los vientos» (pág. 43), dice nuestro autor. Pero esto sólo para señalar por contraste la valentía y maña de la gente de mar española. Ellos son los exploradores, y son ellos los que llevan de vuelta a España los caudales de Su Majestad, que Medina interpreta como «reconocimiento y ofrenda» que hacen las Indias y Nuevo Mundo en pago del «beneficio que de España ha recibido» (pág. 74). En resumidas cuentas, el *Libro de grandezas* es una obra que sin dejar de ser medieval en su apreciación del pasado español, rompe con una visión del mar anclada en el mundo clásico, afirmando la extraordinaria importancia de la navegación para un proyecto imperial que tiene totalmente asumido y que depende absolutamente de ella. En el contexto del siglo XVI, sencillamente no existía ningún medio de transporte más rápido ni más eficaz, ni siquiera en el mundo mediterráneo, donde los viajes por tierra eran tan largos como incómodos. No digamos ya cuando se trataba del transporte intercontinental de la plata del Rey.

Unos años más tarde, Medina escribirá su *Libro de la verdad*, que considera «otro Libro para que los que navegamos por el tempestuoso mar deste mundo, assi pasemos por sus calmas y tormentas, que lleguemos al puerto seguro de nuestra salvacion, porque de allí entremos a morar en la tierra firme donde se vive para siempre» (pág. 262). La intención del escritor es mostrar cómo todas las cosas de este mundo son vanidad. Si en el *Libro de grandezas* había afirmado que las riquezas de las Indias eran deseables «para edificar el templo espiritual, que es traer los infieles al gremio y ayuntamiento de la santa madre Iglesia» (pág. 74), en el *Libro de la verdad* sostiene que a nivel individual las únicas riquezas son las espirituales y radican en la relación correcta del hombre con su creador. Todo lo demás –oro, plata, vestidos, afeites, perfumes, libros– no sólo no tiene valor, sino que puede ser perjudicial para el alma. Esta obra quizá pudiera interpretarse como un giro por parte del autor hacia una mentalidad más tradicional, un retroceso. Pero creo que se trata más bien de la reafirmación de algo que en él siempre fue vital. Al fin y al cabo, Medina era clérigo y, por mucho que valorase el saber y el momento de plenitud que vivía España, sus valores fundamentales seguían siendo bastante medievales, lo que se vislumbra en múltiples aspectos de su obra. En esto quisiera insistir porque el pensamiento de Medina, con las tensiones internas que pueda tener, es bastante representativo del de otros que como él escribieron sobre la navegación astronómica, que entendían como piedra angular de la estructura de la monarquía imperial española. Medina no es excepcional, ni mucho menos. Jerónimo Muñoz, astrónomo en la Universidad de Salamanca y autor del *Libro del nuevo cometa* (1573), era también teólogo. Si Muñoz, buen conocedor de la teoría heliocéntrica que circulaba libremente en los ambientes universitarios de España en ese momento, y autor de un libro sobre la supernova de 1572 que potencialmente ponía en tela de juicio todo el modelo cosmológico imperante, era al mismo tiempo

²¹ Véase Pedro de Medina, *Obras*, vol. 1, pág. 44.

profesor de Sagradas Escrituras,²² no tenemos que extrañarnos de las aparentes contradicciones en las ideas de un Pedro de Medina. Eran, a fin de cuentas, las contradicciones de su época. Lo importante, a mi modo de ver, es que Medina y los otros autores de los libros de náutica españoles hayan sabido superar una cosmovisión bastante tradicional para proyectar tanto entusiasmo por la navegación, entendiéndola como parte fundamental de un nuevo proyecto geopolítico que era netamente español. Sin esa propensión a ver las cosas en su aspecto más favorable, y sin un mínimo de esperanzas de arribar a salvo a las Indias, los que hicieron la travesía y vivieron para contarla nunca habrían embarcado.

En la última sección de este trabajo, se ofrece un breve resumen de los textos de dos individuos que pertenecen a esta categoría, para luego hacer algún comentario a modo de conclusión. Estos textos son tan diferentes entre sí como lo son sus autores: un almirante de la flota de Nueva España que escribe una carta a los jueces de la Casa de la Contratación para dar cuenta de un desastre naval ocurrido en 1641, y un pasajero que embarca con su familia para tomar posesión de una plaza de oidor en Santo Domingo en 1573 y narra la experiencia de la travesía en una carta a un amigo particular. El primero se llama Juan de Villavicencio y su carta permanece inédita desde el siglo XVII hasta hoy. El segundo es Eugenio de Salazar, escritor de origen madrileño que pasa gran parte de su vida en América, cuya carta se publicó en el siglo XIX y se ha reeditado varias veces. Pudiera pensarse quizás que la carta de Salazar es esencialmente diferente por haberse entregado a la imprenta. Pero desde el punto de vista de la producción de los textos del Siglo de Oro, esa idea es cuando menos algo ingenua. Si bien es verdad que para nosotros la carta manuscrita de Villavicencio presenta los típicos problemas de los documentos de la época que se encuentran en fondos de archivo (cierto grado de deterioro debido al pasar del tiempo), hay que recordar que la carta de un almirante dirigida a la Casa de la Contratación era por definición un documento con un status bastante elevado. Pero además, como lo ha explicado magistralmente Fernando Bouza, en el contexto de la historia cultural del Siglo de Oro los manuscritos que corrían de mano en mano complementaban e incluso competían con los que estaban preparados para la tipografía.²³ En este contexto, era más probable que un manuscrito quedara inédito que no que se publicara, pero como ha señalado Roger Chartier, en el Siglo de Oro un manuscrito era ya una publicación.²⁴

El texto de Villavicencio está escrito desde Santo Domingo el 6 de abril de 1642, a escasos meses de la pérdida de la almiranta de la flota que relata a los jueces en Sevilla.²⁵ Como almirante, Villavicencio es, en última instancia, el responsable de esta desgracia. Por eso, su carta, sin tener pretensiones literarias, está construida según ciertas estrategias que pueden tener el efecto de exculparlo. No es mi intención reconstruir el acontecimiento histórico a base de un solo documento; ya Serrano Mangas ha demostrado la existencia de otra documentación que representa los hechos de manera diversa a como los presenta el almirante de la flota.²⁶ En todo caso, este tipo de relaciones no suelen ser narrativas desinteresadas, sino todo lo contrario. Lo que pretendo es someter la carta de Villavicencio a un cuidadoso análisis a fin de poder apreciar mejor la mentalidad de un hombre que ejerce de mando superior en un navío de la carrera y que se ha formado entre los constantes riesgos del mar. La carta del almirante tiene un argumento muy claro, tanto en términos temporales como espaciales: Villavicencio advierte al general que hay que darle carena a las naves y calafatearlas, y éste no hace caso; un huracán desbarata la flota cerca de las Bahamas; la almiranta se queda varada en los Abrojos, cerca de Santo Domingo; mueren trescientas cincuenta

²² Navarro Brotons, pág. 196.

²³ Fernando Bouza, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, págs. 16-17.

²⁴ Roger Chartier, Conferencia de apertura en el seminario «El espacio del lector», Colegio Mayor Juan Luis Vives, Madrid, 23 de noviembre de 2004.

²⁵ Archivo General de Indias, Contratación, legajo 5101.

²⁶ Fernando Serrano Mangas, *Naufragios y rescates en el tráfico indiano durante el siglo XVII*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, págs. 58-60.

personas y se pierde la plata del Rey (o buena parte de ella). En su estructura, el argumento no es perceptiblemente diferente del de una obra de ficción. El autor muestra, además, una fina sensibilidad en la presentación de su caso ante los jueces de la Casa. Para recalcar la soberbia del general y convertirlo en el primer responsable de la tragedia, declara el almirante que éste «dixo publicamente le queria yo quitar con ocassion de la carena, la gloria de entrar sin galeones con la flota en España; y que si llegava, se llebaria las graçias, y si se perdía, no tenia a quien dar quenta, pues pagava con la vida» (fol. 1 v). El autor manipula el discurso de la honra, que era fundamental en la época, para denunciar comportamientos que eran, desde su punto de vista, poco honorosos. Pero para Villavicencio, los responsables inmediatos de la pérdida del galeón son los pilotos, pues a pesar de ser examinados en la misma Casa de la Contratación (hecho al que alude el autor con intención en su carta), nunca supieron cuál era la situación geográfica del navío, «hasta que los coxió un navio del enemigo, donde les dijeron mil ynjurias y les sacaron de su engaño con dezirles el yngles que no se avian perdido en la Anegada, sino en el Abrojo, y que esta ysla era Sancto Domingo, y no Puerto Rico como ellos jugavan» (fol. 6 v). No es el caso que la carta del almirante disponga de todos los elementos de una argumentación o *emplotment* trágico, à la Hayden White. Lo que es innegable, sin embargo, es que dicha carta tiene tanto elementos retóricos (nos persuadimos de que el almirante no es quien provocó la catástrofe), como poéticos (el desastre se narra en un lenguaje sumamente conmovedor). Dice, por ejemplo, que buen número de los que perecieron «se aogaron con los trabajos de la mar, hambres y sedes que les obligaron a beber tanta agua salada, que despues de averse vuelto locos, murieron, como otros, comidos de tiburones» (fol. 6 v). Villavicencio no es un escritor profesional, pero ha sabido trabajar el lenguaje de su carta de manera que convenza a sus lectores de su propia inocencia al tiempo que los mueve a la compasión, incluso en la distancia temporal y cultural.

Resulta deliciosamente irónico que la carta de Eugenio de Salazar esté escrita en 1573, en un momento en que las rutas de la flota no estaban tan establecidas como cuando le tocó navegar a Villavicencio. La experiencia marítima de Salazar, sin embargo, es opuesta a la del almirante, pues su viaje ha transcurrido sin grandes percances («sin ímpetu de mar ni cosarios», dice él). Como corresponde a su condición de escritor y oidor, la erudición de Salazar es considerable. El tono satírico de su carta, sin embargo, se debe fundamentalmente a que la escribe cuando él y su familia han llegado felizmente a su destino. A través del humor, el escritor intenta disminuir la importancia de las mil incomodidades del viaje. Cuando llega la hora de embarcar, por ejemplo, dice que es Caronte quien lo lleva en su barquilla a través de «la laguna Stigia» para abordar el navío,²⁷ que describe como «pueblo y ciudad, mas no la de Dios que describió el glorioso Agustino» (pág. 28). Puesto a mencionar las múltiples incomodidades de la vida a bordo, debidas sobre todo a la estrechez del barco y la falta de higiene, no se le ocurre mejor cosa que decir que los piojos son «tan grandes que algunos se almadian y vomitan pedazos de carne de grumete» (pág. 30). Salazar, quien igual que Villavicencio se queja de los «juicios tan botos y manos tan groseras» de los pilotos (pág. 62), a los que critica por nunca ponerse de acuerdo en el cálculo de la latitud, se vuelve taciturno cuando describe la soledad de la mar («viéndose el hombre en un navío solo, sin ver tierra ... viéndose al parecer siempre rodeado de un mismo horizonte, viendo á la noche lo mismo que ayer, sin ver otra cosa alguna diversa», pág. 52). Sin embargo, el tono dominante de la carta es el humorístico, como se echa de ver en su descripción de cómo los navegantes hacen de vientre colgándose a la mar. No puedo menos que citar la frase entera, que el madrileño Salazar expresa en una especie de galaico-portugués macarrónico por pudor: «y es tal el asiento que aynda muitas vegadas chega a merda á o ollo de o cu, y de miedo de caer en la mar se retira y vuelve adentro como cabeza de tortuga» (pág. 46).²⁸ Eugenio de Salazar, ¡un preconceptista, casi

²⁷ Eugenio de Salazar, *Seafaring in the Sixteenth Century: The Letter of Eugenio de Salazar, 1573*, trad. John Frye, San Francisco, Mellen Research University Press, 1991, pág. 26.

²⁸ Agradezco a mis colegas en lingüística hispánica, Terrell Morgan, Dieter Wanner y Fernando Martínez-Gil, su análisis de este fragmento de la carta de Salazar.

un Quevedo! El tenor de las dos cartas es muy diferente, no precisamente por las condiciones en la carrera de Indias, sino por la formación que posee Salazar, la que le permite reírse de las dificultades del viaje por medio de comparaciones cultas o chocantes, y la variada fortuna de la misma travesía. Al fin y al cabo, el mar siempre es mar y los enemigos, sean naturales o políticos, pueden presentarse en medio de cualquier navegación.

Estas páginas constituyen una aproximación al mar de los españoles de los tiempos áureos a través de su propio lenguaje: un mar tan prolífico, complejo y variado como los mismos hombres que lo soñaron, imaginaron, y conquistaron. Impulsados menos por una antigua imagen del mar que algunos de ellos podían conocer a través de los *auctores* clásicos, que por un deseo de medrar en la misma carrera o construyendo una vida en el punto de destino, utilizando los rudimentarios conocimientos que podían aprender en los libros de náutica, españoles y criollos de los siglos áureos hicieron la travesía en circunstancias que en ocasiones podían ser terribles, pero que siempre fueron sumamente incómodas. La experiencia de estos individuos ha quedado plasmada en unos textos que, a fin de cuentas, no son otra cosa que artefactos culturales de hombres que, no pudiendo romper del todo con un mundo que dejaban atrás, pero armados de un coraje y una determinación incommensurables, creyeron en la posibilidad de domesticar el mar y convertirlo en inmensa ruta de negocios. Que algunos de estos textos pertenezcan más al campo de la literatura y otros a un discurso de tipo histórico no es más que un reflejo de la manera, siempre parcial, en que conocían, y afrontaban, el complejo mundo social en el que vivían. Como los demás fenómenos, el mar se conocía desde la posición que ocupaba cada cual dentro de unas estructuras sociales difíciles de trascender. Por eso, me atrevo a afirmar que el mar no se pensaba, ni se construía textualmente, como cosa en sí, sino siempre como una contingencia. Cada uno hablaba de él según le iba en la travesía y de acuerdo a los intereses que le motivaban. El mar de los mercaderes de ninguna manera era el de los generales de armada, mucho menos el de los poetas. Esto no es óbice para que los textos de los diferentes grupos no se puedan estudiar conjuntamente. Siempre y cuando se respete la especificidad de cada uno de ellos, en términos de sus convenciones, sus códigos y su producción como texto material, no existe razón para aislarlos. En cambio sí hay muchas razones para estudiarlos como conjunto. Sólo así, por ejemplo, se puede documentar la aceptación paulatina de una mentalidad mercantilista entre los que llevaban las flotas de Indias, actitud que significaba una ruptura con las ideas clásicas sobre la avaricia y la codicia. Como de mi propia *praxis* interpretativa se habrá deducido, me interesa menos la construcción de una narrativa histórica de la travesía (una *history*), que el encontrar en los textos de los individuos que se hicieron a la mar y se expusieron a sus peligros una narrativa perfectamente constituida ya. En este sentido, las observaciones de un Hayden White sobre las afinidades entre la literatura y la narrativa histórica me resultan menos interesantes que las de un David Carr, sobre la continuidad entre la narrativa del historiador y las pequeñas narrativas (las *stories*) que todos nos contamos a cada paso de nuestra existencia.²⁹ El impacto de la travesía fue, para los españoles del Siglo de Oro, inmenso. La narración de esa travesía es algo secreto e interno que no se encuentra sino de manera parcial en los textos literarios y en los históricos. Se encuentra en los intersticios y en un espacio yacente entre los dos tipos de texto. Se encuentra, en fin, en el complejo tejido del momento histórico y social que se vivía. Para intentar rescatarla y reconstruirla, no podemos descalificar ningún texto, ni el literario, ni el histórico.³⁰

²⁹ Véase Hayden White, «The Historical Text as Literary Artifact», y David Carr, «Narrative and the Real World: An Argument for Continuity», en *History and Theory: Contemporary Readings*, ed. Brian Fay, Philip Pomper, and Richard T. Vann, Malden, Mass. y Oxford, Blackwell Publishers, págs. 15-33 y 137-52, respectivamente.

³⁰ Agradezco a Miguel Beltrán Villalva y a Eliana Rivero su cuidadosa lectura del texto.

FELIPE IV, MECENAS

J. H. ELLIOTT
Oriel College, Oxford

Este año celebramos otro cuarto centenario, el de Felipe IV, aunque como era de esperar se haya visto ensombrecido por el de su más famoso compatriota, don Quijote. El príncipe Felipe Domenico Víctor nació en Valladolid el día 8 de abril de 1605, hijo primogénito de Felipe III y Margarita de Austria. Subió al trono de España, la España del Quijote, el 31 de marzo de 1621, unos pocos días antes de cumplir dieciséis años, y falleció a los sesenta el 17 de septiembre de 1665. Un reinado que comenzó con grandes esperanzas de renovación nacional, y cuyos anales registraron una serie de victorias impresionantes durante sus dos primeras décadas, acabó cuarenta y cuatro años después en un clima de desencanto, secuela de la pérdida de Portugal y la sustitución de España por la Francia de Luis XIV como el poder dominante en Europa. En una caricatura [Fig. 1], procedente de un manuscrito satírico de 1641 conservado en la Hispanic Society of América, vemos a Felipe como don Quijote partiendo en busca de venganza por la revuelta de Portugal, acompañado por su valido y primer ministro, el Conde-Duque de Olivares, su fiel Sancho Panza. En un reinado en el que la ilusión demasiado a menudo tenía que vérselas cara a cara con la realidad, la figura de don Quijote nunca andaba muy lejos.

Hoy, sin embargo, no voy a hablar del Felipe IV que presidió las vicisitudes de una España en declive, sino del mecenas Felipe IV, el monarca que presidió el Siglo de Oro de la literatura, el teatro y las artes en España. En el *Suplemento al Tesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias, se puede leer bajo la entrada *Mecenas*: «Gran patrón de los buenos ingenios de su tiempo y así favoreció mucho a Virgilio y a Horatio, de donde quedó un modo de decir muy usado y es llamar Maecenates a todos los hombres principalmente que favorecen la virtud y las letras».¹ Es en esta acepción más bien general que debemos entender al monarca como «mecenas». Felipe fue un «gran patrón de los buenos ingenios de su tiempo», en el sentido de que fue la figura central en una corte donde las artes disfrutaban en especial del favor real y donde se daba por sentado que una constelación de «ingenios» alrededor de la persona del monarca redundaría en su gloria y proclamaría sus virtudes. Además, el rey era quizás el mayor coleccionista de pintura de su época.² Sin embargo, no era un «mecenas» en el sentido de que encargara obras para fomentar una forma de arte en particular, o para estimular la creatividad y el desarrollo de un hombre de letras o artista, con la posible excepción de Veláz-

¹ Sebastián de Covarrubias, *Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana*, ed. Georgina Dopico y Jacques Lera, Madrid, Polifemo, 2001, pág. 373.

² Véase Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995.



Fig. 1.—Anónimo, Caricatura de Felipe IV y Olivares como don Quijote y Sancho, 1641 (Hispanic Society of America, Ms. HC 397/97, no. 19).

quez.³ Más bien, protegía con su manto a aquellos dedicados a las artes que, por un motivo u otro, eran atraídos a la órbita de su real presencia, y procuraba encarnar en su propia persona el cultivado interés en las artes de la paz que se esperaba de los príncipes y los miembros de la élite gobernante en la Europa de entonces.

Por fortuna, su propio temperamento e inclinaciones le hacían idóneo para este papel, algo que también se puede decir de su rival en el mercado internacional del arte, Carlos I de Inglaterra, cuya visita a Madrid en 1623 cuando aún era Príncipe de Gales contribuyó a abrirle los ojos a Felipe, entonces un joven de dieciocho años, acerca de lo que significaba ser un príncipe cultivado.⁴ Podemos hacernos una idea de su educación y de la formación de sus gustos por los comentarios contemporáneos, e incluso mejor aún con lo que el propio Felipe nos cuenta de su preparación para el exaltado papel de monarca en el prólogo a su traducción de los libros VIII y IX de la *Historia de Italia* de Guicciardini, emprendida a principios de la década de 1630.⁵

En una carta escrita en diciembre de 1628 en el curso de su visita a Madrid, Rubens escribió del rey: «Parece tener placer extremo en la pintura».⁶ Cuando era príncipe, recibió lecciones de su maestro de dibujo, Juan Bautista Maíno, y según Lope de Vega, «el Rey, nuestro Señor ... supo, y ejerció el Arte de la pintura en sus tiernos años».⁷ Un retrato que le hizo justo después de su muerte un pintor sevillano, Juan Martínez de Gradilla, muestra a Felipe como protector de las artes, con los atributos del dibujo a su izquierda y de la pintura a su derecha [Fig. 2]. La inscripción reza: «Fui con tal gusto en mi grei / de tal arte profesor / que entre la una y otra lei / por ser sin duda pintor / aun dexara de ser rei».⁸ Esto es sin duda ir demasiado lejos, pero Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, nos dice que el rey «manifestó su ánimo e inclinación a todas las artes liberales, pero en particular se señaló en la pintura».⁹

Felipe también tenía un gran interés por la música. Recibió instrucción en teoría y ejecución musical por parte del compositor flamenco de la Capilla Real, el «Maestro Capitán» Mateo Romero, con quien él y sus hermanos se encontraban para formar un pequeño grupo de música de cámara. Él mismo componía y dirigía sus propias obras, y se reservó una sala en el Alcázar para sus libros de música e instrumentos.¹⁰ La afición de su corte a la música era un reflejo de los gustos del propio rey.

Sabemos poco de los inicios de la formación académica del rey, aunque más tarde Olivares observaría con cierto desdén: «aunque no le enseñaron mucho latín fue algo».¹¹ En este punto

³ Véase Javier Portús Pérez, «El mecenazgo de la nobleza en Madrid durante el siglo XVII», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVI. 1. Estudios históricos*, ed. Miguel Morán y Bernardo J. García, Madrid, Yale University Press/Museo Nacional del Prado, 2000, pág. 185.

⁴ Véase Jonathan Brown y John Elliott, *The Sale of the Century. Artistic Relations Between Spain and Great Britain, 1604-1655*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002.

⁵ Véanse J. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1986, págs. 169-78; Jonathan Brown y J. H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV* (2ª ed.), New Haven y Londres, Yale University Press, 2003, págs. 40-42; *Cartas de Sor María de Ágreda*, ed. Carlos Seco Serrano, Madrid, BAE, 108-09, Madrid, Atlas, 1958, vol. 2, apéndice II («Autosemblanza de Felipe IV»); John H. Elliott y José F. de la Peña, *Memoriales y Cartas del Conde Duque de Olivares*, 2 tomos, Madrid, Alfaguara, 1978-81, vol. 2, doc. XIII.

⁶ Ruth Saunders Magurn, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955, carta 180, pág. 292.

⁷ Citado por Hilary Macartney, «Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art», *Espacio, Tiempo, Fortuna*, Serie VII, Historia del Arte, 12 (1999), págs. 287-316, en la pág. 312.

⁸ Hilary Macartney, «The Nobility of Art: The Seville Academy Founded by Murillo and a Portrait of Philip IV at Pollok House», *Journal of the Scottish Society for Art History* 4 (1999), págs. 48-56.

⁹ Citado en Javier Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia-Guipúzcoa, Nerea, 1999, pág. 66.

¹⁰ Louise K. Stein, *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 1993, pág. 93; Brown y Elliott, *A Palace for a King*, pág. 46; Gareth A. Davies, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza*, Oxford, Dolphin, pág. 196; Portús, *Pintura y pensamiento*, pág. 66.

¹¹ Elliott y La Peña, *Memoriales y cartas*, vol. 2, pág. 82.



Fig. 2.—Juan Martínez de Gradilla, *Felipe IV* (Pollok House, Pollok Country Park, Glasgow).

llegamos a la difícil cuestión de hasta qué punto el «Felipe IV, mecenas» fue una creación del Conde-Duque. La alusión de Olivares al latín más bien mediano del rey aparece en una carta de 1632 al Presidente del Consejo de Castilla, que ofrece por lo demás una elogiosa descripción de las aptitudes y los conocimientos de Felipe: «... la geografía la posee con eminencia, entiende y

habla la lengua francesa, entiende la italiana y la portuguesa como el castellano, y ya que como un particular no le es lícito salir a otras provincias ha dado vuelta entera a todas las de España con particular atención y observación».

Estas observaciones son once años posteriores a la subida al trono de Felipe, un período durante el cual el Conde-Duque llevó a cabo un esfuerzo coordinado para llenar las lagunas de la educación del rey y convertirlo en un auténtico modelo de monarca cultivado, preparado para gobernar un país que había de gozar de la supremacía sobre los estados de Europa tanto en las artes de la paz como en las de la guerra. Olivares, producto de Salamanca y extravagante mecenas de hombres de letras en su Sevilla natal, llevó consigo a la corte de Madrid su elevado concepto de la importancia del mecenazgo y del boato espectacular. También llevó consigo, o pronto se le unieron en la corte, algunos paisanos sevillanos que se habían labrado una reputación por su erudición o su talento artístico o literario. Éstos incluían al poeta y pintor Juan de Jáuregui,¹² al poeta Francisco de Calatayud, y al poeta y erudito Francisco de Rioja, quien, en calidad de bibliotecario de Olivares y después también del mismo rey, haría una importante contribución a la vida artística y literaria de la corte en las décadas de 1620 y 1630.¹³ Como es bien conocido, entre estos sevillanos también se hallaba el joven Diego de Velázquez. Con el apoyo y la protección de Olivares, y de un paisano sevillano, el *sumiller de cortina*, don Juan de Fonseca y Figueroa, el artista consiguió su primer empleo en palacio, como *ujier de cámara*, en marzo de 1623, y fue nombrado *pintor del rey* en octubre de ese mismo año.¹⁴ Madrid fue tomado al asalto por Sevilla en estos años iniciales del reinado.

Olivares, uno de los grandes bibliófilos de la época, sentía un interés apasionado por los libros y la erudición, e intentó contagiar su entusiasmo al joven rey. No sabemos qué ocurrió entre ambos hombres cuando el valido se propuso cultivar la mente de su real señor, pero sus esfuerzos tuvieron el efecto deseado sobre un joven al principio perezoso. El propio Felipe nos cuenta en el prólogo a su traducción de Guicciardini cómo emprendió la tarea de superarse a sí mismo, «no llegando a decir qué sé, sino que voy sabiendo, desnudándome de la divinidad por afectar más la filosofía y moderación y sobre todo la rectitud y verdad». Empezó su programa de lecturas con historia, de las que proporciona una larga lista: historias de Castilla y España y de «entradas Indias», los grandes historiadores romanos, Salustio, Tito Livio, y Tácito, las historias de Francia, Alemania y el «cisma de Inglaterra».

Fuera de esto, me pareció también leer diversos libros de todas lenguas, y traducciones de profesiones y artes, que despertasen y saboreasen el gusto de las buenas letras... Para esto, estudié también, con mucha particularidad y noticias generales de historia, la geografía... y aunque algunos de estos libros leí más por entretenimiento que por otra razón, con todo eso, no dejan de causar noticias dignas de leerse y entretienen algún rato; que es preciso buscar el divertimento donde hay poco en que divertirse por el continuado de trabajo y obligaciones.

El rey acaba este prólogo revelador insistiendo en la importancia de las armas, por un lado, y de «las buenas letras, estudios y artes», por otro, pues «estos dos polos son los que gobiernan todo el movimiento de las monarquías y los fundamentos en que estriban, pues juntas entre sí hacen una muy importante consonancia, ayudándose y dándose la mano en cuanto se ofrece».¹⁵

El hábito del rey de dedicarse a la asidua lectura de obras de historia se ve confirmado por una nota escrita en 1627 por Antonio Hurtado de Mendoza: «su Magestad acostumbra leer todas

¹² Véase José Jordán de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1899.

¹³ Véase Elliott, *The Count-Duke*, págs. 20-26, 171-77. Sobre la carrera de Rioja, véase Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Poesías de Don Francisco de Rioja*, Madrid, 1867, y la explicación de Begoña López Bueno en su edición de Francisco de Rioja, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1984.

¹⁴ Brown y Elliott, *A Palace*, pp. 43-45; y para los nombramientos de Velázquez en la corte véase Feliciano Barrios, «Diego Velázquez: sus oficios palatinos», en *Velázquez en la corte de Felipe IV*, ed. Carmen Iglesias, Alfonso Pérez Sánchez, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003.

¹⁵ *BAE*, vol. 109, apéndice II.

las noches las historias de Castilla y extranjeras por havérselo suplicado así de los principios de su felizísimo reinado el Conde Duque de San Lúcar».¹⁶ Seis años después, en una carta del 25 de febrero de 1633 al cardenal Barberini, el nuncio papal cuenta que se retiraba cada día después de la cena para leer durante dos horas en la biblioteca privada que por entonces estaba reuniendo.¹⁷

A diferencia de la biblioteca real creada por el abuelo de Felipe IV en El Escorial, esta biblioteca, conocida como la Librería de la Torre Alta del Alcázar, era en gran medida la biblioteca personal del rey, una biblioteca de trabajo más bien que la biblioteca de un bibliófilo como la del Conde-Duque. Compuesta de unos 2.200 volúmenes, es el tema de un reciente e imponente estudio del profesor Fernando Bouza.¹⁸ Su investigación se basa en el inventario que en 1637 hizo de la biblioteca Francisco de Rioja en calidad de bibliotecario real, y el profesor Bouza ha identificado y catalogado los contenidos, localizando alrededor de un tercio de los libros del rey en la actual Biblioteca Nacional.

El problema, naturalmente, es saber en qué medida los libros incluidos en el inventario permiten hacernos una idea de los gustos personales del rey, y hasta qué punto reflejan las sugerencias del Conde-Duque y Rioja sobre lo que debería estar leyendo. La carta escrita por el nuncio papal en 1633, por ejemplo, dice que la biblioteca anda escasa de libros italianos, difíciles de encontrar en Madrid, y sugiere que el cardenal Barberini debería enviar como regalo de Roma los libros de una lista de desiderata que redactaba el bibliotecario real. No obstante, incluso aunque la selección fuera llevada a cabo por Rioja, la biblioteca de obras en castellano, francés e italiano que en aquel momento se estaba reuniendo consistía de libros que Felipe leía por instrucción o placer, o que se consideraba oportuno que tuviera a mano.

Catalogada por Rioja en cuarenta divisiones, la biblioteca, como era de esperar por los propios comentarios del rey sobre sus lecturas, estaba muy bien nutrida de obras de historia, que de una forma u otra representaban diecisiete de los cuarenta encabezamientos. Además, había 79 entradas bajo el encabezamiento «Gobierno y Estado», incluidos *Los seis libros de las Políticas* de Justo Lipsio, 164 libros de devoción y piedad, 78 relativos a Filosofía Natural y Moral y Racional, 39 sobre arquitectura, pintura, escultura y medallas, y no menos de 114 obras de poetas españoles. También había un encabezamiento, «Libros varios de diversas lenguas», compuesto de 245 títulos que abarcaban una variedad de temas que iban desde las obras de ficción a los libros sobre los modales cortesanos.

Los escritores del Siglo de Oro están bien representados. El *Quijote*, sorprendentemente, no figura en la lista, pero Cervantes aparece con sus *Novelas ejemplares* y *Persiles y Sigismunda*. *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *La pícaro Justina* de López de Úbeda están allí. También se encuentran las *Soledades* de Góngora, y la edición de sus obras completas de 1633, junto con un número enorme de obras de Lope de Vega. No cabe duda de que lo que el rey no podía ver de Lope en el escenario lo podía leer en su biblioteca. No hay nada, sin embargo, de Tirso de Molina ni de Vélez de Guevara, ni por cierto de Calderón, aunque en su caso el inventario quizá fue redactado demasiado pronto.

He hecho hincapié en la educación y el programa de lecturas del joven Felipe IV porque nos da una idea del tipo de príncipe que se estaba formando bajo la tutela de Olivares hacia 1633-34, cuando el valido le estaba construyendo el palacio de recreo del Buen Retiro en las afueras de Madrid. Ya cercano a los treinta años, el rey no sólo había heredado el buen ojo de los Habsburgo para la pintura y las obras de arte, sino que además gracias al trato con Rubens y la observación

¹⁶ Citado por Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Historia cultural del siglo de oro*, Madrid, Pons, 2001, págs. 305-06.

¹⁷ Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb.Lat. 8386, fols. 57-59, Mgr. Monti a Francesco Barberini, 25 de febrero de 1633; véase también Brown y Elliott, *A Palace for a King*, pág. 41.

¹⁸ Fernando Bouza Álvarez, *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Madrid, Instituto de Historia del Libro, 2005.

casi diaria de su trabajo en su estudio del Alcázar durante la estancia del artista en Madrid en 1628-29, se estaba convirtiendo en un auténtico experto, con un gusto cada vez mayor por las obras de los grandes pintores venecianos, especialmente Tiziano, cuyas obras estaban tan bien representadas en la colección real.¹⁹

Desde sus años mozos también mostró su pasión por el teatro, asistiendo de incógnito, como es bien sabido, a las representaciones de comedias en los corrales de Madrid.²⁰ El gusto por el teatro cortesano se había desarrollado durante el reinado de su padre, y Felipe como rey lo adoptó con entusiasmo, patrocinando con su presencia las tres espectaculares producciones puestas en escena en Aranjuez en 1622, incluida la de *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana. Durante esa década hubo numerosas representaciones en el Alcázar, puestas en escena en el Salón Grande, también conocido como el Salón de Comedias.²¹ El cardenal Francesco Barberini, por ejemplo, vio varias comedias en el Alcázar durante su visita a Madrid en 1626, aunque la única descrita en el diario de la visita llevado por Cassiano dal Pozzo, publicado por completo hace poco por primera vez, fue una obra que se ha atribuido a Luis Belmonte Bermúdez sobre el Archiduque Alberto y la defensa de Lisboa contra el ataque inglés de 1589.²² El gusto del rey por las obras de Lope de Vega es evidente por el número de ellas que se puede encontrar en las estanterías de su biblioteca, pero también parece haber adquirido un particular entusiasmo por las comedias de Jerónimo de Villazán, cuyo *Sufrir más por querer más* fue representado durante algún tiempo, por orden real, sólo en palacio y no en los corrales. Villazán se vio favorecido, según palabras de Lope, por «el voto singular del Sol Felipe».²³

Lo anterior podría sugerir que el gusto personal del rey se empezaba a imponer en una corte donde, en los primeros años, prosperaban aquellos poetas y dramaturgos que se dirigían con éxito a Olivares en busca de protección y ascensos. En los principios del reinado todos se apresuraron naturalmente a saludar el nuevo régimen. «Siglo de Oro es para España el reinado del rey nuestro señor Felipe IV, prometiendo tan felices principios prósperos fines», escribió ese publicista profesional, Andrés Almansa y Mendoza, en una carta del 31 de agosto de 1621.²⁴ Aquéllos que ya habían gozado de la protección de Olivares en Sevilla estaban bien colocados para disfrutar del sol del favor del nuevo monarca, pero para algunos la transición del anterior régimen al nuevo no iba a resultar tan fácil.

Quevedo, como protegido del caído en desgracia Duque de Osuna y desterrado a La Torre de Juan Abad, se vio en un precario equilibrio entre la esperanza y la desesperación con la subida al trono de Felipe en 1621. Su referencia al nuevo valido en los *Grandes Anales de Quince Días* era lacónica y cautelosa, pero dedicó a Olivares la parte I de la *Política de Dios*, y poco a poco se abrió camino hasta alcanzar un puesto, un tanto incómodo, entre el grupo de escritores que el valido estaba formando en la corte.²⁵ Otro escritor que logró hacer la transición fue Antonio Hurtado

¹⁹ Sobre Rubens en Madrid, véase Alexander Vergara, *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, cap. 3.

²⁰ José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, 3ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1964, pág. 148.

²¹ Para el teatro en la corte durante el reinado de Felipe IV, véase especialmente N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967, cap. 10, y Melveena McKendrick, *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, cap. 8.

²² Cassiano del Pozzo, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, ed. Alessandra Anselmi y Ana Minguito, Madrid, Aranjuez, 2004. Véase, pág. 265 de la traducción castellana por Ana Minguito en la edición bilingüe.

²³ Davies, *A Poet at Court*, págs. 57-9; Victor Dixon, «Apuntes sobre la vida y obra de Jerónimo de Villazán y Garcés», *Hispanófila* 13 (1961), págs. 5-22.

²⁴ Andrés de Almansa y Mendoza, *Obra periodística*, ed. Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia, 2001, pág. 198.

²⁵ Henry Ettinghausen, «Quevedo ante dos hitos en la historia de su tiempo: el cambio de régimen de 1621 y las rebeliones de catalanes y portugueses de 1640», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997; véase también J. H. Elliott, *Spain and its World, 1500-1700*,

de Mendoza, quien, a pesar de haber sido el protegido del hijo del duque de Lerma, el conde de Saldaña, obtuvo el favor de Olivares, alcanzó un nombramiento en la casa real a los dos meses de la subida al trono del nuevo rey, y prosiguió con una triunfante carrera como dramaturgo y poeta de la corte de Felipe IV.²⁶ Luis Vélez de Guevara, otro miembro de la Academia del conde de Saldaña, también consiguió sobrevivir a la caída de la casa de Sandoval, y se metamorfoseó con éxito en una de las *bechuras* del Conde-Duque.²⁷ Otros fueron menos hábiles, o tuvieron menos suerte. Tirso de Molina topó con la Junta de Reformatión,²⁸ y Góngora, pese a todos sus esfuerzos, y a pesar de recibir mercedes del nuevo régimen, siguió siendo un hombre decepcionado.²⁹

«Ayer», escribía Góngora en una carta del 25 de noviembre de 1625, «di el enhorabuena al Conde-Duque de San Lúcar. Salí con dos abrazos suyos, que los compran muchos que los vieron».³⁰ Ganar y conservar el favor de Olivares era tarea difícil, y el grupo de escritores reunido en la corte en la década de 1620 estaba formado en gran medida por hombres de Olivares. Éste los valoraba por su talento y necesitaba sus servicios para que le ayudaran a alcanzar sus objetivos. Por medio de la creación en Madrid de la corte más creativa y brillante de Europa exaltaría la reputación de España y su monarca. Los poetas, escritores y artistas de la corte proclamarían e inmortalizarían las virtudes y los logros del «rey planeta», y defenderían su propio régimen de los ataques de sus enemigos.

No he sido capaz de descubrir quién fue el primero al que se le ocurrió el concepto de llamar a Felipe «el rey planeta», siendo el rey el cuarto de los Felipes, y el sol el cuarto de los astros, ni cuándo el término fue empleado por primera vez. En *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*, escrita en 1622, Lope de Vega saluda a «Felipe, como sol que va saliendo, / y estos nublados viles esparciendo...».³¹ Tirso usa el término «el planeta real» en *Tanto es lo de más como lo de menos*, pero no hay certeza de si estas palabras datan de 1623 o de una revisión de la obra dos o tres años después.³² En cualquier caso, el título quedó establecido en algún momento durante los primeros años del reinado, y resume perfectamente la imagen del monarca que Olivares quería transmitir. Sus implicaciones se exponen en uno de los diálogos de las *Tardes del Alcázar*, escritas por el sevillano Juan de Robles hacia 1631 y dedicadas al Conde-Duque: «... el Rei es verdaderamente un Sol: no solo por lo único, que quiso significar Augusto en la empresa de sus monedas, i por la superioridad que este planeta tiene a los demás, sino tambien por lo útil de sus efectos, de criar, i engendrar, i alumbrar, i calentar, i hazer otros diversos beneficios, i regalos comunes a todas las criaturas».³³

A medida que desarrollaba sus propios intereses literarios y artísticos, Felipe encarnó este papel sin esfuerzo, contemplando con deleite su reflejo en los elogios del círculo de ingenios de la corte con que le había rodeado su valido y proporcionándoles a su vez el calor de su favor. La inauguración del Palacio del Buen Retiro en diciembre de 1633 le permitió representar su papel

New Haven y Londres, Yale University Press, 1989, cap. 9 («Quevedo and the Conde-Duque de Olivares») acerca de las incómodas relaciones de Quevedo con el régimen.

²⁶ Véase Davies, *A Poet at Court*, págs. 26-30 sobre la transición de Mendoza del viejo al nuevo régimen.

²⁷ Ruth Lee Kennedy, *Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors, 1620-26*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1974, págs. 219-23. Sobre la Academia de Saldaña, véase José Sánchez, *Academias literarias del siglo de oro español*, Madrid, Gredos, 1961, págs. 36-46.

²⁸ Ángel González Palencia, «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformatión», *Boletín de la Real Academia Española* 25 (1946), págs. 43-84; Kennedy, *Studies in Tirso*, cap. 2.

²⁹ Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Féret, 1967, pág. 346.

³⁰ Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1943, Epistolario, carta 122 (a Cristóbal de Heredia, 25 de noviembre de 1625).

³¹ *Obras de Lope de Vega (BAE, tomo 233)*, pág. 337.

³² Sobre los problemas de datación de esta obra, véase J. C. J. Metford, «Tirso de Molina and the Conde-Duque de Olivares», *Bulletin of Hispanic Studies* 36 (1959), págs. 15-17; véase también Kennedy, *Studies in Tirso*, pág. 253.

³³ Juan de Robles, *Tardes del Alcázar. Doctrina para el perfecto vasallo*, ed. Miguel Romero Martínez, Sevilla, Diputación Provincial, 1948, pág. 48.

del Rey Planeta con el estreno de un nuevo escenario más amplio que las un tanto apretujadas dependencias del Alcázar.

Dado que ya he tratado por extenso, en colaboración con Jonathan Brown, la historia del nuevo palacio, en esta ocasión me limitaré a destacar aquellos aspectos especialmente relacionados con el papel de Felipe como mecenas real. En primer lugar, pienso que hay que resaltar que el plan y la construcción del palacio guardan una estrecha relación temporal con los diseños de Olivares para «la crianza de la juventud española», esbozados en sus memoriales de 1632 y 1635. A lo largo de toda su carrera política el Conde-Duque estuvo preocupado por lo que llamaba «la falta de cabezas», y juzgaba la educación como la única solución efectiva. «La crianza de la juventud española, en primer lugar de la nobleza della», comienza su memorial de 1632, «considero por el principal punto de gobierno y por la cosa que a los ojos del mundo hoy más necesita de remedio».³⁴ Su solución fue proponer la creación de una serie de academias para los hijos de la nobleza, comenzando por la misma corte. El rey proporcionaba el perfecto modelo de conducta, y el nuevo palacio, con sus espaciosas instalaciones para los ejercicios ecuestres, había de ofrecer el escenario ideal para la educación de la nueva generación, empezando por el propio hijo del rey, Baltasar Carlos, a quien Velázquez retrataría cuatro o cinco años después en el transcurso de una lección de equitación en el Buen Retiro.

El nuevo palacio también había de proporcionar un escenario para el cultivo del espíritu. Aquí, bajo la benigna protección del monarca, los poetas e ingenios de la corte tenían la posibilidad de competir en ingenio y exhibir sus talentos. Se trataba, naturalmente, de la continuación de una tradición ya arraigada por aquel entonces. Las academias de una clase u otra eran un rasgo de la vida de Madrid desde hacía largo tiempo, y algunas de ellas se reunían a la sombra de palacio. En los primeros años del reinado, un grupo de poetas, los «repentistas», disfrutaron del favor del rey, quien también hizo una visita en la primavera de 1622 a la Academia de Madrid, dirigida a la sazón por el doctor Sebastián Francisco de Medrano, y que después se trasladaría a la casa de Francisco de Mendoza, secretario del cuñado de Olivares, el conde de Monterrey.³⁵ El nuevo palacio inspiró una antología de elogios en verso, coleccionados y publicados por Diego de Covarrubias in 1635,³⁶ y proporcionó el escenario para certámenes literarios bajo el patrocinio real. En el concepto de Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso*, publicadas aquel mismo año, leemos cómo Apolo, o Felipe IV, «aquel... mayor luminaria del cielo... Príncipe erudito del immortal imperio de las Ciencias, y Artes... determinó fundar una escuela, donde todos los eminentes en qualquier género de utilidad, ya útil, ya deleytosa, y principalmente los profesores de Poética... acudiesen a honrados grados, y se coronassen de sagrados y vencedores laureles...». Es significativo que el autor prosiga con la descripción de cómo Apolo encargó que se hiciera una gran estatua ecuestre de bronce del «generoso Guzmán del Español Mecenas», después traída en procesión en un carro triunfal.³⁷ La figura tan maciza del Conde-Duque nunca andaba demasiado lejos.

En las grandes fiestas organizadas en el Retiro en febrero de 1637 para celebrar la elección del cuñado de Felipe como Rey de los Romanos, el Monte Parnaso de Salas Barbadillo cobró vida sobre el escenario en el Salón de Reinos gracias al escenógrafo florentino Cosimo Lotti, famoso por sus espectaculares producciones de comedias de tramoyas en el palacio y sus jardines. Apolo cantaba poesías acompañado de su lira y escuchaba a los poetas reunidos que recitaban sus propias composiciones. Luis Vélez de Guevara presidía esta «Academia burlesca a La Majestad de Felipe IV el Grande»; Antonio Hurtado de Mendoza era uno de los jueces; y todo el acontecimiento, con

³⁴ Elliott y de La Peña, *Memoriales y cartas*, 2, doc. XIIb, pág. 87.

³⁵ Kennedy, *Studies in Tirso*, págs. 66-7; Sánchez, *Academias literarias*, págs. 49-56; Davies, *A Poet at Court*, pág. 60.

³⁶ *Elogios al palacio real del Buen Retiro*, Madrid, 1635 (ed. facsímil, Valencia, Talleres de Tip. Moderna, 1940).

³⁷ Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, Madrid, 1635, fols. 1-2 y 19-21v.; véase también ahora sobre Salas Barbadillo, Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2004, especialmente págs. 66-72.

sus alusiones a las personalidades de la corte, ofreció la ocasión para una exhibición de ingenio más bien penoso.³⁸

A pesar de todo el entretenimiento proporcionado por estos pasatiempos literarios, fue sobre todo por medio de las producciones teatrales llevadas a escena en el palacio y sus jardines con lo que el Retiro realizó su contribución más significativa a la vida cultural de la España de Felipe IV. La existencia y el carácter del Retiro, como palacio de placer concebido para satisfacer los gustos e intereses del rey y su corte, ejerció su parte de influencia, como en general se reconoce, sobre la dirección en que el teatro español se estaba moviendo. El nuevo palacio ofrecía diversos lugares idealmente apropiados para la pompa y los espectáculos fastuosos: varias plazas, especialmente la Plaza Grande; el coso del Prado Alto de San Jerónimo; el estanque grande con sus canales, que se usaban para las festividades acuáticas y para las producciones teatrales en la isla central; la gran sala de palacio, el Salón de Reinos, que, además de sus funciones ceremoniales y solemnes, también era utilizado para las producciones teatrales y para espectáculos frívolos como la Academia Burlesca de 1637; y el especialmente diseñado teatro de palacio, el Coliseo, cuya construcción comenzó en 1638.

Las espléndidas instalaciones que ofrecía el Retiro para la pompa y la mascarada eran ideales para las comedias de tramoyas, que tanto éxito alcanzaron durante el reinado de Felipe IV. Cosimo Lotti era un brillante escenógrafo, y el Coliseo estaba diseñado con meticulosidad para incorporar decorados en perspectiva y maquinaria teatral capaz de producir los efectos más espectaculares. Cosimo murió en 1643, pero, a petición de Felipe, el Gran Duque de Toscana le envió en 1651 otro ingeniero florentino, Baccio del Bianco, de cuya producción de *Andrómeda y Perseo* de Calderón en el Coliseo en 1653 podemos hacernos una vaga idea a partir de los once dibujos enviados a Viena como muestra del acontecimiento [Fig. 3]. El éxito de las producciones de Cosimo Lotti en la década de 1630 llevó hacia 1640 al reacondicionamiento del Salón Grande del palacio del Alcázar, a partir de entonces conocido como el Salón Dorado, de forma que fuera posible la incorporación de maquinaria teatral y decorados en perspectiva.³⁹ No obstante, aunque el gusto del rey fomentaba estas innovaciones italianas en el teatro de la corte, su favor no parece haberse ampliado al importado género de la ópera, a pesar del aparente éxito de *La selva sin amor* de Lope en 1627. La convención prevaleció, bajo la forma de un género híbrido de espectáculo cortesano musical donde predominaba el diálogo hablado, y no sería hasta 1660, ya cerca del fin de reinado, cuando la ópera volvería a hacer una aparición irregular en la corte.⁴⁰

Es sobre todo en las artes visuales, y principalmente en la pintura, donde los gustos y el mecenazgo de Felipe IV tuvieron sus efectos más decisivos y duraderos.⁴¹ A pesar de la construcción del Buen Retiro en la década de 1630, el de Felipe no fue un gran reinado en términos de logros arquitectónicos. El mismo Retiro se hizo a gran velocidad, y mientras que los espacios interiores estaban decorados lujosamente, el exterior de ladrillo fue considerado en general indigno de tan magnífico rey. Otros proyectos de edificios reales fueron relativamente modestos. El rey tenía el pabellón de caza, conocido como La Torre de la Parada, reconstruido en la década de 1630, y durante la misma década Alonso Carbonel, el más bien poco distinguido arquitecto del Retiro tan favorecido por Olivares, emprendió la construcción de una casa de campo para el Cardenal Infante, la Casa de la Zarzuela. Más significativa fue la construcción del espléndido Panteón en El Escorial, diseñado por el noble florentino Giovanni Battista Crescenzi, un pintor y arquitecto que gozó de

³⁸ Brown y Elliott, *A Palace*, pág. 212; Sánchez, *Academias literarias*, págs. 134-57, basado en los textos publicados en Alfred Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et XVIIe siècle*, Paris, 1878, págs. 603-76; Davies, *A Poet at Court*, pág. 62.

³⁹ Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986, cap. 3; Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, ed. J. E. Varey and N. D. Shergold, Londres, Tamesis, 1970, págs. lx-lxii.

⁴⁰ Stein, *Songs of Mortals*, especialmente págs. 132-33 y 201-05.

⁴¹ Véase en particular Brown, *Kings and Connoisseurs*, cap. 3, y su ensayo, «Felipe IV como mecenas y coleccionista», en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid, Catálogo de Exposición, Museo del Prado, 2005, págs. 45-62.



Fig. 3.—Baccio del Bianco, *Perseo, Palas y Mercurio* (diseño para *Andrómeda y Perseo*) (Houghton Library, Harvard University). Reproducido en Brown y Elliott, *A Palace for a King* (2003 ed., lámina 155).

un alto lugar en el favor de Felipe y que se convirtió de hecho en el dictador del gusto artístico en la corte hasta su muerte en 1635.⁴²

Era la pintura, mucho más que la arquitectura o incluso la escultura, lo que realmente deleitaba a Felipe. La adquisición y, en menor medida, el encargo de cuadros y su consiguiente instalación en espacios interiores adecuadamente decorados y amueblados se fue convirtiendo en una pasión personal a medida que progresaba su reinado. A la muerte de Carlos II en 1700 la colección real española consistía de unos 5.500 cuadros, y parece que alrededor de 3.000 de ellos fueron incorporados a ella durante el reinado de Felipe IV.⁴³ Las cifras, sin embargo, son más bien engañosas. Ochocientos cuadros fueron adquiridos apresuradamente para cubrir las paredes del Retiro, y aunque éstos incluían algunos paisajes espléndidos de Claude y otros artistas que trabajaban en Roma, muchos eran obras a destajo que nos dicen poco o nada sobre el gusto personal del rey. Este queda mejor reflejado en las piezas de gran calidad que adquirió en la venta de la colección de arte de Carlos I de Inglaterra que siguió a su ejecución, momento en que algunas obras soberbias, en particular de maestros italianos, fueron incorporadas a la colección real.⁴⁴ Como coleccionista exigente, en sus últimos años Felipe estaba dispuesto a adquirir sólo lo mejor.

⁴² Brown y Elliott, *A Palace*, págs. 44-45.

⁴³ Los cálculos difieren. Véanse Brown, *Kings and Connoisseurs*, pág. 145, y Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 251.

⁴⁴ Véase Jonathan Brown y John Elliott, *La almoneda del siglo* (Catálogo de Exposición, Museo del Prado), Madrid, 2002.

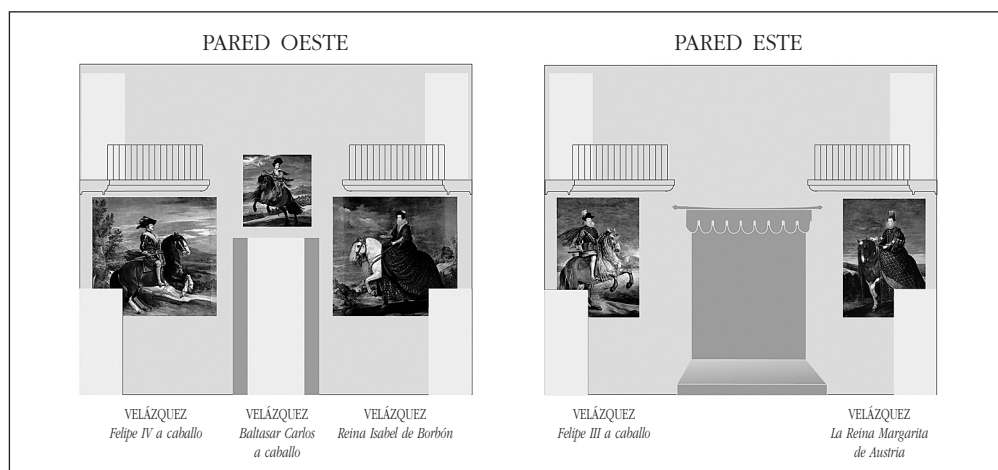


Fig. 4.–Reconstrucción virtual de la Sala de los Reinos (Catálogo de la exposición en el Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005, *El palacio del Rey Planeta*, fig. 47. También en Carmen Blasco, *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001), fig. 31.

un programa iconográfico con la intención de transmitir una serie de mensajes sobre los triunfos del reinado y la gloria de la dinastía, y en tal sentido pueden ser considerados más un encargo oficial que una expresión de gusto personal. Por desgracia, no se ha encontrado ningún testimonio que nos permita identificar con certeza al autor o autores del programa iconográfico. Es probable que al menos tres miembros del círculo de la corte estuvieran íntimamente implicados: Olivares, Francisco de Rioja, y Velázquez. Por otro lado, sería sorprendente que el propio rey no expresara un interés personal en el proyecto, y en ese sentido puede considerarse todavía, al menos hasta cierto punto, un encargo real.⁴⁵

En retrospectiva, uno de los rasgos más llamativos de las series encargadas para el Salón de Reinos es que los cuadros eran obras de artistas españoles, pues hay que decir que, con excepción de Velázquez, Felipe no fue un gran protector y mecenas de sus contemporáneos españoles, aunque llegó a adquirir una pareja de obras de Ribera que fueron colgadas en el Salón Nuevo del Alcázar.⁴⁶ En cambio, prefirió orientar su mecenazgo hacia uno de sus súbditos no españoles, Rubens, cuya obra tanto llegó a admirar durante la visita del artista a Madrid en 1628. Sin embargo, a pesar de su admiración, no se dirigió a Rubens para la decoración del Buen Retiro, quizás porque el artista estaba muy ocupado con encargos de Inglaterra y Flandes. Tan sólo en 1636 Rubens recibiría un encargo mayor del rey, para producir una serie de sesenta y tres escenas de las *Metamorfosis* de Ovidio como decoración de las paredes de la Torre de la Parada.⁴⁷ El encargo fue un magnífico homenaje real al genio de un artista que se había situado con firmeza en la tradición de Tiziano y los grandes coloristas venecianos.

⁴⁵ Véase el catálogo de la exposición en el Museo del Prado, *El palacio del Rey Planeta*, donde se reconstruyó el programa iconográfico del Salón de Reinos.

⁴⁶ Orso, *Philip IV and the Alcázar*, págs. 58-9.

⁴⁷ Svetlana Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*, Londres y Nueva York, Phaidon, 1971; Vergara, *Rubens and his Spanish Patrons*, cap. 4. En un ensayo reciente, «Rubens and Philip IV: a Reappraisal», David Howarth defiende la implicación activa del hermano de Felipe, el Cardenal-Infante, en el encargo de la Torre de la Parada. Véase *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage, 1550-1700*, ed. Hans Vlieghe and Katlijne Van der Stighelen, Turnhout, Brepols, 2005, págs. 47-60.

El acto más creativo de mecenazgo de todo el reinado de Felipe, a pesar de todo, fue a ojos de la posteridad, y con razón, su promoción de la carrera de Velázquez. Éste se prolongó desde el momento del nombramiento del artista por Felipe como *pintor del rey* en 1623, a través de la concesión de un permiso para ampliar su conocimiento de géneros y estilos con un viaje a Italia entre 1629 y 1631, hasta el último y más llamativo acto oficial de aprobación real, el nombramiento de Velázquez como caballero de Santiago en 1659, haciendo frente a una fuerte oposición.

Existen muchos misterios sobre la naturaleza de la relación del rey con su artista predilecto. Su compromiso permanente durante casi cuarenta años con un hombre cuyo carácter lento y flemático debió de ser una fuente constante de exasperación puede ser considerado una prueba del juicio estético de Felipe tanto como del genio de Velázquez. Al mismo tiempo, parece que se desarrolló entre ambos hombres un vínculo personal, que reflejaba no sólo la intimidad que puede llegar a haber entre un artista y su modelo, sino también gustos y simpatías compartidos.

El temprano contacto de Velázquez con la academia de Pacheco en Sevilla, su considerable biblioteca personal, que contaba con 154 títulos y, sobre todo, sus mismos cuadros dan testimonio de un artista que pensaba largo y tendido sobre la naturaleza del arte y la función del artista. Esto le convertía en una figura que se asociaba naturalmente con el círculo literario y erudito presidido por el rey, y que, como artista, era capaz de usar conceptos que su mecenas real comprendía y apreciaba. Un ejemplo está relacionado con el retrato ecuestre del rey que Velázquez pintó para el Salón de Reinos [Fig. 5].⁴⁸

El retrato fue acogido en términos convencionales como una imagen del poder real en los poemas compuestos para celebrar la inauguración del Salón de Reinos en 1635, y en la *Silva topográfica* sobre el Buen Retiro del poeta portugués Manuel de Gallegos: «Si así le viera el belga en la campaña / al Imperio de España / se rindieran las turbas rebeladas». Es, sin embargo, evidentemente único entre los retratos reales al mostrar un monarca de perfil, con sólo un ojo visible [Fig. 6]. **Éste, me parece, podría ser un típico concepto velazqueño. Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, cuenta en *El arte de la pintura*, cómo Apeles pintó «el retrato del rey Antígono, que era ciego de un ojo, y por encubrir la falta lo hizo de medio perfil por la parte que no tenía defecto, para que lo que faltaba al rey no le descubriese su pintura».**⁴⁹ Felipe IV, naturalmente, no padecía tal defecto, pero el desafío de lograr un parecido de medio perfil podría haber atraído a un artista que se veía a sí mismo, y era visto por Pacheco y otros, como el Apeles de Felipe. Resulta significativo que se cuente la misma historia del propio Alejandro y su elección del retrato que le hizo Apeles en la pieza de Calderón *Darlo todo y no dar nada*, de 1651: «... para que quede al mundo este político ejemplo / de que ha de buscarse modo / de hablar a un rey con tal tiento, / que ni disuene la voz, / ni lisonjee el silencio. Nadie sino Apeles puede / retratarme desde hoy, siendo / pintor de cámara mío».⁵⁰ ¿Es acaso posible que Calderón, aparte de exponer discretamente una observación política, estuviera rindiendo homenaje al mismo tiempo a su genial colega, quien se encontraba en la misma relación con el monarca en el dominio de las artes visuales que él en el dominio de las artes escénicas? Desde 1635 Calderón había sido el dramaturgo oficial de palacio, y, como Velázquez, fue recompensado con una sucesión de mercedes: el hábito de la Orden de Santiago en 1636; una pensión en 1645; y finalmente, en 1663, un nombramiento como capellán de honor del rey.⁵¹ El rey, el pintor y el dramaturgo se movían por igual en un mismo

⁴⁸ Véase John H. Elliott, «Historia y mito en el Salón de Reinos», en *Historias inmortales*, Madrid, Museo del Prado, 2002, págs. 211-28.

⁴⁹ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 146.

⁵⁰ Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo 1 (*Dramas*), ed. A. Valbuena Briones, 5ª ed., Madrid, Aguilar, 1969, Acto I, págs. 1027-028. Véase también Melveena McKendrick, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Londres, Tamesis, 2000, pág. 12.

⁵¹ José María Díez Borque, «Teatro del siglo XVII: Lope de Vega y Calderón de la Barca», en Morán y García (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón*, págs. 293-94.



Fig. 5.—Velázquez, *Felipe IV equestre* (Prado, 1178).

mundo conceptual, y el pintor de cámara y el dramaturgo oficial de palacio eran beneficiarios preeminentes del mecenazgo del rey.

En el período en que Calderón escribió su obra, muchos habían tratado de decir al rey verdades desagradables sobre el verdadero estado de su monarquía. Políticamente, el reinado estaba acabando en fracaso. La vida cortesana, especialmente en el Buen Retiro, se había ido eclipsando durante la terrible década de 1640, marcada por las rebeliones de Cataluña y Portugal y las muertes de la reina y del príncipe Baltasar Carlos. Se reanimaría de nuevo con el segundo matrimonio del rey en 1649 con Mariana de Austria. Los autos sacramentales y las comedias de tramoya de Calderón subirían a escena una vez más en el Buen Retiro, que la nueva reina prefería con mucho al lúgubre Alcázar. Sin embargo, las nuevas festividades y extravagancias tenían lugar contra un fondo de continuas críticas en un país que se hallaba aún más empobrecido que en la década de 1630. Con las terribles dificultades económicas y apuros financieros de la década de 1650, y la desaparición de toda una generación de talentos creativos, la corte había perdido algo de su vida y lustre anteriores.



Fig. 6.—Velázquez, *Felipe IV equestre*, detalle (Prado, 1178).

Un monarca envejecido, Felipe soportaba los reveses y humillaciones de los últimos años de su reinado con resignación cristiana y fortaleza estoica. Ya ni siquiera estaba dispuesto a que Velázquez pintara su retrato; «...ha nueve años», escribía en 1653, «que no se ha hecho ninguno, y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella como por no verme ir envejeciendo».⁵² Sin embargo, a pesar de que el historial político por el año 1665, hacia el final de un largo reinado, era profundamente decepcionante, los logros culturales no lo eran. José Simón Díaz calculó que el mecenazgo real de Felipe IV abarcó 223 artistas y hombres de letras, frente a 76 durante el reinado, hay que reconocer más breve, de su padre, y 66 durante el de Felipe II.⁵³ Las estadísticas son sin duda toscas, y hubo escritores y artistas capaces que no consiguieron asegurarse el mecenazgo real que se sentían legitimados a reclamar. Con todo, la inclusión de tantos hombres de genio o talento entre aquellos que disfrutaron al menos de una cierta medida de aprobación y apoyo real sugiere que Felipe IV, con su sensibilidad hacia las artes, merece por derecho propio su posición central en la historia del Siglo de Oro español.

Traducción de Marta Balcells, revisada por el autor.

⁵² Joaquín Pérez Villanueva, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1986, carta xlv (8 de julio de 1653).

⁵³ José Simón Díaz, «Los escritores-criados en la época de los Austria», *Revista de la Universidad Complutense* (1981), págs. 169-78.

LA CREACIÓN DEL ESPACIO. MECANISMO DRAMÁTICO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

Para hablar de los mecanismos dramáticos en el teatro del Siglo de Oro, o, dicho con términos más generales y abiertos, de la manera en que se hacía el teatro en aquella época, es conveniente recordar rápidamente lo que era el teatro en aquel momento, pero no para nosotros, espectadores, lectores o estudiosos de hoy en día, sino para los hombres y mujeres que lo hacían y lo veían. Maravall, en uno de sus trabajos clásicos y con una aguda perspectiva social, dijo que «el teatro español, sin dejar de asumir la herencia culta del Renacimiento [...] Se justifica a sí mismo como obra de los modernos, para los modernos. Se nacionaliza, en consecuencia de lo anterior, y se hace valer en tanto que español [...] Todo lo cual le lleva a plantearse asuntos de viva actualidad».¹ O sea que para los hombres, por ejemplo, del Madrid de finales del siglo XVI y la primera parte del XVII, el teatro era el vehículo que expresaba su actualidad bajo diferentes apariencias imaginadas por la creatividad de dramaturgos y poetas.

Desde luego que la posición no era unánime, la polémica sobre la licitud del teatro se prolonga durante decenios entre los siglos XVI y XVII. Los términos de la polémica desde la perspectiva ideológica (en este caso religiosa y política) se pueden reducir así: «la comedia [es / no es] indiferente en lo cristiano» y «La comedia [es / no es] conveniente en lo político».² Pero a esta controversia ética habría que agregar la controversia estética tantas veces estudiada en la que se opone la visión que propone el modelo aristotélico y aquella que busca otros derroteros.

En este sentido, como en muchas otras cosas, Lope puede tomarse como un portavoz de su público, el verdadero público teatral, y así en su *Arte nuevo de hacer comedias* plantea visiones que podemos suponer serían las que compartiría el público que asistía a las comedias. Lo primero es la aceptación de una libertad creativa que iba en contra de lo planteado por el «arte» antiguo basado en la preceptiva aristotélica:

Porque fuera de seis, las demás
todas pecaron contra el arte gravemente.
Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido

¹ José Antonio Maravall, «El teatro barroco desde la historia social», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, pág. 15.

² Síntesis del Maestro fray Manuel Guerra y Ribera que aparece en la quinta parte de comedias de Calderón (1682). Citada por Marc Vitse, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, pág. 72.

porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.³

Pero, por otra parte, Lope reconoce en el mismo texto poético la existencia de una forma o modelo de hacer las comedias que él propone: recordemos simplemente sus afirmaciones en torno a los temas (la importancia de la honra), el uso de la métrica (en qué circunstancias son convenientes los romances, sonetos, redondillas, etc.) o la manera en que debe llevarse a cabo la construcción de la trama misma. Todo esto nos dice que el público tiene una posición muy clara ante el género la cual condiciona la recepción del texto. Por lo tanto existen unos cauces formales y expresivos conocidos que facilitan el establecimiento de la comunicación con el público desde el texto de la obra dramática.

Pero no solamente hay una relación con el público determinada por la coincidencia en el gusto, hay obviamente una relación que se establece por la existencia de un sistema cultural imbricado de las posiciones religiosas y políticas que configuran la ideología y que hemos mencionado rápidamente antes. No es necesario recalcar que el teatro implica una relación mucho más directa que otras formas literarias con la cultura de la sociedad a la que va destinada por el hecho que el teatro tiene una forma de realización espectacular que es compartida públicamente por un gran número de individuos en una reunión específica que es la representación en un teatro o espacio teatral.

Una concepción bastante amplia de sistema cultural es aquella que lo entiende como la suma de conjuntos de conjeturas y explicaciones que sobre la realidad hace una sociedad y que se manifiesta implícita o conscientemente en un conjunto de distintos textos o discursos que funcionan como un paradigma de proposiciones que esa sociedad tiene por verdaderas.⁴ Este conjunto está formado por textos que pertenecen a distintos géneros, tanto literarios como no (religiosos, jurídicos, filosóficos, históricos, etc.). La literatura es entonces un sistema modelizante que universaliza y mitifica la realidad por medio de un sistema de signos que es valorado estéticamente y reconocido como expresión válida aunque ésta sólo puede ser descodificada por una minoría.

Hay que dejar claro que se lleva a cabo un proceso de transformación muy marcado entre las vivencias de la realidad y el discurso literario derivado de un sistema cultural. Este discurso no es un reflejo directo de la realidad. Esto es, las situaciones y temas que se plantean en las obras dramáticas son aceptadas como verdaderas por esa sociedad, lo cual no quiere decir que las situaciones que efectivamente se daban en la realidad sucedieran así. Por ejemplo, sabemos que aunque la sociedad española de fines del siglo XVI aceptaba los contenidos de los dramas de honor y honra y aunque existieran leyes que castigaban los delitos de adulterio o violación con la muerte, avalando los planteamientos teatrales, en la realidad las situaciones no pasaban de multas o destierros y generalmente los nobles ni siquiera llegaban a ser afectados por esas medidas.

Es sabido que una de las peculiaridades de la dramaturgia barroca de derivación lopista es su inmensa potencia para dramatizar, esto es para hacer teatral, cualquier hecho lo mismo de la vida cotidiana «por mínimo que fuera», hasta las grandes hazañas épicas pasando por la propia tradición literaria o acontecimientos circunstanciales entre los que la devoción religiosa no sería ajena. Reconociendo la indudable importancia que tienen los principios religiosos, políticos y estéticos en la configuración del teatro (o de cualquier otra expresión literaria o artística) aquí nos centraremos en el aspecto de la técnica dramática.

³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, México, Aguilar, 1991, t. II, págs. 1007-011.

⁴ Véase en este sentido la concepción de Alfonso de Toro sobre sistema cultural a partir de Titzman y Lotman, *De las similitudes y diferencia. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, págs. 45-51.

Siguiendo a Ruiz Ramón,⁵ creo que la teatralidad parte desde la génesis misma de la obra de teatro, esto es, que ya desde su escritura, ésta está determinada por una serie de códigos específicos que están implicando la representación, por lo que ni el texto escrito, ni la representación son «medios» de lograr la teatralidad, sino que ésta radica en la relación sgnica y dialéctica de ambos textos o discursos, relación que es insoluble y dinámica. Entonces la teatralidad está en potencia en el texto escrito, pero no por su posibilidad de ser representado sino por su propia estructura y construcción.

Como ya hemos dicho en otras ocasiones,⁶ la comprensión cabal de las obras dramáticas (tanto las obras maestras como aquéllas hoy consideradas menores) del teatro áureo debe partir de su concepción como textos escritos para ser representados de acuerdo con las convenciones escénicas de su época y ante un público que, dentro de su múltiple procedencia, tenía una ideología y un contexto sociohistórico específicos.

Creo que es claro, como bien dice Francisco Ruiz Ramón, que desde la misma génesis en la mente del escritor de aquello que llamamos una obra teatral existe un texto dramático y un texto espectacular, o en la terminología de Carmen Bobes:⁷ un «texto literario» y un «texto espectacular». El primero de estos textos, al que prefiero llamar dramático para evitar confusiones es aquel que es «concebido y escrito para ser representado» y el segundo es «el realizado durante la representación»,⁸ concibiendo el conjunto de estos dos aspectos como el texto teatral. Estos dos textos no deben concebirse como entidades separadas, ni tampoco puede privilegiarse uno por encima del otro. El hecho teatral surge de la relación dialéctica (en cuanto ambos se anulan en un nuevo discurso) y semiótica (en cuanto existe una relación de tipo sgnico) que se establece entre estos dos discursos en el momento de la actualización, concreta pero efímera, del segundo de ellos en el espacio del escenario.

También hay que considerar que, por su propia definición, el discurso dramático pretende controlar el discurso espectacular, aunque sabemos de la apertura tan grande que éste tiene, derivada de las múltiples posibilidades de representación, y por lo tanto de la variación, que existe en este último en el momento de establecer su relación definitiva con el texto dramático escrito. Esta determinación dramática se hace a partir de una serie de convenciones y principios teatrales que son conocidos por el autor y que son propios de la época en que se escribe la obra, así como de los medios y costumbres de representación teatral. En este sentido podemos decir que el texto dramático determina al texto espectacular a partir de las convenciones y costumbres escénicas de la época. Esto es: el dramaturgo del Siglo de Oro busca siempre componer su obra de manera que pueda ser representada en los espacios y con la tecnología escénica que conoce, pero también sabiendo cuales son las expectativas (ideológicas y de diversión) que tiene el público que en el siglo XVI asiste a un corral o que tiene el privilegio de ver una representación palaciega.

Para comprender una obra de teatro desde una perspectiva no simplemente temática sino dramática es necesario estudiar los elementos, artificios o mecanismos que intervienen en su construcción. En este sentido podemos considerar el espacio, el tiempo, las formas de caracterización de los personajes, la estructura dramática y los referentes de la realidad como algunos de los elementos más importantes de la construcción de la obra teatral.

Las acciones y el espacio escénico, entonces, tenderán a guardar una relación determinada en buena medida por la concepción de la estructura dramática de la obra, pero, en última instancia,

⁵ Francisco Ruiz Ramón, «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores», en Ysla Campbell (ed.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, págs. 1-9.

⁶ Recojo aquí distintas reflexiones que han ido apareciendo a lo largo de los años en distintos trabajos y publicaciones.

⁷ María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 12.

⁸ Ruiz Ramón (1992), pág. 2.

el espacio dramático (espacio de la ficción) creado por el texto tendrá una realización concreta que será determinada por la convención escénica propia de la época. Sin embargo, no podemos olvidar que el dramaturgo en el momento de ordenar o concebir las acciones de una obra sigue esquemas que, de una u otra manera, tienen que ver con la determinación y manejo del espacio teatral (escenario y lugar del público) en su conjunto.

Pero ¿cómo podemos reconocer el esquema de representación que se ha planteado el dramaturgo cuando no tenemos manera de reconstruir con certeza la puesta en escena específica llevada a cabo en el Siglo de Oro? Es claro que la acotación es el sistema de indicaciones con el cual el dramaturgo establece los principios de representación de una obra, pero estas referencias no siempre son abundantes. Este es el caso del teatro áureo donde más bien son escasas.

Frecuentemente el lector común o incluso el crítico literario, cuando se enfrentan a una obra de teatro, hacen caso omiso de las acotaciones como si éstas fueran algo externo a la obra, algo que realmente se pertenece a la estructura literaria. En opinión de Veltrusky, este error de percepción se deriva de la teoría que «a play is no more than the literary components of theatre». ⁹ El problema con el que nos encontramos es que el crítico limitadamente literario no considera que en las acotaciones exista un verdadero texto, y el director de escena rara vez entra al análisis textual literario. Como ha dicho Reynolds «the temptation for the reader is often to pass over such detailed directions in the mistaken impression that the play begins with the opening lines of dialogue». ¹⁰

La importancia de las acotaciones es tal que Anne Ubersfeld, al preguntarse qué hace que un texto pueda ser conceptuado como texto de teatro, hace notar que lo primero es que «en un texto de teatro podemos observar dos componentes distintos e indisolubles: el diálogo y las didascalias escénicas o administrativas». ¹¹ Es claro que la relación textual diálogo-didascalias ha variado según las épocas de la historia del teatro: ha habido momentos en que han sido casi inexistentes (de ahí su importancia cuando aparecen) y, por el contrario, otros, como en la actualidad, en que pueden ser muy extensas y detalladas. Siguiendo a Ubersfeld, «las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una pragmática, es decir las condiciones concretas del uso de la palabra». ¹²

Alfredo Hermenegildo también ha planteado para la obra de teatro del Siglo de Oro, a partir de las reflexiones de Anne Ubersfeld, el concepto de «didascalias» entendiendo éstas como las «marcas o signos de la representación [...] incorporadas al texto dramático». ¹³ El concepto de didascalia engloba por lo tanto las acotaciones y demás indicaciones tradicionalmente consideradas como teatrales (didascalias explícitas) y aquellas marcas u órdenes integradas en el diálogo mismo de la obra (didascalias implícitas). En ambos casos es un recurso del escritor para determinar (y así intentar controlar) la lectura del texto espectacular. Este control o determinación está sujeto a la apertura que implica el montaje de la obra pues toda puesta en escena resulta de una lectura abierta de la obra, de ahí que en muchos casos sean las didascalias implícitas las que resultan más eficientes para construir el texto espectacular. La riqueza de didascalias implícitas en el teatro que nos ocupa podría explicar en un sentido la facilidad de su lectura pues construye desde el texto dramático lo que en el teatro de época posterior está encomendado a los elementos escenográficos que no están presentes con tanta continuidad en el texto dramático.

Jean Canavaggio ¹⁴ considera que a finales del siglo XVI y principios del XVII en España la acción de una obra se podía organizar de acuerdo a tres fórmulas o esquemas: la más antigua o preloquista

⁹ Jiri Veltrusky, «Drama as Literature», *Semiotics of Literature*, 2 (1977), pág. 41.

¹⁰ P. Reynolds, *Drama: Text into Performance*, Harmondsworth, Penguin, 1986, pág. 19.

¹¹ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989, pág. 17 [1ª ed. 1976].

¹² Ubersfeld (1989), pág. 17.

¹³ «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, 11 (1991), págs. 132-35.

¹⁴ Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977, págs. 206-07.

nos plantea una sucesión de acciones episódicas simplemente ligadas por un tema común con la consiguiente libertad de cambio de espacio; en la segunda, que desarrolla la «comedia nueva», las acciones se multiplican, pero se mantienen entrelazadas por la relación bipolar antagónica de los personajes (dama-galán, galán-gracioso, etc.) y el o los espacios que las contienen se convierten en un microcosmos complejo. Y finalmente una tercera forma, intermedia, en la que la acción surge de una relación convencional (rivalidad amorosa o equívoco) y se desenvuelve al modo de un «desfile de figuras» en un espacio determinado.

Entonces al estudiar el teatro, también tenemos que reconocer la importancia del espacio desde el momento en que aceptamos, a diferencia de otros géneros, «la imposibilidad del teatro de representar el tiempo en transcurso, a la vez que el género se nos muestra totalmente anclado al espacio. El espacio lo describe, a la vez que lo limita [...] todo el fluir del tiempo ha sido una ilusión [...] la espacialidad se ha sobrepuesto a las veleidades del tiempo [...]».¹⁵

Teatralmente podemos hablar de una triple concepción del espacio a partir de la existencia de un espacio teatral que involucra tanto al lugar donde se desarrolla la puesta en escena como al que ocupa el público espectador. Además tenemos un espacio que es el de la representación propiamente dicha que es el escénico, esto es el tablado, el cual se convertirá en el momento de la función en un espacio dramático particular, esto es en el espacio de la ficción, ya sea por medio de la caracterización escenográfica, de tipo más o menos realista, o simplemente sugerida o por medio de los parlamentos de los propios personajes; el teatro de los Siglos de Oro generalmente emplea esta última técnica que podríamos llamar de escenografía de palabras.

Hay que tomar en cuenta a propósito del espacio teatral, la relación del espacio escénico con el espacio destinado a los espectadores. Tradicionalmente el espacio del actor y el del espectador están limitados por un eje central. El espacio teatral barroco revocó sutilmente esta fina separación ya que por un lado el espacio de los espectadores permanecía iluminado de forma que los espectadores situados en palcos enfrentados podían verse y los actores desde su espacio veían al público situado en algunos casos sobre el propio espacio escénico (a diferencia de lo que sucede con el escenario de cajón o italiano en boga desde el siglo XIX donde la separación en dos esferas es total por medio de la luz).¹⁶

Por otra parte, en el teatro el espacio también puede entenderse, como lo hace Corvin, desde una doble modalidad en su funcionamiento. Por un lado, desde el punto de vista de su dimensión real (bajo la forma de gestos y movimientos del actor en las tres dimensiones: altura, anchura y profundidad) en el escenario, y desde una dimensión virtual por la evocación, tanto de palabra como de gestos, de espacios ausentes de varios tipos: en primer lugar, un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico (hoy ocupado por los bastidores y desahogos, y antes por el vestuario y demás cámaras ocultas a la vista del público); además, tenemos un espacio distante, incluso situado en otro tiempo, el pasado, que puede ser evocado; y finalmente un espacio afín configurado por la palabra.¹⁷

La función del espacio en los textos dramáticos, como ha planteado Pfister, no se limita al hecho de que cada historia necesita un emplazamiento, ni a la función secundaria o subordinada de proveer un entorno en el cual las figuras participantes puedan llevar a cabo la historia. Esto es especialmente cierto en el drama donde la presentación del espacio no es sólo verbal sino que adquiere una concreción visual en el escenario.¹⁸

En las comedias del Siglo de Oro encontramos espacios específicos a los cuales se les puede atribuir valores significativos de tipo histórico, tal como lo hace Lope en *Fuenteovejuna*; o bien

¹⁵ José Amezcúa, *Lectura ideológica de Calderón*, México, UNAM-UAM, 1991, pág. 28.

¹⁶ Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999, págs. 202-03.

¹⁷ Véase Michel Corvin, «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en María del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 203-04.

¹⁸ Cf. Manfred Pfister, *The Theory and analysis of drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pág. 256.

construir un espacio con connotaciones simbólicas como Calderón de la Barca con la famosa torre de *La vida es sueño*. Se puede tratar de espacios funcionales estructurantes de la comedia como sucede en *La dama duende* con sus habitaciones comunicantes a través de la alacena con cristales; hay espacios de comedia que corresponden a un ámbito familiar destacado en función del personaje protagónico como la casa de la dama que da nombre a la comedia en las *Bizarrias de Belisa*, o se presentan como el lugar habitual como el Soto de Manzanares, típico lugar de cortejo de las comedias de ambiente madrileño. O puede ser el hogar conyugal como en *El médico de su honra*; por no hablar de construcciones espaciales esenciales para el desarrollo de la obra como en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, comedia inconcebible sin el espacio dramático de una casa y sus múltiples habitaciones y puertas. O sencillamente puede haber espacios indeterminados que sólo tienen sentido como requisito para el desarrollo de una acción, pero aún en estos casos no se puede olvidar que las referencias espaciales en el teatro, como en cualquier tipo de texto literario, no están desprovistas de un significado que rebasa el ámbito teatral y entra en el campo de lo simbólico y de lo social, como bien ha visto Lotman al hablar del significado que tienen algunos conceptos espaciales:

Los conceptos «alto-bajo», «derecho-izquierdo», «próximo-lejano» [...] se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial... los modelos más generales, sociales, religiosos, políticos, morales del mundo [...] se revelan dotados invariablemente de características espaciales.¹⁹

¿Por qué podemos hablar de la construcción del espacio como un mecanismo dramático? Como hemos mencionado, el espacio dramático, en cuanto espacio de la ficción, se puede construir escénicamente por medio de telones pintados, elementos corpóreos de cartón piedra, armazones de madera y tela o muebles reales, todos ellos elementos de lo que llamamos escenografía. Cuando sucede así, la construcción del espacio es un mecanismo teatral. En este sentido hay que distinguir entre la construcción dramática que es la «organización interna de la fábula y de la intriga consideradas bajo el aspecto de la presentación y resolución del conflicto (esencialmente en la dramaturgia clásica)»,²⁰ a diferencia de la construcción teatral que es aquella que toma en cuenta la relación que existe entre los elementos del texto dramático y aquellos que tienen que ver más directamente con la puesta en escena como son el espacio, tanto dramático como escénico, y los movimientos de los personajes/actores marcados por las didascalias implícitas y explícitas. Sin embargo, el espacio dramático también puede ser construido desde el texto dramático por medio de las palabras y las acciones de los personajes dentro de la dinámica impuesta por la trama de la comedia. En ese caso la construcción espacial es un mecanismo dramático.

LA CREACIÓN DEL ESPACIO POR REFERENCIAS

La manera más sencilla de crear un espacio dramático es por medio de la ubicación geográfica, lo cual se logra con simples referencias puestas en boca de un personaje, llenando lo que en una narración sería la función elemental del narrador. Pero recordemos que el drama no se distingue de la narrativa por su contenido, sino por su forma: en él, el narrador tiene que desaparecer, dejando la palabra a los personajes, «los cuales en el curso de sus conversaciones o monólogos, nos hacen saber los cambios de tiempo y lugar, la acción omitida y otras cosas que el narrador cuenta en una novela o relato».²¹

Ejemplo de esta forma de creación del espacio dramático lo tenemos en referencias como éstas del *Laberinto de Amor* de Cervantes:

¹⁹ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, pág. 271.

²⁰ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 96.

²¹ Donald McGrady, «Prólogo», en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1993, págs. 17-18.

ANASTASIO. Señores, ¿es verdad lo que se suena;
que apenas treinta millas de Novara
está Manfredo, duque de Rosena?

CIUDADANO 1. [...] En Roso y sus jardines se entretiene
(I, 1-7)²²

Expresiones que casi solamente tienen sentido en cuanto proporcionan una referencia que identifica un espacio escénico para que con la presencia de unos personajes sea un marco espacial dramático.

En otras ocasiones la referencia es a un ámbito más limitado que el de una ciudad. Por ejemplo en una obra de Calderón, *Mañanas de abril y mayo*, comedia de capa y espada escrita hacia 1632-1633, que trata del amor al uso de los comodones,²³ desde la perspectiva lúdica del juego alegre de las confusiones.

En esta obra, el espacio dramático se ciñe al ámbito de la ciudad de Madrid: Parque del Alcázar, calle del Prado, calle de Álamos, calle Mayor. Ya no es una casa, espacio del orden al fin y al cabo, con sus puertas por donde entran y salen damas y galanes, sino una ciudad por la que se mueven los personajes. La creación de ese espacio dramático, como es habitual en el teatro de corral, se hace con el poder de la palabra, y el actor transforma el multifuncional espacio escénico del corral con el gesto y el desplazamiento corporal.

LA CREACIÓN DE ESPACIO DRAMÁTICO DESDE EL ESPACIO ESCÉNICO

En su edición de *Los baños de Argel*, Jean Canavaggio señala la importancia que tiene en esta obra la ficción y el uso de un «acervo de motivos previamente moldeados por múltiples tradiciones literarias y paraliterarias».²⁴ Más adelante se señalará la importancia que pudo haber tenido la aparición de *Los cautivos de Argel* de Lope de Vega para que Cervantes tratara de dar una respuesta digna y genuina a quien se había aventurado en su campo predilecto, logrando así una obra que podemos considerar si no «perfecto fruto de la madurez de Cervantes al menos como punto conclusivo de su trayectoria de hombre y escritor».²⁵ Ejemplo de este dominio de la espacialidad como mecanismo dramático es el siguiente.

En *Los baños de Argel* la acción se inicia con la incursión de los piratas en tierras cristianas; al final de la escena aparece, precedida por un grupo de cuatro moros, cargados de despojos, la doncella Costanza, cuya presencia en ese entorno, el tratamiento de «perra» que le da el moro que la acompaña y lo escaso de sus ropas indican claramente su condición de cautiva; además sus palabras de adiós sirven para cerrar la presencia de los moros en las tierras cristianas.

MORO. ¡Aguija, perra,
que el mar te aguarda!

COSTANZA. ¡Adiós, mi cielo y tierra!
(I, 109-10)

Cervantes desarrolla a partir de este momento y para representar la partida de los piratas berberiscos un interesante manejo del espacio dramático y escénico. En la acotación, se indica que

²² Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987. En adelante, en las citas de comedias solamente indico entre paréntesis el número de jornada y verso y si no existe éste el de la página.

²³ Ignacio Arellano, «Calderón y el sentido cómico de la vida: *Mañanas de abril y mayo*», en *Doce comedias buscan un tablado*, ed. de Felipe B. Pedraza, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999 (Cuadernos de Teatro Clásico, 11), pág. 172.

²⁴ Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, ed. de Jean Canavaggio, Madrid, Taurus, 1992, pág. 23.

²⁵ *Baños de Argel*, ed. Canavaggio (1992), pág. 37.

Costanza sale de escena (evidentemente con el Moro que la lleva cautiva y podemos suponer que a empujones) y señala que «sale UNO a la muralla» que dice:

Uno. ¡A la marina, a la marina, amigos,
que los turcos se embarcan muy apriesa!
Si agujiáis, dejarán los enemigos
la mal perdida y mal ganada presa.
(I, 111-14)

La aparición de este personaje desplaza la atención del espectador del plano del tablado, que como espacio dramático es la orilla del mar (tal como ha dicho el moro raptor de Costanza), al espacio de la muralla defensiva de la población «en la galería», desde la cual el personaje anónimo llama la atención sobre lo que sucede en el espacio que acabamos de dejar; este espacio será ocupado inmediatamente por los perseguidores de los corsarios encabezados por un «Arcabucero cristiano» que indica que los «turcos» han zarpado.

En el tablado, espacio escénico único, tenemos ahora dos espacios dramáticos, distanciados en la imaginación, la playa y la muralla, y la acción transcurre simultáneamente con un personaje que nos habla de lo que ve en la distancia (creación de un espacio diegético) mientras otra acción sucede en ese mismo espacio, pero ahora mimético, con la aparición del capitán en la playa. El desplazamiento continuará con la presentación de don Fernando en la galería (la muralla) en la que es visto por los hombres que están en la playa y que lo siguen a la muralla, de la cual éste sale para reaparecer en un risco, probablemente «la montaña», elemento corpóreo móvil, posiblemente situado en uno de los tablados laterales.²⁶

Cuando don Fernando se arroja del risco, recurso que gustaba mucho al público de los corrales,²⁷ la escena queda vacía por un momento creando fuerte tensión dramática pues no se sabe lo que ha pasado con él ni con los cautivos que se han llevado los corsarios argelinos.

Toda la secuencia anterior ha sido diseñada por Cervantes para dar los antecedentes, con un ritmo muy intenso, de la acción dramática que se desarrollará. A partir del verso 227 el espacio dramático cambia; la acción se ubica ahora en los baños de Argel, un espacio que se mantendrá constante durante todo el resto de la obra con la simple adición o creación de nuevos espacios, pero siempre al interior de éste.

CREACIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO A PARTIR DE UNA DIVISIÓN ESCÉNICA

Antes de cumplir treinta años Calderón ya había escrito dos grandes comedias que son joyas de la dramaturgia áurea: *La dama duende*, representada en 1629 y publicada en 1636, y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, llevada a la escena en 1629 y publicada en Valencia en 1636, en la *Parte veintinueve de comedias de diferentes autores*. En ambas comedias destaca la utilización de efectos de apariencias, como el torno que permite ocultar a los protagonistas. En *Casa con dos puertas...* la acotación a propósito de este artilugio escénico nos dice: «Salen MARCELA y SILVIA, abriendo una puerta, que estará tapada con una antepuerta, detiénese detrás della» (I, 513),²⁸ e inmediatamente Marcela explica la comunicación de espacios:

²⁶ David Castillejo, *El corral de comedias. Escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1984, págs. 104-05. Para más información sobre este recurso y su significado puede verse el trabajo de John Varey, «Sale en lo alto de un monte»: un problema escenográfico», en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermánico (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Flasche, 1988, págs. 162-72.

²⁷ Ruano de la Haza señala incluso actores reconocidos por su destreza en los «despeños» desde la parte superior de la montaña como Juan de Santa María. «Una posible puesta en escena de *El condenado por desconfiado*», en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*, ed. de Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pág. 125.

²⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, ed. de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, en *Obras maestras*, coord. de J. Alcalá-Zamora y José María Díez Borque, Madrid, Castalia-Nuevo Milenio, 2000, págs. 373-407.

MARCELA. (Ap. las dos) Por esta puerta, que al cuarto de mi hermano. Silvia, sale, desde el mío, a verle vengo; porque aunque él esté ignorante de que he salido hoy de casa, con esto he de asegurarle.
(I, 513-18)

En *La dama duende* es conocido como el elemento estructurante fundamental de la comedia el uso de este artificio que permite representar la comunicación entre distintos espacios interiores de la casa. Es Isabel quien nos dice:

ISABEL. Por cerrar y encubrir la puerta, que se tenía, y que a este jardín salía, y poder volverla a abrir, hizo tu hermano poner portátil una alacena. Ésta, aunque de vidrios llena, se puede bien mover.
(I, 585-92)²⁹

Elementos escénicos éstos que luego indicará Calderón claramente en una acotación, controlando así la puesta en escena, aunque luego la ubicación de la puerta y el manejo del mecanismo quede abierto a la disposición del escenario y los recursos de que se disponga: «Vase. Por una alacena que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja salen DOÑA ÁNGELA y ISABEL» (I, 781).

El recurso de la alacena, aunque no con la función de comunicar entre espacios internos, lo utiliza Calderón en otras comedias como *No hay burlas con el amor*, compuesta en 1635. Aquí, la alacena de vidrios sirve para que se oculten don Alonso y el gracioso Moscatel. Para poder tener este uso escénico también podemos suponer que se sitúe sobre una de las puertas del tablado, como en las comedias antes citadas.

INÉS. Donde estar mejor podéis es en aquella alacena de vidrios.
D^a BEATRIZ. Has dicho bien.
D. ALONSO. ¡Lindo búcaro del Duque y de la Amaya seré!
¿Yo en la alacena de vidrios?
¡Voto a Dios!
(II, 1724-728)

Toda la construcción del espacio dramático se apoyará en la existencia de este elemento escenográfico. Su funcionalidad, incluso su colocación en el escenario, es absolutamente variable pues lo que importa es la capacidad de sugerencia y apoyo visual para las palabras de los personajes ya que serán ellos los que definirán en dónde se encuentran, a dónde entran o de dónde salen. Esto es lo que explica que el dramaturgo no se pierda en descripciones minuciosas sobre el funcionamiento del artilugio.

EL VESTUARIO EN LA CREACIÓN DEL ESPACIO

Es evidente que uno de los recursos visuales a los que podía recurrir el dramaturgo para apoyar la creación del espacio de la ficción dramática desde los parlamentos de los personajes era el

²⁹ Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, en *Obras maestras*, págs. 337-72.

vestuario. Su carga icónica permite al espectador situarse ya sea en un tiempo distinto al suyo o en un ámbito social específico. En *Peribáñez* la acotación inicial, con la cual el dramaturgo está determinando el montaje de la pieza, nos dice: «Boda de villanos. El CURA; INÉS, madrina; COSTANZA, labradora; CASILDA, novia; PERIBÁÑEZ; MÚSICOS, de labradores».

Al iniciarse la representación el público reconoce automáticamente los trajes villanos y el del cura con lo cual se sitúa en un ambiente rústico en el que la presencia del sacerdote abre la posibilidad de que la reunión esté motivada por una celebración. El hecho de la boda se reconstruye a partir de los parabienes de las labradoras y la presencia del cura cobra entonces su sentido específico:

INÉS.	Largos años os gocéis.
COSTANZA.	Si como yo deseo casi inmortales seréis.
CASILDA.	Por el de serviros, creo que merezco que me honréis.
CURA.	Aunque no parecen mal, son excusadas razones para cumplimiento igual, ni puede haber bendiciones que iguallen con el misal.

(I, 1-9)³⁰

Por otra parte, el parlamento de Peribáñez que viene a continuación de esta introducción sitúa la acción específicamente en el ámbito de Ocaña, y la manera en que se refiere a los productos naturales nos hablan de su condición rústica. Esta condición se desarrollará a lo largo de toda la obra por medio de elementos populares, el vestuario y tradiciones y usos campesinos que se recrean escénicamente en una amplia tradición del teatro del Siglo de Oro.³¹

PERIBÁÑEZ.	Casilda, mientras no puedas excederme en afición, no con palabras me excedas. Toda esta villa de Ocaña poner quisiera a tus pies y aun todo aquello que baña Tajo hasta ser portugués, entrando en el mar de España. El olivar más cargado de aceitunas me parece menos hermoso, y el prado que por el mayo florece, solo del alba pisado.
------------	--

(I, 38-50)

APOYO SONORO A LA CONSTRUCCIÓN ESPACIAL

La inclusión de un texto lírico cantado en una comedia puede tener varias funciones dramáticas (por no recordar el muy sabido elemento premonitorio de la canción en *El caballero de Olmedo*); por ejemplo el de refrán, como pasa en *Por la puente Juana*, comedia de Lope compuesta entre 1605 y 1607. El refrán dice «Por la puente, Juana, no por el agua» y quiere significar poco más o menos que es peligroso ir por el vado, aunque se corte camino. El refrán lo incluye en esta forma Correas,³² pero originalmente sería «Por la puente se va a casa, que no por el agua». El

³⁰ Lope de Vega, *Peribáñez y Fuenteovejuna*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Alianza, 1981.

³¹ Para una visión amplia sobre el tema del villano y sus distintas relaciones puede verse el trabajo de Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Fèret, 1965.

³² Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

ligero cambio dio lugar a un cantar divulgadísimo en la época de Lope,³³ aunque es posible que ya existiera la versión del refrán con el nombre de «Juana» antes de ser cantado. La canción se presenta en la comedia de la siguiente forma:

DON DIEGO. Señores músicos, ¿saben
la letra que ahora se canta:
«Por la puente, Juana, que no por el agua?»
MÚSICOS. Sí sabemos.
DON DIEGO. Sepan que es
al propósito extremada.
JUANA. Muy bien entiendo a don Diego,
mas soy mujer y agraviada;
hoy me vengo de sus celos.
Entro.
MARQUÉS. Pues moved las palas
y vosotros id cantando
eso de «la puente, Juana»
Cantan.
«Por la puente, Juana, que no por el agua...»
Vanse.

(III-XIV, pág. 1302)³⁴

El uso de refranes por parte de Lope no es inusual,³⁵ tanto en los títulos como a lo largo del texto, y por lo general tienen la función de condensar información y sentido de una acción, lo que dramáticamente resulta muy útil.

En el caso de *Por la puente, Juana* tenemos un doble nivel de funcionamiento del texto, pues por un lado es parte del texto espectacular desde el momento en que en escena efectivamente aparece una barca «muy compuesta y enramada», creando el espacio dramático del río, a la cual suben los músicos, cuya una función es además crear el ambiente festivo de paseo en barca por el río, y por el otro el sentido del cantar *Por la puente, Juana*, que es el mensaje que intenta transmitir don Diego, y el que lo canten los músicos será el medio del cual se trata de valer don Diego para prevenir y aconsejar a doña Juana que no sea osada con el marqués. Es claro que el recurso tiene una gran efectividad dramática, al grado que es la secuencia que da título a la comedia. La canción, y el hecho de cantarla los músicos en escena, tiene entonces una doble función: por un lado es parte de la trama en cuanto aviso, y por otro complementa la verosimilitud de la creación espacial del río y del paseo en barca.

Las canciones se pueden incluir escénicamente en diversos contextos a partir de aquellos que les son habituales a los músicos: tocar en una barca, como en el caso anterior, o en una serenata, la cual no tiene las dificultades de recreación espectacular de la barca como en este caso.

Otro ejemplo del uso de la canción lo tenemos en *El rufián dichoso* de Cervantes y nos muestra la teatralidad con que Cervantes ha concebido su texto.

La escena es como sigue. Cristóbal de Lugo como rufián deambula por las calles de Sevilla; todo el ambiente de juerga está dado por la presencia de músicos y canciones, de la misma manera que la caracterización de Cristóbal como rufián está dada por el uso del broquel y la daga de ganchos. Han tocado ante la casa de la «ninfa jerezana»; se ha asomado uno medio desnudo con un candil; ha entrado un ciego, y finalmente fuera se oyen ruidos «como que hacen pasteles», lo

³³ Margit Frenk, «Refranes cantados y cantares proverbializados», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pág. 160.

³⁴ Lope de Vega, *Por la puente, Juana*, en *Obras selectas*, ed. Sáinz de Robles (1991), págs. 1279-306.

³⁵ Jean Canavaggio, «Lope de Vega entre refranero y comedia», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, coord. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 83-94.

cual debe caracterizar el espacio dramático de una tahona. Uno de los que hacen pasteles canta lo siguiente:

¡Fuera, consejos vanos,
que despertáis mi dolor!
No me toquen vuestras manos;
que, en los consejos de amor,
los que matan son los sanos.³⁶
(I, 650-55)³⁷

La escena debía resultar convincente para el espectador, tanto por la serie de canciones como por la presencia de un tipo de personajes. Lo que es claro es la importancia de los elementos musicales como caracterizadores del espacio dramático de la noche de juerga sevillana.

EL ESPACIO COMO ELEMENTO ESTRUCTURANTE

El análisis del manejo del espacio en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés es especialmente interesante porque el espacio va más allá de la simple referencia o ubicación de la acción de la obra y es uno de los elementos estructurantes de toda la obra.

Ya desde la primera escena de *Los empeños de una casa* tenemos una referencia espacial, se trata de un tópico teatral bastante generalizado que encontramos en *La dama duende*, *La dama boba*, *La verdad sospechosa*, *Don Gil de las calzas verdes* y muchísimas otras obras de la dramaturgia española de los Siglos de Oro, nos referimos al tópico de «llegar a un lugar».

La llegada a un lugar, como ha comentado Amezcua a propósito de la preceptiva del teatro del Siglo de Oro, es:

un motivo de lo que podríamos llamar la poética del comienzo, pues es claro el carácter introductorio que intenta darse a estas escenas, una especie de *prologus* como en el teatro griego; mas junto con la función previsible del *prologus* de explicar los antecedentes de la acción a los espectadores, este tipo de escena introductoria constituye un lugar de entrada, tanto a los hechos mismos, como al sitio elegido para que sucedan los acontecimientos [...].³⁸

Doña Ana, en uno de los primeros parlamentos de *Los empeños de una casa*, nos dice:

DOÑA ANA. Bien sabes tú que él salió
de Madrid dos años ha,
y a Toledo, donde está,
a una cobranza llegó
pensando luego volver,
y así en Madrid me dejó,
donde estando sola yo,
pudiendo ser vista y ver,
(I, 17-24)³⁹

Esta localización inicial, de referencia general, se precisa, es fácil deducirlo, en casa de don Pedro y, probablemente, en una sala principal, y el espacio será entonces: «Madrid, Toledo y una

³⁶ Esta letra, como dicen Schevill y Bonilla (*Comedias y entremeses de Cervantes*, Madrid, Imprenta Bernardo Rodríguez, 1916, vol. II, pág. 345), parece haber sido muy famosa en su época. Aparece recogida en el Ms. 3924 de la Biblioteca Nacional de Madrid llamado *Cancionero de Pedro de Rojas*, de 1582 (editado por J. J. Labrador Herraiz, R. DiFranco y M. Cacho, Cleveland, Cleveland State University, 1988, pág. 71). También está recogida en el *Cancionero de Evora*, en el Ms. B-2486 de la Hispanic Society de Nueva York, en el Ms. 3915 de la Biblioteca Nacional de Madrid y el Ms. 1580 de la Biblioteca de Real.

³⁷ Cervantes, *Teatro completo*, ed. Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1987).

³⁸ José Amezcua, «Hacia el centro: espacio e ideología en la Comedia nueva», en *Espectáculo, texto y fiesta*, ed. de José Amezcua y Serafín González México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, pág. 160.

³⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Barcelona, PPU, 1989.

especie de local fantasma con jardines, patios, cuadras y habitaciones más o menos localizables, más o menos fugitivos en donde cada personaje ... transita, ... enajenado, fuera de sí.⁴⁰

Con lo cual, la casa, que «es el lugar del orden y los valores morales»,⁴¹ se transformará, al menos dramáticamente y probablemente sólo como juego teatral, en el lugar en el cual tienen su asiento la ruptura del orden, las pasiones y el engaño como reflejo de lo que ha sucedido en la calle, espacio en el cual se transgrede el orden social: la fuga de doña Leonor, el intento de engaño de don Pedro para raptar a la dama y el duelo de don Carlos con los familiares de doña Leonor. Ya desde el principio de la obra (vv. 80-96) se hace referencia a este espacio ajeno a la casa.

Gradualmente, sor Juana va introduciendo en su comedia espacios de luz y sombra en los cuales tienen lugar las relaciones cruzadas de don Pedro, doña Ana, don Carlos, don Juan y doña Leonor con las interferencias de Castaño y Celia; estas relaciones se ven determinadas por una espacialidad un tanto confusa y laberíntica en la que los personajes pierden su autonomía y hasta cierto punto su capacidad de reacción para convertirse en manifestaciones de la espacialidad de la casa, ya que sus descubrimientos y confusiones surgirán del lugar de la casa en el cual se encuentran.

Todos estos ejemplos nos muestran cómo los dramaturgos áureos tenían a su disposición un amplio acervo de recursos que les permitían satisfacer las expectativas estéticas de su público y desarrollar distintos contenidos ideológicos en un vehículo conocido por pertenecer a un sistema cultural. El discurso de los personajes se desarrolla en el escenario y se combina con distintos elementos para crear un espacio dramático. No hay que olvidar el peso que tiene «la fórmula de la comedia nueva en los cambios de espacio, en la falta de atención de la unidad de tiempo, y en la tendencia a eludir la representación de determinados hechos en favor de su relación o referencia verbal».⁴²

Como se puede ver en esta rápida revisión, todos los espacios están especificados en el texto dramático por didascalias implícitas que complementan las acotaciones (especialmente las de *entra* o *sale*). Se puede reconocer que el texto dramático es un guión bastante claro del posible texto espectacular, particularmente en lo que se refiere a las determinaciones espaciales, y no podemos olvidar que el espacio llega a ser un elemento estructurante de la obra de teatro.

Peter Brook⁴³ considera que el teatro es «el espacio vacío» por el que un hombre camina mientras otro le observa. Tal vez esta sea la visión del director de teatro, pero tal como hemos visto en los ejemplos anteriores, Lope, Calderón, Cervantes, Sor Juana, los dramaturgos, nos muestran que este espacio vacío no lo es tanto puesto que está definido y precisado en el texto literario, y su construcción es un mecanismo dramático, al menos en la perspectiva del teatro de los Siglos de Oro.

Para comprender este mecanismo dramático es necesario profundizar en la manera en que un objeto, el vestuario, una canción o el uso de la galería se combinan con los movimientos sobre el escenario, y éstos con los versos, y cómo el conjunto refleja un contenido estético e ideológico, al tiempo que se crea un nuevo espacio: el dramático; es un espacio de la ficción, que existe en la mente del espectador por el artificio teatral de Lope y los otros dramaturgos que le hace olvidar que lo único que realmente existe es el tablado en un corral de comedias, aunque él crea, por el tiempo que dura la representación, que es Mesopotamia, Novara o Fuente Ovejuna, que se encuentra ante una torre con un cautivo en Polonia, frente a la casa de un labrador, en la sala de la dama Belisa o la condesa de Belflor, en una calle en una noche de juerga en Sevilla o simplemente en la puerta de una casa en una calle de cualquier ciudad de España.

⁴⁰ Sergio Fernández, «La doble vida histórica de Sor Juana», *Homenajes*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, pág. 34.

⁴¹ José Amezcua, *La esfera boradada: espacio y personajes en «El médico de su honra»*, Tesis, México, El Colegio de México, 1987, pág. 271.

⁴² Jesús González Maestro, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000, pág. 274.

⁴³ Peter Brook, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1973, pág. 9.

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZCUA, José, *La esfera boradada: espacio y personajes en «El médico de su honra»*, Tesis, México, El Colegio de México, 1987.
- AMEZCUA, José, «Hacia el centro: espacio e ideología en la Comedia Nueva», en *Espectáculo, texto y fiesta*, ed. de José Amezcua y Serafín González, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1990, págs. 159-72.
- ARELLANO, Ignacio, «Calderón y el sentido cómico de la vida: Mañanas de abril y mayo», en *Doce comedias buscan un tablado*, ed. de Felipe B. Pedraza, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999 (Cuadernos de Teatro Clásico, 11), págs. 163-78.
- BOBES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1973.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende*, ed. de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, en *Obras maestras*, coord. de J. Alcalá-Zamora y José María Díez Borque, Madrid, Castalia-Nuevo Milenio, 2000, págs. 337-72.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, ed. de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, en *Obras maestras*, coord. de J. Alcalá-Zamora y José María Díez Borque, Madrid, Castalia-Nuevo Milenio, 2000, págs. 373-407.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturgue. Un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977.
- CANAVAGGIO, Jean, «Lope de Vega entre refranero y comedia», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, coord. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 83-94.
- Cancionero de Pedro de Rojas (1582)*, ed. de J. J. Labrador Herraiz, R. DiFranco y M. Cacho, Cleveland, Cleveland State University, 1988.
- CASTILLEJO, David, *El corral de comedias. Escenarios, sociedad, actores*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1984.
- CERVANTES, Miguel de, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, ed. de Jean Canavaggio, Madrid, Taurus, 1992.
- CERVANTES, Miguel de, *Teatro completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de Louis Combet, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- CORVIN, Michel, «Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo», en *Teoría del teatro*, comp. de María del Carmen Bobes, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 203-04.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Barcelona, PPU, 1989.
- FERNÁNDEZ, Sergio, «La doble vida histórica de Sor Juana», *Homenajes*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, págs. 32-43.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- FRENK, Margit, «Refranes cantados y cantares proverbializados», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, págs. 154-71.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «El arte celestinesco y las marcas de teatralidad», *Incipit*, 11 (1991), págs. 132-35.
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- MARAVALL, José Antonio, «El teatro barroco desde la historia social», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 13-91.
- MCGRADY, Donald, «Prólogo», en Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, ed. de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1993.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990.
- PFISTER, Manfred, *The Theory and analysis of drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- REYNOLDS, P., *Drama: Text into Performance*, Harmondsworth, Penguin, 1986.

- RUANO DE LA HAZA, José María, «Una posible puesta en escena de *El condenado por desconfiado*», en *La década de oro de la comedia española: 1630-1640*, ed. de Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, págs. 117-29.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, «La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores», en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, ed. de Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, págs. 1-9.
- SALOMON, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Fèret, 1965.
- SCHEVILL, Rodolfo y Adolfo BONILLA, *Comedias y entremeses de Cervantes*, 2 vols., Madrid, Bernardo Rodríguez, 1916.
- TORO, Alfonso de, *De las similitudes y diferencia. Honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid-Murcia, Cátedra-Universidad de Murcia, 1989.
- VAREY, John, «Sale en lo alto de un monte»: un problema escenográfico», en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano (Bochum, 1987)*, Stuttgart, Flasche, 1988, págs. 162-72.
- VEGA, Lope de, *Por la puente, Juana*, en *Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, México, Aguilar, 1991, t. II, págs. 1279-306.
- VEGA, Lope de, *Peribáñez y Fuenteovejuna*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Alianza, 1981.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Obras selectas*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, México, Aguilar, 1991, t. II, págs. 1007-011.
- VELTRUSKY, Jiri, «Drama as Literature», *Semiotics of Literature*, 2 (1977), págs. 38-72.
- VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.

DE QUEVEDO A CERVANTES: LA GÉNESIS DE LA JÁCARA

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

LA JÁCARA: POESÍA, MÚSICA, DANZA, TEATRO

Aunque la jácara pertenece a ese mundo informe y mal conocido de los llamados géneros menores, cuenta con abundante bibliografía y especulaciones en torno a su origen, estructura, sentido, evolución, lenguaje, relación con la música y el teatro... Con frecuencia los estudios sobre la génesis y características de este género se ven condicionados por lo que acabó siendo tras la obra de Quevedo: una pieza dramática complementaria, junto con los bailes, de la función teatral. Como tal la estudia y antologa Cotarelo en su *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* y como tal la incluyen Agustín de la Granja y María Luisa Lobato en su *Bibliografía descriptiva*.¹

Su proximidad a ciertos bailes en un momento determinado de su evolución ha llevado a María José Ruiz Mayordomo a titular uno de sus trabajos «Jácara y zarabanda son una misma cosa», apoyándose en una frase de Juan Esquivel de Navarro: «aunque hay *rastro, jácara, zarabanda y tarraga*, estas cuatro piezas son una misma cosa».²

Si atendemos al *Diccionario de autoridades*, bajo la voz *xácara* se nos ofrecen seis acepciones. La primera nos habla de una «composición poética, que se forma en el que llaman romance, y regularmente se refiere en ella algún suceso particular o extraño». Y aventura una etimología: «Úsase mucho el cantarla entre los jaques, de donde pudo tomar el nombre». Al lado de esta primera acepción, hay otras, relacionadas con ella, que definen la jácara como «el tañido que se toca para cantar o bailar», o «una especie de danza, formada al tañido o son propio de la jácara». En otra, se refiere a los intérpretes y circunstancias en que se ejecuta: «la junta de mozuelos y gente alegre que de noche anda metiendo ruido y cantando por las calles», y aclara: «dícese porque, por lo común, andan cantando alguna jácara». Y, por último, alude a las consecuencias de estos cánticos: jácara es «la molestia y enfado, tomada la alusión del que causan los que andan cantando alguna jácara».

¹ Para los estudios sobre la jácara, véanse Agustín de la Granja y María Luisa Lobato, *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 1999, págs. 87-92, o la bibliografía añadida por José Luis Suárez García y Abraham Madroñal a la edición facsímil de Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 2000, vol. I, págs. xxiii-xxix.

² *Discurso sobre el arte del danzado y sus excelencias*, Sevilla, 1641; cit. por María José Ruiz Mayordomo, «Jácara y zarabanda son una misma cosa», *Edad de Oro*, 23 (2003), págs. 283-307. La cita, en pág. 285.

Como puede verse, a pesar del éxito de la jácara en el teatro durante el siglo XVII y principios del XVIII, el *Diccionario de autoridades* no la vincula a la escena si no es como la composición poética que podía dar origen a uno de los bailes que acompañaban a la representación. Es más: el territorio en que se desarrolla la jácara es el canto callejero y nocturno.

Por eso, desorienta un tanto que Cotarelo establezca un paralelismo entre la jácara y las canciones o villancicos con que se rematan muchas piezas del primitivo teatro español. Obviamente, existe innegable parecido en la función que cumplieron en algún momento de su historia: los villancicos y canciones sirvieron en el teatro primitivo para clausurar el espectáculo, lo mismo que las jácaras y otros bailes que, en la escena barroca, actuaban como fin de fiesta. Fuera de eso, el universo temático, la métrica, la proyección ideológica... de uno y otro género nada tienen en común. Por eso confieso humildemente no haber entendido qué relación guarda «Menga Gil me quita el sueño, / que no duermo» del *Auto pastoril de Nacimiento* de Gil Vicente con las historias de rufianes, matones y putas que parecen constituir para el lector moderno la esencia de la jácara.

Este peculiar género poético, aunque se aclimate al teatro, no parece presentar en su origen relación alguna con lo teatral. Los rasgos que hoy juzgamos relevantes (por cierto, poco o nada subrayados por el *Diccionario de autoridades*) son dos: que tenga como asunto el universo marginal de la delincuencia y la prostitución, y que se valga de ese llamativo dialecto que forma el lenguaje de germanía o jerigonza.

A lo largo de su historia, se irán añadiendo otras características que, ocasionalmente, permitirán prescindir de la segunda de estas marcas sin que dejemos de reconocer que estamos ante una jácara.

Por las mismas fechas en que Juan del Encina recurría a los villancicos como cierre de la función teatral, Rodrigo de Reinosa ponía los cimientos temáticos de la jácara al reflejar el mundo prostibulario y delictivo en poemas que –al parecer– poco o nada tenían que ver con el teatro castellano aún no nacido.

LA POESÍA GERMANESCA Y SU CARÁCTER NO DRAMÁTICO

Como es sabido, Hill reunió la saga de la jácara en su volumen de *Poesías germanescas*. Allí recoge poemas lírico-narrativos, entre los que abundan los parlamentos en primera persona, que presentan las características que hemos señalado: un abultado reflejo del mundo marginal y su lenguaje.³

Tan importante resultaba este último elemento para Hill que, como señala Alonso Hernández, de los manuscritos y ediciones que maneja «rechaza las [composiciones] que no contienen términos germanescos o con un índice léxico muy bajo», incluso aquellas que por su asunto o materia parecen formar parte de la misma serie.⁴

Ya atendamos al criterio lingüístico, ya a los asuntos, no hay duda de que a lo largo del siglo XVI existe una corriente poética de éxito que configura el marco en que ha de desarrollarse la jácara.

La misma palabra, *jácara*, debió de irse conformando a lo largo del XVI a partir de *jaque* («valentón» o «matante») y, si en un primer momento se refería al conjunto de jaques, a principios

³ Véase *Poesías germanescas*, ed. John M. Hill, Bloomington, Indiana University, [1945]. Esta variedad poética la estudió tempranamente Rafael Salillas, «Poesía rufianesca. Jácara y bailes», *Revue Hispanique*, 13 (1905), págs. 8-75, y «Poesía matonesca. Romances matonescos», *Revue Hispanique*, 15 (1906), págs. 387-452.

⁴ José Luis Alonso Hernández, «Los lenguajes de la jácara en su metamorfosis», en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/II. *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1989, vol. II, págs. 603-22. La cita precisa, en págs. 611-12.

del siglo XVII ya se usaba para designar bien el lenguaje, bien los hechos, ademanes y actitudes de los rufianes.⁵ Y de ahí pasó a designar el género literario que los canta.

Sostiene Alonso Hernández que la primera vez que se documenta esta última acepción es en *El coloquio de los perros*,⁶ que se publica en 1613 y cuya fecha de redacción conjeturaba González de Amezúa en «el otoño de 1604 o comienzos del invierno de 1604-1605».⁷ La frase es bien conocida: «y habiendo mi amo avizorado, como en la jácara se dice, si alguien le veía».⁸ La jácara a que se alude en el inciso no sería otra, según Alonso Hernández, que el poema *Canta a una señora en la germanía, con su canción*, en cuyo estribillo aparece el verbo *avizorar*: «el que en tus verdes columbres / los avizore y los vea».⁹

Alonso Hernández (en ese designio, inaugurado por Cotarelo, de vincular la génesis de la jácara con su realidad final, ya a mediados del siglo XVII, como género dramático) subraya que las poesías germanescas del siglo XVI (las editadas como I parte del libro de Hill) son «composiciones en su mayoría dramatizadas».¹⁰ Alega para ello que algunas están «explícitamente presentadas con indicación teatral».

Los ejemplos que ofrece y otros que podrían tomarse de la edición de Hill, más que a la práctica teatral, remiten a la poesía dialogada de cancionero: *Comienza un razonamiento por coplas en que se contrabaze la germanía y fieros de los rufianes y las mujeres del partido* (de Rodrigo de Reinosa); *Gracioso razonamiento en que se introducen dos rufianes...* Pertenecen estos epígrafes y los poemas que acogen a la poesía de debate, que salpica los cancioneros de los siglos XV y XVI. No negaré que en ella puede verse el germen del teatro; pero no cabe confundirla con él.¹¹

Curiosamente, estos rótulos que Alonso Hernández califica de teatrales se encuentran en los primeros poemas, es decir, los que están más íntimamente ligados a la tradición cancioneril. Desaparecen a medida que avanzamos en el libro de Hill y en el siglo XVI.

Cuando esos epígrafes dejan de encabezar los versos, Alonso Hernández señala otros indicios internos que avalarían el carácter dramático de la primitiva poesía germanesca: alusiones al acompañamiento, cambios en la versificación, estribillos, o «el estilo directo y pseudo biográfico». Estos elementos parecen «indicar que estaban destinadas a ser recitadas o cantadas en el teatro».¹² Puede ser. Pero encontramos muchas otras que no reúnen estas características: «De Toledo sale el jaque / ricamente enjaezado» es un romance con un narrador en tercera persona; «Sacaron a ahorcar el otro día / en Córdoba a Carrasco el afamado» es un soneto de la misma catadura... Y lo mismo los sonetos que presentan los números XVI-XXI.

Creo que tanto Cotarelo como Alonso Hernández, al insistir en la dimensión teatral de los orígenes de las jácaras o de los poemas germanescos, se dejan engañar por la efectiva presencia escénica del género, que no se producirá más que después de la intervención de Quevedo en lo que podríamos llamar la refundación del género con la *Carta de Escaramán a la Méndez*; pre-

⁵ Cotarelo, en *Colección de entremeses...* (2000), vol. I, pág. cclxxv, trae a colación un texto de *La ilustre fregona* que habla de las almadrabas, «donde se ejercita todo género de rumbo y jácara» (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2005, pág. 511).

⁶ Alonso Hernández (1989), pág. 606.

⁷ Agustín González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta en España*, 2 tomos, Madrid, CSIC, 1982, reimpr.; la cita, en tomo II, pág. 399.

⁸ *El coloquio de los perros*, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. García López (2005), pág. 690.

⁹ Alonso Hernández (1989), pág. 606. El texto se encuentra en el *Cancionero general*, Amberes, 1557, y puede leerse en *Poesías germanescas*, pág. 30.

¹⁰ Alonso Hernández (1989), págs. 613-15.

¹¹ Véase Ana Rodado, «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico de Almagro. Julio de 1994*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1995, págs. 25-44, donde se encontrará bibliografía sobre el tema.

¹² Alonso Hernández (1989), pág. 614.

cisamente a partir de la difusión de esas obras que, en opinión de Alonso Hernández, nada nos dicen desde «el punto de vista dramático».¹³

CERVANTES Y SU INTERÉS POR EL UNIVERSO SOCIAL DE LA JÁCARA

De todos es conocido el temprano interés de Cervantes por el mundo retratado en la jácara. Imprimió a la materia algunos de los rasgos que se convirtieron en consustanciales a su tratamiento literario.

Dos obras maestras cervantinas llevan al lector a la contemplación de ese degradado mundillo social: *Rinconete y Cortadillo* y la *Primera parte del Quijote*. A estas se podría añadir *La gitanilla* y su desgarrado retrato de la vida de los gitanos.

Cabe conjeturar que *Rinconete* estaba escrita en 1600.¹⁴ Es el momento en que Mateo Alemán retoma el modelo fijado por el *Lazarillo de Tormes* y crea el cauce por el que discurrirá la novela picaresca. Todo parece indicar que Cervantes se interesó por el universo retratado en el nuevo género; pero, al mismo tiempo, no se sintió acorde con la fórmula inaugurada por Alemán, del que, sin embargo, tanto aprendería.

En *Rinconete* nos ofrece el mundo de la poesía germanesca y también su lenguaje. Ha cambiado el verso por la prosa, el relato épico, pródigo en acontecimientos y fechorías, por apuntes leves en que el lector cree percibir la realidad del submundo sevillano de su época. Se ha dicho muchas veces, pero, como parece que es verdad, no me importa repetirlo: la prosa cervantina, pese a su belleza, serenidad y equilibrio, se presenta a los ojos del lector como el cristal trasparente que le permite ver fielmente el mundo exterior.

En *Rinconete* encontramos, junto a otros rasgos heredados de la poesía germanesca, un particular e irónico subrayado de la dignidad de los delincuentes, en la que se mezcla una resistencia estoica ante las adversidades con una extraña devoción religiosa que los conforta en sus penas y angustias. Recordemos cómo exalta la combinación de religión y estoicismo el comisionado de Monipodio:

Los días pasados dieron tres ansias a un cuatrero que había murciado tres roznos, y, con estar flaco y cuartanario, así las sufrió sin cantar como si fueran nada. Y esto lo atribuimos los del arte a su buena devoción, porque sus fuerzas no eran bastantes para sufrir el primer desconcierto del verdugo.¹⁵

Ese eje diamantino, como dijera Ganivet, que informa el comportamiento de los delincuentes, lo comparten Cortadillo y Rinconete:

Para todo tenemos ánimo, porque no somos tan ignorantes que no se nos alcance que lo que dice la lengua paga la gorja, y harta merced le hace el cielo al hombre atrevido, por no darle otro título, que le deja en su lengua su vida o su muerte; ¡como si tuviera más letras un *no* que un *sí*! (pág. 263)

Rinconete y Cortadillo constituye una versión en prosa (enteramente ajena a los fines de fiesta teatrales) del universo recreado en la poesía germanesca. Utiliza la chocante onomástica que constituirá una de las señas de la jácara: Tagarete, Chiquiznaque, Maniferro, Lobillo, Ganchoso, la Gananciosa, la Escalanta, Cariharta... No falta la referencia a las «bienhechoras nuestras las socorridas, que de su sudor nos socorren así en la trena como en las guras» (pág. 260). Presenta el irónico ennoblecimiento del hampa: a Cortadillo se le concede el sobrenombre de «Bueno», «bien como si fuera don Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, que arrojó el cuchillo por los muros de Tarifa para degollar a su único hijo» (pág. 266). Y se ofrece un breve vocabulario de la germanía (págs. 254-55) que se adelanta en su redacción al que publicará en 1609 Juan Hidalgo.

¹³ Alonso Hernández (1989), pág. 616.

¹⁴ G. de Amezúa (1982, tomo II, págs. 111-16) señala la década de 1590-1600 como posible fecha de redacción.

¹⁵ *Rinconete y Cortadillo*, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. García López (2005), pág. 254.

Los mismos rasgos (dignidad estoica de los delincuentes, entereza para sufrir los embates de la fortuna) se van a dibujar en el episodio de los galeotes del *Quijote* (I, cap. 22), donde, por cierto, volvemos a encontrar algunas precisiones sobre el lenguaje de germanía. De nuevo, la exaltación de la moral de resistencia, en situación y expresiones calcadas de *Rinconete y Cortadillo*. Los condenados desprecian al que «confesó [en el tormento] y no tuvo ánimo de decir *nones*. Porque dicen ellos que tantas letras tiene un *no* como un *sí*, y que harta ventura tiene un delincuente, que está en su lengua su vida o su muerte».¹⁶

Aquí tenemos las ironías que van a constituir el elemento medular de la jácara quevedesca: el viejo alcahuete ha «paseado las acostumbradas vestido, en pompa y a caballo» (pág. 168); don Quijote llega a deducir, de la observación y de sus razonamientos, que «las penas que vais a padecer no os dan mucho gusto, y que vais a ellas de mala gana y muy contra vuestra voluntad» (págs. 171-72).

Ese conflictivo y pintoresco universo de la marginalidad vuelve a aparecer, con rasgos similares, en *La gitanilla*, de fecha imprecisa, pero probablemente posterior a 1606 y quizá de 1610-1611.¹⁷ En boca del gitano viejo aparece, en un nuevo guiño irónico, la resignada aceptación de los designios de la providencia, el ennoblecimiento de la vida del hampa y la exaltación de la entereza moral de los condenados ante el dolor y la desgracia:

Todas las cosas de esta vida están sujetas a diversos peligros, y las acciones del ladrón al de las galeras, azotes y horca; pero no porque corra un navío tormenta, o se anega, han de dejar otros de navegar. [...] Cuanto más que el que es azotado por justicia entre nosotros, es tener un hábito en las espaldas, que le parece mejor que si le trujese en los pechos, y de los buenos. [...] el mosqueo de las espaldas, ni el apalear el agua en las galeras, no lo estimamos en un cacao.¹⁸

El mismo viejo ha dictado poco antes una máxima rigurosamente neoestoica: «Tenemos lo que queremos, pues nos contentamos con lo que tenemos» (pág. 137).

QUEVEDO Y LA PREFIGURACIÓN DE LA JÁCARA EN *EL BUSCÓN*

En fechas próximas a la publicación del *Quijote*, Quevedo vuelve al universo de la poesía germanesca en la redacción de *El buscón* y apunta algunos de los tópicos que desarrollará en sus jácaras. Por ejemplo, la exaltación irónica de la habilidad del verdugo: «vérselo hacer daba gana a uno de dejarse ahorcar»;¹⁹ la dignidad estoica del padre de Pablos al morir en la horca: «quedó con una gravedad que no había más que pedir» (pág. 124); los eufemismos sarcásticos aplicados para aludir a delitos y penas: «estaba preso por liberalidades» (pág. 216), «podrían decir que habían servido a su rey por mar y por tierra» (pág. 217), es decir, en la cárcel y en galeras. Aparecen personajes de jácara: Pero Vázquez de Escamilla, al que Quevedo dedicará una inconclusa pieza teatral,²⁰ Domingo Tiznado, Gayón, Alonso Álvarez de Soria... Se ofrecen anotaciones sobre la

¹⁶ *Don Quijote de la Mancha*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Ciudad Real, Diputación provincial de Ciudad Real, 2005, pág. 168. Francisco Rodríguez Marín señaló la relación de este episodio quijotesco con la jácara y, muy particularmente, con estos *nones*. Véase «El capítulo de los galeotes. Apuntes para un estudio cervantino», en *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas, 1947, págs. 139-52.

¹⁷ Véanse las páginas que dedica a este asunto González de Amezúa (1982, tomo II, págs. 21-23), donde leemos: «Desde 1606 [en que Cervantes se traslada a Madrid] a fines de junio o principios de julio de 1612 [en que se somete el manuscrito de las *Ejemplares* a la aprobación] hay un periodo de seis años, dentro del cual hubo de escribirse esta novela. Mas, ¿en cuál? Tengo por imposible precisarlo. Si nos atuviéramos a aquel papel doblado, identificatorio de la verdadera personalidad de Preciosa [...], *La gitanilla* hubo de componerse alrededor de 1610 ó 1611» (la cita, en págs. 22-23).

¹⁸ *Novelas ejemplares*, ed. García López (2005), págs. 140-41.

¹⁹ Francisco de Quevedo, *La vida del buscón*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres, prólogo Rosa Navarro Durán, Barcelona, Octaedro, 2001, pág. 123.

²⁰ Véase Ignacio Arellano, «La jácara inicial de *Pero Vázquez de Escamilla*, de Quevedo», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, págs. 13-45.

lengua germanesca (pág. 276) y el protagonista se jacta de que «estudí la jacarandina, y en pocos días era rabí de los otros rufianes» (pág. 279).

LOS ROMANCES DE GERMANÍA

Si de la prosa pasamos al verso, por las mismas fechas que estamos barajando para Cervantes y Quevedo, Agustín de Rojas incluye en *El viaje entretenido* (1604) un remedo o parodia de poema de germanía: «Amaine, señor Garrancho...».²¹

Este interés por el mundo del hampa y su reflejo literario, en verso y en prosa, desemboca, como es bien sabido, en los *Romances de germanía* (Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1609) de Juan Hidalgo, «con su vocabulario al cabo». Aquí se fija el romance como estuche privilegiado de este tipo de poesía. El cauce preferido es el narrativo, sin rasgos que den pie alguno para lucubrar sobre la teatralidad del género, aunque no faltan abundantes muestras del estilo directo, ya sean parlamentos en primera persona o cartas: «La intención de Hidalgo era estrictamente lingüística –transmitir al lector unos textos escritos en cierta jerga– y nada teatral» –afirma Alonso Hernández.²² De acuerdo. Pero en este punto no difiere sustancialmente de los poemas germanescos precedentes. La diferencia radica en que a la altura de 1609 –tras el éxito del romancero nuevo– han caído en el olvido las formas poéticas dialogadas y los debates cancioneriles.

LA REFUNDACIÓN DEL GÉNERO

De aquí parece partir Quevedo cuando compone la *Carta de Escarramán a la Méndez*, hacia 1610-1612, según Bleuca.²³ Parece, pues, que la creación quevedesca viene espoleada por la obra de Juan Hidalgo, que trajo a la actualidad editorial y literaria la vieja tradición germanesca.

No le falta razón a Alonso Hernández cuando señala que, al publicar Hidalgo su vocabulario, la lengua de germanía «había prácticamente desaparecido como oralidad críptica de la maleancia. El mismo hecho de escribir en un lenguaje que se pretende críptico supone su desaparición de empleo».²⁴ Sin duda. Pero, precisamente, en el momento en que desaparece como realidad viva, cobra su mayor esplendor como motivo literario, fundamentalmente porque ha caído en manos del mago de la palabra que fue Quevedo.

La irrupción del gran satírico en el reino de la poesía germanesca ha suscitado opiniones contradictorias. Sabido es que González de Salas, en la dedicatoria de la musa V, *Therpsicore*, subraya la existencia de «un género de poesías [...] raro, singular y desemparentado de cuanto en lengua alguna, antigua o vulgar, hoy puede, a lo que yo alcanzo, ofrecerse a la estudiosa diligencia. *Jácaras* se apellidan estas que digo».²⁵ A la originalidad del género añade su vinculación a la jergonza o germanía y destaca el papel de Quevedo en su conformación artística. No niega pero sí desvaloriza la tradición de que partía:

Muchas jácaras rudas y desabridas le habían precedido entre la torpeza del vulgo; pero de las ingeniosas y de donairosa propiedad y capricho él fue el primero descubridor sin duda; y, como imagino, el *Escarramán*, la que al nuevo sabor y cultura dio principio. (pág. 248)

²¹ En Cotarelo, *Colección de entremeses...* (2000), vol. II, pág. 356.

²² Alonso Hernández (1989), pág. 614.

²³ En Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Bleuca, 4 tomos, Madrid, Castalia, 1969-1981. Véase la nota preliminar al poema núm. 849, tomo III, pág. 262. Las jácaras quevedescas, todas en el tomo III de esta magna edición, las citaré siempre por el número y el verso.

²⁴ Alonso Hernández (1989), pág. 610.

²⁵ Francisco de Quevedo, *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Pedro Joseph Alonso de Padilla, 1729, pág. 247.

Esta opinión se ha tenido por buena a lo largo del tiempo. Así, Chevalier sitúa el arranque del género en el clamoroso éxito de «Ya está guardado en la trena...», aunque puntualiza que el triunfo es más tardío: «no será anterior a la cuarta década del siglo».²⁶

Registra Chevalier las múltiples alusiones a Escarramán, lo que evidencia una inusitada popularidad, al menos entre los poetas, novelistas y dramaturgos.²⁷ La *Carta de Escarramán a la Méndez* y la *Respuesta de la Méndez a Escarramán*, y otras piezas de la misma serie y autoría, borraron de un plumazo genial cuantos antecedentes había acumulado la tradición. Para ingenios y lectores del siglo XVII la jácara será fundamentalmente un invento quevedesco. Por eso se nos hace cuesta arriba admitir, como quiere Alonso Hernández, que este género «encuentra su principio de degeneración en Quevedo».²⁸ Al contrario: aquí está el cenit y aquí empieza el desarrollo y popularización de la jácara, aunque ninguno de sus seguidores alcanzaría la altura estética de estos modelos.

Es bien sabido que, de inmediato, la *Carta de Escarramán* se volvió a lo divino. Parece que el primer *contrafactum* en el tiempo se encuentra en la obra de Gabriel Serato: *Relación verdadera que se sacó del libro donde están los milagros de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda* (Málaga, 1612).²⁹ Hay otras varias divinizaciónes conservadas en manuscritos, de fecha imprecisa, aunque algunos probablemente próximos al original quevedesco. A este fenómeno y a la inmensa fama de la obra de Quevedo alude Cervantes en *El rufián viudo llamado Trampagos*:

REPULIDA. Hante vuelto divino. ¿Qué más quieres?
 CHIQUIZNAQUE. Cántante por las plazas, por las calles.
 Báilante en los teatros y en las casas.³⁰

El personaje de la jácara quevedesca pasó a la literatura dramática en esta pieza cervantina, aunque no a la escena, ya que es uno de los ocho entremeses «nunca representados». Como señaló Asensio, la alusión a la divinización inclina a situar la redacción a partir de 1612.³¹ Quizá habría que retrasar algo la fecha si alude, como cabría imaginar por la referencia a la fama del «Potro rucio», al *Romance de Escarramán, vuelto a lo divino* que Lope incluyó en la *Segunda parte del Desengaño del hombre* (Salamanca, 1613; reimpresso en Madrid, 1615): «Ya está metido en prisiones, / alma, Jesús tu galán».

Creo que no exagero al apuntar que la grey literaria –tanto los amigos como los enemigos declarados– quedó fascinada por la jácara de Quevedo. La *Carta de Escarramán a la Méndez* tuvo la virtud de poner de acuerdo a dos genios, enemigos irreconciliables en ese momento: Cervantes y Lope. A estos se podría añadir un tercero en discordia: Góngora, que en el romance «Al pie de un álamo negro», de 1614, cita «el cantado Escarramán».³²

²⁶ Maxime Chevalier, «Triunfo y naufragio de la jácara aguda», en *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, México, UNAM, 1992, tomo III, págs. 141-51. La cita, en pag. 141.

²⁷ Chevalier (1992), págs. 142-45.

²⁸ Alonso Hernández (1989), pag. 622.

²⁹ Bleuca la cita en la nota preliminar a su edición: Quevedo, *Obra poética*, núm. 849. Sin embargo, parece que Elena Di Pinto (*La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, tesis doctoral dirigida por José María Díez Borque, Madrid, Universidad Complutense, 2003, pag. 385) no ha podido dar más que con referencias indirectas a este impreso.

³⁰ *El rufián viudo*, vv. 305-07, en Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987, pag. 747.

³¹ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971, 2ª ed. revisada, pag. 105.

³² Para la fama y difusión de la figura de Escarramán, convertida en mito, véase Elena Di Pinto (2003). Allí se estudian y editan *El gallardo Escarramán* de Salas Barbadillo, *Los celos de Escarramán*, comedia burlesca anónima, y el *Auto sacramental de Escarramán*, también anónimo, además de una amplia muestra de textos escarramanescos de Lope, Antonio Hurtado de Mendoza («Ya está fuera de la trena»), fray Bernardo de Cárdenas (*Soneto escarramanado*), Alonso de Ledesma («Ya está en la cárcel de celos»), Francisco Cros («Ya está metido en la trena / nuestro amigo Escarramán»), Diego López de Villodas («Ya está metido en Belén») y otros varios anónimos, así como *El rufián viudo* y *La cárcel de Sevilla* y numerosas citas del personaje en obras de la época. Pueden consultarse también María Banura

Como es sabido, además de citarlo en *El rufián viudo*, Cervantes se acordó de dos versos de la jácara en el cap. 26 de la *Segunda parte* del *Quijote* (pág. 631): «con chilladores delante / y envaramiento detrás», que forman serie con otras citas de famosísimos romances.

La conclusión es clara: la *Carta de Escarramán a la Méndez* fijó un nuevo modelo poético, eclipsó toda la poesía germanesca que le había precedido y se convirtió en el referente esencial, prácticamente único si se exceptúan otros romances quevedescos relativos al mismo personaje (*Respuesta de la Méndez* y *Testamento que hizo Escarramán*, este último editado en un pliego suelto barcelonés de 1613) o a otros jaques, en particular el que empieza «Zampuzado en un banasto».³³

Por eso –me parece– no le falta razón a González de Salas cuando proclama a Quevedo «el primero descubridor» del género, aun reconociendo la existencia de múltiples antecedentes.

A partir del éxito de Quevedo, la jácara salta al teatro, a veces fundida y confundida con los bailes.³⁴ La jácara dramática, la realmente escrita para los escenarios y con vida teatral perfectamente documentada, será obra de admiradores del gran satírico, empezando por Quiñones de Benavente, Luis Vélez, Calderón...³⁵ Y pasa también a integrarse en la comedia, bien porque da origen a algunas de ellas: *Pero Vázquez de Escamilla* de Quevedo, *Añasco, el de Talavera* de Cubillo de Aragón..., bien porque el universo de la jácara se recrea en pasajes de la obra, como ocurre en *No hay ser padre siendo rey*, *El Caín de Cataluña*, *El más impropio verdugo...* o *El catalán Serrallonga* de Rojas Zorrilla, la última en colaboración con Antonio Coello (I jornada) y Luis Vélez (III jornada).³⁶

Badui de Zogbi, «El valiente Escarramán. De la jácara al entremés», en *Cervantes, Góngora y Quevedo. Actas del II Simposio nacional Letras del Siglo de Oro español (Mendoza, 5-7 de octubre de 1995)*, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, 1997, págs. 115-26; y Margarita Peña, «El *Escarramán*, una jácara de Quevedo en un manuscrito americano», en *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*, México, Ediciones del Equilibrista, 1992, págs. 49-69.

³³ Entre otros estudios sobre jácaras quevedescas, véase Thomas Bodenmüller, *El mundo del bampa a través de Quevedo: análisis de la jácara «Estábase el padre Ezquerra»*, Augsburg, ISLA, 1997.

³⁴ Véase el comentario sobre el baile de Escarramán en Cotarelo, *Colección de entremeses...* (2000), vol. I, págs. ccxliii-ccxliv.

³⁵ Hoy disponemos de numerosos estudios en torno a la jácara como género teatral y sus creaciones. A los ya citados pueden añadirse los trabajos de Antonio Rodríguez-Moñino, «Archivo de un jacarista», en *Homage to John M. Hill*, Bloomington, Indiana University, 1968, págs. 45-58; Mari Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, págs. 361-68; Henri Recoules, «Una jácara y una jácara entremesada del siglo XVII», en *Hommage à Jean-Louis Flecniakoska*, Montpellier, 1980, tomo II, págs. 345-35; Francisc Civil i Castellví, «A propòsit d'una Jácara al Nacimiento de Xto.-s. XVII, conservada a l'arxiu de la catedral de Girona», *Revista de Girona*, 94 (1981), págs. 65-66; Kenneth Brown, «Gabriel del Corral: sus contentulios y un manuscrito poético de academia inédito», *Castilla*, 4 (1982), págs. 9-56; Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, «Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara», en *Teatro menor en España*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, págs. 121-39; Raquel M. de Alfie, «Apuntes para la interpretación de una jácara de Vélez de Guevara», *Filología*, 22 (Buenos Aires, 1987), págs. 137-48; Agustín de la Granja, «Una mojianga inédita de Calderón sobre ciegos y jácaras», en *Amistad a lo largo. Estudios en memoria de Julio Fernández Sevilla y Nicolás Marín López*, Granada, Universidad, 1987, págs. 256-78; Evangelina Rodríguez Cuadros, «Del teatro toscó al melodrama: la jácara», en *Actas de las Jornadas sobre teatro popular*, Madrid, CSIC, 1987, págs. 227-47; José Luis Alonso Hernández, «Sobre la nueva jácara del carajo antiguo», en *Estudios. Homenaje al profesor Alfonso Sánchez Sáez*, Granada, Universidad, 1989, vol. II, págs. 465-81; Eva Sánchez Fernández-Bernal, «Algunas notas sobre la jácara dramática en el siglo XVII», en *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8/II. *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II* (1989), vol. II, págs. 589-601; Enrique Flores, «La *Musa de la bampa*, jácaras de sor Juana», *Literatura mexicana*, 2, 1 (1991), págs. 7-22; Emmanuel Marigno, «El concepto de 'picaresca dramática' y la pfiguración de un teatro de lo absurdo», en *Actas del IV Congreso internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, tomo II, págs. 993-1004; Pasqual Mas i Usó, «Antonio Folch de Cardona y la *Jácara del Mellado*», *Boletín de la Sociedad castellonense de cultura*, 76 (2000), págs. 323-34; y Héctor Urzáiz Tortajada, «Matones y rufianes a escena: la jácara dramática», *Insula*, 639-40 (2000), págs. 9-12.

³⁶ Véanse Arellano (1991), sobre *Pero Vázquez de Escamilla*, y Elena Elisabetta Marcello, «Álvaro Cubillo de Aragón, *Añasco el de Talavera*», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, ed. Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, Navarra, GRISO-LEMESO, 1996, págs. 231-41. Los elementos jacarandosos de las obras de Rojas Zorrilla merecen un estudio, que espero emprender en breve.

Para todos estos autores el referente único es Quevedo; repiten sus chistes, remedan su estilo, imitan su lenguaje y tratan, con mayor o menor fortuna, de recrear su concepción del mundo y el peculiar humor patibulario.

EL SUSTRATO FILOSÓFICO Y MORAL DE LA JÁCARA³⁷

La jácara quevedesca es una original plasmación de una filosofía que se mueve, como estudió Cuevas en relación con otros escritos del gran satírico, «entre el neoestoicismo y la sofística».³⁸ La moral de los delincuentes, sometidos a tormento y condenados a muerte infamante o a las galeras, de las que no saldrán vivos, parece una grotesca, monstruosa pero honda encarnación del *substine et abstine* neoestoico.³⁹

Algo de esto pudo encontrar Quevedo en romances como el de *La vida y muerte de Maladros* o *El testamento de Maladros*, contenidos en el libro de Juan Hidalgo. En el primero, el jaque canta, pero después de sufrir con entereza terribles tormentos, y lo hace como una muestra de conformidad con la providencia e invocando irónicamente a la divinidad:

Yo conozco que el gran Coime,
que vive en el santo claro,
no puede sufrir mi vida
ni el mal uso de mi calco,
y así, pues él lo permite,
puesto en este paso...⁴⁰

Cuando lo van a ajusticiar, aparece «lento de ansias / aunque entero y esforzado».⁴¹

Por debajo de la jácara, entre su travesura verbal y su pirotecnia ingeniosa, aletea el escepticismo irónico que pone en el mismo plano la vida arrastrada de malhechores y putas y los ejemplos reconocidos de heroísmo, dignidad y solidaridad.

De hecho, la jácara lleva a la práctica el relativismo moral que «establece la identidad de lo verdadero con lo falso».⁴² Como la sofística, la jácara «no tenía otra salida que [...] el puro arte de defender con ingenio» lo que, en la lógica moral al uso, era indefendible. Toda jácara es «un fascinante juego de ingenio, en que nada importaban las contradicciones con tal de que el recorrido fuera brillante y persuasivo».⁴³

El escepticismo va más allá del puro ejercicio intelectual porque funde los sofísticos razonamientos, implícitos en las imágenes y paronomasias, con una moral heroica que, aunque paródica, no deja de tener algo de admirable y grandioso. Quizá por eso, el esquema de la jácara quevedesca, y no los poemas de germanía que la precedieron, se aplicó rápidamente a los más nobles objetos: a la divinidad, al santoral, a la realeza o a los avatares de la política.⁴⁴

³⁷ No he podido consultar la tesis de Broween Jean Hever, *The discourse of the ruffian in Quevedo's jacaras*, State University of New York at Stony Brook, 1991, que quizá aborde algunas de las cuestiones que aquí señalo.

³⁸ Cristóbal Cuevas García, «Quevedo, entre neoestoicismo y sofística», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, tomo I, 1979, págs. 357-75.

³⁹ Quizá no sea ocioso señalar que el auge de la jácara viene a coincidir con un momento de fervor del neoestoicismo en la vida de Quevedo. La traducción del *Focildes* sabemos que es de 1609, fecha en que el poeta dedica un manuscrito al duque de Osuna (véase Quevedo, *Obra poética*, tomo IV, pág. 557). Es posible que el *Epiceto* sea también de esa época.

⁴⁰ *Poesías germanescas*, pág. 88, vv. 461-66.

⁴¹ *Poesías germanescas*, pág. 92, vv. 764-65.

⁴² Cuevas (1979), pág. 364.

⁴³ Cuevas (1979), pág. 365.

⁴⁴ Véanse la jácara de Francisco Cros, Ms. 3.895 de la BNE, ff. 143v-144v, o la *Carta de Valenzuela preso a la reina*, Ms. 7.782 de la BNE, ff. 62-63. Las dos se encuentran en la tesis de Di Pinto (2003), págs. 374-75 y 381-82.

UNA JÁCARA EN PROSA DE CERVANTES

Por el impacto del genio quevedesco y de la obra fundamental del género, *Carta del Escarrián a la Méndez*, la epístola se convirtió en cauce predilecto de esta modalidad literaria, aunque el propio Quevedo no la usara más que en contadas ocasiones.

El último homenaje de Cervantes a Quevedo va a ser precisamente una jácara, cuyos ingredientes fundamentales son, no el lenguaje de germanía, no el verso, no la música, sino la contrahecha moral estoica, el escepticismo macabro, el humor patibulario y la fórmula epistolar.

Esa peculiar jácara cervantina se encuentra, como habrán adivinado, en el capítulo V del IV libro de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Se trata de la carta que, desde la cárcel romana, dirige Bartolomé, «el del bagaje», a Antonio Villaseñor. En estilo cortante y lapidario habla con frialdad y despego de las tristes circunstancias en que se encuentran él y su amante, Luisa la Talaverana.⁴⁵ No falta una introducción autoacusatoria que recuerda el aire del *Guzmán de Alfarache*: «Quien en mal anda, en mal para; de dos pies, aunque el uno esté sano, si el otro está cojo, tal vez cojea, que las malas compañías no pueden enseñar buenas costumbres».⁴⁶

Como mandan los cánones del género, Bartolomé habla con despreocupación y con retórica ennobecedora de sus delitos. La brutalidad que acaba «a puros palos» con la vida de un antiguo amante de la Talaverana la justifica qui jotescamente señalando «que no soy amigo de burlas ni de recibir agravios, sino de quitarlos» (pág. 663).

Esta muerte se encadena con la llegada de Ortel Banedre, marido de Luisa, que agrede a Bartolomé, operación descrita con perífrasis irónica al modo quevedesco: «comenzó a tomarme la medida de las espaldas», y se remata con otra ironía en la que se trasluce el genio lingüístico de Quevedo y del propio Cervantes: Luisa, que es de las españolas de cuchillo en la liga, «llegándose a él, bonitamente se le clavó por los riñones, haciéndole tales heridas que no tuvieran necesidad de maestro» (pág. 664).

La truculenta situación y la forma expresiva se encuentran también en *Desafío de dos jaques* de Quevedo:

Llegóse a Zamborodón,
callando bonitamente,
y sonóle las narices
con una navaja a cercen.
(Núm. 858, vv. 129-32)

La descripción del proceso y las reacciones de los delincuentes esmaltan la prosa cervantina de tintes quevedescos. Bartolomé y Luisa quedan en la cárcel «muy contra nuestra voluntad». Chistecillo este predilecto del gran satírico: también Villagrán se quejará de que «en casa de los pecados / contra mi gusto me alojan» (núm. 853, vv. 33-34), y Mari Pizorra se justifica con la evidencia: «No soy la primer mujer / que contra su gusto azotan» (núm. 859, vv. 27-28).

Las mismas raíces y tradición tiene la corrección con que se cambia el sentido de una metáfora eufemística: «[el proceso] ya está concluso, y nosotros sentenciados a destierro, sino que es desta vida a la otra» (*Persiles*, pág. 664).

La macabra perspectiva del patíbulo contrasta con la descripción de las reacciones de los personajes como si estuvieran ante cualquier incidente menor aunque irritante de la vida cotidiana, en chocante combinación con fórmulas de cortesía: «estamos sentenciados a ahorcar, de lo que

⁴⁵ Talavera aparece con frecuencia en las jácaras. Probablemente, el ser una ciudad importante, con un activo mercado de ganado, un cruce de caminos hacia Madrid, Toledo y Ávila, atraía a malhechores y delincuentes. Quevedo dedica una jácara a *Añasco, el de Talavera* (*Obra poética*, núm. 857) y cita a «Londoño, el de Talavera» (núm. 853, v. 83). En otro romance, la Perala se queja a su jaque Lampuga: «Dejásteme en Talavera / a la sombra de un gitano...» (núm. 851, vv. 9-10).

⁴⁶ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 663.

está tan pesarosa la Talaverana que no lo puede llevar en paciencia, la cual besa a vuesa merced las manos [...] y dice que ella se holgara de estar libre para ir a besárselas a vuestas mercedes a sus casas» (*Persiles*, pág. 664).

Como lo delincuente no quita lo cortés, los jayanes y las marcas de las jácaras quevedescas no olvidan tampoco sus reverentes saludos a amigos y conocidos. Así, Escarramán encarga a la Méndez: «a toda la gurullada / mis encomiendas darás» (núm. 849, vv. 115-16); y Lampuga a la Perala:

A todas esas señoras,
bullidoras del holgar,
las darás mis encomiendas:
que soy amigo de dar.
(Núm. 849, vv. 115-16)

El sarcasmo aflora en el texto cervantino cuando Bartolomé y Luisa solicitan, al menos, morir en España, y no en Roma, donde «no llevan los ahorcados con la autoridad conveniente, porque van a pie y apenas nadie los ve» (*Persiles*, pág. 665). Esta preocupación por la honorabilidad de los ajusticiados es constante en las jácaras quevedescas. Lampuga se queja de Sanlúcar:

Él es un bellaco pueblo
y azotan en él muy mal. [...]
Solo y sin muchachos iba
y azota que azotarás.
(Núm. 852, vv. 45-56)

Escarramán comunica, con irónico orgullo, a la Méndez que, cuando lo sacaron a la vergüenza, «fui de buen aire a caballo» (núm. 849, v. 61). Mari Pizorra se jacta de que «si en Jerez me azotaron, / me azotaron con mil honras» (núm. 859, vv. 3-4).

Las coincidencias entre la carta de Bartolomé y las jácaras quevedescas se extienden a las quejas por la impía desatención a los ahorcados forasteros: «apenas hay quien les rece un avemaría, especialmente si son españoles» (*Persiles*, pág. 665), que tiene un paralelismo laico en la protesta de Lampuga: «a un forastero azotado / ninguno le viene a honrar» (núm. 852, vv. 52-53). Y en la insistencia feísta en las chinchas y sabandijas, motivo que da ocasión para que Cervantes se engolfe en la hipérbole quevedesca: «a trueco de escusar la pesadumbre que me dan las chinchas [...], tomaría por buen partido que me sacasen a ahorcar mañana» (*Persiles*, pág. 665). También lidian con la gente menuda los antihéroes quevedescos: «dando música a las chinchas / que se ceban y le comen» (núm. 855, vv. 11-12); «Andamos a chincharrazos / al dormir y al pelear» (núm. 852, vv. 73-74).

No faltan los elogios irónicos a los jueces, «todos son cortesés y amigos de dar y recibir cosas justas» (*Persiles*, pág. 665); y sátiras directas y muy quevedescas contra otras piezas del tinglado forense: «nos tienen ya en cueros y en la quintaesencia de la necesidad solicitadores, procuradores y escribanos» (*Persiles*, págs. 665-66).

Se podrían añadir otros juegos intertextuales, como dicen ahora, pero los señalados bastan, a mi parecer, para mostrar que la carta de Bartolomé es una original recreación de la jácara. En el *Persiles*, que Cervantes quiso presentar como un crisol y un centón de los modos y variantes de la literatura de su época, no falta tampoco este género singular.

Quizá lo más llamativo de ese ensayo es el doble juego entre la fidelidad en la estructura al modelo y al mundo recreado, que siempre le entusiasmó, y la renuncia a seguir los pasos del admirado poeta en su pirotecnica verbal, en sus alambicados juegos de palabras. Lo que no aminora el interés cervantino por conservar el tono entre la irónica entereza estoica y el sarcasmo que, como apuntó Pérez Cuenca, trata con sorprendente ligereza «de delitos, [...], torturas, castigos, incluso la horca».⁴⁷ En buena medida, Cervantes, al imitar a Quevedo, se imitaba a sí mismo, recreaba el

⁴⁷ Isabel Pérez Cuenca, «Del jaque al bandolero: las jácaras de Quevedo», en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, Madrid, Casa de Velázquez-Université de La Sorbonne Nouvelle-CNRS-Edad de Oro-UIMP, 1989, págs. 193-200. La cita, en pág. 199.

mundo esperpéntico, grotesco en su gravedad y circunspección, que había presentado en *Rinconete y Cortadillo*, quince o veinte años antes, en el *Quijote* o en *La gitánilla*.⁴⁸

Quevedo tuvo muchos imitadores, entre ellos, como ya se ha señalado, Quiñones de Benavente, Luis Vélez, el mismísimo Calderón, Rojas Zorrilla... A pesar de estos nombres ilustres, no le falta razón a Chevalier cuando denuncia que la mayor parte de las jácaras «merecen los calificativos de 'vulgares' y 'plebeyas' que se les han aplicado».⁴⁹ El éxito popular de la jácara aguda y estéticamente valiosa fue el despeñadero por el que cayó hasta disolverse y confundirse con los romances truculentos. Pero antes de este final desastroso, Cervantes la humanizó; sin renunciar a la violenta y macabra ironía quevedesca, le dio una nueva verosimilitud en la carta de Bartolomé, que, a lo que se me alcanza, había quedado perdida para la atención crítica en medio de la frondosidad fascinante pero también turbadora de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

⁴⁸ Bartolomé ha heredado, incluso, la aguda conciencia metalingüística que vimos en *Rinconete y Cortadillo* o en el episodio de los galeotes en el *Quijote*. Al narrar su proceso, comenta: «tomáronnos la confesión; confesamos nuestro delito, porque no le podíamos negar, y con esto ahorramos el tormento, que aquí llaman *tortura*» (*Persiles*, pág. 664).

⁴⁹ Chevalier (1992), págs. 148-49.

COMUNICACIONES

EL MUNDO DE LOS OBJETOS EN *DON QUIJOTE*: ESPEJOS, LIBROS Y ESPACIOS DE LA POÉTICA CERVANTINA

MERCEDES ALCALÁ GALÁN
Universidad de Wisconsin

En 1582 se publica en París la *Silva curiosa* de Julián de Medrano. En esta miscelánea literaria hay un pasaje en el que un nigromante le muestra al protagonista un espejo cóncavo en el que se puede ver lo que hacen personas ausentes. Una dama, Marfisa, es vista en la intimidad de su alcoba leyendo uno de los libros de ficción más conocidos del momento, la *Diana* de Jorge de Montemayor. La trivialidad de la escena no nos avisa, sin embargo, de la trascendente novedad que supuso la presencia en la vida cotidiana de dos objetos, el libro de entretenimiento y el espejo que, sin duda, afectaron de forma profunda y separada tanto a la idea de la representabilidad del mundo como a la noción de uno mismo.

En esto, [el nigromante] [...] sale a cabo de poco ratto con su espejo en la mano, y me dize: «Hermano, tomad esta candela, y estad attento a lo que viéredes en este espejo, y principiad a llamar todos los que ver desseáis». [...] Vi a Marfisa, D.A., qu'es una muger valerosa d'alta sangre y virtuosíssima, la qual estava acostada y sentada d'entro de su cama, leyendo en un libro español que le llaman la *Diana* de Montemayor. Y yo affirmo qu'era aquel libro por que dentro d'el espejo vi y quise leer el nombre, y conosci claramente qu'era la *Diana*.¹

En efecto, en los Siglos de Oro tanto el libro como el espejo son dos objetos casi fetiches, a ambos se les atribuyen poderosos efectos y facultades a la vez que participan de la cotidianeidad más anodina, ambos fascinan pues a través de su carácter material se les supone una naturaleza proteica capaz de representar la realidad con una fuerza susceptible de alterarla.

Estos dos objetos capaces de dar la ilusión de captar la vida, sea en el corazón de una pila de papel escrito o en la superficie pulida del cristal, existen desde la antigüedad clásica en versiones mucho más rudimentarias, el manuscrito en diverso soporte por un lado y por el otro los espejos de metal o piedra pulida, así como también pequeños espejos semiesféricos de vidrio. Sin embargo, en la época cervantina libros y espejos estarán experimentando una revolución tecnológica que afectará de forma profunda a la forma de vida y a la conciencia del sujeto del hombre de ese momento histórico. El libro mediante la imprenta alterará de una forma radical e irreversible no ya el ámbito de la cultura sino el de la imaginación colectiva. El espejo de cristal, cada vez más perfecto, plano y grande va inaugurando una edad absolutamente nueva en el hombre: la de tener una conciencia propia a través de la mediación del propio reflejo que se iguala a la mirada ajena. En 1605 la tecnología del espejo todavía estaba lejos de conseguir grandes lunas de cristal que permitieran verse de cuerpo entero y faltarán casi dos siglos para que eso sea un sueño accesible

¹ Mercedes Alcalá Galán, «*La silva curiosa*» de Julián de Medrano. *Estudio y edición crítica*, New York, Peter Lang, 1998, págs. 276-77.

para muchos. Sin embargo, los siglos XVI y XVII serán testigos de un enorme frenesí económico, suntuario, cultural y científico que insistirá en la creación de una tecnología que permitiera finalmente un progreso significativo en el arte del reflejo. Los tratados sobre óptica, las especulaciones físicas sobre la naturaleza de la luz, entre los que destacan los trabajos de Kepler, Della Porta y más tarde Descartes –que continúan la labor medieval de los estudios ópticos del siglo XIII de Grosseteste, Peckam, Witelo y Roger Bacon– caminan paralelos a los avances técnicos que depuraron las fórmulas químicas que permitieron obtener cristal de más transparencia y pureza aunque el mayor avance fue el poder aplicar la amalgama refractaria de plata en frío, lo que impediría la rotura casi segura del cristal en ese punto del proceso.

No obstante, será sin lugar a dudas una cada vez mayor preocupación por la individualidad del sujeto la causa principal de la atención constante y creciente por este objeto de connotaciones mágicas, simbólicas, trascendentes, así como íntimas, y que a la vez era sinónimo de frivolidad vanidosa o del autoconocimiento más exigente. Por el espejo hay crisis diplomáticas entre Francia y otros estados europeos y la república de Venecia que sometía a los artesanos de Murano a penas de muerte por la divulgación de los secretos de su fabricación. En la Europa de la Edad Moderna el espejo de calidad y de un tamaño relativamente modesto se convierte en el epítome del lujo: por estos objetos frágiles se pagaron fortunas y gracias al espejo el reflejo de uno mismo superó en valor y rareza a la pintura o el tapiz. Por ejemplo, como Sabine Melchior-Bonnet señala, en las primeras décadas del siglo XVI un espejo veneciano enmarcado en plata costaba más que una pintura de Rafael: el espejo costaba 8.000 libras y la pintura 3.000.² Andando el siglo XVII, pequeños espejos de cristal usados para el arreglo personal serán el símbolo de la vanidad más estéril de la que se acusaba tanto a las damas como a los *lindos* o *pisaverdes* que según autores como Quevedo o Zabaleta abundaban en la Corte. Pero entre las paradojas fascinantes que acompañan a este objeto sobresalen las connotaciones, a veces simultáneas, de vanidad y de conocimiento siendo esta última muy importante sobre todo desde la Edad Media tan influida por su propia interpretación de lo platónico.

En el *Quijote* libro y espejo aparecerán referidos de forma casi obsesiva en el texto, tanto en un sentido material como figurado y simbólico. Son dos objetos-artefactos a los que podemos considerar poco menos que fetiches en el *Quijote*, lo que no es extraño pues ambos son capaces de representar y reproducir la realidad con una impronta veraz según sus propias leyes (ópticas, literarias, retóricas...) en un espacio reducido, modificado, alterado, acotado y sin embargo capaz de comunicar una sensación de realidad más fuerte que la que la misma realidad provoca. En el *Quijote* se exploran las paradojas de la representación literaria: en él el libro como objeto no sólo es una presencia sino uno de sus grandes temas. Sin embargo, ese otro objeto distante y a la vez hermano, el espejo (con la idea de reflejo y de repetición alterada), será otra de las presencias fundamentales en el texto. Dada la enorme importancia que estos dos artículos tuvieron en la Europa del XVI y principios del XVII así como la fascinación que suscitaron y su relativo alto precio, se puede hablar de libros impresos y de espejos como de objetos cuya accesibilidad razonable era relativamente reciente y que ofrecieron la novedad prodigiosa de encontrar reflejos de la realidad en una superficie plana de cristal y también ficciones, historias y prodigios fijados en papel y tinta. Así, tal y como Peter Dunn señala, «lo que es fascinante acerca de las imágenes que vemos en los espejos y en los libros es que ambos condensan en un área pequeña objetos que en realidad ocupan un montón de espacio y aun así parecen de tamaño real».³ De esta forma en la Edad Moderna irrumpen en la vida cotidiana por primera vez estos dos artefactos capaces de capturar una imagen, o una versión de la vida que o se encuadra en un marco o se encierra cifrada en una resma de papel escrita ocupando un rectángulo mínimo capaz de registrar el mundo.

² Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, trad. Katharine H. Jewett, New York, Routledge, 2001, pág. 30.

³ Peter N. Dunn, «Don Quijote Through the Looking Glass», *Cervantes*, vol. XII, 1 (1992), pág. 8.

En dos trabajos recientes me he ocupado del estudio de la presencia del libro de entretenimiento como objeto fundamental en el *Quijote* y en ellos exploro la enorme revolución que supuso para la vida cotidiana de la época la presencia de los libros de ficción. Señalo cómo el *Quijote*, ese metalibro sorprendente, además de ser libro de caballerías es, entre otras cosas, una poliédrica y totalizadora reflexión sobre la presencia del libro de entretenimiento en su tiempo. Por otra parte, sí es cierto que el espejo en el *Quijote* tiene una presencia en cuanto objeto mucho más escasa que la del libro, que sí es de forma obvia uno de los ejes temáticos de la obra. Sin embargo, en la densa y compleja poética de la representación que se desarrolla sobre todo a través de la relación entre las dos partes del *Quijote* hay una fuerte influencia de la abundante tradición simbólica, metafórica y conceptual que ha acompañado al espejo a través del tiempo. El *Quijote* es un libro que indaga sobre la proteica naturaleza de la representación, y el tema del reflejo, del eco, sin duda tienen su inspiración directa en el espejo como objeto, objeto tan prodigioso que ha sido siempre el origen de múltiples metáforas visuales y parte del vocabulario religioso, cultural y moral. Por ejemplo, Santo Tomás vincula el acto de especular al espejo: «Ver algo a través de un espejo es ver una causa en su efecto en el que se refleja su semejanza. De esto se ve que la especulación nos lleva de nuevo a la meditación».⁴ Para la cultura medieval el mundo visible se entendía como el reflejo que debía ser descifrado de una realidad verdadera pero intangible emanada por el orden divino. Especular es por tanto ver lo invisible y verdadero a través de su reflejo visible. El espejo tenía una extraordinaria presencia simbólica, ayudaba a explicar un orden de las cosas y favorecía la idea de la estrecha relación entre lo visual y el conocimiento proveniente del platonismo.⁵ Además, desde la antigüedad hasta hoy se ha practicado en diversas culturas la catoptromancia o adivinación por medio de espejos y la indispensable bola de cristal en el *atrezzo* de la bruja típica salida de cualquier versión de la cultura popular no es más que una reminiscencia de los espejos semiesféricos vigentes hasta la primera Edad Moderna.

En el *Quijote* se configura la representación de un mundo pretendidamente real y posible basado en la verosimilitud literaria. Sin embargo, la presencia de su protagonista abre el libro al ámbito de lo maravilloso pues su enajenación (por una supuesta intoxicación lectora) creará el espacio del prodigio y la fantasía perteneciente a los mundos de ficción cabalresca. Éstos existen en la novela no como un referente inmediato de la realidad representada sino como la imagen devuelta por la locura de don Quijote de ese mundo prosaico y aparentemente reconocible como real que constituye el espacio primario de la novela. En la primera parte el espacio de lo maravilloso queda restringido al ámbito de la percepción del mundo del protagonista. Lo maravilloso entroncado en lo libresco emana de la interpretación de la realidad por parte de don Quijote. En la segunda parte esos mecanismos psicológicos que producen una percepción alterada se han hecho públicos: la sociedad, histórica y ficcionalizada, no sólo ha leído sus hazañas sino que ha descubierto ciertos resortes de su imaginación. Los espacios privados de la maravilla que constituían su mundo se han convertido en un espacio público transitado por los lectores de la primera parte que en la segunda se han transformado a su vez en personajes (jugándose así con la sorprendente idea de que estos personajes estaban en el *mundo real* i.e. *fuera del libro* en la primera parte y entran dentro de la segunda). El mundo maravilloso inventado por los personajes de la segunda parte según los parámetros de la locura de don Quijote mostrados en la primera parte funcionará como un espejo que refleja el reflejo de otro: los genuinos espacios de la maravilla creados por la imaginación de don Quijote que a su vez son la representación de la supuesta realidad primaria de la novela. De esta forma, libro y espejo simbolizan y catalizan los resortes de la representación en el *Quijote*.

En el Renacimiento se usaba el término espejo con el sentido de modelo, por ello el mismo don Quijote será nombrado repetidas veces como «Luz y espejo de la caballería andante». El pro-

⁴ Del *Somme*, II, 2. Citado por H. Leisegang, «Dieu miroir de l'âme et de la nature», *Revue d'histoire et de philosophie religieuse* 17 (1937).

⁵ Véase Sabine Melchior-Bonnet (2001), págs. 101-15.

blema de esta metáfora es que falsea la lógica del reflejo, lo que uno ve al otro lado del espejo no es al otro sino a sí mismo. Sin embargo esto nos lleva a un concepto muy importante desde la antigüedad, el modo legítimo de conocerse, de verse, pasa por la dimensión social del hombre, el otro debe ser el mediador que devuelve la propia imagen y que posibilita el conocimiento de uno mismo. Por ello el antiguo refrán «No hay mejor espejo que el amigo viejo», tan recogido en textos paremiológicos del siglo XVI, tiene perfecta vigencia cuando se usa el término espejo con el sentido de ser el reflejo en el que el otro se identifica. Por ello Dorotea dirá que ella era el espejo en el que se miraban sus padres y Camila le dice a Lotario refiriéndose a Anselmo, su mejor amigo: «¿Con qué rostro osas parecer ante quien sabes que es el espejo donde se mira aquel en quien tú te debieras mirar, para que vieras con cuán poca ocasión le agravias?» (I, 34, 361).

Además, a la hora de entender la inmensa importancia que el tema del espejo/reflejo tiene en la poética cervantina y cómo éste es parte de una indagación muy ambiciosa sobre la proteica naturaleza de la representación, tenemos que tener en cuenta algo tan básico y simple como el que esa fascinación creciente por el espejo viene del hecho de que los contemporáneos de Cervantes no estaban familiarizados con su imagen del mismo modo que lo experimentamos hoy pero que por otra parte esa posibilidad existía como algo concreto y próximo. El verse de arriba a abajo, el asomarse al espacio reduplicado de una habitación, el saber cómo es un traje sobre el propio cuerpo son actos relativamente nuevos en la historia de la humanidad. Claro que sí hubo siempre pequeños espejos de metal o de vidrio roto en los que reconocer de forma más o menos borrosa el propio rostro –tal y como se ejemplifica con el caso de la Torralba, aquella moza un poco ligera que según Sancho seguía a su amante con un trozo de espejo, un trozo de peine y unas mudas para la cara en sus alforjas. No obstante, retomando el tema de la extrañeza y novedad del espejo, no hay duda de que el entrar en contacto de forma habitual y plena con la propia imagen tuvo que suponer un cambio inmenso y difícil de estimar en la sensibilidad colectiva. De hecho, el folclore está plagado de historias como el cuentecillo coreano del siglo XVIII que cuenta Sabine Melchior-Bonnet en el que un hombre llamado Pak le regala un pequeño espejo a su esposa tras un viaje. Ella se mira en él y ve a una mujer desconocida al lado de su esposo. Lo acusa de haber vuelto con una amante que debe haberse escondido. El marido se defiende y mira con curiosidad en el espejo y furioso descubre que su mujer está al lado de un hombre joven que sí debe ser un amante. Discuten, registran la casa sin encontrar a nadie y van al policía de la aldea que mira curioso en el espejo y ve a un joven vestido con un uniforme como el suyo seguramente acechando la primera ocasión para destituirlo.⁶ Así, una vez más, en este caso desde la tradición popular, se ilustra cómo el espejo elude al otro, nos sitúa en un estado de confusión solitaria, rompe la idea de mediación que ubica al hombre en su ámbito. De esta forma, el único autoconocimiento verdaderamente funcional sería el que nos devolviera una imagen coincidente con la que los demás tienen de nosotros mismos. De hecho, el psicoanálisis asume como noción irrefutable que el pecado fundamental de Narciso fue el prescindir de la mediación del otro, fue el privilegiar el reflejo de su propia imagen frente a su reflejo en los otros. En el *Quijote* se plantea la desconcertante imposibilidad de toda mediación pues su protagonista busca infructuosamente encontrarse con su imagen de héroe caballeresco a través de los demás y en cambio se enfrenta a su reflejo de loco sin quererlo.

El espejo es un híbrido inquietante entre artificio y naturaleza, su reflejo no puede ni controlarse ni aprehenderse ni guardarse, pero a cambio ofrece una representación supuestamente objetiva y fidedigna de la realidad, representación enajenadora y alienante. Como Borges escribió: el espejo es una «superficie silenciosa», donde todo es evento y nada es memoria: «Todo acontece y nada se recuerda / En esos gabinetes cristalinos» además de superficie imposible, impenetrable e inhabitable.⁷ Sin embargo, en el acto de mirarse asistimos a una falsa celebración de la dualidad. Es

⁶ Véase Melchior-Bonnet (2001), pág. 5.

⁷ Jorge Luis Borges, «Los espejos», *El hacedor*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 83.

importante no identificar los conceptos de reflejo de uno mismo y doble. El doble siempre es otro, en la simetría creada por el doble existe la plenitud de saber que ambos existen. En el reflejo de uno mismo hay una frustrante asimetría, un vacío lleno con la imagen exacta de uno mismo que paradójicamente es una imagen íntimamente desconocida con la que no existe posibilidad alguna de diálogo. Enfrentarse ante el propio reflejo es un acto relativamente nuevo para el ser humano: un ejercicio radical de extrospección, de salir de nosotros mismos para vernos desde fuera, de intentar suplantar al otro, que ya no es nuestro espejo, intentando adoptar su mirada. Así pues se dice en la primera parte tras la locura de amor de Cardenio: «y quedó tan otro de lo que antes parecía Cardenio, que él mismo no se conociera, aunque a un espejo se mirara».⁸

Como hemos dicho ya, toda la segunda parte del Quijote es un reflejo de la primera, y el tema del reflejo se convierte en un elemento recurrente. Por ejemplo, al comienzo de la segunda parte encontramos tres reflejos del protagonista igualmente enajenadores en los que don Quijote se ve a sí mismo con desconcierto: el loco del carro de comediantes que lo persigue con sus incómodas muecas, don Diego de Miranda, ese retrato doméstico y adocenado del hidalgo manchego que pudo haber sido Alonso Quijano y por supuesto el caballero de los espejos, remedo halagador y bizarro del propio don Quijote que tal vez lo desconcierta más que ningún otro y que además sostiene el haber vencido a otro don Quijote idéntico.⁹

Sin entrar en estos pasajes –o «episodios reflectivos»–, dado el carácter introductorio de este trabajo, me gustaría apuntar también el reflejo del don Quijote falso de Avellaneda, surgido, claro está, fuera del alcance de Cervantes y al que hábilmente se invita al texto. Ese es tal vez el único reflejo que se invalida, ése es el único espejo en el que don Quijote se niega a mirarse. A cambio busca y encuentra la mediación de los otros, se busca en el espejo de los demás y denuncia la mendacidad del reflejo de Narciso que no alcanza a destruirlo diluyéndose en él.

Entró acaso el alcalde del pueblo en el mesón, con un escribano, ante el cual alcalde pidió don Quijote, por una petición, de que a su derecho convenía de que don Álvaro Tarfe, aquel caballero que allí estaba presente, declarase ante su merced como no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada: *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse: con lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y no mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras. Muchas de cortesías y ofrecimientos pasaron entre don Álvaro y don Quijote, en las cuales mostró el gran manchego su discreción, de modo que desengañó a don Álvaro Tarfe del error en que estaba: el cual se dio a entender que debía de estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrarios don Quijotes. (II, 72, 1092)

Sin embargo, lo más radical en cuanto a la exploración del tema del reflejo es el abismo que se plantea en cómo don Quijote quiere verse, reconocerse en un héroe de los libros de caballerías que ha leído y cómo ese mundo libresco que pretende habitar comienza por no reflejarse en absoluto en la vida real de la Mancha cervantina. Así súbitamente convertido en un héroe sin reflejo, sin referente, sin corporeidad, deberá esperar a la segunda parte para encontrar un reflejo inesperado y veraz en la lectura que los personajes de la segunda parte han hecho de la primera. Pero además, la primera parte que es el mismo libro de Cide Hamete, no será más que un reflejo de don Quijote que los personajes de la segunda parte confundirán con el sujeto real.

Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro, como había dicho Sancho, y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y

⁸ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2004 (I, 29, 296).

⁹ Véase el trabajo de Charles D. Presberg, «Yo sé quien soy»: Don Quixote, Don Diego de Miranda and the paradox of Self-Knowledge, *Cervantes* XIV, 2 (1994), págs. 41-69.

ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías. Con todo eso, imaginó que algún sabio, o ya amigo o enemigo, por arte de encantamento las habrá dado a la estampa. (II, 3, 566)

La imagen que encuentra don Quijote al mirarse en el espejo será el reflejo de ese reflejo, la imagen de un loco que todos creen entender y que remedan en su lógica demencial y no el héroe absoluto reflejado en la intemporalidad del espejo de la fama según los predios de la caballería más ortodoxa, espejo que no llegó a existir gracias a la deserción de ese sabio imaginario que según don Quijote debió recoger la primera salida.

De esta forma lo que se refleja en la luna de cristal tendida por Cide Hamete será la imagen irreverente y solitaria de un ser alienado y extranjero en su propio ámbito. En *Don Quijote*, entre muchas otras cosas, Cervantes demuestra una exquisita sensibilidad al medir la importancia de los objetos en su escritura que trascienden su realidad material. Así las idiosincrasias de dos artefactos, libro y espejo, contribuirán a dibujar un nuevo mapa de las laberínticas posibilidades poéticas de la representación literaria.

VISIÓN DE INGLATERRA Y DE LOS INGLESES EN LA OBRA NOVELESCA DE CERVANTES

CHRISTIAN ANDRÈS
Université de Picardie

Sabemos perfectamente que muy poco se trata de Inglaterra y de los ingleses en las novelas de Cervantes. Sin embargo, no es una razón para contentarnos con esas palabras bastante recientes de César Vidal (1999), al afirmar que a Inglaterra «... Cervantes no le presta importancia», ya que en sus tiempos la monarquía inglesa era «una potencia de muy segundo orden en comparación con España, el Imperio turco o Francia...».¹ No, lo sentimos, no sería sólo por eso. También es verdad que, ya en 1943, con Joaquín Casaldueiro,² se escribieron palabras muy justas sobre la manera cervantina de ver en *La española inglesa* a los «enemigos» ingleses y a su reina en comparación con los malos católicos y, sobre todo, en 1950, publicó Rafael Lapesa un docto, denso y muy lúcido estudio acerca de *La española inglesa* y del *Persiles*, insistiendo en ciertos parecidos y destacando tres fases en la visión cervantina de Inglaterra y de los ingleses.³ Luego, con ciertos estudiosos como Thomas Hanrahan (1968), Da Costa Fontes (1975), y más recientemente, con Geoffrey Stagg (1989), Güntert (1993), Joseph V. Ricapito (1996), Zimic (1996), y la excelente edición crítica de las *Ejemplares* por Jorge García López (2001),⁴ se han enriquecido notablemente los puntos de vista sobre nuestro tema esencialmente en lo que toca a *La española inglesa* con su título altamente simbólico y estimulante, y de hecho vamos a presentar una suerte de síntesis sobre el tema «inglés» en las novelas de Cervantes.

Empezaremos, pues, por la gran novela cervantina donde por lo visto se habla infinitamente poco de Inglaterra: el mismo *Quijote*. Ahí se encontrarán muy pocas referencias, y casi exclusivamente en la primera parte.⁵ En este caso, señalaremos dos datos –apoyándonos sobre todo en los trabajos de W. J. Entwistle y María Rosa Lida de Malkiel. Ya desde la Edad Media hubo cierta penetración en España de la «materia de Bretaña» o literatura artúrica, pero vendrá a decaer considerablemente por no decir desaparecer casi por completo a finales del siglo XVI. Lida de Malkiel cita al trovador catalán Guiraut (o Guerau) de Cabrera hacia 1170 como «la más temprana alusión a la nueva moda que se registra en la literatura hispánica»,⁶ y subraya el hecho de que a Pedro II (1196-1213) lo compararon con el rey Arturo. Entwistle, por su parte, recuerda la propia opinión de Cervantes sobre su obra maestra, que Don Quijote proviene de Amadís lo mismo que Amadís

¹ *Enciclopedia del Quijote*, Barcelona, Planeta, 1999.

² Véase *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*, Madrid, Gredos, 1974.

³ «En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*», *Homenaje a Cervantes*, 1950, vol. II, págs. 365-88.

⁴ *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001.

⁵ Véanse I, 6 (se nos cita *Palmerín de Inglaterra*); I, 13; I, 31; I, 49. Y sólo una referencia para la segunda parte: II, 57.

⁶ *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, 1966.

deriva del rey Arturo.⁷ En cuanto a la evolución en España del personaje del rey Arturo, exclama el erudito que acabó reducido por Cervantes a no ser más que un cuervo...⁸ Por otra parte, cabe recordar en el *Quijote* la importancia del mago o sabio Merlín. En efecto, ¿quién no recuerda la fantástica visión del mundo de don Quijote que cree a pies juntillas en la intervención de los encantadores en las acciones (hazañas o derrotas) de los caballeros andantes, luego en las suyas? Entwistle menciona al respecto el papel que Cervantes le hace jugar a Merlín sobre todo en la segunda parte del *Quijote*. A pesar de tal papel que merecería mucha más consideración, volvamos al rey Arturo. No nos importa aquí considerar el aspecto histórico o fantástico de tal personaje, si su reinado existió o no, sino sólo sugerir cuanto pudo representar para lo imaginario de un inglés (y no sólo de los ingleses). De todos modos, nuestro español universal don Quijote –caballero andante anacrónico sin lugar a dudas– tiene algo que ver con el siluro⁹ rey Arturo y su obra, por imaginaria que fuese. En la primera parte, pues, Vivaldo le pregunta a don Quijote qué significaba «caballeros andantes», y nuestro personaje inmortal le contesta:

¿No han vuestras mercedes leído [...] los anales e historias de Ingalaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo [...], de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que por arte de encantamiento se convirtió en cuervo, y que andando los tiempos ha de volver a reinar y a cobrar su reino y cetro; a cuya causa no se probará que desde aquel tiempo a éste haya ningún inglés muerto cuervo alguno?¹⁰

Aquel rey –real o imaginario– llegó a simbolizar para toda la eternidad y para los bretones la heroica resistencia céltica en contra de los sajones. La tradición inglesa que menciona la conversión en cuervo del rey Arturo se fundó en una profecía del sabio Merlín que pronosticaba su vuelta a la figura de hombre, siendo aquel día la continuación de su reino y el triunfo de los ingleses sobre todos sus enemigos. Schevill y Bonilla comentaron ya de manera muy documentada tal leyenda en sus notas al *Persiles*, ya que se repite allí.¹¹ Precisan que también en los tiempos de la primera parte del *Quijote* se refieren a ella en poemas el doctor Agustín de Tejada,¹² y el satírico granadino Gregorio Morillo.¹³

Que se burlara o no de la conversión en cuervo del rey Arturo y de una anhelada vuelta a su forma humana y a su reinado, en definitiva, no nos parece particularmente sarcástico Cervantes para con tal creencia. En cambio, se tratará de Inglaterra y de Londres en tono deliberadamente burlón esta vez, con ocasión de la canción burlesca de Altsidora.¹⁴ Pero la mofa no va dirigida en contra de Inglaterra, sino en contra del mismo personaje ficticio, de don Quijote, lo que resulta muy distinto.

Como su título lo dejaría suponer sin grandes dotes de mago, *La española inglesa* es la novela en que Cervantes demuestra mayor interés por Inglaterra y los ingleses. Por lo menos, a propósito de *La española inglesa*, tenemos que descartar definitivamente la visión tradicional de la crítica cervantina que se basa en la opinión descaminada –por ser injusta y errónea– de Schevill y Bonilla.¹⁵ Pensaban los doctos cervantistas que Cervantes desconocía por completo el ambiente cortesano

⁷ Véase *The Arthurian Legend in the literature of the Spanish Peninsula*, London / Toronto / Nueva York, 1925.

⁸ Entwistle (1925), pág. 53.

⁹ El jefe o *penteyrn* de los siluros de Caerlon.

¹⁰ Citaremos por la edición de Vicente Gaos (Madrid, Editorial Gredos, 1987): I, 13, págs. 250-51. El subrayado es nuestro.

¹¹ Pero ya en el *Quijote*, en I, 49, don Quijote alude otra vez a la creencia en cuestión.

¹² En las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (Valladolid, 1605), en Schevill y Bonilla, *Obras Completas de Miguel de Cervantes*, t. I, Madrid, 1914, págs. 341-42.

¹³ En las mismas *Flores* que acaban de citarse.

¹⁴ En la segunda parte, capítulo 57 (edición de Vicente Gaos), pág. 793.

¹⁵ En efecto, llegaron a calificar esa joyita literaria que es *La española inglesa* de «solemne niñería, basada en sucesos puramente casuales y de lo más inverosímil que imaginarse puede», *Novelas ejemplares*, III, 1925, pág. 383. Rafael Lapasa ya recordó en 1950 esas palabras desgraciadas.

inglés, mientras que hoy en día se llega a admitir la existencia de un verdadero trasfondo histórico (inglés y español) en *La española inglesa* que puede recordar –de un modo u otro– ciertos rasgos del largo reinado de Isabel (1558-1603).¹⁶ En efecto, el miedo de los «católicos secretos» ingleses no dejará de ponerse en relación con la represión de los movimientos de revuelta aristocrática, en particular la del norte de Inglaterra en los años 1569-1570, en contra de antiguas familias católicas como los Peray, Neville, Dacre. Paradójicamente, si se piensa en el que Cervantes fuera un católico español y se dirigiera sobre todo a lectores católicos españoles, en *La española inglesa* nos brindó deliberadamente un retrato muy favorable de la reina Isabel, insistiendo mucho más en aspectos positivos que en su reputación de crueldad (pensemos por ejemplo en la ejecución del duque de Norfolk en 1572, la ejecución de María Estuardo el 18 de febrero de 1587).¹⁷ Y es que Cervantes ya al asociar «española» e «inglesa» en el mismo título de su novela ejemplar debía de extrañar mucho a los lectores españoles.¹⁸ A la vez, en ese mundo ficcional que aquí nos propone, vemos a una niña española católica de siete años raptada por un inglés «católico secreto», una hermosísima moza que habla tan bien el inglés como el español, y además muy bien tratada en la misma corte.¹⁹ Y por añadidura muy admirada y no poco estimada por la misma reina Isabel –no hay que minusvalorar la extraña similitud de los nombres– hasta el punto de pedirle la reina que le hablara en español, lengua que entiende bien. Y no es todo: hace como un elogio de su belleza e hispanidad cuando en tono hiperbólico le contesta a Clotaldo: «Hasta el nombre me contenta –respondió la reina–: no le faltaba más sino llamarse Isabela “la Española”, para que no me quedase nada de perfección que desear en ella...».²⁰ Nos parece que no se ha notado suficientemente esa curiosa asimilación entre la reina y la joven de Cádiz (a través de la idea neoplatónica de perfección y de belleza). En todo caso, la peregrina belleza de Isabela ejerce una especie de fascinación sobre la misma reina Isabel y sus damas:

Estuvóla la reina mirando por un buen espacio, sin hablarle palabra, pareciéndole, como después dijo a su camarera, que tenía delante un cielo estrellado, cuyas estrellas eran las muchas perlas y diamantes que Isabela traía, su bello rostro, y sus ojos el sol y la luna, y toda ella una nueva maravilla de hermosura.²¹

Y Cervantes añade un rasgo que nos parece más bien característico de la psicología femenina –y no sólo inglesa, por supuesto– cuando una sola dama no se resiste a manifestar en medio de la admiración general cierto sentimiento de envidia personal, al fijarse en su traje español para luego declarar: «Buena es la española; pero no me contenta el traje».²²

Si se buscan detalles precisos que den la ilusión de realidad física y topográfica, quedará decepcionado el lector actual. Así, por ejemplo, del palacio donde vive la reina con su corte, sólo se nos habla de una «sala grande y espaciosa», lo que puede convenir a muchos palacios por el mundo. Pero en esta novela algo paradójica –por así decirlo– se nos evocará aunque fuese muy sucintamente «el río de Londres» que no puede acoger la nave portuguesa capturada, cuando la llegada del «héroe» corsario Ricaredo con la nave capitana del barón de Lansac repleta de riquezas. En materia de costumbres inglesas y reales, en esta novela se hace hincapié en la importancia de

¹⁶ Hace ya casi veinte años, Caroll B. Johnson llamó la atención sobre la presencia de muchos elementos históricos y sociales en *La española inglesa* («*La española inglesa* and the practice of literary production», *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, XIX [1988], págs. 377-416).

¹⁷ Se estima a más de 700 las víctimas de la represión contra los lordes insurrectos, lo que permitió con la confiscación de los latifundios el consiguiente enriquecimiento de la corona inglesa.

¹⁸ Jorge García López no teme hablar a propósito de tal título de «...una antítesis que revela una no disimulada anglofilia» en nuestro autor (pág. 217).

¹⁹ A pesar de su condición de «esclava». Otra ambigüedad cervantina: lo del rapto de una niña, una hija única robada a sus padres españoles y católicos, por un inglés invasor y «católico secreto» no parece muy conforme a una auténtica moral cristiana, al amor por el prójimo, a la *caritas*.

²⁰ Harry Sieber, *Novelas ejemplares*, 1980 (vol. D), pág. 249.

²¹ Véase la edición de Harry Sieber ya mencionada, pág. 249.

²² Harry Sieber, ed. de las *Novelas ejemplares*, I, pág. 249.

ese tipo de guerra mercantil que fue el corso, así como en el gran interés personal –por no decir codicia– de la reina Isabel por tal actividad ya que la vemos nombrar capitán a Ricaredo –so pretexto de merecer por sí mismo a Isabela– y mandarlo a realizar hazañas militares, y sobre todo hacer mucho botín. Con esta particular importancia dada a las riquezas robadas en el corso²³, Cervantes no hace sino adherirse a las ideas más comunes de sus compatriotas sobre los ingleses, y como lo dijo tan lacónicamente Miguel Herrero García, «se los concebía como mercaderes, como piratas del mar, como herejes».²⁴ Tampoco será por casualidad si Cervantes empezó su relato mencionando *in medias res* la despiadada realidad histórica y económica del corso: «Entre los despojos que los ingleses llevaron de la ciudad de Cádiz...».²⁵

Es difícil no pensar en el gran pirata inglés Francis Drake al evocar de golpe y porrazo un saqueo de Cádiz como ocurre en *La española inglesa*, aunque no se le mencionara, y en cambio se citara al conde de Leste (Leicester). De todos modos, siempre quedará algo borroso lo del saco de Cádiz y la concordancia de la cronología interna con la hipotética fecha de composición. Ya se formularon bastantes juicios al respecto, y no es exactamente nuestro asunto. Sin embargo, tenemos que evocar brevemente –como ya han hecho otros estudiosos– la fecha problemática del saco de Cádiz aquí referido y su desacuerdo con el nombre del inglés mencionado (el conde de Leste), porque al fin y al cabo se trata de materia histórica. Sabemos con certeza que Cádiz conoció varios saqueos a finales del siglo XVI, siendo la primera intervención corsaria la de Drake, en 1587, luego, el verdadero y largo saqueo ocurrido en 1596 por el conde de Essex (y el almirante Howard).²⁶ Ya, desde los principios, aparece cierta confusión al atribuirse al conde de Leste²⁷ el mando de la flota inglesa que saqueó a Cádiz. Pero si Ricaredo es un corsario ficcional de la reina de Inglaterra –y entonces corresponde ideológicamente a la mala opinión que se hacían los españoles de los ingleses– por otra parte Cervantes hizo de su personaje un «católico secreto» y un jefe militar muy generoso incluso con enemigos.²⁸ Tampoco falta la imagen tópica de los ingleses como herejes que predominaba entre los contemporáneos de Cervantes. Notaremos varias alusiones al miedo de los ingleses «católicos secretos» de ser denunciados, pero por lo visto no es en ese aspecto en el que desea detenerse Cervantes. Por consiguiente, hace falta recurrir a otras consideraciones para tratar de entender esa imagen cervantina más bien simpática de la reina Isabel, mientras que, al fin y al cabo, fue la soberana de los enemigos que desbarataron a la Invencible y pusieron fin a la supremacía marítima española por el Atlántico. Como bien se sabe, hubo que esperar su muerte en 1603 para que el sucesor Jacobo I de Inglaterra abriera discusiones de paz con España tras unas guerras que duraron no menos de dieciséis años. Así, con tal nuevo ambiente de concordia, se puede comprender mejor la posibilidad misma de una imagen tan positiva de la reina Isabel I, incluso esa dimensión algo insólita de tolerancia en ella para con los católicos. Lo que le sugirió bastante lógicamente 1604 a Rafael Lapesa como *terminus a quo* para la fecha de su composición.²⁹

²³ Cervantes nos precisa que la sarta de perlas, «de las mejores que traía la nave», ofrecida por la reina a Isabela por sus bodas valía veinte mil ducados, y el anillo de diamante que le puso se estimó en seis mil ducados.

²⁴ *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 454.

²⁵ Harry Sieber (1980), pág. 243.

²⁶ Salió de Plymouth el 13 de junio de 1596 la escuadra inglesa, siendo almirante Lord Howard of Effingham; y general el conde de Essex. El 15 de julio, la expedición vuelve a Inglaterra con un rico botín y 56 rehenes.

²⁷ Así en el texto de Cervantes. Se estima que muy probablemente «Leste» vale por «Leicester», o sea Robert Dudley (1533-1588), uno de los favoritos de la reina Isabel (también lo fue el conde de Essex). Lo malo –desde un punto de vista histórico– es que en 1596 fue el conde de Essex quien atacó a Cádiz y no Leicester (ya que murió en 1588), lo que llevó a Rafael Lapesa a postular el año de 1604 como *terminus a quo*.

²⁸ Libera a los españoles por ser católicos y para granjearse fama de magnánimo, e incluso a veinte turcos que escaparon a la matanza.

²⁹ Con *La española inglesa*, estamos en el tercer periodo de su visión de Inglaterra, y no difiere del todo de lo que podemos leer en el *Persiles*. Lapesa estima que este tercer periodo es el de la «regeneración de carácter religioso». Más recientemente, en 1968, Hanrahan proponía una fecha alrededor de 1605 apoyándose en la llegada y la estancia en Valladolid (del 26 de mayo al 18 de junio) del Embajador de Jacobo I, el Almirante Charles Howard of Effingham (ratificación del tratado de paz entre Inglaterra y España).

Además –y esto es sólo seguir andando por el camino ya abierto por Astrana Marín– se puede imaginar que Cervantes no desconociera del todo en Felipe II lo que llamó el gran cervantista «un extraño y misterioso afecto a la reina Isabel de Inglaterra».³⁰ O por lo menos que lo intuyera. En todo caso, Astrana Marín hace hincapié en tal «extraña fascinación» de Felipe II para con Isabel I de Inglaterra, y concluye: «Fascinación que prenderá, resuelta en simpatía, en Cervantes».³¹

Y no podremos acabar nuestro recorrido sin aludir al póstumo *Persiles* por unas cuantas referencias a Inglaterra y a los ingleses³². Esta vez, no resultarán muy sorprendentes ni ambiguas por situarse la primera mitad de la novela en el mundo septentrional (donde las islas y el mar juegan un papel muy importante). Ya, casi desde el principio, con Rutilio tendremos una primera evocación muy sucinta de Inglaterra como destino de naves cargadas de mercancías.³³ Se conforma muy bien esa primera alusión a la imagen que se hacían ya los españoles de los ingleses, es decir la de comerciantes, y según Herrero García, «el artículo que más suena en el siglo XVII es el *pañño de Londres*».³⁴ Otra alusión no desprovista de cierto interés emblemático, es cuando un grumete señala «en lengua inglesa» un navío que llega de la isla de Golandia, y se nos dan las precisiones siguientes: «... cuando estuvo junto [el bajel], vieron que las hinchadas velas las atravesaban unas cruces rojas y conocieron que, en una bandera que traía en el penol de la mayor gavia, venían pintadas las armas de Inglaterra».³⁵

En el capítulo siguiente, se nos evocará el desembarque de un esquife, y la primera mención de la famosa Rosamunda se hará de este modo sugestivo y anónimo:

Luego, como si los arrojaran, echaron de la nave al esquife un hombre lleno de cadenas y una mujer con él enredada y presa con las cadenas mismas: él, de hasta cuarenta años de edad y, ella, de más de cincuenta; él, brioso y despechado y, ella, melancólica y triste.³⁶

Como ya apuntaron Schevill y Bonilla en sus notas al *Persiles*, al hacer intervenir a Rosamunda «... no es menos evidente que constituye un anacronismo singular suponerla viva en el siglo XVI».³⁷ En efecto, tal dama –cuyo apellido autoriza el también famoso juego de palabras Rosamunda / rosa inmunda– no es sino Rosemonde Clifford, «la célebre dama de Enrique II de Inglaterra, envenenada (según cierta leyenda que nació bastante después) por la reina Leonora en Woodstock, hacia el año 1177».³⁸ En cierto modo, es una manera de proceder inversa de la que se usó en *La española inglesa* donde afloran con bastante visibilidad datos históricos y sociales de cierta trascendencia. Cervantes volverá a hablar de «la lasciva Rosamunda» con ocasión de una tentativa algo desesperada y patética de seducción para con Antonio el joven y paradigmático casto, pero en su caso, una posible vuelta a Inglaterra equivaldría a su muerte: «... si llegamos a Inglaterra, donde mil bandos de muerte tienen amenazada mi vida».³⁹

Por supuesto quedarían por comentar otros aspectos de Inglaterra presentes en el *Persiles*,⁴⁰ pero ya es tiempo no de concluir sino de proponer unas cuantas comprobaciones e hipótesis sobre lo

³⁰ *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Reus, 1952, t. IV, pág. 140.

³¹ Astrana Marín (1952), pág. 140.

³² 13 exactamente, si no nos olvidamos de alguna más. Son más numerosas en el Libro I (9) que en el Libro II (sólo 4). Como se trata en los dos últimos libros del mundo meridional, en nada sorprenderá la desaparición de las alusiones a Inglaterra.

³³ Citaremos por la edición de Carlos Romero, en Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2002. En este caso, Libro I, 8, pág. 190.

³⁴ Véase *Ideas de los españoles del siglo XVII*, 1966, pág. 460.

³⁵ Carlos Romero (ed. de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*), 2002, Libro I, 11, págs. 209-10. En su nota 5, pág. 210, precisa: «Es decir, tres leones de oro en campo carmesí».

³⁶ Carlos Romero (2002), I, 14, pág. 222.

³⁷ Schevill y Bonilla (1914), pág. 337.

³⁸ Schevill y Bonilla (1914), pág. 337.

³⁹ Carlos Romero (2002), I, 19, pág. 255.

⁴⁰ Con Arnaldo se evocará lo de la licantrópia en Inglaterra (refutado por Mauricio), tema en que indagamos ya (véase mi estudio «Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantrópia en la obra de Cervantes», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 527-40).

que llamamos «la materia inglesa» en la obra novelesca de Cervantes. Inglaterra y los ingleses se prestan a variaciones y matices muy cervantinos, es decir sutiles, y a veces complejos por no decir codificados. Respecto de *La española inglesa*, tal vez sea lícito, como defiende Ricapito,⁴¹ ver en esta novela una escritura parecida a la técnica del *pentimento* usada por los pintores renacentistas. En este caso, Inglaterra, la reina Isabel, los ingleses, no sólo darían lugar a cierto efecto de realidad histórica –como hemos intentado demostrar– sino que podrían llevar al lector contemporáneo de Cervantes a otras consideraciones morales e ideológicas sobre su propia actualidad, por ejemplo, a reflexionar sobre el estatuto de los conversos en la sociedad católica del Siglo de Oro. Por otra parte, el lector de la obra novelesca cervantina no puede dejar de hallar en ella una interesante representación de Inglaterra y de los ingleses muy variada, densa, no uniforme, no estereotipada, incluyendo leyendas, sueños, realidades históricas, políticas, religiosas y económicas. Y esto a pesar de la aparente parca presencia cuantitativa de «la materia inglesa».

⁴¹ Véase Joseph V. Ricapito, *Cervantes's Novelas ejemplares / Between History and Creativity*, Purdue University Press West Lafayette, Indiana (vol. 10), 1996, pág. 56.

MÚSICA, POESÍA Y CORTE: EL MUNDO DE JUAN DEL ENCINA

CARMEN ELENA ARMIJO
Universidad Nacional Autónoma de México

El arte, en los albores del siglo XV, era uno de los caminos principales para entrar en el exquisito y temerario mundo cortesano.¹ Es así como a Juan del Encina, poeta, músico y dramaturgo, se le abren las puertas a ese ambiente en la Casa de Alba. Siendo paje del maestrescuela y cancelario de la Universidad de Salamanca don Gutierre de Toledo, después obispo de Plasencia, éste lo pone en contacto con su hermano don Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba, marqués de Coria, conde de Salvatierra y Piedrahita, señor de Valdecorneja, Huéscar, etc. y su esposa la duquesa doña Isabel de Pimentel, hija de don Álvaro de Zúñiga, duque de Arévalo, Plasencia y Béjar, quienes lo contratan como músico-poeta para realizar, organizar y dirigir espectáculos para el entretenimiento y solaz de los señores.

En el majestuoso e imponente castillo-palacio de Alba de Tormes,² fortaleza que encerraba dentro de sus muros «vastias galerías con amplias arcadas y lujosas estancias de doradas cúpulas y preciosas labores»,³ Juan del Encina compone la mayor parte de su *Cancionero*.

Teniendo en mente el entorno y a fin de adentrarnos con la imagen de la corte que tuvo Juan del Encina, cito uno de sus versos, que ilustran la fuerza centrípeta del soberano, que atrae a todos los que están a su alrededor. La compara con el cielo «do los reyes son el norte / y los grandes de la corte / estrellas en cerco dél» (vv. 38-40), y en un plano menos metafísico «es un exambre de abejas / que todas van tras su rey / es un pastor y una grey, / pastor de cien mil ovejas» (vv. 46-49).⁴

De esta manera, tanto el II duque de Alba como su protegido Juan del Encina giran alrededor de los Reyes Católicos y la obra poético-musical del salmantino es producto de ese ambiente en donde tanto el mecenas como el servidor salen beneficiados en una interdependencia encadenada.

Don Fadrique Álvarez de Toledo con su mecenazgo a los artistas adquiere esplendor y poder, ya que mantener a músicos y poetas «era signo de que estaba 'dotado de la liberalidad que hace

¹ Como expresa el sociólogo Norbert Elias: «La vida en la sociedad cortesana no era de ningún modo pacífica. [...] Los asuntos, intrigas, contiendas por el rango y el favor no conocían tregua. Cada uno dependía de los demás y todos, del rey. Cualquiera podía dañar a cualquiera» (*La sociedad cortesana*, trad. Guillermo Hirata, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 141).

² Véase la descripción que hace Garcilaso de la Vega, en el Soneto de la Égloga II.

³ *Cancionero de Juan del Encina*. Primera edición. 1496. Prólogo de Emilio Cotarelo. Publicado en facsímil por Real Academia Española, Madrid, 1989. Patrocinado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de España; prólogo, pág. 10.

⁴ Juan del Encina, «Juan del Enzina porque algunos le preguntaban qué cosa era la corte y de la vida della», en *Juan del Encina. Obra Completa*, edición y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, pp. 367-72.

a los hombres ilustres'. Ser considerado ilustre y transmitir ese lustre a las actividades de la corte, que era una extensión del propio Soberano, era algo muy codiciado». ⁵

En las celebraciones de las fiestas palaciegas había una especie de competencia, cuya finalidad era demostrar el poder que se tenía y una de las maneras de hacerlo era la presentación de espectáculos, que mientras más grandiosos, asombrosos y singulares fueran, mayor fama adquirirían. Norbert Elias en su libro *La sociedad cortesana* afirma que lo más importante en esa sociedad era el prestigio social y era necesario continuamente «poner a comprobación ante la opinión pública, tal status, mediante la correspondiente representación rica y cara, mediante el vestido, la casa y todo el modo de vida». ⁶

Los reyes, príncipes, duques y demás aristócratas, en lo que a música se refiere, tenían sus cantores de Capilla, que componían e interpretaban la música sacra y además artistas que ejecutaban la «música de su tiempo», los cuales recibían una paga por su participación en el entretenimiento de la corte; consecuentemente, la presencia de la música tenía una doble eficacia simbólica: era un camino hacia la salvación y afirmación del poder temporal.

Como señala Oliver Cullín, del mecenazgo de las grandes cortes «se beneficiaron los músicos insertándose, también aquí, en redes de intercambio o recorridos profesionales favorecidos por las circunstancias». ⁷ Así, los servidores obtenían prestigio, ganancias y oportunidad para realizar su obra. Privilegios que les daban holganza pero también provocaban la envidia de sus compañeros, como fue el caso de Juan del Encina, quien se apresura a imprimir su *Cancionero*, debido a las críticas que sus contemporáneos hacían de su obra. Acto que tiene la posibilidad de realizar en 1496, ya que todavía estaba bajo la protección de los duques. De ahí la serie de dedicatorias, donde muestra un hábito muy extendido, ya que así contaban con la certeza de que gozarían de su aprecio personal directo. ⁸

Pero, gracias a esta interrelación, y los favoritismos que la acompañan, sin olvidar su talento, tanto artístico como arrivista, logra ser el compositor más prolífico en tiempo de los Reyes Católicos. Es significativo que en el *Cancionero Musical de Palacio*, donde se recopila la polifonía profana de los siglos XV y XVI, de las 458 composiciones que contiene, 61 son del músico-poeta Juan del Encina, siendo el que tiene el mayor número de piezas musicales. ⁹ La recopilación de poesía de los *Cancioneros* se hacía jerárquicamente, iniciaba con los nombres que tenían más prestigio, más rango o mayor favoritismo. Así la primera composición «Nunca fue pena mayor», que aparece con el número 1 en el CMP es una poesía del primer Duque de Alba, don García Álvarez de Toledo, con música de Johannes Urrede. ¹⁰

De esta manera, Juan del Encina, quien es más conocido por ser el «padre del teatro profano español», en el aspecto musical, también se le puede otorgar otra paternidad, ya que, además de su vasta producción, se le considera un maestro del villancico. Al respecto, Clemente Terni dice:

Cantore per natura e per scuola, compositore, poeta e dramaturgo, Encina non è solamente, come si suol dire e scrivere, il padre del teatro spagnolo, ma anche uno dei cardini della musica rinascimentale,

⁵ Allan W. Atlas, *La música del Renacimiento. La música en la Europa occidental, 1400-1600*, trad. Juan González-Castelao, Madrid, Ed. Akal, 2002.

⁶ Elias (1996), pág. 98.

⁷ Oliver Cullín, *Breve historia de la música en la Edad Media*, trad. Jordi Terré, Barcelona, Paidós, 2005, pág. 122.

⁸ Véanse las dedicatorias en el *Cancionero de Juan del Encina*, facsímil, RAE (1989).

⁹ Véase: *Cancionero Musical de Palacio* (CMP), Madrid, Biblioteca Real, Ms II-13135. Su obra musical la da a conocer Barbieri en 1890 y está compilada en el CMP. *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV y XVI)*, Vol. I y II. Partes II y III *Polifonía Profana*. Por Higinio Anglés, Barcelona, CSIC, 1947 (Instituto Español de Musicología).

Además, algunas de estas piezas están copiadas también en otros manuscritos coetáneos: *Cancionero Musical de Barcelona* (CMB), Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms 454. *Cancionero Musical de Segovia* (CMS), Segovia, Catedral, Ms sin signatura. *Cancionero Musical de Elvas* (CME), Elvas, Biblioteca Pública Hortensia, Ms 11793. *Manuscrito proveniente del fondo Medici* (F), Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX 107 bis.

¹⁰ Véase: José Subirá, *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, 1927. «Sucesores de Rivadeneyra».

specialmente se si inquadra nella storia delle forme musicali. Si verifica in lui un fatto peculiarissimo: da un lato è poeta, esperto del teatro e uomo di cultura, dall'altro è musicista, non solo teorico, ma soprattutto pratico. Tali facoltà gli permisero una scelta non in una tradizione ufficiale cristallizzata, bensì in una nuova esperienza culturale, poetica e musicale a vasto raggio, attraverso quelle forme che meglio potevano rappresentare la simbiosi delle varie civiltà che avevano contribuito a creare la realtà storica spagnola.¹¹

La música siempre estuvo presente en la vida de Juan del Encina. Su iniciación pudo haber comenzado cuando entra como mozo de coro en la Catedral de Salamanca, donde sus dotes naturales como cantor se ponen de manifiesto. Ya en 1484, se registra que «tendría buena voz de tenor, pues su edad de diez y seis años ya no correspondería a la de soprano de los niños de coro».¹²

Aunque sus estudios no son fundamentalmente musicales, ya que estudia Leyes en la Universidad de Salamanca, en su tiempo libre, con seguridad, asistía a las clases de música de su hermano Diego.¹³ Participa del ambiente salmantino donde la música era muy celebrada y formaba parte de la educación integral.

La época de mayor fecundidad creativa, cuando desarrolló sus cualidades de compositor, además de poeta, intérprete y dramaturgo, un verdadero juglar, fue cuando estuvo al servicio de los duques de Alba (1492-1496). Como él mismo indica en el *Cancionero*, son obras de juventud: «*bechas por Juan del Encina desde que tuvo catorce años hasta los veynte y cinco*».¹⁴

Por otra parte, a lo largo de toda su obra la música está presente, lo que enfatiza este interés. Se encuentra, en primer lugar, en su poesía de cancionero; también, intercalada en sus *Églogas* y representaciones; y, de un modo indirecto, en la mención que hace en su obra de la música, sea porque el tema lo requiere o de manera ornamental, costumbre que tenían también los pintores y escultores.

La música juega un papel muy importante en las *Églogas* de Juan del Encina, tanto las que tratan temas religiosos como profanos, representadas por primera vez ante los duques de Alba en 1492.

A continuación realizo la interpretación de las piezas de las *Églogas*, de las cuales existe la partitura musical, que son las que aparecen en las *Églogas* VI «Oy comamos y bebamos» y en la VIII «Gasajémonos de husía»,¹⁵ que muestran temas de la poesía de los goliardos como son la comida, la bebida, el baile, el gozo y el amor, adaptados al ambiente cortesano-humanístico. En todos los casos, la relación música-poesía-corte será el hilo conductor.

La *Égloga* VI incluye al final el villancico «Oy comamos y bebamos»,¹⁶ que trata el motivo de las carnestoladas y de las noches de Antruejo y contextualiza un ambiente goliardesco de desbordamiento, de gula, de placer, de canto y de baile.

En la Corte había normas en el comer y beber y en esta canción Encina nos presenta una transgresión a esa norma¹⁷, así el estribillo comienza con los versos:

Oy comamos y bebamos,
y cantemos y holguemos,
Que mañana ayunaremos.

¹¹ *Juan del Encina. L'opera musicale*, studio introductivo, trascrizione e interpretazione di Clemente Terni, Messina, Firenze, Casa Editrice d'Anna, 1974, pág. 22.

¹² *Cancionero*, facsímil, RAE (1989), pról. Cotarelo, pág. 9.

¹³ Véase Cotarelo (1989), prólogo, pág. 8, los datos en relación al ambiente familiar de artes y letras en que se crió Juan del Encina.

¹⁴ *Cancionero*, facsímil, RAE (1989), «Tabla de las obras».

¹⁵ Conservadas en el *Cancionero Musical de Palacio* con los números 174 y 165 respectivamente.

¹⁶ Véase su poesía en: Juan del Encina, *Poesía lírica y Cancionero Musical*, ed., introducción y notas de R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Madrid, Ed. Castalia, 1975, págs. 201-02, 204-07.

¹⁷ «La tan temida descomposición del rostro femenino encuentra sus mayores peligros en la acción de comer o en la de reír, razón por la cual los autores suelen condenar sus excesos» (Álvaro Fernández de Córdova Miralles, *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina [1474-1504]*, Madrid, Ed. Dykinson, 2002, pág. 109).

La apariencia es lo que importaba en la vida cortesana, sin embargo en esta pieza apreciamos lo contrario a la mesura y los buenos modales. Los versos de la mudanza dicen que hay que comer «a más no poder»:

Comamos a calca porra

 Comamos, bebamos tanto
 hasta que nos rrebentemos.

 En beber bien me deleyto:
 Daca, daca, beberemos.

Los pastores representan a los cortesanos, por lo que esta canción es una especie de burla de sus comilonas, una parodia a las costumbres de la nobleza, donde se presenta la abundancia, el derroche, aspecto que existía en la Corte.

Encina adapta, al gusto cortesano-humanístico, la poesía goliárdica de extracción popular, donde el vino y las tabernas constituyen los temas predilectos de la alegre y despreocupada poesía de los clérigos vagantes, entregados a la bebida y al juego.

Los efectos de gran comicidad, en base al tema real: el hartazgo, se acentúan con la música que la acompaña. Asimismo, el carácter festivo se pudo resaltar con las flautas, la chirimía, los tambores, las castañetas y la intervención de diferentes registros de voces en las estrofas que la componen.

Musicalmente en el villancico «Oy comamos y bebamos», encontramos la sucesión de determinados enlaces «armónicos» que se repiten en una y otra pieza, como en «Si abrá en este baldrés» y «Señora de hermosura». Son las sucesivas armónicas conocidas como «La Folía» o «Folie d'Espagne», esquema o aire musical empleado para canciones, danzas y variaciones.

Juan José Rey Marcos afirma que la profusión con que vemos emplear a Encina el esquema armónico-melódico de la «Folía» hace pensar en la funcionalidad que busca muchas veces por encima de la originalidad o cuidado en la elaboración.¹⁸

Si examinamos con atención esta pieza y la estructuración entre sus partes, percibimos un fenómeno que ocurre con frecuencia: «la repetición exacta del número de compases por frase, el perfecto equilibrio entre las secciones de una obra como si se sujetasen a esquemas preestablecidos que obligasen al compositor, y, de hecho, estos esquemas eran los esquemas de la danza».¹⁹

La época que vive Encina ve la decadencia de la Danza Baja, deslizada o resbalada, reina de los salones cortesanos durante el siglo XV, frente a la Danza Alta, de origen popular, aunque, por supuesto, pasados por el alambique del gusto cortesano.²⁰

En el villancico «Oy comamos y bebamos» y en aquellos que pueden considerarse danzables, es casi constante la presencia del ritmo ternario, que según Salinas es muy frecuente en las canciones y danzas populares.²¹

¹⁸ Juan José Rey Marcos, «Estudio Musicológico», *Obra musical completa de Juan del Encina (Siglo XV)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, pág. 25 (Discografía). A Juan del Encina, a pesar de su capacidad y conocimientos musicales, no le interesa tanto experimentar con el contrapunto, lo que estaba muy en boga en su época, sino combinar ritmo y expresión en un todo orgánico para lograr su objetivo. Sus piezas se caracterizan por su sencillez, por una textura polifónica transparente, por la verticalidad en la que, como una lluvia musical, a cada sílaba le corresponde una nota, con excepción de los melismas finales.

¹⁹ Rey Marcos (1991), pág. 22.

²⁰ En la «Égloga de Cristino y Febea», «se expresa el carácter opuesto de estas danzas con las palaciegas, el tipo de movimientos, “altibajos” y “zapatatetas”, así como la preocupación que debe tener el bailarín en “caer punto por punto en el son”, lo que en definitiva viene a significar “encajar los movimientos coreográficos con las frases musicales”, Rey Marcos (1991), pág. 22.

Para profundizar en el tema de la danza baja y alta, véase Adolfo Salazar, III. «La Edad Media» y IV. «El Renacimiento: Italia, Tradición e invención de la danza», en *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*, Madrid, FCE, 1995 (Breviarios, 6), págs. 58-109.

²¹ En este caso sería interesante realizar la adaptación de las Danzas de la Muerte.

Es evidente que si «Enzina presta oídos al lenguaje pastoril –el denominado ‘sayagües’– y a la música popular, recoge asimismo con ellos, formando un todo, las danzas que frecuentemente les acompañan».²²

Asimismo, el villancico «Gasagémonos de husía» con que finaliza la primera parte de la *Égloga* VIII va precedido de una indicación muy explícita respecto a la danza y al baile:

Gil. Déxate de sermonear
En esso, que está escusado.
Démonos a gasajado,
a cantar, dançar, baylar
(vv. 186-89)²³

Este villancico se intercala a partir del verso 194, por lo que bien pudo funcionar como una especie de intermedio en la representación. El musicólogo del siglo XIX, Rafael Mitjana, considera que en las *Églogas* encinianas «la música representa un papel tan importante que algunas de ellas pueden considerarse como verdaderas zarzuelas u óperas cómicas».²⁴

«Gasagémonos de husía» nos introduce a otro tema de la poesía goliárdica, al goce de la vida, al *carpe diem*, reforzado musicalmente con la sucesión imitativa de las voces en el estribillo que dice:

¡Gasagémonos de huzia,
qu'el pesar
viénese sin le buscar!

Y luego en la mudanza, donde prácticamente todas las voces continúan en estilo homófono a partir de la primera cláusula:

Gasajemos esta vida,
descruzemos del trabajo,
quien pudiere aver gasajo
del cordojo se despida.

Lo que hace que esta pieza adquiera gran expresividad y además, nos muestra que Encina conoce los secretos del contrapunto imitativo, ya que escribe en contrapunto reversible de dos voces y a continuación un canon.

En la música de este villancico observamos que todas las frases van cortadas por el mismo patrón de cinco compases. Que ello no es casual ya que se debe también a su carácter danzario.

Otros villancicos, en los que el texto hace referencia al baile tienen las mismas características métricas y cumplen todos los requisitos de una pieza danzable: «Daca bailemos, Carrillo», cuyas coplas contienen expresiones similares a la «Égloga de Cristino y Febea», compuesto por frases de cuatro compases y «Pedro, bien te quiero», cuya primera copla habla del baile, se estructura en frases de tres compases.

Por lo que se puede deducir que los villancicos cortados según estos patrones son con mucha probabilidad danzas, máxime cuando a ello se une un carácter festivo en el texto y en la música misma.

Como dice Baldassare Castiglione, la música y la danza, era una de las actividades propias del cortesano ideal, dama o caballero, cada quien con sus peculiaridades,²⁵ de este modo, al igual que la catedral de Salamanca organizaba hasta mediados del siglo XVI *fiestas y regocijos* públicos

²² Rey Marcos (1991), pág. 22.

²³ Pérez Priego, ed. (1996), págs. 830-31.

²⁴ Rafael Mitjana, *Sobre Juan del Encina. Música y poeta. (Nuevos datos para su biografía)*, Málaga, Tipografía de las Noticias, Granada, 1895, pág. 14.

²⁵ Véase Baldassare Castiglione, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. Juan Boscán, Madrid, Cátedra, 2003. Sobre la música: I, 47-48; II, 12-13, y danza: I, 27; II, 11; III, 8.

y populares, donde la danza tiene un lugar primordial, Juan del Encina, que conoce bien el gusto palaciego, es el principal organizador en el ámbito privado y aristocrático en el palacio de Alba de Tormes.

Al respecto de la música y la danza en el ámbito cortesano, existen testimonios que califican a las hijas de Isabel la Católica, Juana y Catalina «como excelentes bailarinas, y de todos ellos, que tenían buena cultura musical y podían tocar uno o varios instrumentos».²⁶

A manera de conclusión podemos afirmar que «La reflexión sobre la poesía en el siglo XV castellano más que una *realidad* indagada es un *ideal* recreado, la *aspiración* o el *reflejo* de una sociedad *representada*. El espejo de la composición poética es la circunstancia de la poesía, quien la produce, para quien, con qué fines, dónde, cuándo».²⁷ Por lo que, para entender la obra poético-musical de Juan del Encina es necesario situarnos en la época de los Reyes Católicos, en la que las Artes estaban en auge y había un gran gusto y pasión por la música y la poesía.

La relación Corte, poesía y música es lo que hace posible su producción artística.

La íntima relación que existe entre música y poesía es incuestionable. La poesía es la base de la composición musical y ésta enfatiza lo que con palabras puede parecer muy sencillo, aumentando de esta manera la expresividad.

Las canciones que compone son de gusto cortesano, de ahí los temas adaptados a ese ambiente. De esa situación, también surge ese aire popular tan de gusto de la aristocracia, que se deleitaba y se interesaba por sus temas y melodías, aunque de ninguna manera por el pueblo.

Por lo que podemos afirmar que sus composiciones tienen un carácter funcional, es decir, tienen un objetivo específico que es crear un ambiente, divertir, agradar y entretener a los Duques de Alba en las fiestas palaciegas, donde los asistentes eran el soberano, su familia, su séquito y sus honorables visitantes.

De una manera un poco burda, podríamos equiparar las canciones de Juan del Encina con la música comercial de este siglo, con la música Rock de los setenta, que sirve para entretener y divertir a determinado círculo de personas en un determinado ambiente, en un Disco Bar como el Tula, por ejemplo, que como en la Corte, las canciones y el ambiente tienen una función y mientras se escuchan se incita: al placer, al goce de la vida, a la bebida, al baile, al coqueteo, a los besos robados, caricias en triángulo, roces clandestinos y charlas llenas de frivolidad.

En resumen, el *Cancionero musical* de Juan del Encina hay que verlo como una relación triangular, inseparable: corte-poesía-música, es decir, una relación entre el mecenas, el compositor y la composición musical. En especial hay que poner atención en cómo influyeron en el *Cancionero musical* de Encina la actuación recíproca del duque de Alba y el músico-poeta y la adaptación que realiza de los temas goliárdicos al mundo en que está viviendo.

²⁶ José-Luis Martín, «Letras, Música y Modales. La educación de los hijos», *La aventura de la historia* 72 (octubre 2004), pág. 78.

A diferencia de los dos villancicos que hemos visto, en el que finaliza la *Égloga* VIII: «Ninguno cierre las puertas» (CMP, 167), no hay ninguna indicación de carácter danzario, consecuentemente, la métrica de este villancico no guarda el equilibrio del anterior: La parte A, el estribillo, está compuesto por 18 compases (7+5+6) y la parte B, la mudanza, por 13 compases (7+6). Posiblemente se cantaba a capella, o acompañado con un instrumento de cuerda, como un laúd o una vihuela.

²⁷ Juan Miguel Valero Moreno (Ed. al cuidado de), *Artes de poesía y de prosa. (Entre el cortesano y el predicador. Siglos XV-XVI)*, Salamanca, SEMYR, 1998.

SEMIOSIS Y SOCIEDAD ESTAMENTAL EN *PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA* DE LOPE DE VEGA

PABLO BILSKY
Universidad Nacional de Rosario

Las vestimentas, los adornos personales y las herramientas de trabajo intervienen en la acción dramática de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega como signos que remiten a una determinada posición estamental dentro del orden social representado. Me ocuparé de describir esta intervención para demostrar la decisiva incidencia de esos signos, que llegan a tener una funcionalidad actancial en el desarrollo de las acciones. Luego de verificar, dentro del plano diegético, la recurrencia de las palabras que aluden a vestimentas, ornamentos y herramientas de trabajo, pasaré a observar el proceso por el que estos objetos de la vida cotidiana se convierten en signos.

Intento realizar una lectura focalizada en la operación que permite que ciertos objetos pasen a estar en lugar de otra cosa, como se afirma en la antigua definición del signo desarrollada por los estoicos durante el periodo helenístico: *aliquid stat pro aliquo*. En esta fórmula tradicional, la representación y la producción de sentido aparecen vinculadas con la sustitución y la transferencia, dos procedimientos que ocupan un lugar central en la hipótesis crítica que aquí desarrollo, que se orienta a observar, a través del proceso de constitución y circulación de los signos, el lugar determinante de la pasión en el desarrollo de las acciones, un aspecto que ha sido revalorizado a partir de los fundamentales aportes de Melveena McKendrick.¹

Según Charles Peirce, la semiosis es un proceso tripartito que involucra un objeto, un signo y un interpretante. A través de esta operación, cualquier cosa puede pasar a funcionar como signo en determinadas circunstancias. Partiendo de esta noción, intentaré describir las condiciones de posibilidad de esa operación de transferencia, y luego pasaré a señalar la funcionalidad del interpretante en el proceso.²

El signo estamental hace visible una determinada posición dentro de la estructura de la sociedad. Es la marca del orden social operando en las acciones más cotidianas –pero nunca insignificantes– de la vida. Es una marca eficaz, fácilmente descifrable por el interpretante colectivo que acudía a los corrales de comedia en el Madrid del siglo XVII y formaba parte de una comunidad altamente codificada y semiologizada.³

¹ Véase Melveena McKendrick, *Playing the King: Lope de Vega and the limits of conformity*, Madrid, Tàmesis, 2000, pág. 48.

² Véase Charles Peirce, *Collected Papers*, 8 vols., ed. C. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks, Cambridge, Massachusetts, Belknap, 1965, pág. 5484; Charles Peirce, *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings*, 2 vols., ed. Peirce Edition Project, Bloomington and Indianapolis, Indiana Indianapolis Press, 1998, vol. 2, pág. 411.

³ Las leyes suntuarias contribuyeron en gran medida a esta codificación. Véase Juan Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*, 2 vols., ed. J. Giménez, Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 2000.

Edward Wilson señaló que los modos de expresión de los personajes de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* delimitan mundos diferentes.⁴ José Antonio Maravall, por su parte, indicó que tanto los modos de expresión como las ropas y otros elementos de la vida cotidiana cumplen esa función en el marco de una sociedad estamental.⁵ Partiendo de estos asertos, verificamos que los 3.131 versos que componen el texto que aquí se analiza están jalonados por nombres de vestimentas, ornamentos y herramientas de trabajo. Las referencias a ropas y distintos tipos de géneros suman 89; los nombres de joyas, adornos, accesorios, piedras y metales preciosos, 19; las palabras que se refieren a elementos de trabajo, 37.

Y más allá de esta recurrencia, comprobamos que la circulación de marcas estamentales tiene una funcionalidad decisiva como agente de las acciones. El intenso movimiento de signos que se verifica en los parlamentos de los personajes se organiza en una doble sintaxis en la que es posible diferenciar dos circuitos distintos. Uno lícito, en el que las vestimentas, adornos, joyas y herramientas intervienen activamente en las acciones sin producir desarmonía ni desatar conflictos. Y otro ilícito, en el que a partir de una utilización subversiva de las marcas estamentales por parte del Comendador, se desencadenan situaciones de conflicto (engaño, manipulación, seducción) y se pone en juego la armonía social.

Esta doble sintaxis resulta homologable con la también doble funcionalidad de la indumentaria como marca de identidad individual y social más allá de las tablas, es decir en la sociedad madrileña del siglo XVII. El sistema semiótico configurado por la vestimenta es potencialmente capaz de reafirmar o falsificar identidades, marcar o difuminar límites sociales, dependiendo de la manera en que se lo utilice.

En la obra que aquí se analiza, el circuito lícito puede verificarse entre personajes que pertenecen a un mismo estamento (por ejemplo, los regalos de Peribáñez a su esposa) y también entre personajes de estamentos distintos que no entran en conflicto (los regalos de la reina a Casilda). En el circuito que denominé ilícito, en cambio, se enfrentan personajes que pertenecen a estamentos distintos, y los obsequios adquieren allí otras connotaciones (por ejemplo, las mulas y las arracadas que regala el Comendador a Peribáñez y a Casilda respectivamente).

En el primoroso epitalamio del primer acto, cuando los esposos villanos se prodigan mutuas alabanzas, Casilda compara el sombrero de Peribáñez con un «pendón de procesión» (vv. 103-05).⁶ Esta prenda volverá a aparecer en ese mismo acto, en la escena en la que los esposos deciden pedirle prestados los reposteros al Comendador (vv. 780-82). Casilda propone solicitarle además un sombrero, pero Peribáñez se niega y sus argumentos anticipan acontecimientos futuros:

Porque plumas de señor
podrán darnos por favor
a tí viento y a mi peso.
(vv. 783-85)

El sombrero de Peribáñez volverá a mencionarse una vez más, en el acto segundo, durante la primera visita del Comendador al hogar del matrimonio con la intención de abordar a Casilda. Desde la ventana de su hogar, la fiel esposa lo rechaza y da voces para despertar a los segadores, a quienes les ofrece como regalo el sombrero de Peribáñez, que aquí pasa a ser una remuneración por la labor a destajo y una recompensa por las tareas extra que desarrollan esos trabajadores, que actúan como vigilantes y cronistas de lo que sucede en ausencia de Peribáñez. Ellos son los ojos de la comunidad, una suerte de mirada colectiva que custodia la casa del matrimonio, un lugar en armonía con el orden natural bajo el asedio del noble descarriado por la pasión.

⁴ Véase «Imágenes y estructura en *Peribáñez*», *El teatro de Lope de Vega*, ed. J. F. Gatti, Buenos Aires, Eudeba, 1962, págs. 52-63.

⁵ Véase José Antonio Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979, pág. 25.

⁶ Véase Lope de Vega, *Peribáñez y Fuenteovejuna*, ed. A. Blecua, Madrid, Alianza, 1981. De aquí en adelante citaré siempre esta edición, indicando los números que corresponden a los versos.

También en el mencionado epitalamio, Casilda vincula los amores de Peribáñez con la sensación que le producen «zapatos nuevos» (v. 106), y luego compara a su marido con una «camisa nueva» que se lleva entre jazmines dentro de un azafate dorado (vv. 113-15). En el segundo acto, los zapatos nuevos vuelven a mencionarse, pero en boca de Peribáñez, quien para mostrarse agradecido ante Inés le desea que en su fiesta de casamiento rompa chinelas y zapatos.

En la descripción que hace Bartolo del valeroso lance del Comendador con el novillo en la escena de la boda, los adornos, indumentarias y arreos del noble ocupan un lugar clave en el momento de mayor tensión del relato del labrador:

caló la gorra y sacó
de la capa el brazo airoso.
(vv. 260-61)

Pero en el acto segundo, esta última prenda señalará al noble como responsable de un lance nada heroico: su primer intento de profanar el hogar de los recién casados (vv. 1505-507). Transformado por la pasión, el ilustre vencedor de moros dirige sus afanes contra la honesta casa de una pareja de campesinos, cristianos viejos leales al rey; y es su capa enojada, propia de un noble, la que lo delata ante los atentos segadores.⁷ Antes de emprender su segunda incursión al hogar del matrimonio, el Comendador se fastidia con Luján y con un paje porque éstos le ofrecen una capa negra siendo que él la prefiere de color (vv. 2595-2605), con lo que esta prenda se erige en símbolo de su indiscreción.⁸

Cuando tras el accidente con el novillo el Comendador recobra la conciencia y ve a Casilda, se asombra de «su traje» y «su rara perfección» (vv. 345-46), y la compara con un «diamante en plomo engastado» (v. 347), figura que explicita un conflicto que moviliza las acciones y remite a las diferencias sociales: la belleza de Casilda, una villana, es capaz de despertar pasión en un noble.

En el acto primero, Peribáñez anuncia a Casilda que viajarán a Toledo el día de la Asunción, y le promete que le comprará allí un vestido (v. 512). Esta promesa dentro del matrimonio, y entre personajes de una misma condición social, se diferencia drásticamente de la subversiva utilización de los regalos por parte del Comendador, que los usa como herramientas de manipulación al servicio de una estratagema que ejerce violencia contra valores fundamentales del orden comunitario. Sobre el final de la obra, los cuatro vestidos que la reina promete a Casilda constituyen una recompensa por haber defendido esos valores (vv. 3125-128).

Entre los elementos de trabajo que jalonan los parlamentos de los personajes, hay uno que se menciona cuatro veces y llega a convertirse en un sinónimo del estado campesino: el azadón.

En el extenso soliloquio en el que expresa su loco deseo por Casilda y su envidia por la suerte de Peribáñez, el Comendador utiliza una hipérbole:

Por su azadón trocada
mi dorada cuchilla
(vv. 552-53)

Si por definición esta figura aumentativa se construye forzando los límites de un verosímil, comprobamos que la aquí utilizada –vinculable con la adínaton– se construye sobre los límites de un verosímil social en el que la preocupación por la movilidad entre estamentos tiene un lugar central.⁹

⁷ El uso de adornos de oro en la ropa estaba altamente codificado por las leyes suntuarias. Véase Sempere y Gauriños (2000), pág. 66.

⁸ Véase Alison Turner, «The dramatic function of imagery and symbolism in *Peribáñez and El caballero de Olmedo*, *Symposium*, vol. XX, 2 (1966), pág. 176. Considero asimismo insoslayable el trabajo de Victor Dixon, «The symbolism of *Peribáñez*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 43 (1966), págs. 11-24.

⁹ Véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1991, vol. 2, págs. 80-82, 300-01; Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000, págs. 18, 198.

La figura lógica marca la desproporción entre las palabras y la realidad representada, y remite a la pasión del noble, que es la que amenaza las convenciones sociales.

Hallamos una hipérbole de similar construcción, en boca de Peribáñez, cuando se presenta ante el Comendador para pedirle prestados los reposteros. Ante la pregunta del noble sobre si está contento con su matrimonio, el villano contesta:

Tanto,
que no trocara a este sayal grosero
la encomienda mayor que el pecho cruza
de vuestra señoría, porque tengo
mujer honrada, y no de mala cara,
buena cristiana, humilde, y que me quiere
no sé si tanto como yo la quiero,
pero con más amor que mujer tuvo.
(vv. 875-82)

La hipérbole, que enfrenta la más grosera prenda villana con la cruz de la Orden de Santiago, ocurre además en una escena con gran carga semiótica: Peribáñez va a solicitarle al Comendador emblemas, signos que pertenecen al orden altamente codificado de la heráldica, con el fin de exhibirlos en público en el espacio-tiempo recortado de la fiesta religiosa. En el acto segundo, cuando Peribáñez, ya arrepentido de ese préstamo, le explica a su esposa la necesidad de retirar los reposteros de la casa, el villano estructura un parlamento argumentativo a partir del contraste de dos campos semánticos –lo campesino frente a la nobleza (vv. 2038-065)– de manera similar al pronunciado antes por Casilda para rechazar al Comendador (vv. 1554-1617).

Cuando el noble hace su primera incursión en la casa del matrimonio disfrazado de campesino, Casilda lo rechaza con un extenso parlamento en el que diferencia claramente al noble de su marido, para luego reafirmar su fidelidad conyugal. En 63 versos, la villana menciona 17 expresiones que se refieren a prendas de vestir, adornos y accesorios, y luego marca un fuerte contraste:

que más devoción me causa
la cruz de piedra en la ermita
que la roja de Santiago
en su bordada ropilla.
(vv. 1610-631)

Los versos delimitan dos campos semánticos con connotaciones antitéticas. La despojada cruz de piedra de la ermita remite a una forma humilde y ascética de devoción religiosa. La cruz de Santiago, en cambio, connota, en este particular contexto, abuso de poder. El emblema de la Orden de Santiago ya había sido mencionado antes, en boca de Peribáñez, para construir una de las hipérbolos analizadas, figura que también tiene como eje un idéntico contraste entre campos semánticos (vv. 875-82).

En la argumentación que esgrime Peribáñez para retirar los reposteros, las herramientas de trabajo de labrador (arado, pala, bieldo, trillo y azadón) aparecen asociadas a elementos naturales (amapolas, manzanillas y retamas), y una vez más la «ermita santa» (v. 2033) se erige como un espacio sagrado que sirve de refugio a los valores comunitarios sometidos a los embates del Comendador. Para Peribáñez, el fervor religioso está en las antípodas de las acciones del noble, y su matrimonio, saludado y legitimado por el orden natural, es ajeno al mundo cortesano de los blasones, armas, timbres, plumas y cruces de seda. Por este motivo, decide retirarlos marcando el contraste entre su «inocente cama» (v. 2043) y los emblemas ajenos que constituyen una amenaza para la armonía de su hogar.

El desorden semiótico, la presencia de signos en un espacio inadecuado, connota un desafío contra la comunidad. Para restablecer el orden, Peribáñez propone una sustitución que es propia del proceso de constitución de los signos: el villano resacraliza su hogar llevando los reposteros a la ermita y colocando en su lugar imágenes de santos.

Esta operación, que consiste en restituir valores comunitarios fundamentales a través de la sustitución de signos, será mencionada por el propio Peribáñez en otro parlamento con fuerte impronta argumentativa. Cuando el campesino se ve obligado a justificar ante los reyes la muerte del Comendador (vv. 3033-3101), introduce una referencia a esa sustitución de carácter conservador. Y antes, frente a Casilda, cumpliendo con su función de garante del sistema, Peribáñez asegura que el signo es la presencia fantasmática de su referente:

que retratos, es tener
en las paredes fantasmas.
(vv. 2064-065)

En poder del Comendador, el retrato de Casilda atenta contra el honor de Peribáñez por estar instalado en un espacio exterior al hogar matrimonial.¹⁰ Por eso este signo, de decisiva funcionalidad actancial, ocupa el centro de una disputa, en el plano semiótico, entre el marido ofendido (que intenta recuperarlo) y el noble ofensor.

De modo análogo, para Peribáñez, el hecho de que en la canción que entona el segador en el acto segundo (vv. 1917-928) se haga referencia a su esposa, ya pone en entredicho su honor, porque lo coloca a la luz pública, pese a que la letra reafirma la inquebrantable fidelidad de Casilda. El límite entre lo público y lo privado y, más específicamente, la opinión de la comunidad (el interpretante), tienen una mayor incidencia que el contenido de la canción. El ámbito en que se produce la enunciación parece importarles a Peribáñez más que el propio enunciado:

porque honor que anda en canciones
tiene dudosa opinión.
(vv. 1942-943)

A través del canto de los trabajadores, Peribáñez conoce lo ocurrido en su ausencia. La canción es una suerte de crónica ofrecida por los segadores-guardianes, y el propio campesino reafirma su valor de verdad. Sin embargo, el contenido de los versos queda subordinado al espacio en que se instalan: la opinión pública cumple la función del interpretante, es el otro cuya presencia resulta necesaria para la construcción de significados a partir del signo.¹¹

En la escena del acto tercero en la que Peribáñez entra con su compañía de labradores, el azadón volverá a ser sinónimo del estado campesino, contrastando esta vez con la reciente condición de capitán del villano (vv. 2220-229). Con sus nuevas galas, y portando espada, Peribáñez le pregunta a su señor si lo ve bien vestido (v. 2231), y el Comendador responde: «No hay diferencia en los dos» (v. 2233).

Una vez más, la desmesura de la expresión tiene su eje en las diferencias estamentales. En el centro del circuito ilícito, allí donde los signos circulan en beneficio de una pasión individual que no se aviene a los valores colectivos, el Comendador despliega una serie de estrategias guiado por una subversiva fórmula para la simulación y el engaño: «honra aforrada de infamia» (v. 2193).

La primera traza destinada a inducir a Peribáñez a descuidar su honor consiste en ofrecerle regalos a la pareja (vv. 576-602): un par de mulas para él y arracadas de oro para ella. El ardid es idea de Luján, lacayo que deviene tercero a partir de una elección guiada por un criterio que tiene en cuenta la posición estamental: Luján es el cómplice adecuado porque por su condición social está más cerca de los códigos de los estamentos más bajos. Su posición asegura la competencia semiótica, tal como se desprende de las palabras del Comendador:

¹⁰ Véase Juan Diego Vila, «La poética del retrato: don Quijote y los mercaderes toledanos», *Anales Cervantinos*, XXXII (1994), págs. 162-63. En ese estudio se indaga sobre la problemática de lo público y lo privado en la representación icónica del siglo XVII. Aunque Vila estudia específicamente el *Quijote*, su indagación ha resultado fundamental para mi trabajo en este punto.

¹¹ Véase Julian Pitt-Rivers, *Antropología del honor*, Barcelona, Crítica, 1979, pág. 25.

Si sirviera una dama, hubiera dado
 parte a mi secretario o mayordomo,
 o a algunos gentilhombres de mi casa.
 (vv. 804-06)

Ejerciendo la tercería, Luján sirve de nexo entre los dos mundos, el noble y el campesino, y llega a hacerse pasar por segador para acceder a la casa del matrimonio y facilitar el ingreso del noble. Para halagar a Peribáñez, Luján propone el obsequio de «un par de mulas» (vv. 594-616), animales que también se erigen en sinónimo del mundo campesino. Para Casilda, Luján recomienda un adorno suntuario, de elevado valor monetario y función ornamental, por lo que este objeto se ubica en las antípodas de aquello que representan los animales. Las mulas pertenecen al ámbito del trabajo cotidiano. Los adornos suntuarios, en cambio, remiten al tiempo particular de la fiesta y a los modestos lujos de los campesinos más ricos. A Casilda se la halagará destinándole, justamente, las joyas que su marido no pudo traerle de Toledo «por ser carga tan pesada» (vv. 2003-005). En esta escena, Luján introduce una referencia a Angélica, personaje del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (vv. 601-16), para argumentar en favor de «lo que puede el interés», conclusión que pronuncia el propio Comendador (vv. 617-18). Esta particular Angélica concede sus favores a uno de sus pretendientes, caballero de inferior condición, sólo porque éste le obsequió unos chapines. Alberto Blecuá indicó que en estos versos Lope «parece aludir» al canto XXV del *Orlando Furioso*, y señaló que el Fénix los reescribe para darle un final distinto, en el que el interés material está por encima de los valores caballerescos.¹² Pero la fidelidad de Casilda refutará la afirmación pronunciada por Luján:

que en trigo de amor no hay fruto
 si no se siembra dinero.
 (vv. 660-61)

Preso de una pasión que resulta ser más fuerte que los mandatos sociales, el Comendador utilizará las marcas estamentales en beneficio propio y en detrimento de valores fundamentales de su comunidad. Don Fadrique hace un uso subversivo de los signos sociales, los que puestos al servicio de su estrategia dejan de contribuir con la ordenación de las funciones intrasocietarias y se convierten en herramientas para la simulación y el engaño.

Maravall señaló que la nobleza comporta deberes: el noble es espejo y paradigma de comportamientos, y por consiguiente tiene la función de conservar los valores sobre los que se sustenta la comunidad.¹³ En la figura del Comendador, en cambio, cristalizan las energías individualistas que amenazan el sistema de estratificación estamental tradicional. La fuerza incontenible de su pasión, principal motor de las acciones, debe ser segada. Con la muerte del noble esclavo de la pasión se pone a salvo la armonía del orden social y se restituye el orden semiótico: un lugar para cada signo y cada signo en su lugar.

¹² Alberto Blecuá, «Introducción», en *Peribáñez y Fuenteovejuna*, ed. A. Blecuá, Madrid, Alianza, 1981, pág. 89.

¹³ Véase Maravall (1979), págs. 33-35, 39-40.

EDICIONES VENECIANAS DE DELICADO: LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

TATIANA BUBNOVA
UNAM

«Yo habiendo corregido los quatro [libros] de Amadís de Gaula, quise suplir en éste por la honrra de la nación, y por la fermosura del hablar en nuestro Castellano Romance». Como el propósito del *Amadís de Gaula* y de otros libros semejantes es estimular «animando los corazones gentiles de mancebos belicosos que con grandíssimo affetto abrazan el arte de la milicia corporal animando la inmortal memoria del arte de caballería no menos honestíssimo que glorioso», entonces, dice el corrector, «yo mismo por poder deprender aquella suavidad & razonamientos y aquellos hermosos vocablos y machuchas palabras toledanas que en Amadís están, lo tomé a corregir». Así se refiere Francisco Delicado, «corrigidor de las letras mal endereçadas», a su labor de corrección que emprendió en la edición de los libros de caballerías castellanos: por una parte, un estímulo ideológico hacia un estilo de vida caballeresco, por otra, el beneficio puramente estético-lingüístico y literario. Además, el *Amadís* es manual de cortesía: «En esta obra está el arte para mostrar a ser los cavalleros espertos y animosos & para los fazer mesurados y cortesés. Assí mesmo está el arte de los verdaderos enamorados». Así se justifica el propósito de difundir tales ficciones, tantas veces criticadas por sus lectores más prestigiados, como Juan de Valdés y santa Teresa, Ignacio de Loyola y otros, entre los cuales destaca desde luego Cervantes.

En realidad, como se sabe, el autor del *Retrato de la Lozana andaluza* (Venecia, ¿1528?) editó en la ciudad adriática cuatro libros: *La Celestina* (1531 y 1534),¹ la *Cárcel de amor* (1531), el *Amadís de Gaula* (1533) y el *Primaleón* (1534). Pero hoy me voy a ocupar únicamente del *Amadís* y del *Primaleón*, porque tal vez sólo a estos dos productos de su revisión puede aplicárseles la característica de «edición» personalizada, en el sentido de intervención activa en la composición, alteraciones textuales y la introducción del comentario. Como consta en sus textos, el propio Delicado en algunos momentos se decía simplemente «corretor de la presente estampa» y «corretor de la impresión», pero en otros de repente resultaba ser también «corrigidor» y hasta «alcalde destas letras», como se expresaba él con un guiño hacia el lector, y se tomaba más libertad con el texto y, sobre todo, desplegaba el comentario. A pesar de que a una de las ediciones de *La Celestina* (la de 1534) le agregara también una guía de pronunciación del castellano, semejante aunque no idéntica a las que aparecen en los volúmenes respectivos de los libros de caballerías por él revisados, por la calidad de la intervención en éstos –una serie de prólogos y anexos, reestructuración del orden de los capítulos, sustituciones y ampliaciones textuales, etc.–, resulta más significativo analizar su

¹ De acuerdo con la edición de 1534 se realizó la de *La Celestina* de Amberes 1539. Cf. Jacques Joset, «Muestra el Delicado a pronunciar la lengua española», en *Estudios en honor del profesor Josse De Kock*, ed. N. Delbecque y C. De Paepe, Leuven University Press, Leuven, 1998, págs. 297-310.

trabajo sobre el *Amadís* y el *Primaleón*. Por toda una serie de características, estas ediciones vienen a ser únicas en comparación con cualquier otra impresión, tanto anterior como posterior, de estos textos, y por razones bien evidentes (el relativo aislamiento veneciano en que se llevaron a cabo) no fueron modelo de ninguna edición posterior (hablando de las antiguas).²

Para obtener una idea de las características de las ediciones que hizo Delicado del *Amadís de Gaula* y el *Primaleón*, en comparación con otras de la época, cotejé varias ediciones antiguas, y algunas críticas, de ambos textos: del *Amadís*, las de 1508, 1539, 1551; del *Primaleón*, las de 1512, 1524, 1528, aparte de algunas posteriores a la de 1534. Este tipo de revisión permite ver el avance de la modernización del texto, la calidad de las intervenciones de los correctores, y a veces depara algunas sorpresas, cuando de cambios más importantes se trata. De hecho, este tipo de trabajo corresponde al que se lleva a cabo en una edición crítica, aunque en este caso hay que reconocer que no hay necesidad de realizar una edición crítica de las obras cuidadas por Delicado. Lo más destacado de estas ediciones son sin duda los prólogos, que sí ameritan una edición comentada aparte.

Los prólogos de Delicado, aunque menospreciados de vez en cuando por la crítica (Eugenio Asensio, A. M. Gallina),³ resultan notables.⁴ Ya desde su *Amadís*, en cuya edición siguió con determinada precisión las pautas lingüísticas –por el respeto que supuestamente guarda al texto,⁵ dechado según él del español toledano–⁶ no duda en suprimir los prólogos de Montalvo e introduce los de su propia cosecha. En la edición del *Primaleón* en primer lugar modifica la original carta dedicatoria a don Luis de Córdoba,⁷ si no de una manera radical, en todo caso, significativa,⁸ y además introduce tres prólogos propios, dos de ellos de considerable extensión, procedimiento que, junto con la modificación del prólogo-dedicatoria, pretende dirigir la lectura de la obra por un determinado cauce, el de la comparación jocosería de los hechos de los héroes del libro de caballerías con las hazañas de los españoles históricos, en particular, con los de la familia Fernández de Córdoba (cuyo representante más famoso fue el Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, suegro de Luis de Córdoba). Es una proyección que podríamos llamar prequijotesca –no otra cosa hace don Quijote al defender el valor de los libros de caballerías–, aunque en nuestro caso este procedimiento queda al nivel de metatexto, y el comentarista es un personaje de la realidad, no de la ficción. Por el camino introduce una actitud que yo llamaría «democrática» hacia las caballerías, llamando sus narraciones «corónicas» y haciendo remontarse su origen hasta Adán con toda su progenie (dígase: el género humano) y atribuyéndolas a toda clase de personajes históricos y mitológicos y a cualquier hijo de vecino, «mostrando en Amadís de Gaula todas aquellas virtudes

² Claro, para realizar su edición del *Amadís* para la Biblioteca de Autores Españoles Gayangos se sirvió como de base de la edición de Delicado, por lo cual algunas de las ediciones posteriores que a su vez tomaron por modelo la de Gayangos reprodujeron algunas de las características de la edición de Delicado. Asimismo, para algunas lecturas Cacho Bleuca se sirvió, en su edición de 1987, de las variantes de Delicado. Ahora bien, a este efecto podrían revisarse las ediciones venecianas del *Amadís* traducidas al italiano con posterioridad a la de 1533, como las de Michele Tramezzino y otras más, que son bastante numerosas. Lo mismo M^a Carmen Marín Pina corrigió las lagunas de la edición del *Primaleón* de 1512 según el texto revisado por Delicado.

³ Anna María Gallina, «L'attività editoriale di due spagnoli a Venezia nella prima metà del '500», *Studi Ispanici* (Pisa), 1962, págs. 69-91.

⁴ El contenido de los prólogos en sí ya los he tratado en una serie de escritos anteriores, de modo que aquí me refiero a ellos sólo tangencialmente.

⁵ En la introducción al tercer libro del *Primaleón* dice de la actitud que mantuvo hacia el *Amadís* en su trabajo de corrección: «que cierto si él fuera Libro de la sagrada escritura, yo no tuuiera tanto miedo de quitar ni a juntar, porque él no lo haúa menester». Aun así, suprime y cambia, aunque no tan significativamente como en el *Primaleón*.

⁶ Cf. T. Bubnova, «Valdés y Delicado: ¿un diálogo de la lengua?», *Anuario de Letras*, 39 (2001), págs. 89-108.

⁷ Que según parece migró allá de la *princeps* del *Palmerín de Olivia*.

⁸ Cf. T. Bubnova, «Delicado editor: lo propio y lo ajeno», en *Actas del XIII Congreso de la AIH (New York, 16-21 de julio de 2001)*, vol. 2, ed. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, Juan de la Cuesta, Newark, Del., 2004, págs. 51-58.

que cada hombre bueno,⁹ & caballeros, duques, condes, marqueses, señores, reyes y emperadores han de tener, seguir y mantener». De hecho, iguala la ética de la conducta arquetípica de los estamentos. Así contribuye a deconstruir el carácter señorial, jerárquico y monárquico del género. En general, los prólogos, especialmente los del *Primaleón*, son sumamente divertidos y transmiten, como al sesgo, toda una serie de opiniones controversiales sobre la lengua, la historia, la literatura, el arte de la caballería y hasta el estado moral de la sociedad, opiniones que provocarían la ira de un eminente hispanista cuatrocientos años después de proferidas.¹⁰

Los prólogos y los *finis*, en general, son las novedades principales que Delicado introduce en sus ediciones de estos libros. Es un proceder análogo al que aplicó a su propia obra de ficción, *La Lozana andaluza*. En su versión del *Amadís*, retira, como dije, los prólogos de Montalvo que aparecen en los libros primero y cuarto, para instalar en su lugar los suyos propios. De este modo su *Amadís* contiene dos prólogos, y el *Primaleón* tres, uno a cada uno de los libros que lo componen, en su versión. Al primero de los prólogos del *Amadís* agrega una guía de lectura, análoga a la que figura en el *Primaleón* (y que concluye el libro tercero) y en la edición 1534 de *La Celestina*.¹¹

En el primer prólogo del *Amadís* ensalza sobre todo las excelencias lingüísticas y estilísticas propias del texto de Montalvo, diciendo que «este libro es el verdadero arte de la Gramática Española, porque en sí encierra *rete loquendi y reteque escribendi*» de la lengua castellana. Estas expresiones, que tan sugerentes pueden parecer al oído hispánico, por coincidir casi con las comúnmente empleadas partículas aumentativas *re-*, *rete-*, *requete-*, probablemente no son sino derivaciones de *recte loquendi* y *recte scribendi* *speties* de las gramáticas latinas de la época,¹² con una ocasional metátesis de *recte* a *retequē*. La insistencia en considerar la modalidad lingüística empleada por Montalvo como toledana se refiere al prestigio del español culto y cortesano de Toledo en cuanto lengua estándar del período, más que a una reflexión dialectológica, así el regidor de Medina del Campo resulta que habla «toledano».

Delicado promete: «En la presente obra que aquí verás no ningunas abreviaturas hallarás», para no dificultar la lectura a los caballeros y sobre todo a los lectores extranjeros, y a «todos aquellos a quien plazze el romance Castellano por ser tan pelegrina lengua», y no cumple sino muy parcialmente esta promesa, porque las abreviaturas que emplea son comunes a la mayoría de los textos publicados en esta época, aunque tal vez no tan numerosas como en algunos ni de uso persistente. Entre las más habituales son *n̄ro* por «nuestro», la sustitución de *que*, *que-* y aun *qua-* por una «q» con tilde (*q̄ria* por «quería», pero además de *q̄tro* por «cuatro»), «pro-», «por-», «per-» y aun «par-» sustituidos por «p» con tilde (*p̄sencia* «presencia», *p̄guntar* «preguntar», *p̄sona* «persona», *p̄uar* por «probar», *p̄tidos* por «partidos», etc.), *īpo* por «tiempo», *h̄ra* por «hermana», entre otras semejantes. Lo más común es encontrar *cauall'o* por «caballero», y otras cosas análogas. Ahora bien, en bastantes ocasiones elimina las abreviaturas correspondientes que se encuentran en los lugares respectivos de la 1508, por ejemplo, y aun en la de 1528; en otras, por el contrario, introduce unas diferentes. Tal es el resultado del cotejo con alguna de las ediciones de Cromberger y también la de Coci, además de la de Toledo. En resumen, con base en el sistema de abreviaturas es difícil establecer la filiación de las ediciones.

Ahora bien, sus juramentos en torno a las abreviaturas son tan divertidos que merecen citarse, como en el prólogo al tercer libro del *Primaleón*: «Mas hize que no quise ninguna abreviatura salvo

⁹ La expresión «hombre bueno», que como se sabe se refiere al pechero, y se maneja bastante en los prólogos (Delicado mismo es uno de los «hombres buenos»), como otras que usa el prologuista, de hecho figura en el *Amadís*.

¹⁰ Cf. Eugenio Asensio, «Juan de Valdés contra Delicado: fondo de una polémica», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, t. I, Gredos, Madrid, 1960, págs. 101-13.

¹¹ Editada por Joset 1998, es una variante levemente diferente a las de los libros de caballerías, según este autor señala.

¹² Cf. A. Martina, «La canonizzazione della lingua petrarchesca nelle *Prose della volgare lingua*», *Lingua e Stile*, 23:2 (1992), págs. 217-30.

que todo va por letras, porque ninguno trop[il]eje y porque otra vez los oficiales de las letras no atropillen en ellas, ni menos los letores buscarán achaques, porque va en buena letra y clara y puntada y pausada que a ojos abiertos lo leerán los que no son ciegos».

Tanto en la edición del *Amadís* como en la del *Primaleón* aparecen respectivas «tablas» o índices: en el primero, cuatro para cada uno de los libros, y uno solo de corrido, al principio, en el segundo caso.

Ahora bien, cuál fue la edición que le sirvió de modelo del *Amadís*, es difícil decir viendo otras de sus características, como uso de formas verbales (Delicado no es sistemático: a veces arcaíza lo que ya era más moderno en 1508, pero a veces moderniza y coincide con algunas variantes de las ediciones tardías de Cromberger), y la modernización de algunos vocablos, por ejemplo Delicado usa «primo» donde otras ediciones usan «cormano» (en algunas ocasiones Delicado pone «cohermano»).

Creo que en todos los casos, desde Montalvo mismo hasta Delicado y otros editores, hay que contar con la voluntad consciente de estilizar la lengua, arcaizando, actitud que puede seguirse hasta el mismo *Quijote*. Por ejemplo, el uso de los pronombres posesivos con artículo como rasgo arcaizante en estos textos es muy sostenido en una época cuando ya definitivamente es anticuado. Delicado pone de manifiesto esta voluntad al explicar su ocasional preferencia por las formas con la *f*- inicial, cuando la lengua se va quedando definitivamente con la variante con la *b*- inicial: *fijo* por *hijo* («hijo es más elegante por ser toledano, et fijo está bien por ser del Latín que dice “filius”»), y otras semejantes; de paso, en esta misma serie incluye el castizo «fidalgo». Ahora bien, tal vez cuando el texto se modernice, podría suponerse que se hace automáticamente poniendo al día los usos anticuados, mientras que se estiliza desde luego conscientemente, buscando el efecto de «fabla».

Place plantea que la edición veneciana del *Amadís de Gaula* viene de la de Cromberger de 1531. Cacho Blecua, en su edición de la 1508, señala que el *stemma* global de Place debe ser reformulado. El hecho es que debido a la intervención activa de Delicado, muchas huellas que permitirían identificar su modelo habrán desaparecido.

En la edición de 1508 y en la mayoría de las posteriores el capítulo 64, el inicial del tercer libro del *Amadís*, no está numerado, fundiendo de alguna manera lo que es el prefacio con el capítulo. Delicado hace de este capítulo dos, el 1 y el 2 de la tercera parte, y así su versión contiene 135 capítulos, contra los 133 de todas las demás ediciones. Agrega nuevos epígrafes a los capítulos resultantes.

Tanto en los epígrafes como en el texto delicadiano pueden encontrarse usos de las palabras ausentes en las demás ediciones, pero rara vez se trata de sustituciones significativas.

Tanto en el *Amadís* como en el *Primaleón* usa un procedimiento semejante: rompe la capitulación corrida admitida en todas las demás ediciones, y a cada libro le impone la capitulación propia. Al primer libro del *Amadís* le corresponden los capítulos del 1 al 43, al segundo, del 1 al 21, y así sucesivamente. Como el *Primaleón* lo divide por su cuenta en tres libros,¹³ la capitulación del libro tampoco es corrida sino la propia en cada parte.

La edición que le sirvió de modelo para el *Primaleón* el mismo Delicado la identifica: la de Toledo 1528, de Cristóbal Francés y Francisco de Alfaro, corregida por Cosme Damián.¹⁴ Se conserva al final del tercer libro el colofón de esta edición, que se reproduce íntegro, hasta con su fecha. Ahora bien, de no ser por la identificación, el modelo no sería tan fácil de ubicar debido

¹³ «Partí el libro en tres partes y púsele el sobrenombre que él tenía por nombre propio, de guisa como se decía libro segundo de Palmerín, dixé: libro primero y segundo y tercero de Primaleón». Del *finis* del libro tercero del *Primaleón*.

¹⁴ Victor Infantes supone que es aquella misma que posiblemente se encontraba en la biblioteca de Fernando de Rojas. Cf. «Los libros “traydos y viejos y algunos rotos” que tuvo el bachiller Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100:1 (janvier-juin 1998), págs. 7-51. La ref. está en la pág. 29.

al retoque mucho más radical que Delicado aplica al *Primaleón*. Si con respecto al *Amadís* se puede todavía decir que Delicado actúa como un modesto corrector de estilo, aún así altera el orden de la capitulación por libro. Respecto del *Primaleón* se comporta como si fuera un editor según los criterios actuales, como ya tuve la oportunidad de señalar en otro lugar: agrega capítulos por cuenta de reacomodación del texto, quita a otros sus encabezados, y sobre todo suprime y añade pasajes y palabras, introduce nuevos encabezados de los capítulos, cambia vocablos y pasajes enteros, etcétera.

Sobre todo a partir del segundo libro del *Primaleón* Delicado manipula el texto con determinada libertad, anunciándolo de la siguiente manera: «Muchas cosas provechosas de notar hallarás, de guisa que siendo emendado y corregido de muchos errores y superfluos razonamientos fue polido y emendado lo mejor que se pudo». E incluso agrega: «Aunque a mi ver no solamente fuera necesario corregirlo y emendarlo, mas hazerlo de nuevo en mejor estilo y modo de hablar nuestra lengua Castellana que por muy pelegrina es tenida de los extraños... Assí que va renovado en parte».

Suprime y reduce algunos pasajes, agrega, sustituye o quita vocablos según la conveniencia. No obstante, la supresión es la práctica más común. Como reacomoda el texto según otra numeración de los capítulos, se ahorra muchísimos encabezados, y sólo en ocasiones agrega los suyos propios. Lógicamente, cuando es necesario, agrega pequeños nexos para no perder el hilo de la narración. La supresión de los encabezados es verdaderamente considerable: de los 207 capítulos que por lo general contienen otras ediciones antiguas Delicado deja apenas 127 (lo cual no quiere decir que suprima todo este texto, pero la tendencia es a la reducción). Ahora bien, algunas insignificantes lagunas corresponden a las de su modelo, edición Toledo 1528, como por ejemplo en el capítulo 34 del primer libro de la de Delicado (el 75 de las otras ediciones).

En cuanto al texto del *Primaleón*, se puede detectar las modificaciones estilísticas más activas de Delicado, las mismas que comenté en otro lugar.¹⁵ En más de un lugar los pasajes eróticos están rellenos con algún comentario de Delicado, mientras que las batallas, a las que la supuesta autora «da corto fin», están aun más recortadas por el clérigo andaluz. Ahora bien, los cambios del *Primaleón* fueron anunciados en los prólogos por el vicario del Valle de Cabezuela, y en términos generales se puede decir que, en comparación con lo que había prometido en los prólogos, sus modificaciones son en realidad más modestas de lo que podía esperarse:

No es de maravillar si los leyentes ya no lo querían ver ni oyr en ninguna manera a este Libro porque vos juro cierto que en todo el libro no hallé renglón ni razón que conçertada estoviesse, ni palabra que derechamente fuese verdadera en romance castellano. Digo que eran las letras tan trastrocadas que avía el libro lo de dentro afuera que parecse frissado.

En el *Amadís*, hay italianismos ocasionales que pueden atribuirse a errores de los cajistas: «oficiales de las letras», como los llama Delicado, como por ejemplo «primero», «nuestro». El uso de los italianismos era uno de los reproches que Delicado dirigía a la edición de Toledo, que supuestamente está reformando en su *Primaleón*. Pero más bien se refiere a la sustitución ocasional de la «ç» por la «z», de la «x» por «ss», de la «b» por «ll», el uso de «cha» por «ca», y otros usos semejantes.

Un rasgo interesante he detectado, a partir de Delicado, en varias ediciones del *Primaleón*, referente al título de la novela cuya parte inicialmente formaba, es decir, *Palmerín de Olivia*. Es el uso de «Oliva» por «Olivia». A partir de la justa corrección introducida por Giuseppe di Stefano en 1964, todo el mundo corrige «Palmerín de Olivia», sin fijarse en el uso que le daban los contemporáneos. En las ediciones del *Primaleón* de 1524 y de 1534 figura *Palmerín de Oliva*, con exactamente el mismo uso que en Cervantes, cuando el cura y el barbero tienen la intención de entregar al fuego a «esa oliva».¹⁶

¹⁵ Cf. mi artículo «Delicado editor (2): el texto del *Primaleón*», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2004, págs. 373-84.

¹⁶ Cabe suponer que en la edición de 1512, realizada por M^a Carmen Marín Pina y modernizada, en el original también figuraría *Palmerín de Oliva*, a pesar de que la editora corrija «Olivia».

Esto es lo que sobre todo hace de las ediciones venecianas, por su forma externa, especies únicas en la gran familia del los *Amadis* y *Primaleones* del siglo XVI. Es por eso que la de Delicado no debería servir de modelo para la restauración de los ejemplares incompletos de otras ediciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amadís de Gaula*, ed. de Francisco Delicado, Venecia, 1533. Microfilm del ejemplar BNM R-8494.
- Amadís de Gaula*, impresión facsímil de la ed. de Sevilla, 1539. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1992.
- Amadís de Gaula*, ed. de Pascual de Gayangos, Madrid, Atlas, 1956 (BAE 40).
- Amadís de Gaula*, ed. Edwin B. Place, vols. 1-4, Madrid, CSIC, 1959-1969.
- Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra (c. 1987).
- Amadís de Gaula*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1965 (se basa en la ed. de Lovaina 1551).
- Primaleón*, Salamanca, 1512, ed. de M^a Carmen Marín Pina, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Primaleón*, Sevilla, 1524, ed. de Salamanca, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Y2 242.
- Primaleón*, ed. de Francisco Delicado, Venecia, 1534. Microfilm del ejemplar R 12100 de Biblioteca Nacional de Madrid.
- Primaleón*, ed. Toledo 1528, de Cristóbal Francés y Francisco de Alfaro. Bibliothèque Nationale de France (París), Rés Y2 243.

GÓNGORA Y CRISTOBALINA FERNÁNDEZ EN CÓRDOBA: LUCHA DE INGENIOS POR EL LEGADO CULTURAL DE SANTA TERESA DE JESÚS

DANA BULTMAN
Universidad de Georgia

El 4 de octubre de 1614, en muchas ciudades de España, se inauguraron ocho días de fiestas en celebración de la beatificación de la reformadora y mística carmelita, Santa Teresa de Jesús.¹ El secretario del Padre General de los Carmelitas Descalzos, fray Diego de San José, recopiló algunos detalles de cada fiesta española hecha en su honor.² Fray Diego señala que «fue cosa notable la devoción tan general de todos, y especialmente de una comunidad tan grande» (fol. 198). Quizás cuando fray Diego admiraba cómo el cabildo logró unir una comunidad tan grande, era consciente de fisuras intelectuales existentes en ella, diferencias que posiblemente discrepaban con el ideal oficial de la figura de Teresa de Jesús, como prudente, penitente, obediente, y casta santa.

En las primeras vísperas, la Inquisición de Córdoba pidió al Capitán de la milicia local hacer que sus soldados desfilaran por las calles, «bizarramente vestidos, disparando muchas rociadas de arcabuzería muy a menudo» (fol. 198), aprovechándose así de la ocasión para ligar la fama de Santa Teresa con el poder de su autoridad, un gesto irónico si se considera el papel histórico que tuvo esa institución en reprimir su trabajo.³ Como contraste, hubo otro grupo paseando por las calles esa misma tarde. Unos estudiantes universitarios estaban haciendo disfrutar al pueblo con una representación de las bodas de dos personajes literarios ya bien conocidos. Fray Diego no los nombra, ni a la novela; eran don Quijote y su amada Dulcinea:

Apenas pasó por las calles esta compañía, cuando salió otra de estudiantes, no tan costosa de vestidos y libreas, pero la más graciosa que jamás se había visto esta ciudad, iban representando ciertas bodas ridículas, llevaban libreas muy proporcionadas con sus pensamientos, y en lugar de caballos, muy flacos jumentos, así pasaron esta tarde toda la ciudad, llevando tras sí infinita gente, que nunca cansaba el verlos, según iban de vistosos a su modo (fol. 198).

Además del Compendio de fray Diego, hubo otra relación de las fiestas, más extensa y enfocada en los hechos literarios y teológicos, publicada por Juan de Páez de Valenzuela, un licenciado y

¹ Para un análisis de las fiestas en Córdoba, con un resumen de los documentos antiguos, la reproducción del cartel del certamen, y otra interpretación del romance de Góngora, véase José Romera Castillo, «Justa poética cordobesa en honor de Santa Teresa», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 52 (1982), págs. 97-118.

² Diego de San José, *Compendio de las solenes [sic] fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.M.S. Teresa de Jesus fundadora de la Reformacion de Descalzos y Descalzas de N.S. del Carmen: en prosa y verso...*, Madrid, La viuda de Alonso Martín, 1615. La ortografía ha sido modernizada en las citaciones.

³ Para un estudio teórico y filológico de las relaciones entre Santa Teresa y la Inquisición, y un análisis de las mujeres y la ortodoxia en su época, véase Gillian T. W. Ahlgren, *Teresa of Avila and the Politics of Sanctity*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1996.

clérigo presbítero de Córdoba.⁴ En la primera parte de su libro, sin numeración, Páez cuenta que hubo unos treinta a cuarenta estudiantes que pasearon en esta «máscara al pícaro» de los desposorios de don Quijote y Dulcinea. Sancho, don Quijote y doña Dulcinea venían al final, causando en las calles según Páez «un general alboroto y alegría» que provocaba la risa incluso en «el más modesto». No era simplemente una coincidencia que la celebración solemne de una santa también proporcionara a algunos ciudadanos la ocasión de deleitarse con el humor de esta novela. Como en esos momentos se estaba construyendo el mito de Santa Teresa, era apropiado que se respirara en el ambiente la lección general de la obra de Cervantes, la que instruía a los lectores sobre la importancia de usar su perspicacia crítica ante ficciones manipuladoras.

A la mañana siguiente las composiciones para la justa poética, inspiradas en varios aspectos de la biografía y obra de Santa Teresa, fueron exhibidas al público en el Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Ana. En las composiciones para la justa hubo opiniones sobre la monja que discrepaban con la versión oficial de su legado. Estos poemas, son ofrecidos en la *Relación* de Páez, pero no en el *Compendio* de fray Diego. Fray Diego pide disculpas por su colección reducida de poemas, comentando sin especificar que ya se ha anunciado la preparación y próxima publicación de una relación más extensa. Sin embargo, los seis poemas elegidos por fray Diego son interesantes debido a las representaciones relativamente macabras que hacen de Santa Teresa. Se enfocan en el valor de su muerte, porque ahora un líquido milagrosamente curativo sale de su cadáver, y alaban que se haya quedado «de armonía, dulcemente muda» (fols. 200-01) después de llorar y sufrir. En cambio otro sector de escritores, los literarios, reconocieron a Santa Teresa como un modelo de actividad vital: batallando con la ambición, regenerando la Iglesia, luchando a favor de sus contemporáneos y abogando por una política que rechazaba la avaricia.

En su *Relación* de la justa, a diferencia de fray Diego, Páez sí incluye los poemas más notables, entre ellos los de Góngora y los miembros de la escuela Antequerana quienes contaban con la única escritora femenina que participó y ganó un primer premio en uno de los certámenes, Cristobalina Fernández de Alarcón. Una reexaminación cercana de sus representaciones de Teresa revela que el ambiente literario de la justa, inaugurado por el grupo cómico de universitarios esa primera tarde, era tan atrevido y contra la corriente oficial como la propia máscara estudiantil.

Carreira nos ofrece la opinión de Robert Jammes, según la cual Góngora probablemente escribió su romance a causa de la frustración que debería haber sentido al tener que leer, como juez, tantos poemas mediocres y llenos de exageradas alabanzas.⁵ Pero opinamos que escribir este romance también proporcionó a Góngora la oportunidad de criticar los objetivos de las fiestas, sin parecer hacer más que burlarse amablemente de otros poetas. Su poema implica que la fama de Santa Teresa estaba atrayendo numerosos seguidores superficiales, algunos de ellos conscientes de cómo una figura como ella podría servir sus intereses. Mientras en 1614 Góngora era célebre en su propia ciudad, en la corte de Madrid su obra levantaba notorias polémicas. Es posible que Góngora, en medio del rechazo general, y probablemente doloroso, de sus mejores obras, *Las soledades* y *La fábula de Polifemo y Galatea*, reconociera que existía una situación análoga en la polémica que se estaba formando alrededor del legado de Santa Teresa de Jesús.

Al comienzo de su romance Góngora introduce una metáfora rústica extensa, imitando tal vez una estrategia retórica familiar de la propia Santa Teresa.⁶ Ella es un vehículo para el alimento espiritual que Dios provee:

⁴ Juan Páez de Valenzuela, *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 Carmelitas. Con la justa literaria que en ella hubo...*, Córdoba, la viuda de Andrés Barrera, 1615.

⁵ Luis de Góngora y Argote, *Romances II*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pág. 324. El romance se encuentra en las págs. 321-38.

⁶ Para un estudio detallado del uso del lenguaje por parte de Santa Teresa, sus estrategias retóricas y fama como mujer varonil véase Alison Weber, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1990.

De la semilla, caída
 no entre espinas ni entre piedras,
 que acudió a ciento por uno
 a la agradecida tierra,
 media fue, y media colmada,
 la santa que hoy se celebra,
 de Ávila, según dispone
 ley de medidas expresa...

(vv. 1-8)

Como es costumbre de Góngora emplear metáforas complejas, el lector puede interpretar ésta en más que una manera. El sentido principal es que Ávila es la buena tierra de la parábola de Jesús donde Santa Teresa, como el Verbo, puede crecer y fundar la orden de las Descalzas. Pero existe otra posibilidad. Una sugerencia suavemente difamatoria se hace presente durante un momento con la pausa causada por la coma del primer verso. Santa Teresa misma puede ser «de la semilla», implicando la semilla de Moisés, el linaje del cual los españoles judíos eran históricamente orgullosos, incluso después de su conversión.⁷ El segundo verso, con la claridad de su alusión al Nuevo Testamento, parece aliviar cualquier tensión causada por esa interpretación posiblemente equivocada, pero el recuerdo ligero de que Santa Teresa era hija de conversos, permanece. El poema sigue retratándola como nuevo Moisés y exalta su linaje hasta un punto de exageración. También se resalta su naturaleza mezclada en la combinación de características masculinas y femeninas que se encontraban en ella:

Patriarca, pues, de a dos,
 dividida en dos fue entera:
 medio monja medio fraile,
 soror Angel, fray Teresa.

(vv. 13-16)

Llama la atención sobre el hecho de que, mientras la sustancia del Ser Divino es una para el dogma católico, en cambio Santa Teresa tiene una naturaleza mixta. La describe como dividida pero entera. Es como el mismo pan milagroso de la hostia sagrada, y si es así la insistencia social en la pureza, por ejemplo de sangre o del lenguaje castellano, sutilmente se cuestiona. Y demás, como Santa Teresa confesó en su *Vida* que comulgaba con mucha frecuencia, se puede notar una adicional faceta interpretativa burlesca en la metáfora: una que la compara literalmente a un saco de grano.⁸

El romance subraya sus debilidades, como hizo Santa Teresa misma, aludiendo por ejemplo a su lucha con deseos que estorbaron su progreso espiritual cuando era joven.

Al desaparecer su belleza, se reveló una fuerza insospechada que tocaba a muchos otros. Góngora exagera los efectos de esa fuerza y de su reforma con una referencia a Nínive, lugar de la demostración de arrepentimiento más masivo en la Biblia:

no encaneció igual, ceniza,
 oh Nínive, tu cabeza,
 al sayal de las capillas,
 que ejemplarmente hoy blanquea
 en nuestra Europa, de tanto
 ciudadano anacoreta,

⁷ Renée Levine Melammed, «Crypto-Jewish Women Facing the Spanish Inquisition», en *Christians Muslims and Jews in Medieval and Early Modern Spain: Interaction and Cultural Change*, eds. Mark D. Meyerson and Edward D. English, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 1999, págs. 197-219. Melammed nos ofrece el siguiente testimonio en proceso de Catalina de Zamora de los archivos de la Inquisición, que, cuando una vecina, cristiana vieja, criticó a unas mujeres del pueblo, «Vistos estos diablos de conversas, que lucidas y que galanas que van?», Catalina las defendió respondiendo «Callad, que bendita es esta simiente de Muysen» (nota 41, págs. 218-19).

⁸ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed. Dámaso Chicharro, 12ª ed., Madrid, Cátedra, 2001, pág. 151.

que, escondido en sí, es su cuerpo
gruta, de su alma, estrecha.
(vv. 69-76)

A la vez que alaba a Santa Teresa, implica lo pecaminoso de Europa, comparándola con la capital del enemigo de Israel en el Antiguo Testamento, el poderoso Imperio Asirio. La imagen sugerente del cuerpo, como estrecha gruta del alma, contrasta con la cantidad numerosa de entusiasmados por el movimiento de las fundaciones Carmelitas. Así el poema muestra una contradicción en la recepción de sus enseñanzas. Irónicamente, su humildad y penitencia han otorgado a España una razón para la glorificación nacional. Mientras tanto, su ejemplo se está promocionando más basándose en las apariencias exteriores y virtudes tradicionales de la mujer, sin prestar atención a las transformaciones internas de las que ella escribía:

¡Oh, con plumas de sayal,
penitente pero bella
carmelita jerarquía,
gloria de la nación nuestra!
...
¡Oh cuán muda que procedes!
¡Oh cuánto discurre lenta!
¿Qué mucho, si es tu instituto
cantar bajo y calzar cuerdas?
(vv. 77-88)

Al final de su romance Góngora sugiere que para imitar auténticamente el ejemplo de Santa Teresa, igual que para escribir un poema digno de su honor, es necesario poseer bastante más que una comprensión superficial de las reglas oficiales. Uno de los primeros requisitos del certamen era la descalificación de composiciones que tuvieran errores de gramática o métrica. Sin embargo, Góngora se burla directamente de poetas que dependen de la gramática de Antonio de Nebrija:

At carmen potest produci,
como verdolaga en huerta,
a cualquiera pie concede
la autoridad nebrisensia,
como sea pie de Carmen,
calce cáñamo o vaqueta;
y así, quod scripsi, scripsi,
a dos de otubre, en Trassierra.
(vv. 121-28)

El aviso al público afirma que la gramática no guía la buena poesía. El que no puede distinguir versos de una calidad superior es como el que no reconoce la diferencia entre una Carmelita Descalza y otra Calzada.

La participación de mujeres en las justas poéticas en las primeras décadas del siglo XVII aumentó, según Nieves Baranda, en gran medida por la correspondencia de estos años con las numerosas celebraciones de la beatificación de Santa Teresa.⁹ En 1614, en Córdoba, la única mujer con el deseo y los medios para participar fue Cristobalina Fernández de Alarcón, ya conocida por el soneto y la canción suyos que fueron incluidos por Pedro Espinosa en su antología *Flores de poetas ilustres de España* en 1605.

Fernández eligió participar en el cuarto y sexto certamen que trataban de los dos episodios quizás más reconocidos de la *Vida* de Santa Teresa, su salida de Ávila como niña con su hermano en busca del martirio, y su visión del ángel que le penetró el corazón con un dardo de fuego. Fernández quiso enfocarse en el aspecto activo de la vida de la santa, y por eso probablemente

⁹ Nieves Baranda, «Las mujeres en las justas poéticas madrileñas del siglo XVII», *Figures de femmes: Hommage à Jacqueline Ferreras*, ed. Thomas Gomez, Nanterre, Publidix Université Paris X, 2003, págs. 19-41, 34.

no le trajeron los otros certámenes: el primero un epitafio sobre su cadáver como reliquia, el segundo una canción sobre la penitencia y auto mortificación, el tercero un soneto glosando el verso «y de armonia dulcemente muda», el quinto unas décimas sobre su visión de un demonio sujetando una lista de sus pecados, el séptimo una glosa sobre el lugar de su muerte, Alba de Tormes, y el octavo un jeroglífico. Como Góngora, Fernández prefiere representar a Teresa viviente, pero a diferencia de él Fernández evita cualquier elemento que pudiera rebajar de algún modo su prestigio. Exaltar a Santa Teresa, evitando por ejemplo el humor satírico, era necesario para Fernández si quería utilizar a la Santa como prueba del valor trascendental de una mujer, en vez de para resaltar hipocresías socioculturales.

Góngora y los otros jueces dieron el primer premio a Fernández en el cuarto certamen, que pedía seis dulces octavas sobre el momento en que la futura santa, «...salió secretamente de casa de su padre con vn hermano suyo, casi de su edad, á tierra de infieles, donde perdiesse con la cabeça el encendido desseo de padecer por Christo» (Castillo 105). Fernández se acerca al tema propuesto no de manera dulce. No narra la conocida historia en verso, sino que empieza representando a Santa Teresa de un modo no reflejado en el certamen, como heroína que merece ser venerada por sus múltiples virtudes y cuyo cuerpo yace en una pira funeraria:

Con pío afecto en tus sagradas aras,
que aromas más desatando al alto Cielo,
humosas nuevas dan, si luces claras,
serafín abrasado del Carmelo.
Entre un abismo de virtudes raras,
la religión cristiana el santo celo
tuyo venere y el heroico hecho
con que al martirio dispusiste el pecho.

...

cuando pospuesto con valor constante
del pálido temor el monstruo fiero,
cuello de Hidra, miembros de Gigante,
que calza confusión y viste acero,
buscas como la tórtola a tu amante,
y por lavar en sangre el Cordero
la blanca estola del infiel tirano,
el duro alfanje y la homicida mano.

(vv. 1-24)¹⁰

El poema mezcla la mitología clásica con alusiones bíblicas para crear un equivalente femenino a Hércules. Pero sutilmente Fernández contrasta ese ideal masculino con un cambio en la metáfora que utiliza para describir a Santa Teresa. Primero serafín, uno de los seres más altos que goza de la presencia de Dios, la convierte en algo más terrenal y femenino: la tórtola que busca a su amante. La tórtola viuda simbolizaba la monogamia y la fidelidad matrimonial en la poesía popular durante el siglo XVI. Entró en el discurso místico popularizado por la poesía de San Juan de la Cruz, como símbolo del alma penitente y contemplativa.¹¹ San Juan, y también el teólogo franciscano de los años 1530, Francisco de Osuna, el maestro textual de Santa Teresa, habían usado la tórtola en sus textos para representar el deseo del alma por Dios incluso en su ausencia.

Es evidente que Fernández conocía esa tradición al examinar cómo en su poema califica el momento de decisión, por parte de Teresa, de buscar el martirio. En vez de alabarla, Fernández

¹⁰ De las supuestamente numerosas composiciones poéticas de Cristobalina Fernández de Alarcón solamente nos quedan unas catorce. Doce están reunidas con comentario y una breve biografía de la autora en *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro*, eds. Elizabeth S. Boyce y Julián Olivares, Madrid, Siglo XXI, 1993, págs. 437-75, 450.

¹¹ Marcel Bataillon, «La tortolica de Fontefrida y del Cántico espiritual», *Homenaje a Amado Alonso*, NRFH 7 (1953), págs. 291-306, 292.

la invoca, pidiéndole que pare y que reconozca que más le importa al mundo que elija la lucha espiritual que no la física y el martirio:

Detén la planta, virgen generosa,
que importa al mundo el bien de tu preferencia.
¿Qué martirio, qué muerte más penosa
que una áspera, perpetua penitencia,
una intrínseca guerra rigurosa
haciendo al enemigo resistencia?
Y ¿qué mayor martirio que el que siente
en verse un justo de su Dios ausente?
Libra en tu vida Dios el cumplimiento
de sacras admirables profecías;
crecer verás en número sin cuento
por ti las celestiales Jerarquías;
serás de maravillas un portento,
estampa nueva del antiguo Elías,
que, si él ardiendo al Cielo se levanta,
carro y fuego será tu oración santa.
(vv. 25-40)

Para cumplir más tarde su papel como profeta, comparable con Elías, la niña Teresa tiene que verse frustrada ahora en sus deseos violentos por la gloria. La voz poética afirma que habrá futuros eventos de mayor importancia y que su meta eventualmente se alcanzará por medio de la oración mental, el método por el cual Santa Teresa era reconocida y a menudo criticada:

Bien sé, niña amazona, que condena
tu fervor mis celos porque sientes
de un tormento copioso el alma llena
de amorosos divinos accidentes;
mas el saber eterno el paso enfrena
a tus deseos dulcemente ardientes,
y a los del tierno hermano, cuyo brío
el ruego opuso Dios de vuestro tío.
(vv. 41-48)

Fernández también se aleja de la guía del certamen aquí. Al definir a Santa Teresa como amazona, comparación que tampoco puede calificarse de dulce, contrarresta descripciones de Santa como mujer varonil. Si se logra relacionar a Santa Teresa con un precedente mitológico femenino, entonces las calidades de la Santa no marcarán simplemente una anomalía inimitable, sino otorgarán cierta ortodoxia positiva a una posibilidad femenina alternativa con raíces en la antigüedad.

Curiosamente, mientras el hermano de Teresa, Rodrigo, y su tío tienen papeles de importancia en la narración del episodio que contiene el certamen, Fernández los minimiza para retratar a una Santa Teresa independientemente dispuesta a la acción. Solo en los dos últimos versos se mencionan a los otros dos miembros de la familia, y así Fernández atribuye la mayoría de la agencia y voluntad a Santa Teresa, Dios, y a la propia voz poética que interviene con su invocación directa a la joven Teresa.

¿En qué clase de batalla por el legado de Santa Teresa de Jesús estaban involucrados Góngora y Fernández? ¿Por qué emplearon sus ingenios en estas representaciones claramente originales de la futura santa en la Córdoba de 1614? Góngora se manifestaba en contra de la popularización oficialmente dirigida que estaba transformando a Santa Teresa en virgen pasiva, prudente y muda, mientras simultáneamente ocultaba sus facetas de líder argumentativa y escritora de una teología mística. También protestaba la hipocresía y la mediocridad que nacía del fuerte espíritu de conformismo a unas reglas y normas que no se cuestionaban. Por su parte, Fernández parece haber superado como mujer y como poeta ese conformismo a reglas. Fue atraída a las calidades de Santa Teresa como modelo femenino activo: su voluntad, razón, e influencia. Quizás se atrevió a exhibir

públicamente sus versiones de ella para influir en la percepción popular de la nueva Santa justo en el mayor momento de la construcción de su mito cultural.

Santa Teresa fue canonizada en 1622, y en 1627 el Papa Urbano VIII la proclamó co-patrona de España, sin reducir los honores a Santiago. Pero los defensores de una identidad española centrada en su pasado militar se resistían a ese cambio.¹² Durante siglos los soldados cristianos habían gritado «¡Santiago!». En comparación el estatus de Teresa como parte importante de la identidad nacional se disminuyó rápidamente. Sus seguidores, tolerantes de una identidad mixta y evolucionada, no pudieron combatir la fuerza de sus detractores quienes insistían en un ideal de eterna pureza castellana. Urbano VIII cedió bajo presión; decidió limitar el patronazgo de Santa Teresa a las parroquias y pueblos que así quisieran. Entre las ciudades que ya la habían elegido como su patrona años antes, justo después de su beatificación, estaban los pueblos andaluces de Córdoba y Antequera, influidos quizás por los ingenios de sus poetas nativos.¹³

¹² Véase Francisco Vivar, *Quevedo y su España imaginada*, Madrid, Visor, 2002.

¹³ Francisco López de Estrada, *Fiestas por Santa Teresa en Málaga y Antequera*, Antequera, Biblioteca Antequerana, 1982, pág. 6.

EL LÉXICO DEL HERMETISMO EN ALGUNOS VERSOS DE SAN JUAN DE LA CRUZ Y FRANCISCO DE ALDANA

SUSAN BYRNE
Universidad de Fordham

El *Corpus Hermeticum* es un grupo de tratados procedentes de los comienzos de la Era común, traducidos al latín por primera vez en 1471.¹ Para los humanistas renacentistas, el autor de los tratados, Hermes Trismegisto, representó el principio de todo pensamiento religioso y filosófico, y Marsilio Ficino lo colocó primero o segundo en la línea de eruditos de su *prisca theologia* que empezó con Zoroastro y/o Hermes Trismegisto y terminó con Platón.²

Los catálogos de manuscritos humanísticos incluyen noticia de por lo menos dos manuscritos en castellano para fines del siglo XV y,³ para fines del XVI, ya había dos docenas de ediciones de la obra en latín y varias más en las lenguas vernáculas, inclusive el francés, holandés, español e italiano.⁴ El pensamiento hermético encontraba asiento tanto en la prosa como en la poesía española de la época.⁵

Me propongo señalar unas conexiones léxicas y semánticas entre estos textos herméticos y los versos de dos poetas españoles del siglo XVI: Francisco de Aldana y San Juan de la Cruz, específicamente en cuanto a su recreación e inversión poética del proceso hermético de la Creación, cuando las voces poéticas reconocen y reconciben en sí la hermosura dejada por la divinidad en aquel momento, para reflejarla y así volver al estado primordial, puro, divino y andrógino.

En el primer tratado del *CH*, Hermes relata cómo le vino en un espacio onírico-meditativo la primera visión de Poimandres, la de «un cuerpo inmenso» que le habló: «me llamaba por mi nombre, y de este modo proclamaba: ¿Qué es, oh Hermes, lo que quieres oír y ver? ¿Qué es lo que deseas distinguir y entender?» (*CH* 1).⁶ Hermes le contestó que quería entender la naturaleza de las cosas y conocer a Dios, y Poimandres le instruyó: «Abrázame con la mente, y yo te enseñaré

¹ *CH* en adelante, siempre para la edición de Adrien Turnèbe, *Mercurii Trismegisti Poemander, seu de Potestate ac sapientia divina. Aesculapii definitiones ad Ammonem regem*, Paris, 1554.

² Vid. Frances Amelia Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1991 [1964], págs. 14-15.

³ Vid. Paul Oskar Kristeller, *Iter italicum: a finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, Leiden, E.J. Brill, 1993.

⁴ Vid. Brian P. Copenhaver, *Hermetica. The Greek «Corpus Hermeticum» and the Latin «Asclepius» in a new English translation, with notes and introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, págs. xlviii-lix.

⁵ Vid. Susan Byrne, *El «Corpus Hermeticum» y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Conexiones léxicas y semánticas entre la filosofía hermética y la poesía española del siglo XVI*, diss., Graduate Center, CUNY, 2004, Ann Arbor, UMI, 2004, ATT 3144083.

⁶ Aquí y en adelante, traducción mía donde cito por *CH*.

todo lo que deseas», luego le reveló una luz hermosa que le atraía al mirarla, antes de emitir una sombra serpenteante que lanzaba vientos retumbantes (CH 1-2).

Más tarde en el mismo tratado, Poimandres le describe el momento en que el hombre primordial, una vez creado por la divinidad, también quería crear. La narración combina aspectos de las historias bíblicas (de Adán y Cristo) y mitológicas (de Narciso) con una atracción inversa a la del relato de aquella primera visión de Hermes, es decir, una que atraía desde arriba hacia abajo: por querer crear como el ser divino, el hombre primordial rompió el velo entre los espacios celestial y terrenal, se bajó a la naturaleza y al verse reflejado en sus aguas: «se enamoró de ella y deseo habitarla... su deseo se hizo acto y habitó la forma irracional: la naturaleza acogió a su amado, lo envolvió por entero y se unieron, pues se habían enamorado» (TH I: 14).⁷

La imagen cogida en las aguas era la de sí mismo, y el hombre se adentró en ella reflejándose y enamorándose consigo mismo. Y como al Narciso mitológico su caída le costó la pérdida de su prometida «larga vida»,⁸ por esta caída al enamorarse el hombre primordial hermético pierde su inmortalidad. Cómo volver al estado divino puro es una de las lecciones constantes de los textos herméticos, empezando con la primera visión de Poimandres y su instrucción a Hermes, de abrazarle a él con la mente para empezar el aprendizaje.

Tanto como Hermes, el poeta español Francisco de Aldana también oye una llamada, la de «la eterna beldad» que el poeta contesta desde dentro, repitiendo e invirtiendo la experiencia de la unión del hombre primordial hermético con la naturaleza por adentrarse en sí mismo al punto de hacerse eco, es decir, de reflejarse auditivamente y contestar desde dentro la llamada de la misma figura primordial:

en algún alto y solitario nido
 pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre
 y, como si no hubiera acá nacido,
 estarme allá, cual Eco, replicando
 al dulce son de Dios, del alma oído.
 Y, ¿qué debiera ser, bien contemplando,
 el alma sino un eco resonante
 a la eterna beldad que está llamando
 y, desde el cavernoso y vacilante
 cuerpo, volver mis réplicas de amores
 al sobrecelestial Narciso amante.

(XIV, vv. 53-63)⁹

No es este el Narciso ovidiano con su lección *ex contraria*, todavía vigente en el siglo XVI,¹⁰ contra la vanidad y el peligro de la belleza ilusoria, sino una apropiación atrevida del nombre del personaje mitológico para ponérselo a la figura hermética, una síntesis para atribuir a esa figura mitológica la procedencia sobrecelestial del hombre primordial. Además, Aldana nos ofrece el símil del poeta «cual Eco», con que se escribe a sí mismo en la tradición de Hermes escriba-poeta-transmisor de la palabra divina. La síntesis ecléctica de Aldana fuerza nuevas lecturas del mito, de la doctrina

⁷ Aquí y en adelante, al indicar TH, cito de *Textos herméticos*, ed. y trad. Xavier Renau Nebot, Madrid, Gre-dos, 1999, una traducción al castellano del texto griego. Este acto se ha descrito como un pecado (Renau Nebot 83, nota 27) y Dodd lo compara con la tradición bíblica: *vid.* Charles H. Dodd, *The Bible and the Greeks*, London, Hodder & Stoughton, 1964 [1935], págs. 154-55, pero me parece más acertada la defensa atenuante de Jonas: *vid.* Hans Jonas, *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston, Beacon Press, 1963 [1958], págs. 164-65.

⁸ Liriope pregunta: «¿Tendrá larga vida mi hijo?», y el adivino Tiresio pronostica: «Si se non noverit» (*Metamorfosis* III. 348). Cito de *Ovid. Metamorphoses*, trad. Frank Justus Miller, Loeb Classical Library, vols. 42-43, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1994 [1916].

⁹ Aquí y en adelante, cito de la edición de Lara Garrido: *Francisco de Aldana. Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

¹⁰ *Vid.* Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, trans. Robert Dewnsnap *et al.*, Lund, Skånska Centraltryckeriet, 1967, caps. III y IV.

cristiana y de la filosofía hermética. El error de los dos personajes del mito, enamorarse de una belleza insustancial, se convierte en los versos de Aldana en el acierto hermético de escuchar y reflejar la belleza eterna. El peligro que amenazaba a Narciso, de «conocerse» y perder su «larga vida», se cambia por el conocerse positivo del hermético, conque el ser que se conoce por más que hombre «acá nacido» trasciende lo corpóreo para reconocer su, y la, esencia divina.¹¹ El Dios del verso 63 es, sin duda, el de los cristianos pero se describe a la vez con dos imágenes osadas: la hermética de la «eterna beldad que está llamando» y la que combina las figuras hermética, cristiana y mitológica en el «sobrecelestial Narciso amante».

En otros versos de la misma obra, Aldana nos dice que su alma, levantada:

cual pece dentro el vaso alto, estupendo,
del océano irá su pensamiento
desde Dios para Dios yendo y viniendo.
Serále allí quietud el movimiento,
cual círculo mental sobre el divino
centro, glorioso origen del contento
(XIV, vv. 85-90)

Los párrafos herméticos y los versos de Aldana se asemejan bastante: las «réplicas de amores» y el «círculo mental sobre el divino / centro» tanto responden al consejo de Poimandres: «Abrazame con la mente...» como reflejan a la inversa el acto del hombre primordial, el amor y el deseo de habitar la forma. La «eterna beldad» le está llamando al poeta tal como la voz de Poimandres «*me nomine vocans*» a Hermes. El «cavernoso y vacilante / cuerpo» desde el cual el alma se hace «eco resonante» de esa «eterna beldad» tiene su analogía en los vientos retumbantes del hermético, procedentes de la sombra serpenteante.

Podemos leer el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz como otra recreación con inversión de la historia hermética, en que la voz poética corre por la naturaleza en busca del Amado, encuentra allí el reflejo de la belleza divina dejada e intenta efectuar una re-unión. A diferencia de las imágenes auditivas de Aldana, las del santo son visuales aunque sugerentes de una visión mucho más perspicaz que la de los ojos corporales:¹²

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura;
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dexó de [su] hermosura.
(*Cántico*, 5)¹³

Ynduráin pone entre corchetes el pronombre [su] y señala que una serie de manuscritos incluyen el «su» en este verso donde él decide suprimirlo por aspirar la 'h' de hermosura y así lograr las 11 sílabas del endecasílabo (250, nota).¹⁴ Pero en la creación hermética, el amado se enamora de la naturaleza y se une con ella después de haberse visto reflejado en ella, así dejándola vestida con la forma, es decir, la figura de «su hermosura». Ofrezco aquí la posibilidad del mismo intento por parte del santo con el «su» del verso; propongo que en vez de recurrir al recurso poético de la silabificación, será mejor leer la naturaleza como espejo que guarda en sí el reflejo de la hermosura del amado primordial.

¹¹ «Demum qui seipsum cognovit, bonum quod est super essentiam consecutus est» (CH 8); «ut homo mentis particeps seipsum animaduerteret» (CH 9).

¹² Los dos sentidos –oír y ver– son los destacados por Poimandres en sus lecciones a Hermes: «Sic, inquit, cogita, quod in te videt & audit, verbum domini» (CH 3). En la versión ovidiana del mito de Narciso, hay también dos reflejos: el auditivo de Eco y el visual de Narciso. Aldana opta por el *audit* del *imago vocis*, y el santo, por el *videt* del *imago*.

¹³ Aquí y en adelante, cito de *San Juan de la Cruz. Poesía*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2000.

¹⁴ Elia y Mancho lo quitan sin comentar la decisión editorial: *vid. San Juan de la Cruz. Cántico espiritual y poesía completa*, eds. Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002, *Cántico* 5, nota 25, pág. 11.

La inversión del proceso de esta unión primordial lleva consigo la vuelta del ser atrapado en la materia a su estado puro y por tanto divino.¹⁵ En la octava estrofa del *Cántico*, San Juan añade a la búsqueda la imagen de flechas que dañan desde dentro dificultando la vida terrenal al concebir otra:

Mas, ¿cómo perseveras,
¡o vida!, no viviendo donde vives,¹⁶
y haciendo por que mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concives?
(*Cántico*, 8)

Para recuperar su propia divinidad, hay que reconocer y reconcebir en sí la hermosura dejada en el momento en que la naturaleza se unió con el ser primordial. Según Poimandres, por este nacimiento de doble esencia, el hombre es capaz de un entender sensorial y de un **concebir** intelectual: «al primero [dios], que es el bien incorpóreo de la mente, lo concibe con la mente» (CH 44-5). En su comentario al segundo tratado, Ficino lo describe un «parto del alma»¹⁷, y, en otro fragmento, Hermes se jacta de haber podido entender-concebir con los ojos de la mente: «Oh padre, entiendo (*concipio*) no por el ver de los ojos, sino por acto mental, que se realiza por las fuerzas íntimas» (CH 94). En el léxico del santo, son las flechas de la luz divina que le permite trascender su estado mortal al **concebir** su origen.

En otra estrofa del *Cántico*, el santo busca en la «christalina fuente» el reflejo del amado interior, esa parte divina del ser que bajó a la naturaleza y asumió la forma corporal: el Cristo de los cristianos y el hombre primordial hermético:

¡O christalina fuente,
sí en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibuxados!
(*Cántico*, 12)

Los ojos allí dibujados dentro son los del pensamiento, los capaces de percibir a la divinidad por acto mental, como nos dice Hermes (*mente concipit*); el reflejo será el del hombre primordial, cuya forma habita las aguas de la naturaleza primitiva.

Después de haber alcanzado la unión, el santo emplea las mismas imágenes de la hermosura del amado vista en la naturaleza y, más específicamente, en el agua pura, para pedir que juntos se adentren aún más:

Gozémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.
(*Cántico*, 36)

Otra vez el pronombre posesivo es necesario: **tu** hermosura es la que dejabas en la naturaleza al unirse con ella. La «espesura» del santo es la *«tristis umbra»* corporal para Poimandres, quien nos explica: «porque la sombría tiniebla es la raíz del propio cuerpo, de ella surgió la naturaleza hú-

¹⁵ Para Aldana y San Juan, la posibilidad de realizar la unión divina no era problemática ni implicaba herejía: se sentían capaces y capacitados, viajeros entre los dos mundos, corpóreo e incorpóreo. Las lecciones herméticas ofrecían un modelo.

¹⁶ Aquí, «vida» será alma, que no vive donde vive por ser parte del *nous*, pensamiento divino incorpóreo. Según el hermético, la muerte del cuerpo trae consigo la disolución de la unión cuerpo-pensamiento, librando a éste para volver a su fuente, el *nous* divino.

¹⁷ «Non enim id de corporeo, sed animae partu concipe» (CH 22, *Comentaria*).

meda y de ésta se constituye el cuerpo en el mundo sensible, el lugar en donde bebe la muerte» (TH I: 20). La tiniebla es la materia del cuerpo y la luz es la chispa divina dentro; el primer enamoramiento tiene que deshacerse para dejar que el alma, chispa adentrada en el velo «*tristis umbra*» se acuerde y goce de su propia divinidad.

La experiencia unitiva implica la muerte corporal y, tal como al conocerse en la fuente murió Narciso, en otros versos del *Cántico* el santo pide un mismo fin:

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.
(*Cántico* 11)¹⁸

Aquí también encontramos paralelos con los tratados herméticos. Poimandres le explica a Hermes que a los hombres buenos, piadosos, puros, religiosos y santos, él les lleva la ayuda de su *presencia* (*praesentia mea*), conquie ellos pueden ceder el cuerpo a la muerte.¹⁹ En los versos del santo, otra vez, el pronombre posesivo es clave: me van a matar tu vista y [tu] hermosura cuando me cures con la presencia y la figura.

En el *CH*, al abrazar con la mente su naturaleza divina, el ser humano deja la materia y vuelve al estado primordial que existía después de la primera creación, en que no había distinción biológica «varón-hembra» y cuando todos los seres eran andróginos con almas inmortales. El anhelo del santo y del hermético es recrear ese momento ideal que terminó con la segunda creación hermética cuando: «fue disuelta, por voluntad de Dios, la ligazón de todos los seres. Puesto que eran andróginos, fueron separados, a la vez que el hombre, y se convirtieron, por turno, unos en varones, otros en hembras» (TH I: 18).²⁰

Es el mundo de la unión divina, en el que desaparecen las distinciones de género. Tavadr comenta la falta de «accidentes diferenciales» en el mundo sanjuanista, y añade que tanto lo plural y singular como lo masculino y femenino «pierden su especificidad y se desvanecen». ²¹ Aldana describe el intento de dos amantes que quieren juntarse en cuerpo y alma para volverse un «nuevo andrógino»:

¡Donosa conversión de dos que buscan
los cuerpos convertir, como las almas,
uno en el otro y ser nuevo andrógino!
(L, vv. 430-32)

luego distingue este amor humano del divino, solo para concluir que «son y serán amores paralelos» (L, v. 444).

Es la condición andrógina del ser primordial, nos dice Poimandres, que le quita la necesidad del sueño: «andrógino pues era hijo de un padre andrógino y que, a pesar de estar dominado “por la materia”, puede prescindir del sueño, pues es hijo de un ser que no lo necesita» (TH I: 15). El fragmento recuerda la «noche dichosa» del santo, la sosegada y a la vez vigilante noche en

¹⁸ Es la estrofa que no se encuentra en la versión primitiva de la obra. Ynduráin la incluye en su edición y comenta su razón (71-72); Elia y Mancho la excluyen y explican su decisión (CXXXV, y esp. nota 51).

¹⁹ «Recte dicis Mercuri adsum enim ego mens iis qui boni, pij, puri, religiosi, sanctique sunt, praesentiaque mea fert illis opem... Itaque... concedunt sane corpus morti suae» (CH 9).

²⁰ El Narciso ovidiano era, también, una figura de género a veces indeterminado: todos los jóvenes se enamoran de él, desatendiéndose de género: «multi illum iuvenes, multae cupiere puellae» (*Metamorfosis* III. 353). Vid. también Wayne A. Meeks, «The Image of the Androgyne: Some Uses of a Symbol in Earliest Christianity», *History of Religions* 13.3 (febrero 1974), págs. 165-208.

²¹ Vid. George H. Tavadr, *Poetry and Contemplation in St. John of the Cross*, Athens, OH, Ohio University Press, 1988, págs. 187-88, trad mía. Ynduráin señala la «diferencia fundamental» de relatar en primera persona «como corresponde al género lírico» la experiencia «de un sujeto femenino» (201).

que los amantes se unen para transformarse en sí: «¡O noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada!» (*Noche*, 5). Lo que pasa en esa noche es un aprendizaje, tanto para San Juan: «Allí me dio su pecho / allí me enseñó sciencia muy sabrosa» (*Cántico*, 27), como para Hermes, quien, después de oír de la formación andrógina del ser primordial, explica que le enseñaba una maravilla: «le dije al pensamiento que me revele lo de la mente. Y Poimandres me dijo: es este, el misterio que hasta hoy se ha ocultado del ser humano... la naturaleza produjo una maravilla» (*CH* 6).

Para que tenga lugar el aprendizaje, tanto Hermes como San Juan les pide silencio y ayuda a los elementos de la naturaleza. El hermético exclama: «¡Ábrete tierra!, ¡ábraseme todo cerrojo de agua!, ¡no os agitéis, árboles!... ¡vientos, deteneos! Que acoja mi palabra el círculo inmortal de Dios» (*TH XIII*: 17), y el santo ruega:

A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, ayres, ardores,
y miedos de las noches veladores:
Por las amenas liras
y canto de serenas os conjuro
que cesen vuestras yras
y no toquéis al muro,
porque la esposa duerma más seguro.
(*Cántico*, 20-21)

Es un dormir meditativo: la voz no prosigue a contarnos el sueño sino el aprendizaje en la «interior bodega» de la noche vigilante del ser en busca de sí mismo y de su armonía perdida. Es un sueño despierto y educativo, como el de Hermes.

Aldana cristianiza la unión primordial, poniendo en escena a una virgen medianera entre la naturaleza y Dios al bajar éste para vestirse de ella:

esto llorosa dijo la Natura
a Dios, antes que Dios vistiese della:
...
Luego, al hablar de Dios, Naturaleza,
herida de un divino, alegre encuentro,
quedó juntada a la palabra eterna
por medio de una virgen sempiterna.
(*XLI*, vv. 3-4, 13-16)

Los versos 13 y 14 ofrecen la lectura de la naturaleza «herida» por el encuentro que recuerda también los primeros versos del *Cántico* de San Juan, cuya voz en primera persona hace palpable la herida:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huyste
aviéndome herido;
salí tras ti clamando y eras ydo.
(*Cántico*, 1)

El santo, esposa naturaleza, anhela por repetir el encuentro.²²

²² Lida de Malkiel señala que en el *Cántico*, Dios se identifica «a la vez con el heridor y con el ciervo fugitivo»: *vid.* María Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pág. 74. Los dos papeles se conforman con la historia hermética: el heridor es el hombre primordial, cuya belleza divina (el ciervo) se esconde dentro de la naturaleza al unirse con ella. Thompson advierte que el cristianismo no aconseja escaparse de la realidad física sino encontrar en ella lo espiritual y lo divino, y añade que «the Incarnation is the paradigm», un paradigma revalorado por San Juan (18), cuyo *Cántico* se distingue del *Cantar* bíblico en celebrar una realización futura (105):

Para recrear y así invertir el proceso, el hermético y el santo recomiendan dormir al cuerpo incapaz en sí de experimentar la unión divina. Hermes ofrece la analogía del sol que hierde por ser demasiado poderoso para los sentidos corporales, y añade que hay que adormecerlos (CH 53-54), con las mismas imágenes que el santo emplea en los versos 7 a 18 de *Llama*, al describir el éxtasis del alma que se comunica con su Dios: la ceguera, las lámparas deslumbrantes, y la inmortalidad que proviene de la experiencia.

En «las profundas cavernas del sentido» del santo, o en el «cavernoso y vacilante / cuerpo» de Aldana, brilla una lámpara cuyo resplandor ofrece toda la hermosura de la unión primordial e inmortal, la que mata la muerte para trocársela en vida, la que invierte la creación del hombre primordial, para quitarle los accidentes de la materia y revelarle la vista de su propia hermosura, reflejo de la divina. En los versos de San Juan, siempre herméticos en el sentido corriente del adjetivo, y en los del divino capitán Aldana, ya reconocidos por su plurivalencia humanista, tenemos algún indicio de que el pensamiento hermético se puede considerar otro factor más de entre los múltiples constitutivos de la producción poética peninsular del siglo XVI.

vid. Colin P. Thompson, *St. John of the Cross: Songs in the Night*, Washington, DC, Catholic University of America Press, 2003. Lo que dice Thompson del cristianismo es en todos sentidos conforme a la filosofía hermética, y leo su descripción comparativa del *Cantar* y el *Cántico* en apoyo de mi tesis de la obra como una inversión de la Creación.

ALGUNAS OBSERVACIONES PARA LA REVISIÓN DE UN GÉNERO BARROCO: *EL ROMANCERO NUEVO*

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ
Universidad Autónoma de Madrid

EL PROBLEMA DE LA CLASIFICACIÓN. CATEGORÍAS, ESTILOS Y TEMAS

En 1948 Menéndez Pidal dictó, como conferencia inaugural de los Cursos de Extranjeros en Segovia, una lección con el título «El Romancero Nuevo».¹ En ella centraba su atención en una etapa precisa dentro del conjunto histórico y literario que constituye el Romancero, a pesar de que su consideración sobre el género respondía a una concepción global del mismo, debido, sobre todo, a su experiencia como colector de textos tradicionales orales, lo que le exigía examinar los testimonios conservados en los siglos XV, XVI y XVII (manuscritos e impresos) junto con los testimonios de la tradición oral moderna de los siglos XIX y XX. Pero, llegado el momento se le imponía la tarea de incrementar la estimación del llamado romancero artístico,² por entonces muy abandonado por la crítica, a pesar de haber sido el centro de los estudiosos románticos españoles y extranjeros.

La misma postura mantuvo en 1953 cuando, dada su avanzada edad, reunió todos sus conocimientos sobre el Romancero en dos gruesos volúmenes:³

Ante la crítica literaria, doctamente especializada desde Grimm y desde Diez, estos romances artificiosos nuevos desdican mucho de los tradicionales; pero no debemos, movidos por un exclusivismo crítico, separarlos desdeñosamente de los romances viejos [...] hemos de reconocer que los romancistas coetáneos de Lope produjeron muy valiosas invenciones, las cuáles estéticamente no tienen por qué ser rechazadas [...] La imitación del estilo intuitivo viejo, unida a la refinada destreza de las escuelas poéticas quinientistas, da un poderoso encanto a los mejores romances nuevos, y la rigurosa e impenetrable anonimía con que están concebidos les hace partícipes del estilo colectivo, le infunde algo de la personalidad tradicional, asociándolos inseparablemente a los romances viejos, de que son reflejo y complemento.⁴

Para llegar a esta consideración, el viejo maestro, que por entonces tenía 85 años, había recorrido un largo camino desde que se iniciara su preocupación por los principios clasificatorios y estilísticos

¹ Ramón Menéndez Pidal, *El Romancero nuevo*, Madrid, 1949.

² Por entonces también había iniciado una defensa del romancero nuevo José F. Montesinos, «Algunos problemas del Romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de literatura española*, edición con notas preliminares y bibliográficas de Josep H. Silverman, Madrid, Revista de Occidente, 1970 (1ª ed. México, 1959 y antes en *RPh*, VI [1953], págs. 231-47).

³ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (1ª ed. 1953). Véase Diego Catalán, *El Archivo del Romancero*, 2 vols., Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid, 2001.

⁴ Menéndez Pidal (1968), II, págs. 167-68.

del romancero. En 1899, en un trabajo sobre el Romancero de Fernán González,⁵ se encuentra una clasificación que, a grandes rasgos, mantendrá durante toda su vida:⁶ clase 1ª tradicionales, clase 2ª juglarescos, clase 3ª semi-populares, clase 4ª semi-eruditos, clase 5ª eruditos, clase 6ª artísticos. Dos aspectos fundamentales cabe destacar en su clasificación, el hecho de separarlos según su estilo, y el no despreñar ninguno de ellos. De por entonces, según unas notas manuscritas (fechadas el 10 de julio de 1901), data su plan de editar un *Romancero general* con todos los textos tradicionales que pudiera reunir, tanto del siglo XVI como de la tradición oral moderna.⁷

Los mismos principios clasificatorios, aunque algo más detallados, aplicó al ciclo del romancero del rey Rodrigo, en 1924, aunque ahora añade precisiones cronológicas y matiza más cada una de las clases.⁸

Poco después, y, según nuevo plan (fechado en diciembre de 1929) en el que pretendía publicar un *Romancero Hispánico* organizado por épocas (en consonancia con las que había fijado al estudiar la historia del género),⁹ anotaba: «El romancero a través de los tiempos, 12 épocas, de 1368 hasta hoy». En él mantiene la clasificación fijada, ajustándola a las doce épocas descritas.¹⁰

Cuando al final de su vida, en su «extrema ancianidad», comprobó que no se cumpliría el plan de imprimir ese *Romancero general*, planeado desde 1901,¹¹ decidió publicar separadamente, de un lado sus conocimientos teóricos, y de otro lado la colección de textos por él atesorados a lo largo de su vida. Todavía alcanzó a ver los dos primeros volúmenes de esa colección con el título general de *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí), colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal*,¹² en los que ofrecía la que sería la última de las clasificaciones que publicó en su vida.¹³

¿Y por qué todo este interés por la clasificación de los romances? Pues bien, aunque hoy nos parezca superfluo, no es cuestión baladí dentro de los estudios del Romancero.

⁵ Ramón Menéndez Pidal, «Notas para el Romancero del conde Fernán González», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, Madrid, 1899, págs. 429-507.

⁶ Menéndez Pidal (1899), pág. 467.

⁷ Proyecto que pensaba acabar en diciembre de 1904. Véase Catalán (2001), págs. 15-30.

⁸ Ramón Menéndez Pidal, *El rey Rodrigo en la literatura*, Madrid, 1924-1925, pág. 94. Esta clasificación se mantiene en *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, El último godo*, 3 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1958, vol. 2, págs. VII-XXXVIII (1ª ed. Madrid, 1926). Y antes en las conferencias ofrecidas en New York, publicadas primero por The Hispanic Society of America, The De Vinne Press, 1910 (se recogieron después en Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, págs. 11-84, bajo el título general «El Romancero español [1909-1910]»).

⁹ Conservado en unas papeletas manuscritas del Archivo Menéndez Pidal (AMP).

¹⁰ Al pasar repaso a esas doce clases, desde 1368 hasta el presente de entonces (1929), añadió a su clasificación una serie de pormenores, que remitían no sólo a las épocas, sino también a los estilos, pues apuntó al final de las papeletas en que marcaba las distintas épocas: [Época 1ª] 1368-1445: tradicionales, juglarescos. [Época 2ª] 1445-1515: juglarescos-relatorios, trovadorescos, épico-líricos. [Época 3ª] 1516-1550: primeros artificiosos 1530-1550. [Época 4ª] 1550-1587: eruditos. [Época 5ª] 1580-1600: artificiosos nuevos 1570-1595. [Época 6ª] 1600-1640: declamatorios, con estribillo 1590-1637, germanía vulgares. [Época 7ª] 1640-1720: romance del teatro (culterano teatral), vulgares. [Época 8ª] 1720-1778: Neoclásico. [Época 9ª] 1778-1828. [Época 10ª] 1828-1874: novelesco-histórico. [Época 11ª] 1874-1915. [Época 12ª] 1916. Para más pormenores Catalán (2001), págs. 137-40.

¹¹ Véase Catalán (2001), donde se explica cómo toda su vida mantuvo vivo ese plan y cómo lo fue retrasando mientras desarrollaba otros proyectos paralelos.

¹² Ramón Menéndez Pidal, *Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, edición y estudio a cargo de R. Lapesa, D. Catalán, A. Galmés y J. Caso, Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1957, y Ramón Menéndez Pidal, *Romanceros de los condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, edición y estudio a cargo de D. Catalán con la colaboración de A. Galmés, J. Caso y M. J. Canellada, Madrid, Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1963.

¹³ Este interés clasificatorio no respondía a un mero discurso teórico, ya que, a medida que iba creciendo el caudal de textos de la más variada procedencia (antiguos y modernos, impresos y manuscritos, tradicionales y cultos, junto con notas explicativas, fotografías de pliegos y cancioneros, copias de manuscritos y recortes de libros), los materiales romancísticos acumulados por el matrimonio Menéndez Pidal se hacían inmanejables sin su ordenación y clasificación en carpetas. Fue su mujer, María Goyri, quien dedicó gran parte de su vida a la labor de organizar los materiales romancísticos en carpetas, lo que le llevaría a decir a su hija, Jimena Menéndez-Pidal Goyri, que cuando su madre murió se llevó consigo todos los secretos de la clasificación del Romancero.

La publicación de romances iniciada en el siglo XVI iba acompañada de una peculiaridad, la mezcla de textos pertenecientes a distintos estilos. Esta confusión en los límites estilísticos de los diferentes tipos de romances no sólo se mantuvo por los impresores de los siglos XVI-XVII y los eruditos del siglo XVIII (Brackwell, Percy o Bowle), sino que también por los estudiosos del siglo XIX.¹⁴ Habría que esperar a la aparición del trabajo de Wolf y Hofmann (1856) para excluir todos los testimonios de romances no tradicionales. Liberado el romancero tradicional del resto de los demás tipos de romances, se adoptó hasta hoy día este modelo como universal dentro de los estudios romancísticos.¹⁵

Desde entonces los romances llamados artísticos, artificiosos o nuevos fueron, en general, despreciados dentro de los estudios del romancero, y sólo los adjudicados a autores literarios conocidos (Lope, Góngora, Salinas o Liñán) han sido objeto de publicación y estudio, dejando a los demás sumidos en el olvido.

EL PROBLEMA DE LA DENOMINACIÓN

Una vez que el viejo maestro llamó la atención sobre el estudio de los romances nuevos (1948), el primer problema que se planteó la crítica es el de su denominación. En publicaciones anteriores, don Ramón se había referido a ellos como artísticos, artificiosos y nuevos. Fue un discípulo suyo, José Fernández Montesinos, el primero en señalar: «Lo que en tiempos se llamó Romancero artístico, y ahora, no sé si con mayor propiedad terminológica, empieza a designarse como Romancero nuevo, va siendo objeto de atención creciente», y cuestionar el problema de su designación: «Emplearé una y otra denominación, insatisfecho como estoy de ambas. Sería preciso encontrar otra más exacta. [...] El romancero de la generación de 1580 que aquí nos ocupa, necesita de un título nuevo».¹⁶

Sin una solución definitiva, en lo que respecta a su denominación, podemos por el momento seguir manteniendo el título de *Romancero nuevo*, para esa etapa que surge a fines del siglo XVI y se extiende hasta finales del siglo XVII y primeros años del siglo XVIII, escrito por poetas cultos, que en su gran mayoría escondieron su nombre en el anonimato.

DELIMITACIÓN DEL ROMANCERO NUEVO Y FIJACIÓN DEL CORPUS TEXTUAL

Otro problema difícil de resolver es el de sus límites cronológicos. Aunque se haya fijado como inicio de este género las *Flores* y los *Cuadernos* (las primeras conservadas de 1589), y sus autores más famosos, creadores del género de forma plena, puedan retrotraerse hasta inicios de 1580, sin embargo podemos encontrar algunos textos cultos artificiosos entre las publicaciones anteriores.

Del mismo modo fijar su final es tarea que no ha sido realizada. Para 1680 dejaron de imprimirse colecciones con romances nuevos de nueva creación, aunque siguieron reeditándose los ya existentes tanto a fines del XVII como en el XVIII. En el siglo XIX volvieron a publicarse en la compilación de Durán (1828-1832 y 1849-51), por lo que en cierto sentido hubo una continuidad únicamente rota por los eruditos de la segunda mitad del XIX.

En cuanto a su transmisión por medio de pliegos sueltos, siguieron imprimiéndose incluso después de la prohibición gubernamental de 1767, y ni siquiera ésta pudo parar el consumo de los surtidos de romances.¹⁷

¹⁴ Diego Catalán, *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Siglo Veintiuno editores, 1997, págs. IX-XIII.

¹⁵ Menéndez Pidal (1968), I, pág. 53.

¹⁶ Montesinos (1970), pág. 231 y n. 1.

¹⁷ El cultivo literario del romance por parte de los escritores barrocos había sido muy desigual, y tras una etapa de decadencia, los autores literarios del siglo XVIII volvieron a recuperarlo. Menéndez Pidal (1968), II, pág. 250; Navarro

De todas formas, y sin entrar en detalles, parece lógico proponer como punto de partida las colecciones de Gabriel Laso y de Juan de la Cueva (impresas en 1587) y llegar hasta los primeros Borbones y la guerra de sucesión (1713). De tal manera quedará fijado un período que más adelante puede afinarse con unos textos preliminares (1548-1580) y quizá con algunos posteriores.

Ahora bien, dentro de este período tan largo, podemos señalar al menos dos épocas y dos generaciones de escritores, lo que permite una mayor precisión a la hora de estudiarlo,¹⁸ una que abarca desde 1580 hasta 1618, es decir, desde los primeros impresos hasta el *Romancero General* y sus reediciones, que comprende alrededor de 2.300 textos. Y una segunda etapa, la que Montesinos llamó de los *Romancerillos tardíos*, entre 1618 (con el *Laberinto amoroso*, de Juan Chen; aunque se encuentran algunas muestras anteriores en el *Jardín de amadores*, 1611) y 1685, con un cómputo aproximado de cerca de 1.000 textos. Lo que hace, por el momento, un total de cerca de 3.300 textos, cifra sujeta a modificaciones según vaya fijándose el *corpus*.

Otro de los problemas es el de la localización y fijación del *corpus* textual. Cuando los primeros estudiosos modernos del *Romancero nuevo* se lanzaron a la búsqueda de esta clase de poemas, apenas disponían de materiales publicados, y debían acudir a las bibliotecas en busca de impresos antiguos y manuscritos que contuvieran los textos deseados. Ha sido necesario esperar a los modernos trabajos bibliográficos (sobre los manuscritos,¹⁹ sobre impresos de los siglos XVI y XVII,²⁰ sobre pliegos sueltos²¹) y a la edición moderna de los textos (facsimiles o en transcripciones), para poder encontrarlos.

QUÉ COMPOSICIONES ENCONTRAMOS ENTRE 1580 Y 1713

Los textos incluidos en el *corpus* del *Romancero nuevo* se definen por su estilo, opuesto al de los otros tipos de romances existentes en la historia del género. Lo cierto es que todos ellos se ajustan a un lenguaje y una poética barroquizante, escritos por autores de la segunda mitad del siglo XVI y del siglo XVII, y aunque se imprimieron como anónimos, de unos conocemos a sus autores y de la gran mayoría nos son desconocidos. Todos son producto de la mano de autores cultos, y algunos llegaron con el paso del tiempo a tradicionalizarse.²²

Dentro del conjunto de textos que constituyen el *Romancero nuevo* dos subgrupos están bien diferenciados. Se caracterizan por su estilo narrativo, noticioso y popular que despertaba el interés de un público ansioso por noticias nuevas, casos ejemplares y sucesos espantosos. Son romances largos, próximos a las relaciones de sucesos e incluyen, en nuestro caso, sucesos de la época Trastámara, de la de los Reyes Católicos, de la de los Austrias y de los primeros Borbones. Estos romances presentan un estilo que se aproxima más al lenguaje barroco en el siglo XVII, y según se acerca el siglo XVIII se van contagiando del lenguaje propio del romancero vulgar. El subgrupo de romances noticiosos tardíos (1580-1713), lo componen alrededor de 130 textos. Incluye grupos temáticos como el de don Álvaro de Luna, don Juan de Austria y Rodrigo Calderón. Este subgénero noticioso, por distintos motivos, a fines del XVI y comienzos del siglo XVII volvió a poner de moda

Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1983 (6ª ed.), págs. 238-40, 288-91, 338-40, y Antonio Alatorre, «Avatares barrocos del romance», *NRFH*, XXVI (1977), págs. 341-459.

¹⁸ José Fernández Montesinos, *Los romancerillos tardíos*, Salamanca, Anaya, 1964, págs. 5-29 y (1970), pág. 128-29. Una organización según las colecciones agrupadas en series en Aurelio González, «Hacia una caracterización del Romancero rústico de los Siglos de Oro», en *Reflexiones lingüísticas y literarias*, México, El Colegio de México, 1992, tomo II, págs. 87-112.

¹⁹ De reciente elaboración son los catálogos de distintas Bibliotecas (Palacio Real de Madrid, Lázaro Galdiano, Universitaria de Salamanca, Colombina de Sevilla y el de poéticos de los siglos XVI y XVII de la Biblioteca Nacional).

²⁰ Los conocidos trabajos de Rodríguez Moñino.

²¹ Los estudios de Rodríguez Moñino y María Cruz García de Enterría.

²² Flor Salazar, *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal, 1999.

ciertos temas (relacionados con modelos de conducta) como la caída de validos, los testamentos de monarcas o los relativos a acontecimientos muy significativos relacionados con la monarquías (muerte de Felipe II, bodas de Felipe III, nacimiento de Felipe IV) como muestran los romances de: El *Testamento de Felipe II* conservado en un pliego de 1609 (pero seguro anterior) y el *Testamento de Felipe III* en testimonios del siglo XVII (1624, 1653) y del siglo XVIII.²³ Y el otro grupo, formado por los romances de ciego sobre sucesos admirables o tremendos, que hoy llamamos romancero vulgar y que ha sido caracterizado recientemente por Flor Salazar y Diego Catalán.²⁴ Aparecieron mucho antes de lo que la crítica ha considerado, y fueron ferozmente desprestigiados en el siglo XVIII como nocivos al pueblo, y en el XIX como signo de una sociedad degenerada,²⁵ por lo que no volvieron a ser objeto de estudio hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XX. Relacionados con la figura del ciego, cuya forma de ganarse la vida era a través de la recitación o canto y la venta de los pliegos sueltos, constituyen un tipo de subliteratura cada vez más atendida.

Este romancero vulgar está compuesto de un «vocabulario florido y una sintaxis compleja, una visión estrictamente narrativa de los sucesivos detalles del caso admirable que se informa, faltos de variación creativa»,²⁶ y sujetos a una organización expositiva muy característica. Los ejemplos más llamativos de este romancero de sucesos y casos admirables, suelen ser bastante conocidos: *La renegada de Valladolid*, del que conservamos noticia de un pliego de 1586, y que se reeditó en el siglo XVII, XVIII, y XIX.²⁷ *La fratricida por amor*, que apareció nada menos que en la *Flor de romances primera y segunda* (Barcelona, 1591); *Los presagios del labrador* y la *Rueda de la fortuna*, que se incluyeron en una antología del XVII, *Romances varios de diversos autores* (Zaragoza, 1640; pero hubo impresiones anteriores, Valencia 1635 y Córdoba 1636).²⁸ *La mala hija que amamanta al diablo*, en pliego de 1671.²⁹ *La difunta pleiteada*, conservada en un pliego suelto de 1682, de la colección Samuel Pepys (Cambridge);³⁰ *Diego León*, publicado en otra antología, *Xáxaras y romances varios compuesto de versos autores que por lo delytable causará apacible gusto a los que lo leyeren* (Málaga, 1688);³¹ *La afrenta heredada*, en pliego de 1689;³² o *La Virgen elige a un pastor como mensajero*, testimoniado en pliego suelto de 1701.³³

OTROS ASPECTOS QUE DEBEN SEÑALARSE

No podemos tampoco olvidar otros dos puntos fundamentales a la hora de acercarnos al género. De un lado su relación con el teatro y de otro su relación con la música.

La relación del *Romancero nuevo* con el teatro supone una estrecha simbiosis que une a ambos géneros, como señaló hace muchos años Montesinos, y en los últimos tiempos ha sido punto de

²³ María Cruz García de Enterría y Julián Martín Abad, *Catálogo de Pliegos sueltos poéticos de la biblioteca nacional siglo XVII*, Madrid, Universidad de Alcalá-Biblioteca Nacional, 1998.

²⁴ Flor Salazar (1999), Diego Catalán, «El romance de ciego y el subgénero "Romancero tradicional vulgar"», en (1997), págs. 325-62. Caso aparte es el de versiones ficticias, como los que edita Tortajada (1646, pero antes aunque no conservamos ejemplar), en cuyos textos se mezclan trozos de romances viejos, de romances cronísticos y de romances nuevos.

²⁵ Durán (1849), págs. XXVIII-XXXII.

²⁶ Catalán (1997), pág. 335.

²⁷ García de Enterría-Martín Abad (1998) y Flor Salazar (1999).

²⁸ Flor Salazar, «*La difunta pleiteada* (JGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto», en *Estudios de Folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, pág. 274. En la tradición oral moderna ambos romances aparecen fundidos en uno sólo *Rueda de la fortuna + Los presagios del labrador*.

²⁹ García de Enterría-Martín Abad (1998), n° 202.

³⁰ Edward M. Wilson, «Samuel Pepys's Spanish Chap-Books», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, II-II (1955), 127-54; II-III (1956), 229-68; II-IV (1957), 305-22; Flor Salazar (1992), págs. 271-313 y (1998); Diego Catalán (1997).

³¹ Salazar (1992), pág. 274 y (1998); Catalán (1997), pág. 339

³² García de Enterría-Martín Abad (1998), n° 48.

³³ Aguilar (1972), n° 1708.

interés de la investigación teatral, especialmente en el caso de Lope de Vega, quien utilizó sus propios romances en diferentes comedias.³⁴

Fue también Montesinos quien advirtió de la necesidad de tener en cuenta la música para entender mejor su transmisión y la correcta fijación de los textos. Actualmente Mariano Lambea y Lola Josa han podido mostrar como este romancero fue sometido a un proceso de transformación por la mano de músicos especializados que creaban otros textos para ser cantados.³⁵ Ello nos explica en muchos casos que las modificaciones en los textos no se deben al proceso de transmisión sino que eran transformados por los músicos. Pero para poder saberlo debemos conservar el texto poético de origen que va a sufrir la transformación (hipotexto) y el texto de llegada, poético-musical, ya transformado por la mano del músico (hipertexto).³⁶ A este romancero musicado, cuyos textos han llegado a nosotros, se le ha llamado *romancero lírico*. Los testimonios conservados sólo nos dan una pequeña idea de lo que debió de ser este tipo de *romancero lírico*.

* * *

Como hemos podido ver, el estudio del *Romancero nuevo* supone, a pesar de la amalgama entre composiciones, una consideración conjunta del género. La revisión del mismo y de los estudios antiguos y modernos suponen también una nueva valoración. Frente a todos los obstáculos hoy contamos con nuevos instrumentos bibliográficos y con competentes investigadores (filólogos y músicos) que nos permiten un acercamiento más correcto al conjunto. De la colaboración y de los esfuerzos de todos es posible que en un futuro no muy lejano podamos conseguir un *corpus* fijado para su posterior publicación de forma rigurosa.

³⁴ Montesinos (1970), págs. 111-12. Menéndez Pidal, «El romancero antiguo nacionaliza el teatro. Postrimerías (1587-1640)» (1968), págs. 169-202.

³⁵ Mariano Lambea y Lola Josa, *Libro de tonos humanos (1655-1656)*, Barcelona, CSIC (vol. 1, 2000, vol. 2, 2003), «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, XXII (2003), págs. 29-78, *Cancionero poético musical hispánico de Lisboa*, vol. 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2004.

³⁶ Muchos textos del Romancero nuevo no sufrieron este proceso de transformación, otras veces no conservamos la versión musicada, y, al contrario, puede faltar la versión del texto poético.

PRESENCIA DE ERASMO EN LA DRAMATURGIA DE TIRSO DE MOLINA

YSLA CAMPBELL
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

En contra de los barroquismos de Góngora, Tirso se pronuncia, a lo largo de su obra dramática, por la sencillez. Amén de mofarse del estilo de los cultos, en *Santo y sastre* satiriza a los poetas oscuros y los llama «de cáscara» o «piñones», pues es preciso «quebrar / sus versos con un martillo» para intentar entenderlos.¹ Tirso busca la «llaneza del decir [...] / sin los intrusos rodeos / que agora usan escribir».² En *La fingida Arcadia*, al referirse al deceso de los poetas, envía a la gloria a quien «escribiendo dulce y fácil, / sin hacerle carpintero, / hundirle ni tramoyarle, / entretiene al auditorio / dos horas».³

Por su parte, la actitud antiescolástica de Erasmo –cuya influencia, de acuerdo con Abellán,⁴ se extiende hasta el siglo XVII–, lo conduce también a una búsqueda de la sencillez y la claridad. Incluso se burla de los teólogos que se creen consumados «cuando se expresan con tal oscuridad que de nadie, a no ser de los de su cuadrilla, logran ser entendidos».⁵ Considera que el Evangelio fue escrito por Dios y que «en ser el maná menudo denota la humildad del estilo de la escritura santa [que] con una llaneza común y muy yqual se nos comunica».⁶ Hay, pues, entre dramaturgo y teólogo, una coincidencia estilística.

El centro del erasmismo es su *Philosophia Christi*, un cristianismo interior, sencillo, depurado de lo accesorio. Esto se traduce en un regreso a las fuentes y a la crítica de las costumbres y estructuras anacrónicas de la Iglesia. Hay un rechazo al formalismo religioso, al culto externo del catolicismo, a la hipocresía en la práctica de la caridad pública, a los rituales y ceremonias, amén de las supersticiones. Por lo tanto, el individuo no requiere de intermediarios para dirigirse a Dios. El clero, en general, vivía en una corrupción insostenible, por lo que se hacía merecedor de las diatribas y sátiras del pensador holandés.

¹ *Obras de Tirso de Molina*, ed. María del Pilar Palomo, VI volúmenes (II-VII), Madrid, BAE, 1970, III, I, vv. 45-46. Del II al IV son de 1970, y el resto de 1971. Debido a que en cada jornada inicia la numeración de los versos, es necesario precisarlas. En lo sucesivo se indicará después del número del volumen.

² *Amor y celos hacen discretos, Comedias de Tirso de Molina*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, BAE, t. V, 1850, I, I, págs. 150 y 52. Se incluye el número de jornada y de escena, para facilidad del lector.

³ Ed. Palomo (1971), VI, III, vv. 443-52.

⁴ *Historia crítica del pensamiento español. Del Barroco a la Ilustración (siglos XVI y XVII)*, 3 tomos, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, II, pág. 35.

⁵ «Los teólogos», *Elogio de la locura. Coloquios*, México, Porrúa, 1996, pág. 61.

⁶ *El Enquiridion o Manual del caballero cristiano*, ed. Dámaso Alonso, pról. Marcel Bataillon, y *Paráclisis o exhortación al estudio de las letras divinas*, ed. y pról. Dámaso Alonso, Madrid, S. Aguirre, Impresos, 1932; *Enquiridion*, pág. 130.

En primer término, la concepción tirsiana también manifiesta una tendencia hacia el ejercicio de un cristianismo interior que no puede ser más sencillo y despojado de elementos accesorios que el enunciado por la Santa Juana en el siguiente parlamento:

El alma contemple y parta
al Cielo, pues con Dios priva,
y el cuerpo, que es Marta activa,
trabaje, que no hay lugar
donde a Dios no pueda hallar
la vida contemplativa.
Yo me acuerdo, Jesús mío,
que a falta de otro lugar,
mi Iglesia era un palomar
cuando estaba con mi tío.
Lo demás es desvarío
de perezosos ingratos,
que los más sabrosos ratos
donde el sentido se arroba
es entre la humilde escoba,
las rodillas y los platos [...] *¿No dicen que está la corte
donde está el Rey? De ese modo
a buscaros me acomodo
en cualquier parte, mi Dios,
que todo es corte con Vos
pues sois Rey y estáis en todo.*⁷

La protagonista es muy precisa al señalar que cualquier lugar es adecuado y digno para entrar en contacto con Dios, de tal suerte las instituciones eclesiásticas, los templos, los clérigos o las ceremonias –a las que tan adverso era Erasmo–⁸ no se requieren para comunicarse con la divinidad, pues el alma mantiene una estrecha relación con ésta, misma que se encuentra en todo –de lo que podría deducirse cierto panteísmo.

Por otra parte, las armas del caballero cristiano, para el erasmismo, son el conocimiento de la ley de Dios y la práctica de la oración mental. En este punto se estrecha la relación tirsiana con dicho pensamiento y se atribuye un enorme valor a su realización:

Pues en la oración mental
contempla aquel *Ecce ancilla*,
de aquella humildad tranquila,
pues que tuvo fuerza tal
que al mismo Dios derribó,
pues el *Ecce* apenas dijo,
cuando el que era de Dios hijo
en su pureza encarnó.⁹

La referencia a una sierva de la trascendencia religiosa de la virgen María, calificada como humilde, tranquila y pura, para aludir al ejercicio mental de la oración y el gran poder de ésta, revelan la magnitud de la importancia que tenía para Tirso.

Asimismo, la crítica al clero secular y regular es una constante en la obra del mercedario quien censura desde el Papa hasta los frailes. En *La joya de las montañas* Bodoque manda a los Obispos al infierno: «y lleve el Diabolo sus vidas / si el Obispo no anda a caza / de alguna sobrada mitra».¹⁰ Nos presenta la ambición de riquezas tanto en los grandes jefes de la

⁷ Ed. Palomo (1970), III, 1ª P., III, vv. 354-79.

⁸ Véase *El Enquiridion*, págs. 259, 267-68, 271, 275, 278-79, 282, 284-85, 289, 409, etc.; *Paráclisis*, pág. 466.

⁹ *Quién no cae no se levanta*, ed. Escudero (2004), vv. 2323-330.

¹⁰ Ed. Palomo (1970), II, I, vv. 186-88.

Iglesia¹¹ (I, vv. 447-52), cuanto en los curas de aldea, a través del diezmo. La reprobación no podía ser más evidente en *La dama del olivar*, donde Laurencia pregunta si el cura «¿Diezma en todo?» a lo que responde Corbato:

Como lleva
en toda cosecha nueva
el diezmo, de la verdura,
de los pollos, los lechones,
la fruta, el pan y cebada,
¿no fuera cosa extremada
que diezmara en las cuestiones,
de males y calenturas?
¡Mala landre que le tome,
como las maduras come,
comiera también las duras.¹²

A su nivel, cada religioso saca partido de sus feligreses. Los Obispos, opina Erasmo, «defienden los diezmos con la espada, con los dardos, con las piedras». Y más adelante sostiene: «En una cosa parésence los sacerdotes a los laicos, que es en la exquisita solicitud con que cuidan de la hacienda».¹³ Y en *Les Silènes d'Alcibiade* especifica: «On dit que l'Église est illustrée et honorée, non pas lorsque la piété se répand dans la foule, que les vices diminuent, que les bonnes mœurs sont en progrès, mais lorsque les autels sont étincelants d'or et de pierres précieuses...».¹⁴

El mercedario, además, señala el incumplimiento de su labor religiosa,¹⁵ así como la consideración de que su oficio es fácil o de que trabajan poco; por ejemplo en *Las Quinas de Portugal*, Brito, al tocar las manos del conde don Alfonso, dice: «¿Hay mano con tal blandura? / O sois vagamundo o cura».¹⁶ En *El pretendiente al revés* preguntan a Guargueros, el Sacristán, qué hace el cura, y dice: «Repasar antifonas y dineros, / con unos antojos viejos». Comenta Celauro: «Linda vida rompe un cura!». Guargueros completa: «Es regalada y segura / no me muera yo hasta sello».¹⁷ A esto se suma el descuido de las obligaciones religiosas; el mismo Bodoque, al contar la historia de un cura que salió a cazar, añade: «que el no estar en su lugar / en algunos curas dura» (II, vv. 638-39); y después se mofa de su superficialidad cuando se apega al ceremonial cortesano (III, vv. 221-27).¹⁸ Afirma Erasmo de los Papas: «todo aquello que implica algún trabajo se lo encomiendan a San Pedro y a San Pablo» sólo se ocupan de vivir plácidamente. Y de los Obispos: «sólo si se trata de atrapar dinero es cuando son pastores de verdad».¹⁹ En el Octavo Coloquio el abad no quiere leer las *Sagradas Escrituras*, ni que lo hagan los monjes, dado que no tiene tiempo porque lo dedica a cuidar la hacienda, los pleitos, la conversación con los amigos (pág. 188). Asimismo el cura del Décimo Coloquio pasa el día bebiendo (pág. 225).

La ordenación de sacerdotes poco escrupulosa del Papa es objeto de censura en *El caballero de Gracia*, quien puntualiza que León I cometió el pecado «en ordenar sacerdotes / sin virtud

¹¹ Véase «Los Obispos», Erasmo (1996), pág. 70; Erasmo de Rotterdam, *Les Silènes d'Alcibiade*, tr., intr y ns. Jean-Claude Margolin, París, «Les belles Lettres», 1998, págs. 25-26.

¹² Ed. Palomo (1970), II, II, vv. 99-131 y 99-109; véase Erasmo (1998), pág. 29. Respecto a la ambición de los curas y frailes no hay mejor ejemplo que el *Coloquio* «De la manera del morir mundana e católica», Erasmo (1996), págs. 227-38.

¹³ «Los Obispos germánicos», Erasmo (1996), pág. 73.

¹⁴ Erasmo (1998), págs. 25-26.

¹⁵ Véase *La joya de las montañas*, II, vv. 638-39; véase también «Los Obispos germánicos», pág. 74.

¹⁶ Ed. Palomo (1971), V, I, vv. 38-39; y, en el mismo tomo, *Todo es dar en una cosa*, I, vv. 663-64.

¹⁷ Hartzbusch (1850), V, I, IV, pág. 22.

¹⁸ Se pregunta Erasmo: ¿Dónde están los pastores si «on voit des abbés et des évêques acheter leurs titres à grands frais auprès des monarques? Un abbé n'est pas jugé digne de considération s'il n'est pas en même temps compte. Acheter un titre de duc passe pour un ornement de la fonction sacerdotale» (1998), pág. 50.

¹⁹ «Los Papas», Erasmo (1986), pág. 71; «Los Obispos», pág. 70.

ni suficiencia». ²⁰ No faltan las observaciones sobre la disipación de los religiosos en los placeres de la carne. En *Habladme en entrando* Toribia y las demás doncellas son asediadas por el cura; relata la primera:

Acá nos requiebra el cura,
pero es amante a lo Viejo;
para toda la semana
tiene requiebros bastantes,
que como los estudiantes
los enjugó una mañana.
Los días de carne diz
que es nuestro rostro hechicero,
más sabroso que el carnero,
más tierno que la perdiz.
Los sábados no hay morcilla
que esté al humano segura,
es nuesa boca asadura,
nuesos ojos pajarilla.
Mas yo, a mi mal entender,
he llegado a pergeñar
que él pide con requiebrar
lo que quijera comer. ²¹

Al respecto sostiene Erasmo en *El Enquiridion*: «Eres sacerdote. Piensa cómo fuese [*sic*] todo consagrado y dedicado, y así lo eres, a las cosas de Dios, y cuán gravíssima maldad sería con aquella boca que recibes aquel cuerpo de Jesu Christo [...] tocar suziamente la carne de una desvergonçada mujer...» (pág. 386).

Presas de las bajas pasiones, algunos personajes se condenan por su soberbia como es el caso del cuasi santo Dión, de *El mayor desengaño*, o Paulo en *El condenado por desconfiado*. ²² La envidia, la insidia y el deseo de poder ²³ se encuentran tanto en las monjas como en los frailes. En *La Santa Juana* la Maestra del convento manifiesta una profunda envidia hacia la protagonista, y sus milagros los considera hechicerías; trama engaños y castiga con gran dureza a Juana. En *La elección por la virtud* se presenta un caso similar: Sixto, un humilde labrador, se hace franciscano y es objeto de la envidia de fray Abostra, por sus orígenes. Es perseguido a tal grado que solicita dejar la orden, pero al final es recompensado. ²⁴

En *El Enquiridion*, satíricamente pregunta Erasmo sobre las obras del espíritu a los hombres dedicados a ellas, pues están dominados por los vicios:

siendo tú clérigo o religioso, veo en ti todavía obras de carne, [...] una envidia más que de mujer, una yra y ferocidad como de un soldado, un vicio maldito de nunca cessar de reñir y contender, una ravisosa costumbre de maldezir [...] un ánimo soberbio y desdeñoso, una cerviz dura y enhiesta, enemiga de jamás domeñarse, poca lealtad en guardar la fee a nadie, no dudando de quebrantar la palabra a cada passo, mucha vanidad, enfnitas mentiras y lisonjas? (pág. 270)

En el contexto de una Iglesia pervertida, donde el clero está al servicio de las bajas pasiones (sensualidad, envidia, ira, agresión, soberbia, deslealtad, vanidad, mentira y adulación) se sitúa la actitud de varios personajes frente a los religiosos. De acuerdo con Erasmo, en una expresión bastante cruda, «la populace crache sur les prêtres» (pág. 51).

²⁰ Ed. Palomo (1970), III, III, vv. 385-86.

²¹ Ed. Palomo (1971), VII, II, vv. 156-73; véanse *La Santa Juana*, ed. Palomo (1970), III, 2ª P., II, vv. 773-74; y *La dama del olivar*, II, vv. 401-05.

²² Véase *El mayor desengaño*, Tirso de Molina, *El mayor desengaño y Quien no cae no se levanta*, ed., est. y ns. Lara Escudero Baztán, Pamplona/Madrid, GRISO/Estudios, 2004, vv. 2256-259 y 2967-975; *El condenado por desconfiado*, ed. Ángel Fernández, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

²³ Véase Erasmo (1998), págs. 43-49.

²⁴ Ed. Palomo (1970), III.

En *El condenado por desconfiado*, el mercedario pone en acción movimientos anímicos y no se desgasta en argumentaciones, cumple con su preceptiva de la claridad y la sencillez. En diez años, Paulo ha debido practicar un cristianismo interior, alejado del ritualismo monástico, circunstancia que implica, de hecho, un desinterés hacia las prácticas formales del catolicismo: actos públicos de devoción, ceremonias, fiestas, etcétera, y todo el fariseísmo de la época. Sin embargo, sus acciones las realiza en espera de una recompensa: la salvación. A pesar de que el ermitaño sale por completo de los procedimientos religiosos instituidos y habla directamente con Dios, elimina de su vida la más importante de las virtudes teológicas: la caridad. Erasmo considera que una de las leyes evangélicas más importantes es «que ningún cristiano piense que nació para sí solo, y que todo lo que tiene y todo lo que es no lo atribuya a sí», pues es necesario practicar la caridad cristiana. Al respecto precisa: «la fe sin obras y costumbres dignas de fe y que procedan della, no solamente no aprovecha, mas sucede en acrecentamiento de mayor condenación».²⁵ De igual forma, un sueño, que para Erasmo entra en el campo de las supersticiones, conduce a Paulo a dudar de su fe e increpar a Dios mostrando una soberbia espiritual –se cree un divino varón, un gran santo– que lo obnubila y le impide vencer sus pasiones al grado de reclamar a la divinidad haberle servido diez años en el desierto. Sobre esta clase de actitudes se queja el pensador holandés en su *Manual*:

Diráme tú: «No soy rufián, no soy ladrón, no soy sacrilego, guardo mi regla que prometí Y dezir esso, ¿qué es sino dezir lo que el Fariseo: «No soy yo como los otros ombres, robadores y adúlteros, y ayuno dos vezes en la semana?». Mucho más quiero yo un publicano y hombre profano, humilde, que pida misericordia, y se reconozca por tal, con gana de emendarse, que este linage de justos que nunca acaban de contar los bienes que hazen. (pág. 262)

Dicha actitud soberbia es una característica permanente del personaje.²⁶ Es definida por Erasmo como «un vicio el más aborrecible del mundo en el acatamiento de Dios».²⁷ De ahí que aconseje no ensoberberse, pues es muestra de desagradecimiento y, no hay que olvidar, todo lo honesto que se posee es un don divino. Enrico, quien como sabemos no sigue los formalismos de la devoción, tiene, además, un concepto negativo de los religiosos: no sólo confiesa no respetar a curas y frailes, sino que ha robado iglesias (vv. 853-57); cuando Paulo viste de ermitaño para probarlo y le pide confesarse, Enrico amén de rechazarlo le advierte que, de no estar atado, lo lanzaría de una coz (vv. 1834-836); una vez que ha sido condenado a muerte, le envían dos franciscanos a quienes repudia, amenaza con golpear (vv. 2360-365) y los llama «demonios» (v. 2398). No obstante, es caritativo con su padre y llega a ser piadoso con Albano simplemente por ser viejo y estar encanecido. Para el erasmista Juan de Valdés, Enrico practica la fe viva, puesto que ésta lo mueve hacia la caridad cristiana con su padre.²⁸ Respecto a esta virtud, Tirso es muy claro y constante. En *La Santa Juana* se afirma que «la fe sin obras es muerta» (3ª P., II, v. 22) y el caballero de Gracia es considerado «caballero de Cristo» por sus obras de caridad (III, vv. 143-44); Cristo dice al Hombre: «Tus obras han de salvarte, / valor de mi cruz medrando. / Fe con obras, Hombre, pido». Hombre: «Fe, con obras, Señor, mando».²⁹ Para el mercedario la fe y los actos virtuosos, en especial el ejercicio de la caridad, van de la mano. En el auto *La madrina del cielo*, un ángel aconseja a Dionisio: «Abraza con penitencia / fe, caridad y esperanza»; expresa la Santa Juana: «sola la caridad al Cielo llega» (2ª P., II, v. 680); en *La dama del olivar* se le llama «emperatriz que gobierna / los Cielos y rige el mundo» (III, vv. 154-55) y se considera que los hombres alcanzarán la redención por compartir sus bienes.³⁰

²⁵ *El Enquiridion*, págs. 322 y 330, respectivamente.

²⁶ La opinión de María del Pilar Palomo sobre el cambio del personaje es altamente cuestionable. Basta recordar sus parlamentos cuando es bandolero y afirma poder superar a la naturaleza o, al verse rodeado por el escuadrón, su alarde de superioridad individual frente a los villanos.

²⁷ *El Enquiridion*, pág. 400.

²⁸ Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, trad. Antonio Alatorre, México, FCE, 1986, pág. 354.

²⁹ *Los hermanos parecidos, Tirso de Molina. Obras completas. Autos sacramentales I*, eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, 2 tomos, Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsiánicos/Estudios, 1998, vv. 915-18.

³⁰ Ed. Arellano y otros (2000), II, vv. 996-97.

Erasmus estima la caridad como un vínculo con la perfección; en *El Enquiridion* sostiene que Dios enseña que «el uso de la vida espiritual no consiste tanto en ceremonias como en charidad del próximo» (pág. 281; ver la 268), y en el *Elogio de la locura* expresa en un tono molesto: «prometí la herencia de mi Padre; pero no a las cogullas, ni a los votos, ni a las abstinencias, sino a las obras de Fe y de Caridad».³¹ Insiste repetidas veces sobre el particular, tanto en las obras citadas como en *El príncipe cristiano* y en los *Coloquios*.

Ya hemos visto que Enrico es caritativo, pero a partir de la 2ª jornada muestra un cristianismo en el que se integran la fe y la esperanza en la salvación, no por sus obras, sino por la piedad y la misericordia de Dios. Asimismo, se deja persuadir de la voz angelical que le promete la vida eterna si no se escapa de la cárcel a instancias del Demonio. Para finalizar, frente a las palabras de su padre, que considera vengarse contra Dios el hecho de no confesarse, el personaje accede. En este punto es preciso resaltar, dadas las concepciones anticlericales de Enrico y las que vemos en otras obras dramáticas de Tirso, que el protagonista, que ha rechazado a los frailes, se confiesa directamente con la divinidad en un acto de verdadera contrición. Ante esto son muy reveladoras las palabras Erasmo: «Acusas tus culpas ante el sacerdote, que es un ombre; pues mira bien cómo te acuses ante Dios, porque la acusación verdadera para con Dios no es otra sino aborrecer dentro del ánimo los vicios».³² Y en el Primer Coloquio, Gaspar, quien declara sus faltas ante Dios, afirma: «Ésta es la principal confesión, porque no es cosa ligera confesarse a Cristo. No se confiesa a Él sino Aquel que de toda su voluntad e ánimo se aíra contra su pecado» (pág. 102).

De tal forma, la confesión de Enrico no podía tener más claras tendencias erasmistas. Para concluir, la crítica a los religiosos, la práctica de la oración mental, la ausencia del ceremonial eclesiástico, la comunicación con Dios sin intermediarios, la irreverencia hacia lo terrenal de la religión, aunadas a la fe y la esperanza en la salvación por la misericordia del Señor, el ejercicio de la caridad cristiana, la confesión directa con Dios, reflejan un eco erasmista en la obra dramática de Tirso de Molina.

³¹ «Los frailes», pág. 63.

³² *El Enquiridion*, págs. 286-87.

LA TEATRALIDAD DE LAS LÁGRIMAS EN *DON QUIJOTE* (1605)

ELENA CARRERA
Oxford Brookes University

Las lágrimas en la literatura del Siglo de Oro español suelen verse como un elemento temático tan convencional y estereotípico, que la crítica apenas ha reparado en las sutilezas de su función y significado. En el prólogo al *Quijote* se mencionan las lágrimas como parte de las estrategias sentimentalistas de *captatio benevolentiae* de las que Cervantes busca distanciarse: «no quieroirme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres».¹ Hasta la fecha, se han publicado un buen número de estudios sobre la melancolía de don Quijote en relación con la teoría de los humores.² También se han realizado numerosos trabajos sobre la comicidad y sobre la risa en el *Quijote*.³ Sin embargo, hay una clara ausencia de estudios dedicados a la función de las lágrimas en esta novela.

Mi análisis de las lágrimas en el *Quijote* de 1605 tiene poco que ver con lo que se ha escrito sobre la melancolía de su protagonista. Examinaré las lágrimas bien como síntoma de «pasiones» que dominan a algunos de los personajes en un momento dado, bien como comportamiento externo regulado por una serie de valores y convenciones socioculturales, que no siempre corresponde a una pasión sentida o auténtica. En lugar de intentar explicar las lágrimas en la novela en términos de equilibrio de fluidos corporales (o humores) o como fenómeno psicológico o fisiológico, me propongo analizar la función de éstas como forma de actuación compleja, relacionada con una amplia gama de prácticas culturales. Lejos de ver las lágrimas como expresión individual de la psique de personajes ya definidos, las estudiaré desde una perspectiva

¹ *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1992, pág. 102. Todas mis referencias se remiten a esta edición; en adelante irán en el texto principal e incluirán parte, capítulo y página para facilitar la consulta de otras ediciones.

² Véase, por ejemplo, Otis H. Green, «El ingenioso hidalgo», *Hispanic Review* 25 (1957), págs. 171-84; Teresa Scott Soufas, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age*, Columbia/Londres, University of Missouri Press, 1989.

³ Peter Russell, «Don Quixote as a Funny Book», *Modern Language Review* 64 (1968), págs. 312-26; Charlotte Gorflike, *Discovering the Comic in «Don Quijote»*, Chapel Hill, University of North Carolina, Dept. of Romance Languages, 1993; Anthony Close, «Cervantes's Aesthetics of Comic Fiction and His Concept of "La verdad de la Historia"», *Modern Language Review* 89 (1994), págs. 88-106; *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, OUP, 2000. Elena Gascón Vera, «La risa en el *Quijote*», en *Cervantes: su obra y su mundo*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 681-85; Alan S. Trueblood, «La risa en el *Quijote* y la risa de don Quijote», en *Letter and Spirit in Hispanic Writers*, Londres, Tamesis, 1986, págs. 65-82; Victoriano Ugalde, «La risa de don Quijote», *Anales cervantinos* 15 (1986), págs. 65-82; James Iffland, *De fiestas y aguafiestas: Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Biblioteca Aúrea Hispánica, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 1999.

post-estructuralista, como «actuaciones» (en el sentido del término inglés *performance*) mediante las que se construye la identidad de los personajes, en relación con otros personajes que actúan como objeto, causa o testigo de esas lágrimas, así como en relación con estereotipos literarios y culturales.

Al analizar las lágrimas como práctica cultural en el *Quijote*, podemos observar tres características cruciales: son situacionales, estratégicas e ideológicas.⁴ Las lágrimas no pueden entenderse fuera de las situaciones en que aparecen, delimitadas por claros marcos literarios e ideológicos –pastoril, caballeresco y sentimental–, que paso a examinar.

La literatura pastoril encuentra un eco directo en el *Quijote* en la forma de vida adoptada por los admiradores de Marcela, los «ricos mancebos, hidalgos y labradores» vestidos de pastor, que, según el relato del cabrero Pedro, pasan la noche entera al «pie de alguna encina o peñasco», «sin plegar los llorosos ojos», sin dar «tregua a sus suspiros», con la esperanza de que estas expresiones de dolor, dirigidas en primera instancia «al piadoso cielo», consigan ablandar el corazón de la altiva doncella, llegando a «domeñar condición tan terrible y gozar de hermosura tan estremada» (I. 12, págs. 124-25). El poner esta descripción en boca del cabrero Pedro le permite a Cervantes cierto distanciamiento crítico hacia el género pastoril: «aquí suspira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas» (pág. 124).⁵ Estas prácticas pastoriles sirven, además, de telón de fondo al excéntrico comportamiento de don Quijote como amante, y a sus recurrentes vigiliias nocturnas. Sin embargo, a diferencia de don Quijote, que, como veremos, adopta sólo las formas de lo pastoril, los mancebos cuyas historias se narran en la novela se identifican hasta tal punto con las prácticas pastoriles que, o bien pierden la vida, como Grisóstomo (I. 12), o bien aspiran a perderla, como Cardenio afirma en la carta a Luscinda que encuentran don Quijote y Sancho (I. 23).

El principal vínculo entre Cardenio y don Quijote es que ambos buscan un espacio concreto en el que derramar lágrimas, si bien su relación con este espacio es radicalmente divergente. Para su penitencia a imitación de Amadís, don Quijote no escoge un lugar comparable a la Peña Pobre, sino un *locus amoenus*, un lugar «apacible» al pie de un peñón tajado, un prado «verde y vicioso», provisto de «árboles silvestres» y de un «manso arroyuelo» (I. 25, pág. 257). Este paisaje se hará eco de la actuación pseudo-teatral (*performance*) que don Quijote tiene prevista, en la que intentará expresar sentimientos prestados, apenas interiorizados: «éste es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas de este pequeño arroyo, y mis continos y profundos suspiros moverán a la contina las hojas destos montarazes árboles, en testimonio y señal de la pena que mi asenderado corazón padece» (pág. 258).

Por un lado, don Quijote interpreta este *locus amoenus* según la función típica de tales parajes en la novela pastoril, y en consecuencia espera que este marco literario le ayude a aliviar el dolor que cree sentir: «rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada, oíd las quejas deste desdichado amante»; «¡oh vosotras, napeas y dríadas [...] que me ayudéis a lamentar mi desventura, o, a lo menos, no os canséis de oílla!» (I. 25, pág. 258). Estas invocaciones a seres fabulosos parecen, a su vez, recrear las convenciones literarias medievales que presentaban la naturaleza como marco o escenario ficcionalizado, en el que las percepciones sensoriales se veían desplazadas por una magia o sobrenaturalidad imaginadas.

Por otro lado, podría argüirse que el sufrimiento de don Quijote no es independiente de sus invocaciones literarias, sino que, por el contrario, es la ideología de las novelas pastoriles y de

⁴ Estas características son una refundición de las que propone Catherine Bell en *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York, Oxford University Press, 1992, págs. 81-88. Sobre la noción de «práctica», véase también Pierre Bordieu, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1997.

⁵ Véase la lectura que ofrece Anthony Close de las palabras de Pedro como una «ingeniosa sátira» que subraya lo excéntrico de los comportamientos de Marcela y Grisóstomo, y lo fútil de las convenciones literarias en las que se basan, a la vez que ayuda a delinear la ambivalente actitud de Cervantes ante el género pastoril; *Miguel de Cervantes. Don Quijote*, Cambridge, CUP, 1990, pág. 34.

caballerías la que convierte a la Sierra Morena en un paisaje idílico, una proyección más de la imaginación de don Quijote, que le lleva a identificarse con los personajes sufridores propios de este contexto. No sería entonces don Quijote quien apelara a seres fabulosos a que le escucharan, sino que serían los elementos fabulosos de la literatura que había leído los que le hicieran sentirse obligado a sufrir por amor.

Sea cual fuere la función del paisaje, el motivo principal de la práctica de las lágrimas para don Quijote es el deseo de alcanzar la fama: «podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más» (I. 25, pág. 255). La imitación no puede ser completa porque, a diferencia de Amadís, don Quijote no parte de una situación inicial de amor correspondido y subsiguiente rechazo por parte de la dama. Es, en principio, una imitación literaria *in medias res*, situacional (Sierra Morena como nueva Peña Pobre), estratégica (alcanzar la fama) e ideológica (basada en la ilusión de heroicidad creada por el modelo caballeresco).⁶ Sin embargo, no va más allá de ser una imitación teórica, porque al especular sobre el parecido entre la situación del héroe y la propia, don Quijote llega a la conclusión de que, al no haber sido rechazado por Dulcinea, no tiene razón alguna para llorar: «para qué quiero yo tomar trabajo agora de desnudarme del todo, ni dar pesadumbre a estos árboles, que no me han hecho mal alguno? Ni tengo para qué enturbiar el agua clara destes arroyos, los cuales me han de dar de beber cuando tenga gana» (I. 26, págs. 269-70). En lugar de llorar, se entretiene invocando a faunos y silvanos para que le consuelen, y escribiendo versos ridículos (basados en grotescas ideas que riman con su nombre, «escote», «esticote», «pipote», «azote», «cogote»), que dejan constancia de unas lágrimas sólo ficticias («aquí lloró don Quijote», I. 26, págs. 270-71), a la vez que parodian la futilidad de las literaturas pastoril y caballeresca.

En contraste con las lágrimas inexistentes de don Quijote, las que derrama Sancho como respuesta a las «lastimeras razones de su buen señor» son presentadas como signo de buen linaje, de limpieza de sangre, una interpretación que el narrador atribuye irónicamente al ficticio autor musulmán de la novela, Cide Hamete: «destas lágrimas y determinación tan honrada de Sancho Panza saca el autor desta historia que debía de ser bien nacido y, por lo menos, cristiano viejo» (I. 20, pág. 201). Esta atribución resulta aún más irónica si se tiene en cuenta su contexto narrativo, el capítulo de la aventura de los batanes, en el que Sancho intenta contener el entusiasmo caballeresco del amo mediante una serie de ardidés, que incluyen el teatral fingimiento de lágrimas como arma disuasoria. Al sugerirle a don Quijote que es mejor huir, aprovechando la negrura de la noche para ocultar su cobardía, Sancho llora «con la mayor ternura del mundo», con la esperanza de que sus lloros y argumentos muevan y ablanden el «duro corazón» del amo (I. 20, pág. 193). Don Quijote se muestra impermeable a estas tiernas lágrimas de súplica, arguyendo «que no se ha de decir por mí, ahora ni en ningún tiempo, que lágrimas y ruegos me apartaron de hacer lo que debía a estilo de caballero» (I. 20, págs. 194-95). Su sentido del deber, su empeño en cumplir sus obligaciones caballerescas, podrían ser suficiente justificación de su impermeabilidad al contagio afectivo; pero lo que pesa al final no es tanto el código de honor como «el qué dirán», su reputación, su fama.

Al ver que don Quijote recurre a la providencia como respuesta a sus lágrimas estratégicas —«que Dios tendrá cuidado de mirar por mi salud y de consolar tu tristeza»—, Sancho decide parodiar las creencias del amo, ofreciéndole una explicación sobrenatural que encubre su propio ardid: «que el cielo, conmovido de mis lágrimas y plegarias, ha ordenado que no se pueda mover Rocinante» (I. 20, pág. 195). Desesperado al no poder enfrentarse al peligro que prometen los ruidosos batanes en la noche, don Quijote no reacciona con sentimientos ni actuaciones reales, sino que

⁶ Véase, por ejemplo, el análisis de Edwin Williamson de las correspondencias entre la secuencia de Amadís y la de don Quijote en *The Half-House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1984, págs. 105-06.

acude a frases literarias estereotípicas, vacías de contenido: «pues así es, Sancho, que Rocinante no puede moverse, yo soy contento de esperar a que ría el alba, aunque yo lllore lo que ella tardare en venir» (pág. 195). Sancho toma las palabras del amo de forma literal, y reacciona dispuesto a prevenir lágrimas innecesarias: «no hay que llorar –respondió Sancho–, que yo entretendré a vuestra merced contando cuentos desde aquí al alba» (pág. 195).

A diferencia de las ficticias lágrimas ideológicas de don Quijote, las de Sancho, a la vez estratégicas y situacionales, van ligadas a sentimientos de compasión (ante don Quijote) y de miedo (ante los batanes), o de tristeza (en momentos como el de la pérdida del rucio, I. 25, o el de la despedida de don Quijote en Sierra Morena, I. 25). A la literareidad de las lágrimas de don Quijote se contraponen la capacidad de Sancho de llorar con sentimiento «auténtico», del que dan testimonio las secuelas físicas: «tengo tal la cabeza del llanto que anoche hice por el rucio, que no estoy para meterme en nuevos lloros» (I. 25, pág. 266). Sancho parece conocerse lo suficiente para saber que no puede controlar sus pasiones, si bien, con el sentido práctico que le caracteriza, cree poder evitarlas alejándose de las situaciones que las provocan.

La ineficacia de las lágrimas teatrales de Sancho a la hora de disuadir a don Quijote contrasta a su vez con la eficacia de las de varios personajes secundarios de la novela, especialmente las de los jóvenes seductores, emparentados con la novela sentimental. Las lágrimas como instrumento de seducción aparecen como un importante recurso dramático al que acude Cervantes a la hora de construir historias como la de Dorotea y don Fernando, o la de Camila y Lotario en la novela intradiegética *El curioso impertinente*. No obstante, cabe también destacar que, más allá de lo meramente literario, estas lágrimas forman parte de prácticas culturales y de mecanismos de construcción de identidad sexual basados en estereotipos y expectativas heredados. Por ejemplo, en *El curioso impertinente*, la identidad de Camila a los ojos de su marido se reduce a su posible respuesta ante situaciones de marcado carácter sexual que pongan a prueba su virtud: «que no es una mujer más buena de cuanto es o no solicitada, y que aquella sola es fuerte que no se dobla a las promesas, a las dádivas, a las lágrimas y a las continuas importunidades de los solícitos amantes» (I. 33, pág. 349). Este estereotipo de virtud compite a su vez con el prejuicio, generalizado en la época de Cervantes, de que las mujeres «de su naturaleza son tiernas y compasivas» (como apunta el narrador del *Quijote* al describir el impacto diegético de las lágrimas de Zoraida en los personajes que escuchan su historia, I. 37, pág. 407).

La creencia en que la capacidad de compasión de la mujer ante las lágrimas varoniles la hacía más vulnerable a la seducción había sido explotada como recurso literario en novelas sentimentales como *Cárcel de amor*, en la que se ponía de manifiesto lo ambivalente de los prejuicios culturales que condenaban a la mujer seducida, a la vez que le exigían ser compasiva:

No sé causa por que de nosotros devan ser afeadas. ¡O culpa merecedora de grave castigo, que porque algunas hayan piedad de los que por ellas penan, les dan tal galardón! ¡A qué muger deste mundo no harán compasión las lágrimas que vertemos, las lástimas que dezimos, los sospiros que damos? ¿Cuál no creerá las razones juradas? ¿Cuál no creerá la fe certificada? ¡A cuál no moverán las dádivas grandes? ¿En cuál corazón no harán fruto las alabaças devidas? ¿En cuál voluntad no hará mudança la firmeza cierta? ¿Cuál se podrá defender del continuo seguir? Por cierto, segund las armas con que son combatidas, aunque las menos se defendiesen no era cosa de maravillar, y antes devrían ser las que no pueden defenderse alabadas por piadosas que retraídas por culpadas.⁷

Las historias de Dorotea y de Camila parecen especialmente construidas para demostrar los argumentos expuestos en *Cárcel de amor*. El caso de Dorotea contiene todos los instrumentos de seducción mencionados en la obra de San Pedro: las «lágrimas y suspiros» de don Fernando; sus razones, juradas ante una imagen de la virgen; la dádiva del «rico anillo»; la insistencia del seductor, que, añadiendo «nuevos santos por testigos» y volviendo «a humedecer sus ojos y a acrecentar

⁷ Diego de San Pedro, *Obras completas, II. Cárcel de amor*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1983, pág. 165.

sus suspiros», consigue erosionar la firmeza de Dorotea (I. 28, pág. 300). En el caso de Camila, también se resalta su firmeza inicial y sus esfuerzos por mantener esa actitud virtuosa: «comenzó a titubear la firmeza de Camila, y su honestidad tuvo harto que hacer en acudir a los ojos, para que no diesen muestra de alguna amorosa compasión que las lágrimas y las razones de Lotario en su pecho habían despertado» (I. 34, pág. 365). La persuasiva teatralidad de las lamentaciones de Lotario termina minando la fortaleza de Camila: «él, con toda diligencia, minó la roca de su entereza, con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila» (pág. 365). En ninguno de estos dos casos se condena en el *Quijote* el comportamiento de la mujer, pero sí se cuestiona el del varón. La actitud del marido de Camila al obligar a su amigo a seducirla es calificada de «impertinente» (pág. 389). La de don Fernando se presenta como grave equívoco, que se ve forzado a reconocer en su posterior encuentro con Dorotea en la venta de Juan Palomeque, ante la convincente evidencia del «sentimiento» de las razones de Dorotea, sus cuantiosos sollozos y suspiros, y las lágrimas de refrendo de los circunstantes: «el valeroso pecho de don Fernando –en fin, como alimentado con ilustre sangre– se ablandó y se dejó vencer de la verdad» (pág. 396).

Al titular mi comunicación «la teatralidad de las lágrimas en *Don Quijote*», he querido enfatizar cómo, a pesar de las diferencias que hemos señalado, las lágrimas pueden verse como actuaciones más o menos miméticas y estilizadas que requieren la presencia de personajes receptores o, en ocasiones, de un público empático. Al analizar su función en la construcción de los diálogos de la novela, hemos visto que las lágrimas son algo más que un lenguaje corporal, son también «acciones habladas» que eliminan la dicotomía entre pensamiento y acción.⁸ Su significado depende tanto de su finalidad como del contexto espacial en el que tienen lugar. Su eficacia está relacionada tanto con el estatus (social y sexual) del personaje que llora como con el del receptor: Dorotea cede a las lágrimas seductoras de don Fernando, mientras que don Quijote no cede a las de súplica de Sancho. Cuando se derraman en público, como en los diferentes episodios que tienen lugar en la venta de Juan Palomeque, la eficacia de las lágrimas se ve invariablemente potenciada por el efecto de «contagio afectivo» que éstas tienen sobre los circunstantes.⁹

Al examinar la identidad de los personajes que lloran en la novela, se observan claras diferencias en los motivos y circunstancias de ese comportamiento, así como en el impacto de cada tipo de lágrimas en la evolución de la trama y las relaciones entre los personajes. En algunos casos, las lágrimas son una práctica cultural aceptable, como en la despedida de don Quijote y Sancho en Sierra Morena (I. 25), que define la relación de creciente afecto entre estos dos personajes. En otros casos, como el del tierno llanto de Cardenio ante los cabreros, o el de la impermeabilidad de don Quijote ante el de Sancho, el impacto diferente que tienen las lágrimas en las relaciones entre los personajes corresponde a diferencias de tipo ideológico. En ocasiones, las lágrimas son sobre todo estratégicas, como las de seducción de don Fernando, que complican la trama justificando las acciones de Dorotea. Ante este trasfondo, se establece un claro contraste entre la identidad de Sancho, que no puede evitar llorar si no es alejándose de las situaciones que provocan las lágrimas, y la de don Quijote, que intenta recrear marcos pastoriles y caballerescos que den un sentido heroico a sus lágrimas, pero no consigue derramarlas.

⁸ La expresión «acciones habladas» está basada en la noción de Austin y Searle de «acto del habla»; véase Manfred Pfister, *The Theory of Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press 1977, pág. 118.

⁹ Los ejemplos de contagio afectivo en la venta son numerosos. A las lágrimas de súplica de los testigos de la historia de Dorotea siguen las de la alegría por su «final feliz»: «comenzaron a derramar tantas [lágrimas], los unos de contento propio, los otros del ajeno, que no parecía sino que algún grave y mal caso a todos había sucedido» (I. 36, pág. 399). Otros ejemplos son las lágrimas de compasión que provoca en los circunstantes el «gran afecto» con el que Zoraida relata su historia (I. 37, pág. 407), o las de empatía de quienes presencian las «tan tiernas lágrimas de contento» que marcan el encuentro entre el capitán y el oidor (I. 42, pág. 459).

En conclusión, hemos visto cómo en el *Quijote* de 1605 los marcos pastoril, caballeresco y sentimental contribuyen al proceso de significación de las lágrimas, y a su utilización estratégica por parte de los personajes y en última instancia por parte de Cervantes como recurso dramático y narrativo. Además, hemos podido observar cómo el uso mimético y paródico de las lágrimas en la novela pone de manifiesto la futilidad del trasfondo ideológico de los marcos literarios en los que se inscribe.

POESÍA ÁUREA Y EXÉGESIS: EL *PATERNOSTER* EN MANOS DE MONTEMAYOR Y MONTERO DE ESPINOSA

ANA CASTAÑO
México, UNAM, IIFIL

La interesante y compleja relación entre poesía y exégesis encuentra un terreno particularmente abonado en las «glosas», «meditaciones», o «declaraciones» poéticas de la oración del Padrenuestro. Entre las diversas glosas poéticas cultas del Padrenuestro que he ido localizando y que ocupan un extenso periodo de nuestras letras, he elegido para la presente comunicación *Las Siete meditaciones sobre la oración del Padrenuestro...* de Román Montero de Espinosa (Amberes, 1654), obra muy poco conocida,¹ y la *Breve y sutil exposición sobre la oración del Pater Noster* de Jorge de Montemayor (Amberes, 1554), obra también poco estudiada.² Ambas fueron concebidas como glosas en verso de sendas obras en prosa que son, a su vez, glosa o comentario de una oración. Las *Siete meditaciones...* de Montero se anuncian, ya desde el título, como glosa en verso de una obra en prosa del mismo título escrita por Santa Teresa; y la *Breve y sutil exposición...* de Montemayor es una especie de traducción libre, en tercetos endecasilábicos, de la *Expositio orationis dominicae*, escrita en prosa por Savonarola.³ Las *Siete meditaciones...* de Montero de Espinosa son, en efecto, glosa de una obra en prosa del mismo título, pero no de Santa Teresa sino de un autor anónimo, probablemente un carmelita descalzo de la segunda mitad del siglo XVI.⁴

En tanto que glosas líricas, las obras que nos ocupan derivan de la extendida tradición medieval de glosar oraciones (típicamente el Padrenuestro, el Ave María y la Salve) y pasajes de la escritura (principalmente los Salmos). Pero ambas responden también a una larga tradición homilética que,

¹ El título completo reza: *Siete meditaciones sobre la oración del Padre Nuestro / Escritas por la Seraphica Madre Santa Teresa de Jesús, y glossadas en verso por Don Roman Montero de Spinossa*. Se conocen otras cuatro ediciones de esta obra: una de 1656, también de Amberes; otra de 1658, de Roma; otra de 1659, de Zaragoza y otra de 1668, de Granada. Cito por la edición de Roma (imprenta de Nicolo Angelo Tinassi), que consulté en la Biblioteca Serrano Morales, del Ayuntamiento de Valencia.

² Jorge de Montemayor, *Breve y sutil exposición sobre la oración del Pater Noster*, en *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1932 [Amberes, 1553].

³ Girolamo Savonarola, *Expositio Orationis Dominicae. Edizione Nazionale delle Opere di Girolamo Savonarola*, vol. 1, *Operate Spirituali*, a cura di Mario Ferrara, Roma, Angelo Belardetti, 1955, págs. 225-77.

⁴ Las *Siete Meditaciones sobre el Padrenuestro* fueron atribuidas durante mucho tiempo a Santa Teresa. Todavía hace poco más de un siglo Vicente de la Fuente las incluía, entre los escritos apócrifos, en su edición de los *Escritos de la Santa Madre Teresa de Jesús*, edición de, Madrid, BAE, 1877, págs. 538-45. Véase también «Noticia bibliográfica» que Jean Félix Peeters-Fontainas antepone a su edición de las *Siete meditaciones...* de Román Montero de Espinosa, Cieza, 1970. Por otra parte, es bien sabido que Santa Teresa comenta detenidamente el Padrenuestro en su *Camino de Perfección* (al que, en sus cartas, se refería como «el libro del Pater Noster»). Para las citas de esta obra utilizaré la edición de la Biblioteca de autores cristianos (Santa Teresa de Jesús, *Obras completas*, ed., introd. y notas de Efrén de la Madre de Dios, OCD y Otger Steggink, O. Carm., Madrid, BAC, 2003, págs. 233-419).

desde los Padres de la Iglesia, se había referido al tema del Padrenuestro. En los dos casos intentaré señalar las interrelaciones entre el discurso «original» y el exegético –discursos que no por fuerza coinciden con el verso y la prosa respectivamente. Prestaré especial atención a tres aspectos: en primer lugar, a las relaciones jerárquicas, manifiestas o no, entre ambos discursos; en segundo, y muy brevemente, me referiré al manejo de algunos conceptos doctrinales; y, en tercer lugar, a la utilización, dentro de este discurso exegético en verso, de algunos recursos retóricos, así como de ciertos tópicos y procedimientos característicos del discurso homilético tradicional.

TEXTO Y EXÉGESIS

Los glosadores y exégetas del Siglo de Oro suelen hacer declaraciones en torno a la relación jerárquica entre glosa y obra glosada que, no por tópicos, dejan de resultar interesantes. En las meditaciones en prosa de Montero se hace explícita, ya desde el título, la diferencia entre lo «escrito» y lo «glosado» (véase nota 1). Por otra parte, en esta misma obra, la barroca prosa de la dedicatoria que Martínez de Alarcón (seguramente patrocinador de la edición de Roma) hace a la ilustrísima Señora doña Juana Carnero compara esta relación con la que existe entre una joya y su engastadura, haciendo hincapié en que «el texto vulgar no avia menester la versificada glossa para ser admiración continua...». Además, no deja de señalarse el peligro que entraña toda glosa: usurpar el lugar del original. Martínez de Alarcón llega a señalar que la glosa en verso fue escrita precisamente para doña Juana debido a que esta dama, a pesar de haber ya leído y aplaudido el «trasumpto» en verso de Montero, no corría el peligro «...de no solicitar, entender y venerar su original en prosa».⁵

Por su parte, Montero nos dice en su prólogo que su obra copia el «espíritu» de Teresa, y nos previene sobre la falta de «suficiente semejanza», que deberá atribuirse sólo a su torpeza. De cualquier manera, advierte que él, «en el delito de la copia», se acogerá siempre en «el sagrado del original». Ya en el cuerpo del poema, al llegar a la quinta petición, Montero introduce a Santa Teresa como personaje y hace una referencia explícita a *Camino de Perfección* (págs. 43-44). Finalmente, en las últimas líneas del poema, vuelve a introducir, como si fuera un talismán, el nombre de la Santa, mezclado con los tópicos de modestia y de la subordinación del exégeta al Autor.⁶

Hoy sabemos que las meditaciones en prosa no son de Santa Teresa. Por otra parte, nada más lejano de la cálida inmediatez de la prosa de la Santa que la búsqueda del virtuosismo barroco de la poesía de Montero, que despliega ante nuestros ojos una variedad de «conceptos», además de toda una pequeña colección de formas métricas (canción, redondillas, liras, romance, octavas, décimas y silvas). Aunque en la glosa del poeta no deja de haber ciertos ecos de las auténticas ideas teresianas,⁷ es claro que la mayor parte de la materia conceptual, así como la disposición de la obra de Montero, como veremos, provienen del anónimo carmelita. Hay que decir, sin embargo, que el poeta glosador supera con mucho al prosista glosado en el nivel de la expresión literaria. Sin duda a ello se debe en gran medida la notable diferencia en los niveles alcanzados por uno y otro en cuanto a doctrina y espiritualidad. Véase por ejemplo la diferente manera como, al llegar a la quinta petición (correspondiente al viernes), el poeta y el prosista tratan la Pasión de

⁵ Sin embargo, de las ediciones que se conocen (mencionadas en la nota 1) la de Roma es la única dedicada a Doña Juana.

⁶ «[...] mi ignorancia muestro / En la repetición del *Padre Nuestro*. / La Santa Madre es esplendor que guía; / La luz es suya, si la sombra es mía; / [...] Mis útiles avisos, / De aquel fervor ardiente traen los visos: / Perdonad el agravio, que al reflexo / Hace mi pluma, contra el claro espejo / De la que docta, para cada punto, / Dio el bien dispuesto, y mal cumplido asunto» (pág. 64).

⁷ En *Camino de perfección*, Santa Teresa invita a sus monjas a acercarse a la contemplación perfecta, para lo cual «sería harto bien hincharse el entendimiento para ocupar de manera la voluntad que no pudiese hablar palabra» (pág. 345). Esta imagen, ausente en el autor de las meditaciones en prosa, deja huella en Montero: «Para subir más veloz / El ruego a tu majestad, / ¡Oh, quién, con la voluntad, / Dejara ociosa la voz!» (pág. 7).

Jesucristo. Montero alcanza en este punto sus mejores momentos para darnos un ejemplo que al menos intenta ser digno de la tradición española de «poesía de Pasión»:

Allí la ingratitud de furia llena,
 Cuando un golpe ejecuta, otro enarbola,
 Sin cesar, en tu espalda de azucena,
 Aunque el rigor la vuelve de amapola
 [...]
 En fin, Señor, te cruza la canalla,
 Donde tu amor para morir te emplea;
 Llega la muerte a la afrentosa valla,
 Y con su horror tu humanidad pelea;
 Rígida embiste, pierdes la batalla,
 El Sol se eclipsa, el orbe titubea,
 Tres montañas se rompen, y a su ejemplo
 Su velo rasga tu divino templo
 (págs. 40-41)

En cambio, el autor de las meditaciones en prosa, visiblemente cansado, despacha el asunto con rapidez: «Para hoy no hay que señalar lugar, ni paso particular de su pasión, pues toda ella es obra de nuestra redención, la cual está ya bien sabida, y especificada en tan excelentes libros como hoy gozamos...» (pág. 543).

ASPECTOS DOCTRINALES

La relación entre poesía y exégesis puede apreciarse sin duda en los aspectos doctrinales de la tradición exegética del Padrenuestro que están presentes en las obras poéticas que nos ocupan. Señalaremos dos de estos aspectos, a título de ejemplo.

Montero, siguiendo al autor de las meditaciones en prosa, hace corresponder cada una de las peticiones del Padrenuestro con uno de los días de la semana, a la vez que con uno de los nombres de Cristo. En esto sigue también la tradición de la exégesis medieval, presente en tratados y sermones, así como en piezas líricas y dramáticas en verso, de asociar estas siete peticiones con otras series de siete (pecados capitales, virtudes, planetas, etcétera).

La otra glosa del Padrenuestro a que nos hemos referido, la *Breve y sutil exposición sobre la oración del Pater Noster*, de Jorge de Montemayor, divide la oración en nueve partes, que va glosando, una a una, en tercetos endecasilábicos encadenados. El poema consta además de una introducción que glosa el texto de *Mateo 6, 5-8* (que, en la Biblia, sirve de preámbulo a la oración dominical), y una versión del *Pater Noster* al castellano en nueve endecasílabos sueltos. Según señaló Marcel Bataillon, la exposición del *Pater Noster* de Montemayor está basada en otra de Savonarola, al igual que la paráfrasis del *Miserere* del poeta luso-castellano, que sigue muy de cerca la meditación en prosa del dominico italiano sobre ese Salmo.⁸ Y, en efecto, podría decirse que la *Breve y sutil exposición...* de Montemayor, con su genuino pietismo, copia «en espíritu» la *Expositio Orationis Dominicae* de Savonarola.⁹ Como ejemplo de ello puede observarse la actitud de ambos

⁸ Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, trad. Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 608. Véase también Marcel Bataillon, «Une source de Gil Vicente et de Montemor (*sic*): la Méditation de Savonarole sur le Miserere», *Bulletin des Études Portugaises*, Coimbra, 3 (1936), págs. 1-16. Por otra parte, en su esmerada edición de las *Omélias sobre Miserere mei Deus*, de Montemayor, Terence O'Reilly señala los puntos en que el poeta se aleja de su modelo, añadiendo, suprimiendo o reformulando ciertos pasajes, así como el proceso mediante el cual Montemayor transformó en endecasílabos la meditación en prosa de Savonarola. Jorge de Montemayor, *Omélias sobre Miserere mei Deus*, ed. Terence O'Reilly, Durham, University of Durham, 2000.

⁹ Girolamo Savonarola, *Expositio Orationis Dominicae* (véase n. 3). Habría que hacer con la *Breve y sutil exposición...* de Montemayor un trabajo similar al que hace Terence O'Reilly con las *Omélias sobre el Miserere...*, analizando la relación de estos poemas con las correspondientes meditaciones en prosa de Savonarola. Aquí me limitaré a cotejar un par de puntos característicos de la tradición exegética del Padrenuestro.

poetas frente a la petición del pan: los dos citan las palabras «No sólo de pan vive el hombre». Además, insisten en que esta petición, prescrita por el mismo Jesucristo, no exime al hombre de ganarse el pan con su trabajo; en que el pan es también la palabra de Dios y su interpretación por parte del hombre, etc. Otro tema muy frecuentado por los exégetas del Padrenuestro es el relativo al problema de la tentación, y Montemayor también se acerca a Savonarola en su manera de tratarlo. El tema preocupaba ya a San Agustín que, cuando se refiere a él, recurre a la autoridad de Santiago para dejar bien claro que nadie ha de decir, cuando es tentado, que es tentado por Dios. Así pues, Dios no tiente, pero llega a abandonar; por lo cual lo que realmente estamos pidiéndole a Dios con este verso del Padrenuestro es que no nos abandone.¹⁰ Montemayor sigue una línea de razonamiento parecida: «Que tu favor divino concediste / contra aquel tentador al siervo tuyo, / y así de tentación lo defendiste. / Si yo de tu favor por mí no huyo, / no huyes tú de dallo, y de manera / que luego al tentador con él destruyo» (pág. 297). Por cierto, en su *Camino...* Santa Teresa forcejea durante varios capítulos con este problema, empezando por darnos su personal y espontánea traducción del correspondiente verso del *Pater Noster* («No nos traigas en tentación»), y al final optando por la perífrasis («No nos dejes caer»)¹¹ Montero, sin meterse demasiado en honduras, lo resume con bastante eficacia en sus *Siete Meditaciones...*: «Tu asistencia es menester: / Porque sin tus eficaces / Auxilios, no caer nos haces, / pero nos dejas caer» (pág. 54), siguiendo en esto muy de cerca al autor de las meditaciones en prosa, que había dicho: «No le pedimos que no permita que seamos tentados, sino que no seamos vencidos de las tentaciones» (pág. 543).¹²

TÓPICOS LITERARIOS Y RETÓRICOS, RECURSOS DEL GÉNERO

Nada más natural que el hecho de que la poesía y la exégesis gestadas en torno a la oración primordial del cristianismo compartan tópicos literarios y temas bíblicos fundamentales, como son el de los nombres de Cristo o el del hijo pródigo. El autor de las meditaciones en prosa introduce el tema del hijo pródigo al final de la primera petición del Padrenuestro, pero, lejos de desarrollarlo, se limita a señalar su utilidad como ejemplo del amor paternal, como si tuviera conciencia de estar escribiendo un manual para uso de predicadores (pág. 539). Montero también introduce el tema para finalizar la primera petición pero, a diferencia del carmelita, lo amplifica, esforzándose por buscar el contraste a través de la invención de diferencias que funcionan como oposiciones, en una serie de cinco enunciados dobles:

El Pródigo se huyó de entre tus brazos;
yo al menosprecio he dado tus favores:
El la hacienda gastó vanaglorioso;
Yo al deleite compré los torpes lazos:
El dejó sus errores;
yo te busco piadoso:
Tu hijo segundo soy; él fue el primero:
Él alcanzó el perdón; y yo le espero.
(pág. 6)

El uso de comparaciones y ejemplos, recurso exegético por excelencia utilizado con prolijidad en comentarios y sermones desde la más temprana Edad Media, era para Santa Teresa objeto de

¹⁰ San Agustín, *The Lord's Prayer*, en *The World's Best Orations from the Earliest Period to the Present Time*, vol. 1, ed. David J. Brewer, 10 tomos, Chicago, Ferd. P. Kaiser, 1899, págs. 187-96, pág. 192.

¹¹ Véanse los capítulos 66 al 71 (texto del Códice del Escorial), o 38 al 41 (Códice de Valladolid), págs. 399-414 de la edición citada en la n. 3.

¹² Para los problemas de traducción e interpretación de esta petición en las versiones del *Pater Noster* al español en el siglo de Oro, véase Luis Gil, «Versiones del *Pater Noster* al castellano en el Siglo de Oro», *Filología Neotestamentaria* 2, vol. 1 (noviembre, 1988), págs. 175-91.

algún escrúpulo. Cuando, en el *Libro de la Vida*, declara que habrá de usar de comparaciones, acota: «...aunque yo las quisiera escusar por ser mujer, y escribir simplemente lo que me mandan; mas este lenguaje de espíritu es tan malo de declarar a los que no saben letras, como yo, que havré de buscar algún modo...».¹³ Para la Santa, entonces, las comparaciones parecen ser un signo de refinamiento propio de hombres cultos, diestros en el manejo de la retórica, razón por la cual ella, en su condición de mujer y de monja, siente cierto pudor al usarlas (al menos en esta ocasión). Sin embargo, ya en el XVII, al parecer el oído de los lectores y oyentes estaba algo cansado del abuso de este recurso. Veamos lo que nos dice don Francisco Terrones del Caño (1617): «...tampoco se han de traer [en un sermón] demasiadas comparaciones, que es de predicadores mozos, y la flor y hervor de la juventud se las ofrece».¹⁴ Quizá debido al evidente desgaste de este recurso, Montero, tres décadas más tarde, nos advierte, en un momento dado, que más que una comparación está utilizando un ejemplo: «Oíd la proposición / Que en la experiencia contemplo, / (Si bien la doy por ejemplo, / y no por comparación)...» (pág. 14). En cambio en las meditaciones en prosa del carmelita, con todo lo que tienen de «materia predicable» y, en momentos, hasta de guión para hacer sermones, no encontraremos por ningún lado este *caveat* frente al uso de comparaciones.

Otro recurso tópico de la exégesis es el de las anotaciones lexicográficas, que consisten en aclarar y analizar el sentido –y, más frecuentemente, señalar los múltiples sentidos– de una palabra utilizada en el texto.

En las redondillas correspondientes a la segunda petición, Montero anuncia que va a tratar con dos significados de la palabra «reino»: «La fe dice: “Venga a nos / El tu reyno”: y tiene dos / Sentidos esta palabra». En este punto era de esperarse, según la costumbre de comentaristas de obras literarias y predicadores de todos los tiempos, una descripción y análisis de cada una de estas acepciones, abundantemente apoyada con autoridades. Y el poeta cumple con esa expectativa: primero señala dos acepciones de «reino»: una que correspondería a «reinado» y otra que correspondería a «territorio» (pág. 8). Después, dentro de esta segunda acepción, el poeta procede a jugar, a lo largo de varias estrofas, con diferentes usos y matices del término, para concluir recurriendo a dos autoridades bíblicas traducidas a redondillas castellanas, San Juan y Jesucristo (pág. 9). De paso, Montero también nos deja constancia de un uso peculiar: «Venga a nos [o vénganos] tu reino», que resulta meramente coloquial y que, curiosamente, ha perdurado hasta nuestros días: «*Venga a nos tu reino* es, / En la común opinión, / Hacer una petición / Llevados del interés».¹⁵

Estas anotaciones lexicográficas son, en Montero, el desarrollo poético (y en algún caso repetición literal) de una acotación más simple y más didáctica que había hecho el anónimo autor de las meditaciones en prosa (pág. 539).

También Jorge de Montemayor hace en su poema comentarios lexicográficos. En la *Cántica Segunda* («*Sanctificetur nomen tuum*») propone una pregunta retórica: «... ¿cómo esta palabra entenderemos, / si en tu gran sanctidad no acrescentamos, / aunque el tu nombre acá sanctifiquemos?» (pág. 287). Y, para «responderla», recurre a la autoridad de san Pablo que, además del sentido literal, encuentra en estas palabras un sentido moral: santificar el nombre de Dios significa también obrar bien en su nombre para glorificarlo (págs. 287-88).

Por otra parte, la *Cántica nona* de Montemayor puede considerarse, toda ella, como un comentario dedicado a explicar la palabra «Amén». En ella, el poeta recurre a diversas autoridades para reforzar la idea de fe: San Agustín, San Mateo y varios lugares del Antiguo Testamento (pág. 301). Después recuerda que, en San Mateo y en varios otros lugares, hay pruebas suficientes de que

¹³ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida. Obras completas* (2003), págs. 31-232, pág. 71.

¹⁴ Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores*, prólogo y notas de Félix G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1946, pág. 87.

¹⁵ Pág. 8. En México decimos «Vénganos tu reino» en tono irónico y familiar, cuando, aprovechando una oportunidad que se nos ofrece, nos apropiamos de algo más o menos ilícitamente.

Dios ha dicho al hombre que, al hacerle peticiones, está ejerciendo su fe, y llega a sugerir que, por precepto de Jesucristo, esta fe queda refrendada en la palabra «Amén» (pág. 301).

Savonarola por su parte, también se refiere a tres significados de «Amén» y a diversas acepciones de la palabra «Cielo».¹⁶

Todos estos ejemplos sirven también para ilustrar otros dos recursos propios de la exégesis que no podemos aquí más que dejar apuntados: la acumulación de autoridades y ejemplos, y el planteamiento de *quaestiones* o preguntas que encauzan el desarrollo del sermón (o comentario, o glosa).¹⁷ Por último, tenemos las interpelaciones y admoniciones directas a los oyentes (que suelen llamar al arrepentimiento y al perdón y resultan más propias del sermón –aunque no exclusivas de este género). Son frecuentes en el poema de Montemayor y en la prosa de Savonarola, mientras que en Montero están casi totalmente concentradas en la silva correspondiente a la última petición, que consiste en una elocuente *preparatio ad mortem* en verso; y, por último, faltan casi por completo en las meditaciones en prosa del autor anónimo.

He intentado en estas notas señalar algunos de los recursos que comparte la poesía con la exégesis. Por fuerza han tenido que quedar fuera de estas líneas muchos aspectos, quizá los más importantes, de la poesía contenida en las obras a las que hemos hecho referencia. Sirvan de consuelo y de coda a estas líneas unas palabras de Santa Teresa que, aunque se refieren a la oración, bien podrían estar referidas a la poesía. Y, de paso, a nuestra labor de exégetas:

...pensar y entender qué hablamos, y con quién hablamos, y quién somos los que osamos hablar con tan gran Señor [...] es oración mental; no penséis que es otra algarabía, ni os espante el nombre. Rezar el Paternóster, u lo que quisieredes, es oración vocal. Pues mirad qué mala música hará sin lo primero; aun las palabras no llevarán concierto todas veces. (pág. 339)

¹⁶ «Amen. Hoc verbum tripliciter interpretatur, videlicet: "veritas", "fideliter", et "fiat", pág. 237. «Qui est in caelis. Si per caelos intelligimus hos corporeos, quos oculis cernimus [...] Si per caelos intelligimus angelos et beatos, vel etiam factos viros [...] Si, vero, per caelos intelligimus bona aeterna iustis promissa...», *Expositio Orationis...*, págs. 321-22.

¹⁷ También en Santa Teresa hay *quaestiones*. Por ejemplo, a propósito de la palabra *cotidianum*: «...escribiendo esto he estado con deseo de saber por qué después que el Señor dijo "cada día" tornó a decir "hoj". Quiéroos decir mi bovería; si lo fuere, quedese por tal...» (*Camino...*, pág. 380).

EL QUIJOTE EN EL CINE DE MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN¹

LUISA SHU-YING CHANG
Universidad Nacional de Taiwán

INTRODUCCIÓN

El presente artículo se basa en los estudios interdisciplinarios entre el cine y la literatura con el fin de ensanchar nuestra perspectiva sobre *El Quijote*, tomando la expresión cinematográfica como otra forma artística. Manuel Gutiérrez Aragón (1942-), tras la serie televisiva sobre la primera parte de *El Quijote* que rodó en 1991, protagonizada por Fernando Rey y Alfredo Landa, nos ofreció en 2002 la adaptación de la segunda parte, titulada *El caballero Don Quijote*.² Los estudios siguientes abordarán esta obra fílmica basada en la segunda parte de *El Quijote*, indagando la «representación» de esa obra clásica de la transición del Renacimiento al Barroco en la época de la modernidad, o mejor dicho, en la posmodernidad de principios del siglo XXI.

Se suele decir que por muy buena que sea la adaptación de *El Quijote* a otro medio artístico, será difícil que esté a la altura de la obra maestra que imita. Esto se debe, por una parte, a la complejidad argumental del original y, por otra, a sus contribuciones poliédricas a la literatura universal.³ Por ello habría sido un reto muy arriesgado para Gutiérrez Aragón el llevar esta gran obra maestra y emblemática a la pantalla, sobre todo, ante las versiones de otros directores. Confesó él mismo que «hacer *El Quijote* es muy complejo porque la gente lo mira con lupa».⁴ De este modo, debemos ver esta película desde el ángulo de la autoría del cineasta y los valores del séptimo arte, para obtener otra visión más allá del Quijote literario que nos legó Cervantes.

Gutiérrez Aragón ha tomado unos treinta capítulos para desarrollarlos en el cine, intercalando también algunos episodios de *El Quijote* de Avellaneda, centrándose en las andanzas más dramáticas. Hay una documentación muy rica en torno a todo el Siglo de Oro: modos y modas, escenas que transmiten costumbres e ideas de la época; una colección caleidoscópica de antifaces, disfraces, máscaras y de vestuarios (trajes de viaje, vestimenta de la corte) bajo la iniciativa de G. Vera y de F. Murcia en la dirección artística. Todo esto crea vívidas imágenes visuales relacionadas con el

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación subvencionado por el Consejo Nacional de Ciencia de Taiwán. Agradezco a don Anthony Close sus valiosas sugerencias.

² *El caballero Don Quijote* obtuvo el Premio Ciudad de Roma Festival de Venecia 2002; GOYA 2003 a la mejor fotografía; FIPA de Plata Biarritz 2003; Premio ACE al mejor actor (Juan Luis Galiardo); Premio ADIRCE al mejor actor de reparto (Carlos Iglesias).

³ Véase el estudio de A. Close «Las interpretaciones del “Quijote”», en *Don Quijote*, ed. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, pág. CLXI.

⁴ Gutiérrez Aragón, *El caballero Don Quijote*, GONAFILM, 2002. En este DVD se incluyen varias entrevistas, que son referencias útiles para comprender el rodaje de la película.

Caballero de los Espejos, las apariciones de Merlín, la cueva de Montesinos; el encuentro con el Caballero del Bosque, con la bella cazadora; los diversos sucesos en el palacio de los duques, etc. A ello contribuye también la fotografía de J. L. Alcaine mediante la iluminación de los paisajes, las sombras amenazantes del manicomio. Esta parte técnica del cine bien elaborada es lo que se destaca del resto de las películas antiguas y recientes de *El Quijote* y está muy bien lograda en *El caballero Don Quijote*.⁵

EL COLORISMO, LA FANTASÍA Y LA COMICIDAD

Sin duda alguna, nos llaman mucho la atención los efectos visuales, sobre todo, el empleo de colores llamativos. Según Giannetti, los colores calientes –el rojo, el amarillo y el naranja– evocan la invasión, la violencia, la excitación, y el contraste entre la luz y la sombra suele aludir a la ensoñación y la pesadilla, que son muy atrayentes y eficaces en las imágenes fílmicas.⁶ El color amarillo es el color predominante de la película, y es el propio de la luz, del sol y de la tierra. La ética y la estética se unen en esas proyecciones de majestuoso paisajismo impresionista. Recibimos una sensación del voluntarioso y perturbado empeño de don Quijote. La luz brillante simboliza el esplendor áureo del Siglo de Oro español. Por otro lado, el color amarillo-otoñal también nos evoca un retrato cálido de un Quijote crepuscular, avellanado y escéptico. Ese vasto paisaje atravesado por la ruta del loco hidalgo en su tercer viaje desde la Mancha, en el interior del país, hasta la costa refleja la trayectoria histórica de España, enraizada en el corazón de la novela y en el cine. Las montañas, el palacio del estilo musulmán, el alcázar de Toledo, el río Tajo son monumentos y paisajes que marcan las historias enfrentadas de la España conquistada y la conquistadora.

A diferencia de otras películas sobre don Quijote o sobre temas de tipo picaresco en las que se suele hacer un contraste entre el vasto espacio y la humildad del personaje para subrayar que la fuerza de la naturaleza es superior a la humana y enfatizar las desventuras del aventurero o el vagabundo,⁷ Gutiérrez Aragón intenta proyectar una retahíla de imágenes superimpuestas al plano general, que es bien un espacio inmenso, o bien un ilimitado paisaje sin horizontes, para así sugerir el ambiente avasallador lleno de aventuras soñadas y alucinaciones. Los dos jinetes andantes se sitúan siempre en el primer plano observando el paisaje como si fuera un desafío inminente para ellos. Por otra parte, las imágenes del plano medio de “two shot”, es decir, con un foco de acercamiento de la parte superior de los personajes, con los monólogos de don Quijote y sus diálogos con Sancho, dan una fuerte sensación paródica. Por ejemplo, cuando don Quijote y Sancho salen de nuevo en busca de aventuras, ante ellos aparecen una serie de cordilleras elevadas hacia el firmamento, con una nubosidad que envuelve las montañas, reflejando el conflicto de lo soñado y lo real dentro del Quijote. Asimismo, al salir de la cueva de Montesinos, don Quijote se enfrenta a un ilimitado campo lleno, al parecer, de nuevos retos. Otro ejemplo serían las escenas del Sancho fatigado al final de su papel como gobernador de la isla cuando se encuentra otra vez con don Quijote. En ellas, la luz, el colorismo, la tierra, los olivos verdeantes se nos presentan a plena vista. En la playa, durante la batalla con el Caballero de la Blanca Luna, otra vez se ve una iluminación dorada sobre las cortinas de arena y las olas, que al romper salpican a los personajes con su espuma. Los elementos simbólicos de la intensificación o atenuación de la luz, meticulosamente dosificados, crean un efecto de languidez cuando habla el cautivo, aludiendo al fracaso de don Quijote y su desengaño.

⁵ Vicente Molina Foix, *Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 152. C. Heredero, *Cinemanía*, noviembre, 2002. Semejantes críticas de Bonet Mojica en *La Vanguardia*, 11 de noviembre de 2002; C. Boyero en *El Mundo*, 4 de septiembre de 2002; A. Fernández-Santos en *El País*, 27 de octubre de 2002.

⁶ Luis Giannetti, *Understanding movies*, New Jersey, Prentice-Hall, 1996, págs. 21-22; 25.

⁷ Chang, «Lazarillo de Tormes: de la novela al cine», *Memoria de la palabra*, Iberoamericana Vervuert, 2002, págs. 519-20.

En cuanto al ambiente fantástico, Gutiérrez Aragón ha aprovechado el uso fabuloso de las técnicas digitales para proyectar escenas surrealistas a modo de metáforas alusivas al mundo alucinante del Quijote, más allá de la frontera de la realidad. Las bellas secuencias oníricas de la cueva de Montesinos son «una mezcla entre lo raro y lo intrigante, transmitiendo las palabras poderosas, extrañas y perturbadoras, al tiempo que se revela el aire de intriga y de magia».⁸ En las burlas practicadas en el palacio de los duques con el fin de desencantar a Dulcinea, se intercalan imágenes visionarias ante don Quijote, quien descubre más tarde que todo era mentira. Pero aunque don Quijote se desengaña del mundo ficticio, se empeña en dar de latigazos a Sancho. Al final de la película, Gutiérrez Aragón destaca la escena de la jaula de grillos y sugiere que las aventuras del caballero van llegando a su fin con un foco de acercamiento extremo. Don Quijote reconoce que el viaje de sus desventuras ha terminado y se despierta para morir.

Ciriaco Morón, en *Para entender El Quijote*, afirma que los capítulos 30-57 de *El Quijote* son «el gran teatro».⁹ Gutiérrez Aragón, a su vez, maneja este gran teatro en su cine tomando un camino ecléctico en los diálogos y exagerando un poco la comicidad de Sancho, que llega a interpretar una de las escenas más dramáticas y amenas de la película. Los personajes populares procuran hablar con menos giros arcaicos y poco comprensibles para el espectador. Me refiero, por ejemplo, a las escenas en que Sancho, al pedirle a don Quijote su salario y el cargo de gobernador de la ínsula, dice que «pero aquí no hay ínsulas, ni ínsulos»; o aquellas donde contesta al Duque con jocosa sorna: «Sí, Dulcinea está encantadísima, tan encantada como mi padre». Los sucesos burlescos que protagoniza Sancho durante su cargo del gobernador –víctima de una fantaseada Ínsula Barataria–, son como un estremés dentro del teatro. Don Quijote, a su vez, a pesar de mantener su tono grandilocuente que contrasta con la vulgaridad que le rodea, se destaca en la secuencia del acoso sexual al que le somete Altisidora, lo mismo que en el monólogo en que don Quijote se queja de que todas las mujeres le persiguen. El humorismo del director se manifiesta en este atractivo punto de coquetería viril que Galiardo atribuye al hidalgo.

LA LOCURA

Respecto a la distancia espacial-temporal entre la España de Cervantes y la España de Gutiérrez Aragón, la interpretación de sendos autores será uno de los focos de atención más significativos. El cómico pragmatismo de Sancho no es difícil de interpretar, pero la psicología del loco hidalgo es más compleja y complicada. Castro expuso que «Cervantes personalizó y universalizó genialmente el tema del vacío angustioso del vivir español, un tema que él no había inventado, pues existía en los ánimos y venía expresándose en modos muy varios en la época “conflictiva”».¹⁰ De acuerdo con esta línea de interpretación Gutiérrez Aragón ha optado por un Quijote menos alienado si bien ensimismado en sus propias ideas. Por ello, generaciones sucesivas han interpretado de formas muy variadas a los dos personajes principales. En otros estudios, Castro trata del valor y razón de ser duraderos de las obras literarias. Dice que «en esa montañosa selva de la realidad humana, expresada en forma tensa y cautivante, hay que abrir sendas –algo así como cortafuegos– entre los sentidos posibles y vigentes en 1605 y 1615 (en la medida que sean discretamente imaginables), y los nuestros de 1965. Luego han de ser integrados en un conjunto que haga sentido».¹¹ En el caso de Gutiérrez Aragón, «los nuestros» serían los lectores o espectadores del siglo XXI. Intentaré dar cuenta de la diferencia entre la interpretación de Gutiérrez Aragón y la de Cervantes a través de las ideas de Michel Foucault.

⁸ «El caballero don Quijote» por Jesús Usero Cañestro en *El Quijote en el cine*, Madrid, Edi. Jaguar, 2005, pág. 115.

⁹ C. Morón, *Para entender El Quijote*, Madrid, Rialp, 2005, págs. 171-90.

¹⁰ Américo Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pág. 366.

¹¹ A. Castro, *Cervantes y los costicismos españoles*, Barcelona, Alfaguara, 1966, pág. 76.

Foucault en su *Locura y civilización*¹² comenta que Cervantes y Shakespeare son los dos maestros que saben sacar el máximo partido del tema de la locura. El público en general, después del siglo XVII, ya no entiende la locura como una «pasión desesperada» o una «alienación imaginaria» de los personajes. Como consecuencia, en el siglo XX o XXI, aunque los lectores comprenden la locura de don Quijote tal y como la veía el siglo XVII, la rechazan como ajena a la sensibilidad contemporánea. Tal vez sea ésta la razón por la que Gutiérrez Aragón no puede ni quiere plasmar a un Quijote tan loco como lo era el de la época de Cervantes. Gutiérrez Aragón quiere que don Quijote sea un personaje más simpático y entrañable, «un loco voluntario».¹³ Veamos la interpretación de Foucault:

La locura no se puede encontrar en estado salvaje. La locura no existe sino en una sociedad, ella no existe fuera de las formas de la sensibilidad que la aíslan y de las formas de repulsión que la excluyen o la capturan. Así, se puede decir que en la Edad Media, y después en el Renacimiento, la locura está presente en el horizonte social como un hecho estético o cotidiano; después en el siglo XVII «a partir del internamiento», la locura atraviesa un periodo de silencio, de exclusión. Ella ha perdido esa función de manifestación, de revelación que tenía en la época de Shakespeare y de Cervantes. [...] Finalmente, el siglo XX somete la locura, la reduce a un fenómeno natural, la liga a la verdad del mundo.¹⁴

Evidentemente, la locura del Quijote cervantino, al igual que la de Segismundo de *La vida es sueño* o la de *Hamlet* y *Macbeth*, había disfrutado de un privilegio: todos estos personajes pueden dejar volar su alienación o fantasía a su antojo. El Quijote de Gutiérrez Aragón tiende a ser un soñador más que un alucinado, a ser un idealista que tiene razón, más que un idealista que persigue lo imposible. Partiendo de un estado de ánimo de fracaso, al que desemboca la locura, se llega a un clímax en que el espectador aspira a buscar un consuelo o un espejo de sí mismo a través del Quijote. Sin embargo, al perder ese carácter anormal de la locura que Foucault atribuye a los personajes de Cervantes y Shakespeare, lo que puede resaltar el director es la modificación del protagonista y el estado mental del espectador de cine para provocar la identificación de éste. Para Usero Cañestro el director ha aportado credibilidad y autenticidad a la película: «Nos muestra la realidad tal y como fue, y don Quijote pone la locura con sus palabras, con sus actos, sin emplear complicados e inverosímiles efectos especiales, son naturalidad y certeza».¹⁵

¿ALEGORÍA NACIONAL O BÚSQUEDA DE IDENTIDAD?

A mi modo de ver, Gutiérrez Aragón debía tener un motivo subyacente más allá del deseo de adaptar la novela cervantina al cine, algo así como analiza Harold Bloom en su *The anxiety of influence: a theory of poetry*,¹⁶ que los intelectuales sienten el anhelo y el ímpetu de entablar una antítesis con otras obras artísticas a través de nuevas producciones. Gutiérrez Aragón ha intentado apartarse de una tendencia generalizada en las representaciones modernas de las obras barrocas. Según él, éstas, una vez adaptadas a la pantalla o llevadas al teatro moderno, suelen mantener un ritmo muy lento y estar cargadas de patetismo. Por otra parte, Gutiérrez Aragón quiere hacer un Quijote más español y cervantino y acentúa que «mi visión podría ser la más cercana a la creación cervantina que se haya hecho nunca»,¹⁷ sobre todo, en el reparto de los personajes. El cineasta cántabro intenta distinguirse del Quijote que se hace fuera de España, donde siempre «se describe

¹² Foucault, *Madness and civilization*, traducido por Richard Howard, New York, Vintage Books, 1973.

¹³ Gutiérrez Aragón, *El caballero Don Quijote*, GONAFILM, 2002.

¹⁴ Foucault, *Madness and civilization*; se encuentra este fragmento traducido al español en varias páginas web.

¹⁵ Usero Cañestro, pág. 115.

¹⁶ Bloom, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

¹⁷ Gutiérrez Aragón, 2002. Lo mismo afirmó Usero Cañestro en su «comentario», pág. 115.

al Quijote como un santo».¹⁸ Heredero apoya este intento del director y afirma que «Gutiérrez Aragón presenta a un Quijote más maduro y mucho más personal, más complejo y más romántico, más abierto a la teatralidad y a la fantasía de la representación».¹⁹ Por lo visto, la creación que de estos personajes hacen J. L. Galiardo y C. Iglesias «es de gran aliento y está construida en una esplendorosa forma de choque verbal, gestual y de conductas».²⁰

Además del deseo de afirmación de autoría y de hacer algo distinto en el arte fílmico sobre el héroe nacional, parece que Gutiérrez Aragón también siente de modo inconsciente la comezón por identificarse como el director español que hace una obra propiamente española, *El Quijote*. De acuerdo con algunas escenas de la película, se vislumbra esta búsqueda de identidad, tanto para el director como para el pueblo español. Vemos que el reparto incluye a actores y actrices conocidos por el público español; el paisaje y monumentos autóctonos de la Península, e, incluso, la identificación literaria entre el Quijote auténtico y el apócrifo de Avellaneda.

Examinemos algunas escenas para confirmar la teoría de esta búsqueda de identidad. Por ejemplo, en la escena de Tosilos travestido, se profundiza en un difícil monólogo melancólico, que el director plantea en un largo plano medio a cámara fija, después resuelto en una breve serie de primeros planos de recepción y remate. Más tarde, don Quijote, oculto en el rincón del palacio, mirando a Tosilos que se contempla en el espejo para desmaquillarse, descubre que todo aquello del palacio era mentira y farsa. El reflejo real en el espejo de Tosilos desengaña a don Quijote, que ya puede reconocer a su propio yo y el mundo real. Molina Moix lo considera como una *road-movie* de los caminos de la identidad.²¹

Respecto a la identificación literaria y cinematográfica, Gutiérrez Aragón mezcla los episodios del Quijote de Cervantes y el de Avellaneda. La trama fílmica salta del capítulo 59 al capítulo 72 de la novela, y a don Jerónimo y don Juan les suceden como interlocutores don Álvaro Tarfe y su hija. En la película, los diálogos entre don Quijote, Sancho Panza y la hija de don Alvaro Tarfe se cargan de ironía cuando ésta les enseña *El Quijote* de Avellaneda.

QUIJOTE: Mi vista no puede leer letras tan pequeñas.
 SANCHO: La mía tampoco.
 ...
 QUIJOTE: ¡Ah! Estabas interesada en mis desventuras, hija.
 MUGHACHA: Mucho. Pero muy triste cuando llevan al manicomio de Toledo.
 QUIJOTE: Todo este libro es falso. Esas aventuras están inventadas.
 SANCHO: ¿Y ese Quijote lleva acompañado de un escudero llamado Sancho Pancha?
 MUGHACHA: Sí, traía... pero, aunque tenía fama de gracioso, yo nunca le encontré ninguna gracia.
 SANCHO: Pues, el auténtico Sancho Panza soy yo..., y el auténtico Quijote es mi amo aquí presente, valiente, enamorado, muy enamorado... el mejor amo que un hombre puede tener en esta vida, ... cuidador de las viudas, y... matador de doncellas...

Para consolidar esta identidad, Gutiérrez Aragón agrega el episodio del manicomio de Toledo, al que don Quijote acude buscando a un loco que se ha hecho pasar por él; según explica el guardián, el loco estuvo allí encerrado, pero «se fue a las playas de la mar de Barcelona, a ver si allí tenía más suerte». En la secuencia siguiente en la que don Quijote y Sancho encuentran a los actores ambulantes imitándoles en la plaza del pueblo, don Quijote se enfrenta a su «alter ego» entre las risas del público, con unos ojos tristes, cargados de desconsuelo y cólera, mirando al actor que interpreta el falso Quijote, con un maquillaje extravagante y cómico. El Quijote de Gutiérrez Aragón (que es también el de Cervantes) está mirando al Quijote de Avellaneda y a otros tantos que conocen el Quijote a través de la lectura. El verdadero Quijote se desconoce y se reconoce

¹⁸ Gutiérrez Aragón no precisa cuáles son las películas extranjeras. Hay al menos veintisiete adaptaciones. Véase *El Quijote en el cine; Cervantes en imágenes*, Univ. Alcalá de Henares, 1998.

¹⁹ Heredero, *Cinemanía*, noviembre, 2002.

²⁰ A. Fernández-Santos, *El País*, 27 de octubre de 2002, Valladolid.

²¹ Molina Foix, pág. 153.

a sí mismo a través de «la otredad». Estas escenas añadidas asumen un fuerte matiz paródico, de simbolismo y dobles intenciones. Gutiérrez Aragón se enfrenta a sí mismo, así como el Quijote se enfrenta a su reflejo real a través de una «representación».²²

Este episodio tiene connotaciones de alegoría nacional y es a la vez una alusión a la búsqueda de identidad personal. Don Quijote va lejos en busca de su doble apócrifo, receloso de encontrarse con una sombra más aguerida o más enamorada que él. El episodio añadido alude a la búsqueda o el deseo anhelante de «influencia» que percibe Gutiérrez Aragón en su propio Quijote y el de otros directores. Al desenmascarar al apócrifo Quijote de Avellaneda, es como si el auténtico Quijote nacional resucitara bajo su dirección. En el cine, el Quijote verdadero reprocha al falso Quijote, el actor ambulante, tildándolo de: «impostor, ladrón de famas, saqueador de los caballeros caídos, bobo del pueblo». En este punto culminante dramático, el «narcisismo» refleja el rostro auténtico de Cervantes y de Gutiérrez Aragón. Por ende, creo que el sentido de rehacer esta obra cervantina en el cine encierra una alegoría del pueblo español, sobre todo, acerca del cuarto centenario de la primera parte de *El Quijote*.

CONCLUSIÓN

Es un gran desafío adaptar *El Quijote* a la pantalla fílmica. Tal fue la conclusión que sacaron los cineastas comentando que hacerlo es una perversa paradoja porque la grandeza de las adaptaciones al cine de *El Quijote* radican precisamente en su imposibilidad. *El Quijote* fue la obsesión de Orson Welles, fue un sueño inalcanzable para Chaplin, y en los últimos tiempos ha supuesto el naufragio de Terry Gilliam. José Saramago, quien trabaja más en las letras que en las imágenes, afirma la dificultad de trasladar la obra a la pantalla.²³ Entonces, ¿qué significa para el propio Gutiérrez Aragón? Sólo desde un impulso propiamente quijotesco se entiende la obsesión que la novela ha despertado en tantos directores de cine. Para Gutiérrez Aragón es una empresa inspirada por su voluntad de llevar al héroe intelectual español a otro extremo, a esta otra forma de expresión, convirtiéndolo en símbolo estético a través del cine. Nos proporciona una honda meditación sobre ese espíritu nacional, esa reminiscencia de la esencia española, esa nostalgia por el paisaje y la tierra de Castilla a través de la ruta de don Quijote. Gutiérrez Aragón, es un apasionado más dentro de ese ámbito del círculo intelectual español que proviene de la Generación del 98. Es un soñador de la filmología que intenta continuar la tradición picaresca de la cultura hispánica, y trata de cumplir su propio espíritu quijotesco y la dualidad reflejada en su propia persona. Así lo confesó en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes: «El cine ha sido el jardín de mis deseos... Elegí el cine para librarme de la literatura que me consumía por dentro».²⁴

²² C. Herredero, *Manuel Gutiérrez Aragón. Las fábulas del cronista*, Madrid, SGAE, 2004, pág. 134.

²³ *El País*, «Cultura», 27 de abril de 2005.

²⁴ Gutiérrez Aragón, 2004, «Jardín de deseos», Madrid: Real Academia de Bellas Artes.

EL PÍCARO ANTE DON QUIJOTE: LA NOVELA PICARESCA Y LOS ORÍGENES DE LA NOVELA

ANNE J. CRUZ
University of Miami

La crítica pretende situar los orígenes de la novela moderna en varias coyunturas históricas y geográficas, cuyos sitios, sin embargo, son aclamados por cada proponente como el más auténtico y autorizado. Hay quienes consideran que el género novelesco expone la formulación continua de una conciencia a través del tiempo y del espacio. Otros asertan que la novela es el resultado de la progresión de un movimiento literario, cuyo desarrollo y evolución apuntan a una visión orgánica, cuando no teleológica del género. Evidentemente, como sucede con los demás llamados orígenes literarios, los de la novela se multiplican a través de una poética de apropiación iniciada no por el género mismo, sino por sus lectores. En efecto, la extrañeza de las narrativas de otras épocas –demarcada tanto por las diferencias culturales así como las lingüísticas– tiende a incomodar al lector moderno, quien, según el crítico inglés Ian Watt, se identifica mayormente con la representación de «la vida cotidiana de la gente común».¹ Es claro que la atracción del lector moderno hacia el supuesto realismo de la novela se basa en la creación y el cultivo de una subjetividad que refleja la psicología y sensibilidad del mismo lector.

Sabemos que Watt no quiso otorgar al *Quijote* el título de la primera novela moderna, sino que escogió como ejemplos paradigmáticos a las obras que, según él, manifiestan un realismo formal. De acuerdo con Watt, esta noción depende de una objetividad empírica divorciada de su dialéctica opuesta, la autorreflexión. En un estudio reciente sobre la teoría de la novela, el crítico norteamericano Michael McKeon explica que la exclusión de *Don Quijote* del canon novelístico se debe a la búsqueda de Watt por una estabilidad epistemológica, la cual lo llevó a su vez a ambicionar una estabilidad genérica y rechazar toda literatura «inestable» producida durante las épocas de crisis. Por el contrario, las grandes teorías refundidoras de los estudiosos de la novela moderna, José Ortega y Gasset, Mikhail Bakhtin, y Georg Lukacs se adhieren a la autorreflexividad del género. Así, mientras Watt asocia el realismo con el efecto de la presencia inmediata del narrador, cuando no del autor, los demás lo relacionan con el distanciamiento y la mediación, estrategias típicas de la novela moderna.² McKeon concluye que las dos facciones se añan en cuanto al *Quijote*, por combinarse en el texto la función de la veracidad –una de las categorías del realismo formal que asigna Watt a la novela– con el auto-análisis valorizado por los teóricos europeos. Según McKeon, la doble afiliación que demuestra el *Quijote*, así como el espíritu irónico con que trata todo lo

¹ Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1991, pág. 60.

² Michael McKeon, «Watt's *Rise of the Novel* Within the Tradition of the Rise of the Novel», *Eighteenth-Century Fiction* 13, n° 2-2 (enero-abril 2000), págs. 253-76.

relacionado con la novedad de la imprenta, debe interpretarse como ejemplo del escepticismo de Cervantes ante el empirismo ingenuo de las novelas dieciochescas que elige Watt precisamente por su presunta autenticidad empírica.³

Para Michel Foucault, el *Quijote* asume el puesto de la primera novela moderna porque se efectúa en el texto la ruptura de los signos de las semejanzas lingüísticas. El lenguaje se separa de la materialidad, en una época determinada, en cambio, por la locura y la imaginación. Las múltiples fragmentaciones de la temprana edad moderna, tanto sociales, económicas y religiosas, así como científicas, exigen un nuevo modo narrativo que da forma al proceso histórico al mismo tiempo que es conformado dialécticamente por ese mismo proceso. En efecto, la volatilidad de la temprana edad moderna requiere un modelo narrativo que encapsula a su vez la naturaleza dialéctica del proceso histórico, la cual vemos reflejada en la novela de Cervantes. No obstante, habría que notar que las características de la novela moderna también se encuentran en la picaresca. El propósito de nuestro ensayo es el de subrayar la modernidad de estas narrativas del Siglo de Oro para integrarlas dentro del género novelesco, teniendo en cuenta sus delimitaciones temporales, geográficas y formales.

La distinción hecha por Carlos Blanco Aguinaga entre el realismo de la novela picaresca y el de la novela cervantina, seguida por la visión antagónica promovida por Walter Reed, han querido obviar una comparación favorable entre estas dos formas narrativas.⁴ Y sin embargo, en su temática y lenguaje, así como en la estructura de la trama, el género picaresco contiene el germen de lo que tanto Watt como los teóricos europeos consideran esencial en la formación de la novela moderna. El *Lazarillo de Tormes* es la primera novela que nos presenta un protagonista principal de clase baja, al documentar doscientos años antes que *Tom Jones* o *Moll Flanders* el quehacer cotidiano de la «gente común» que tanto enfatiza Watt en las novelas inglesas. La trama de la misma manifiesta, además, la volatilidad que demanda McKeon del género. Si bien el prólogo del *Lazarillo* comienza por plantearnos las razones del autor por escribir un libro, éste termina por convertirse en el narrador ficticio, quien anticipa el motivo novelístico. Leemos primero los comentarios del autor anónimo: «Porque, si así nos fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras, y si hay de qué, se las alaben» (*Lazarillo* 88). Al final del prólogo, la voz del autor se torna en la del narrador, quien nos informa que sigue las órdenes de otro personaje ficticio: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino por el principio, porque se tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial» (*Lazarillo* 89).⁵ A nivel de la trama, el narrador ya maduro nos relata las malandanzas de su niñez. La insistencia de Lázaro en su propia inocencia evoca la aserción de Watt de que la novela se conserva empíricamente ingenua. Aunque la trama trata de convencer al lector del candor del personaje, la postura de meta-ficción del autor –vislumbrada en el prólogo y en la actitud escéptica del narrador– nos obliga a cuestionar la veracidad de la narración.

Las tres novelas que inauguran el canon de la picaresca –el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* y el *Buscón*– gozan de la doble perspectiva de auto-ocultación y revelación que Claudio Guillén, entre otros, atribuye a la novela picaresca y que también notamos en la novela moderna.⁶ Esta pers-

³ Michael McKeon (ed.), *Theory of the Novel: A Historical Approach*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000, págs. 385-86.

⁴ Carlos Blanco Aguinaga, «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957), págs. 314-42; Walter Reed, *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

⁵ Aunque se ha intentado establecer la existencia de un folio perdido que separase el prólogo de la novela, hasta no encontrarlo, no podemos menos de considerar como una ironía del autor el desliz de la voz del narrador del prólogo en la del narrador del texto. Cf. Rosa Navarro Durán.

⁶ Claudio Guillén, «Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque», en *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pág. 82.

pectiva, la cual señala la complicidad del lector con la concienciación del autor, se observa, según Margaret Doody, tanto en las novelas antiguas como en las de los siglos dieciocho y diecinueve.⁷ En el *Guzmán*, por ejemplo, el prólogo, que va dirigido a dos clases de lectores –los discretos que ponen atención en el mensaje moral, y el vulgo desentendido que disfruta únicamente de la trama– anticipa la auto-referencialidad de la novela moderna. El narrador reitera la ironía del autor al comentar, «O te digo verdades o mentiras. Mentiras no: y a Dios pluguiera que lo fueran, que yo conozco de tu inclinación que holgarás de oír las y aun hicieras espuma con el freno. Digo verdades y hácensete amargas» (*Guzmán* III.i.37). A pesar de su advertencia, el narrador endulza la trama con suficiente humor para atraer y retener al lector. Al escindirse así el narrador del *Guzmán*, se asemeja al narrador clásico a quien Doody divide en «el que cree ser verdad todo lo que dice» y el mago tras las bambalinas, a quien ella llama «el demonio hacedor de ficción» (Doody, 1995, pág. 7). La inestable conciencia narrativa que demuestran las novelas antiguas se reitera en la picaresca en la duplicidad con que el pícaro narra su autobiografía. Como los pícaros históricos no sabían leer ni escribir, es el narrador ficticio quien debe transmitir las experiencias picarescas al lector. Valiéndose de las metáforas de la vista y del oído, el autor de la novela picaresca nos ofrece una perspectiva «realista» de la visión del protagonista. Lazarillo, por ejemplo, aprende de un amo ciego cómo «ver» el mundo, mientras escucha los rumores que circulan en el pueblo. En el *Guzmán* de Mateo Alemán, tanto el protagonista como la novela llevan de sobrenombre el término de «atalaya» en su acepción de torre desde la cual el lector puede observar los errores humanos. El tono del discurso del *Buscón* de Quevedo conlleva el auto-engaño y rebajamiento del narrador que, según Barry Ife, convierte su lectura en sonidos amargos y desagradables.⁸ No obstante, al exteriorizar la perspectiva del «otro», la novela paradójicamente da voz a los marginados sociales denunciados y temidos por el autor.

El permitirles voz y expresión a quienes son silenciados por la sociedad es una de las características que, según Doody, forma parte de la novela antigua y que, como vimos, también se encuentra en la novela picaresca. Por su parte, las novelas picarescas de protagonista femenino típicamente dedicadas a la prostitución, se valen del arte ventrílocuo de su autor masculino para dirigir la lectura hacia un fin moral. Al igual que el *Buscón*, sin embargo, los esfuerzos de las mujeres por librarse de las dificultades que enfrentan en la vida, terminan por contradecir la moralidad impuesta por el autor masculino. La locuacidad de la pícaro Justina, por ejemplo, transciende el conservadurismo de su autor: «Ay, hermano lector! Iba a persuadirte que no te admires si en el discurso de mi historia me vieras, no sólo parlonga [...] pero loca saltadera, brincadera, bailadora, gaitera, porque como versa en el número presente, es también herencia de madre» (*Pícaro Justina* I.183).

La novela picaresca hereda su inestabilidad genérica tanto de los cambios históricos que suceden en la temprana edad moderna como de las diferentes fases formales por las que pasa la narrativa. A la vez, también puede considerarse como parte de una tradición más extensa, cuyo origen, siguiendo el pensamiento de Doody, se remonta al *Satiricón* y al *Asno de oro* de Apuleyo. Y sin embargo, la mayoría de la crítica ha rehusado incorporar el género picaresco dentro del ámbito de la novela moderna. Recordemos la tesis de Blanco Aguinaga, según la cual el realismo dogmático de la picaresca se opone al realismo objetivo de la novela cervantina (Blanco Aguinaga, 1957, pág. 313). Walter Reed, por su parte, sostiene una diferencia radical entre estos dos tipos de novela, pues para él, el *Quijote* se distingue por «jugar al juego de la literatura» (Reed, 1981, págs. 71-72). En su artículo sobre cómo Cervantes reconstruye al mismo tiempo que desconstruye la picaresca, Peter Dunn responde a la premisa de Reed.⁹ Nos hace ver Dunn que la vida de Ginés

⁷ Ver Margaret Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1996.

⁸ Barry F. Ife, *Reading and Fiction in Golden Age Spain: A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pág. 155.

⁹ Peter N. Dunn, «Cervantes De/Re-Constructs the Picaresque», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 3,3 (1983), págs. 109-31.

de Pasamonte es propuesta de manera tan autobiográfica como la vida del Lazarillo de Tormes. Además, al no utilizar Cervantes la narrativa en primera persona en el *Quijote*, el autor no se ve obligado a justificar la trama, sino que presenta una conciencia «extrínseca a la serie de eventos» que se enfoca en el comienzo en vez del final de la novela (Dunn, 1983, pág. 128).

A pesar del argumento que presenta Dunn en el artículo ya citado, la crítica sigue resistiendo toda comparación entre el *Quijote* y la novela picaresca. Quizás la diferencia más notable entre las dos formas narrativas estriba en el acercamiento tan ambiguo –y hasta ambivalente– de Cervantes hacia lo que podríamos llamar la mediación social de la ficción. La visión que ofrece de la sociedad española tiene por fin primario el observar y reportar al lector las costumbres de la temprana edad moderna, pese a que a veces critica implícita –y hasta explícitamente– sus fallas. La novela picaresca, en cambio, se enfoca de manera mucho más obsesiva en promulgar una reforma moral, social y económica. El *Lazarillo* documenta los cambios de producción, desde la época feudo-agraria hasta la incipiente economía capitalista, mientras que el *Guzmán* documenta el pasaje hacia una sociedad mercantilista. El *Buscón* rechaza los cambios que se han llevado a cabo en los valores aristocráticos; la picaresca femenina propone el control del género –textual y sexual– como una manera de mantener a la mujer siempre como objeto de cambio. No obstante, como ha señalado recientemente Carroll Johnson, Cervantes tampoco ignora los aspectos socioeconómicos de la época en que vive, al observar en detalle los varios niveles de la sociedad, desde el más humilde hasta el más encumbrado.¹⁰ Sin embargo, no parece motivarle el denunciar la pobreza y la miseria que sufre el pueblo. Sirva de ejemplo el caso de Dorotea, hija de labradores ricos, quien no padece de ninguna clase de privación. Hasta los más marginados sociales, como son los galeotes, mantienen su autonomía para luego escaparse, al contrario de su contrapartida en el *Guzmán*.

Las discrepancias entre la novela picaresca y la novela de Cervantes también se rigen por las profundas divisiones psíquicas de sus protagonistas. En ambas, la psiquis se representa dividida; en la picaresca, vemos que Lazarillo expresa su juicio privado al lector mientras declara una opinión contradictoria al público. La narración escindida de Lázaro se debe tanto a la enajenación del narrador de la comunidad que lo rodea, como al distanciamiento temporal entre el narrador y el protagonista. Ahora bien, en el *Quijote*, se crean pocos vínculos entre los grupos sociales; una vez llegan a formarse –en las ventas, por ejemplo– se disuelven casi de inmediato. Así, el *Quijote* retrata al individuo en su alienación del mundo social que lo rodea: la pastora Marcela desaparece para siempre en la floresta, mientras don Quijote se distancia de toda amistad, salvo la de Sancho Panza, a quien, sin embargo, mantiene en su puesto. De acuerdo con el dictamen de Edward Said de que la novela crea una vida alternativa para los héroes que, de otra manera, se hallan perdidos en la sociedad (Said 93), el castigo del caballero andante es el retorno a su pueblo, al sitio de origen que, años antes, abandonó con tantísimo placer y esperanza.¹¹ En cambio, la novela picaresca, aun cuando relata la vida de un personaje marginado, lo inserta implacablemente dentro de su comunidad. Rodeado de quienes han sufrido sus burlas y engaños, el pícaro queda siempre expuesto a las consecuencias de sus actos.

La picaresca, por tanto, revela los peores aspectos de la sociedad temprana moderna con el propósito de denunciarla por sus fallas. En cambio, la novela cervantina, aunque su realidad es más verosímil que el cuadro exagerado de la picaresca, nos convida a visualizar una realidad alterna enmarcada y demarcada por la locura del protagonista. Su fuerza estriba en los poderes de observación del autor, cuya visión, aun siendo tan racional y diagnóstica como la atalaya del *Guzmán*, se mantiene más distante y menos impulsada a propugnar por el mejoramiento social. Al debilitarse la imaginación de don Quijote en la *Segunda Parte*, la novela denota aún más su irresolución. Ruth El Saffar alguna vez propuso que Cervantes, a través de su protagonista, declara

¹⁰ Carroll B. Johnson, *Cervantes and the Material World*, Urbana-Champaign, University of Illinois Press, 2000.

¹¹ Edward Said, *Beginnings: Intention and Method*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1975.

su desasimio de la dinámica social que se padece en la época (El Saffar 221).¹² En efecto, debemos admitir que Cervantes, en lo personal, nunca o raras veces revela su postura política. La novela del *Quijote* crea un mundo alterno que es redimible únicamente por el optimismo, no del autor, sino del lector. No se trata, pues, de sí, en las guerras de los géneros literarios, don Quijote se opone al pícaro: ya hemos visto que ambos se encuentran y se apoyan mutuamente. Según McKeon, la novela moderna no surge de la aparición de unas cuantas narrativas «nuevas», sino de un proceso experimental literario que consiste de varias etapas o estadios. Lo que se manifiesta en el mapa virtual de los orígenes de la novela trazado por la crítica, no es tanto una nueva clase de género, sino una nueva dialéctica por la cual se profesa la ética y la estética. En este mapa, como nos muestra McKeon, dilucidamos los varios puntos de origen dentro de una empresa teórica e histórica que señala la discontinuidad así como la continuidad del género novelesco.

En él, debemos tener en cuenta las múltiples expresiones de auto-reflexión y de auto-encubrimiento de los protagonistas de las novelas picarescas. Tampoco debemos perder de vista su potencialidad de una creatividad radical. Así, el escritor mexicano Carlos Fuentes alaba el espíritu positivo de la novela, «La novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo. Crea complementos verbales del mundo. Y aunque siempre refleja el espíritu del tiempo, no es idéntica a él». ¹³ Agreguemos, a la opinión de Fuentes, que también existen otros mundos creados en la literatura. Mario Vargas Llosa nos ofrece un concepto aun más radical de la función utópica de la novela: «Admiramos el *Quijote*, la *Regenta* o *Fortunata y Jacinta* porque compiten con la realidad de igual a igual, porque son novelas deicidas que quieren rehacer la obra de Dios. Esto no ocurre con otros géneros» (Val 44; citado en Corral 316).¹⁴ Según el novelista peruano, al crear no ya una realidad formal, sino una realidad alternativa, el autor de la novela es a la vez un demonio hacedor de ficción y un deicida. Debemos recalcar la fuerza demoníaca que subsiste en las características de la novela moderna. Como en las de la novela picaresca, estas características incluyen una realidad inextinguible, la transgresión de las normas narrativas, y una textura verbal inclinada al exceso, cualidades que conforman lo que Vargas Llosa llama «la novela total» (Corral 316; 328-29). Al penetrar el lector en sus dos mundos alternativos, tanto el pícaro como don Quijote le ofrecen la opción de una transformación social o de una redención idealista, sendas maneras de participar plenamente dentro de la esfera de la novela moderna.

¹² Ruth El Saffar, «In Praise of What is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in Don Quixote», *Modern Language Notes* 203.2 (marzo 1988), págs. 205-22.

¹³ Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, México, Tierra Firme, 1993, pág. 18.

¹⁴ Tomás Val, «Entrevista. Mario Vargas Llosa. El competidor de Dios», *Leer* XV.104 (julio-agosto 1999), págs. 44-47; citado en Wilfrido Corral, «Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de la 'novela total'», *Modern Language Notes Hispanic Issue* 116.2 (marzo 2001), págs. 315-49.

ALGUNAS OPINIONES DE CERVANTES SOBRE EL TEATRO EN UN DOCUMENTO NOTARIAL (1593)

ANTONIO CRUZ CASADO
IES Marqués de Comares, Lucena

El documento que analizamos tuvo una apreciable repercusión cuando se dio a luz, no sólo en el ámbito de los estudios cervantinos, sino incluso en medios ajenos, como la prensa, porque en el texto se documentaba, mediante afirmaciones reiteradas de Cervantes, que el escritor era natural de Córdoba, extremo que causó cierto revuelo.

Durante su estancia en Sevilla, en 1593, el escritor presta testimonio a favor de su amigo Tomás Gutiérrez, antiguo cómico, que pretende ingresar en la cofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Iglesia Mayor de Sevilla, una aspiración que chocaba con el oficio que este personaje había detentado, debido a la mala fama tradicional de los actores.¹ La razón del rechazo a que Tomás entrase en la cofradía aparece expresada en las palabras de Andrés de Mendoza, representante de la institución, de la manera siguiente:

El dicho Tomás Gutiérrez no puede ni debe ser recibido en esta santa cofradía por hermano della, porque no tiene las calidades que se requiere[n] para poder ser recibido respel[cto] de que, como es notorio y por tal lo alego, el susodicho ha sido públicamente representante con autores de comedias y él mismo ha sido autor de comedias.²

Pero hay otro motivo que veta la admisión del cómico en la selecta corporación hispalense: «de presente –sigue el documento– tiene casa de posada y de camas»,³ una ocupación que también se consideraba un tanto deshonrosa y de baja calidad.

Aunque no entraremos en la segunda cuestión, la profesión de posadero, hay que señalar que Tomás se defiende de esta acusación diciendo:

En lo que dicen que soy mesonero, esto no se puede decir con verdad, por semejantes palabras, porque yo tengo una casa de las principales de cal[le] de Bayona, junto a las gradas desta ciudad, de que pago en cada un año, a don Diego Mejía de las Roelas, trescientos ducados, en la cual sirvo y recibo por huéspedes al Duque de Alba, y Duque de Osuna, y Marqués de Priego, y otros grandes de España.

Afirma también que en ella se alojan otras autoridades religiosas y judiciales, igualmente relevantes, y que su tren de vida es rico, como indica en otro documento:

¹ Sobre el tema, véase el libro de Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 207-41.

² Adolfo Rodríguez Jurado, *Discursos leídos en la recepción pública del Ilmo. Sr. Dr. D... y Proceso seguido a instancias de Tomás Gutiérrez contra la Cofradía y Hermandad del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Santa Iglesia Mayor de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1914, págs. 81-82, grafía actualizada (citamos abreviado Proceso y la página correspondiente).

³ *Proceso*, pág. 82.

Tengo cuatro esclavas que la sirven [su casa]; yo ando en un caballo, con muy buen trato de mi persona, y en plata labrada y en aderezos de mi casa tengo seis mil ducados empleados, y éste es trato muy honrado, y en Italia y Francia, y en Madrid y en Valladolid con menos gasto que éste lo hacen hombres muy principales y caballeros honrados.

E insiste además en que no se le equipare con un vulgar posadero: «y diferencia ha de haber de mí a guéspedes que reciben arrieros en su casa y les quitan las albardas a los jumentos y les lavan las mataduras».

Por lo que respecta al oficio de cómico, Gutiérrez hace una cerrada defensa de su antigua ocupación:

Yo he representado; por esto no he de ser excluido del ser cofrade y dárseme la candela. Porque la infamia de que son denotados los representantes se entiende solamente a los hombres joposos [¿lascivos?], que se desnudan en cueros y hacen actos lascivos y torpes, con los cuales provocan a los que les ven, y a los estriones, que saltan y bailan. Pero a los autores de comedias, oradores que con discreción y artificio representan cosas altas y memorables, no son infames, pero son muy estimados en sus repúblicas y en donde quiera que les conocen y tratan, y dellos hace caso Su Majestad del Rey Nuestro Señor y sus consejeros, y los demás grandes de todo el Reino y caballeros particulares, y les dan su lado y mesa. Y esto no lo harán con los zapateros, ni zurradores, ni taberneros, ni guitarreros, ni giferos, ni con otros hombres más bajos que éstos, a quien se les ha dado la candela de la dicha cofradía.⁴

Y es que previamente el solicitante desdeñado había pedido información sobre el oficio de muchos de los cofrades, y allí nos encontramos con que varios tienen ocupaciones ordinarias, tales como mercader, zapatero, sombrerero, herrador, etc., todos ellos de poca relevancia social.

Y es en este contexto en el que se incluye la declaración de Cervantes, con la de otros testigos, que son presentados por el humillado Tomás. No se trata de personas de escasa consideración sino que han sido seleccionadas entre sus amigos más cualificados; así se encuentran Bartolomé Sánchez, familiar del Santo Oficio de Sevilla, Martín Alonso, clérigo de órdenes menores, Melchor Ortiz de Sandoval, mercader de la ciudad de Córdoba, y Miguel de Cervantes Saavedra, criado que dijo ser de Su Majestad, vecino de la villa de Madrid y natural de la ciudad de Córdoba. Entre las preguntas que propone el aspirante a cofrade se encuentra la siguiente: «si saben que la representación en comedias y autos públicos [...] es arte y no oficio mecánico, sino de mucha habilidad y discreción, y su origen es de patriarcas y reyes y profetas y cónsules romanos, y así no se le sigue ninguna infamia».⁵ Además señala también que hace más de diez años que no usa este oficio.

Si consultamos los datos históricos referidos a la actividad teatral de la urbe hispalense, vemos que Gutiérrez es uno de los participantes en los actos del Corpus Christi, en 1582, con un carro en el que se representaba *La muerte de Orías y casamiento de David con Bethsabée*,⁶ en tanto que en el año 1584 representa el auto de *La huida de Egipto*. Sus declaraciones, en lo que podemos dilucidar por otras vías, son aproximadamente correctas.

Por lo que respecta a la cuestión, todos los testigos están de acuerdo en considerar la dignidad del oficio de cómico; así, Bartolomé Sánchez señala que «también ha visto que han sido representantes otros muchos hombres que se preciaban mucho dello e no por eso los tenían en menos ni por oficio mecánico, ni de infamia»;⁷ al clérigo Martín Alonso «le parece que la representación en comedias y autos públicos no son [sic] oficios mecánicos, sino arte de mucha habilidad y discreción, y primero que lo usen son examinados por los ordinarios»;⁸ Melchor Ortiz «sabe que la dicha representación no es oficio mecánico, sino de arte y mucha habilidad y discreción».⁹

⁴ *Proceso*, pág. 115.

⁵ *Proceso*, pág. 90.

⁶ José Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII* [1898], pról. Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes Fuentes, Sevilla, Excmo. Ayuntamiento, 1994, pág. 69.

⁷ *Proceso*, pág. 92.

⁸ *Proceso*, págs. 93-94.

⁹ *Proceso*, pág. 95.

Pero es Cervantes el que manifiesta una especial insistencia en el tema, como persona experta, y lo dice expresamente: «Como a persona estudiosa que ha compuesto autos y comedias muchas veces, sabe que el origen de las comedias e que en tiempos antiguos no se tuvieron por infames los representantes sino los mimos y pantomimos».¹⁰ Distingue luego entre dos géneros de representantes, deleznable los primeros y valiosos los segundos, una argumentación que retomará Tomás en su declaración posterior. Para Cervantes, los mimos «era [sic] un género de gente juglar que en las comedias servía de hacer gestos y actos risueños y graciosos para hacer reír a la gente, y éstos eran los que eran tenidos en poco», y en contraposición de ellos se encuentran los actores serios, «los que representaban cosas graves y honestas», dice, y añade que «el dicho Tomás Gutiérrez, puesto que ha representado públicamente, ha sido siempre figuras graves y de ingenio, guardando todo honesto decoro, por lo cual no debe ser tenido en menos, sino estimado en más». Concluye con una cerrada defensa del amigo, el cual «ha muchos años que ha dejado el dicho oficio y se entretiene en gobernar su casa y, por ser honrado como lo es, se acompaña con él mucha gente principal, y le dan su lado, mesa y silla».

Pero además, Cervantes introduce un argumento de autoridad que parece decisivo en la solución favorable del pleito: que hay personas honorables que en algún momento de su vida ejercitaron el oficio de actor; «para probar esto, dice este testigo que en la Chancillería de Valladolid está un fulano Vergara, el cual después de haber sido muchos años representante le admitió su majestad para relator en su real audiencia, que es oficio muy cualificado y que le tienen personas muy honradas, y de estos conoce muchos en España». Se incluye luego un memorial, que podríamos considerar respaldado por Cervantes, que tanta experiencia teatral y vital tenía por esos años finales del siglo XVI, en el que se hace una extensa relación de casi veinte hombres honrados y valiosos que fueron representantes en cierta fase de su vida; allí está, efectivamente, el licenciado Juan de Vergara, relator de la real chancillería de Valladolid, con otros abogados y escribanos, médicos, e incluso una abundante nómina de clérigos toledanos y sevillanos.¹¹

A esto siguen declaraciones de otros testigos que dicen haber visto representar a personas relevantes (sacerdotes, procuradores) y al mismo tiempo honestas, aunque llevaban dineros por esas actuaciones, tanto en el día del Corpus como en fiestas de la Universidad. Uno de los testigos dice, refiriéndose al relator Juan de Vergara, que «habiéndose opuesto a la relatoría, estando este testigo en dicha villa de Valladolid, vido que se le puso por objeto haber sido representante, e el presidente que a la sazón era respondió que por habello sido sería más hábil, y que se le diese [la plaza], como en efeto se le dio».¹²

Por estos años de finales del siglo XVI, Cervantes estaba inmerso en el mundo del teatro, por lo que no es de extrañar el conocimiento que tenía del medio. En esta línea hay que situar el contrato (1592) que firma con el autor de comedias Rodrigo Osorio en el que se obliga a entregarle «seis comedias, de los casos y nombres que a mí me pareciere, para que las podáis representar, y os las daré escritas con la claridad que convenga, una a una»;¹³ añade que esas comedias serán de las mejores que se han compuesto: «y pareciendo que es una de las mejores comedias que se han representado en España, seais obligado de me dar e pagar por cada una de las dichas comedias cincuenta ducados».¹⁴ «Y si habiendo representado cada comedia –añade– pareciere que no es una de las mejores que se han representado en España, no seais obligado de me pagar por tal comedia cosa alguna».¹⁵ Muy seguro de sus cualidades teatrales tendría que estar Cervantes para firmar tal documento. Quizás en estos años escribiría algunas de las comedias de su primera etapa. Algunos años antes, en 1585 y en Madrid, había vendido al autor de comedias

¹⁰ *Proceso*, pág. 97. Las restantes referencias en la misma pág., e igual en casos similares.

¹¹ *Proceso*, pág. 136.

¹² *Proceso*, pág. 144.

¹³ Krzysztof Sliwa, *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*, Pamplona, Eunsa, 1999, pág. 255.

¹⁴ Sliwa (1999), pág. 255.

¹⁵ Sliwa (1999), pág. 256.

Gaspar de Porres dos obras teatrales: *La confusa* y *El trato de Constantinopla*, tasadas en cuarenta ducados.

Más tarde, en 1615, en el prólogo de sus *Ocho comedias*, recuerda algunas obras e innovaciones de su primera etapa:

Se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse, *La destruycion de Numancia* y *La batalla naual*, donde me atreui a reduzir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenian; mostre, o, por mejor dezir, fui el primero que representasse las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes.¹⁶

Pero, como es bien sabido, la fórmula teatral que propugna Lope de Vega se impone en el panorama teatral español, de tal manera que Cervantes, con frecuencia falta de dinero, que solía obtenerse con cierta facilidad en este medio, tiene que dedicarse a otra actividad, a componer novelas en prosa («de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada»,¹⁷ había comentado un autor de comedias, conocedor de sus posibilidades). Así lo manifiesta, como continuación al recuerdo del teatro estrenado en su etapa primera: «dexè la pluma y las comedias, y entrò luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alçóse con la monarquía comica».¹⁸ Quizás una de las causas de la animadversión existente entre ambos ingenios sería esta pugna por la monarquía cómica, puesto que Cervantes menospreciaba el teatro lopesco, como indica el propio Lope, en una carta muy mencionada, del 4 de agosto de 1604, en la que escribe: «por no ymitar a Garcilaso en aquella *figura correctionis*, cuando dijo: *A sátira me voy mi paso a paso*, cosa para mí más odiosa que mis librillos a Almendarez, y mis comedias a Cerbantes».¹⁹

El hecho es que Cervantes, hombre de teatro, tendría que sentirse interesado en la cuestión del cómico aspirante a cofrade. Por otra parte, el testimonio que presta a favor de Gutiérrez puede ser resultado del agradecimiento que le tiene por la condonación de determinadas deudas, algunos años atrás, en 1589. Por otro documento de este año, sabemos que el cordobés se encarga de una deuda que se debe a Cervantes, pagándosela a éste previamente; así lo reconoce el novelista: «porque los dichos dos mil e ciento y sesenta reales de la dicha deuda que debe el dicho Alonso de Lerma, aunque no la habéis cobrado vos el dicho Tomás Gutiérrez, por me acomodar y hacer buena obra, me los habéis dado y pagado»,²⁰ y ambos se perdonan todo lo que, al parecer, se deben hasta ese momento, Cervantes a Gutiérrez en los siguientes términos: «todo lo que me habéis sido deudor e yo os he dado y habéis rescebido en guardia y ha entrado en vuestro poder en cualquier manera a mí pertenesciente, todo me lo habéis dado y pagado»; Gutiérrez a Cervantes de la misma forma hace constar:

E yo el dicho Tomás Gutiérrez doy por libre e quito agora e para siempre jamás a vos, el dicho Miguel de Cervantes, de todos maravedís e otras cosas que me habéis sido deudor en todos los tiempos pasados hasta el día de hoy, por cédulas, conoscimientos y escrituras y otros recaudos y de préstamos e cuentas que con vos he tenido y de la posada que os he dado.

Pero, claro, las cantidades que parece perdonar Cervantes no resultan de mucha entidad, en cambio las que le perdona Gutiérrez al escritor se refieren incluso a la estancia en su famosa posada, además de encargarse de cobrar la deuda a Alonso de Lerma, como se ha indicado. Y en estos años de confusa contabilidad sevillana, la existencia de un amigo rico, que respalde algunas operaciones económicas, es de gran utilidad para el incipiente novelista.

¹⁶ Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Bernardo Rodríguez, 1915, tomo I, pág. 7. Sobre el teatro cervantino es básico el libro de Stanislav Zimic, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992; un panorama de la época en Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

¹⁷ Cervantes, *Comedias* (1915), pág. 9.

¹⁸ Cervantes, *Comedias* (1915), págs. 8-9.

¹⁹ Lope de Vega Carpio, *Epistolario*, ed. Agustín G. Amezcua, Madrid, Real Academia, 1941, tomo III, pág. 4.

²⁰ Sliwa (1999), pág. 210.

Y es en este contexto en el que puede entenderse la designación reiterada de Córdoba como lugar del que Cervantes se considera oriundo, puesto que el cómico también se considera cordobés, y tendría más valor probatorio el testimonio de un paisano, que dice conocer a sus padres (aunque declara que a él sólo lo conoce desde hace diez años), que si manifestase ser vecino de Madrid y natural de Alcalá de Henares. Además, Cervantes tenía razón en declararse natural de Córdoba puesto que su familia por parte paterna, especialmente su abuelo Juan de Cervantes y su tío Andrés de Cervantes, tan ligado éste a la villa de Cabra, procedían de esta ciudad, aunque no debe entenderse que hubiera nacido en Córdoba. Con todo, resulta cuando menos curioso, y en ocasiones sugestivo, oír decir a Cervantes que es «vecino de la ciudad de Madrid y natural de la ciudad de Córdoba»,²¹ que «conoció muy bien», a sus padres, Lorenzo de Córdoba y Baltasara Gutiérrez, que fueron cristianos viejos muy antiguos y que no han sido condenados por la Inquisición, «y si otra cosa fuera, este testigo lo supiera y no pudiera ser menos por ser hijo y nieto de personas que han sido familiares del Santo Oficio de Córdoba».

Por lo que se refiere a esta cuestión, Rodríguez Jurado retoma la especie de que el niño Miguel de Cervantes, bautizado en Alcalá de Henares habría fallecido en el período de la lactancia, y luego los padres habían puesto el mismo nombre al siguiente, en recuerdo del primero. De tal manera que el niño llamado Miguel de Cervantes y bautizado el 9 de octubre de 1547 no sería el autor del *Quijote*, sino otro hermano suyo, posteriormente nacido, al que los padres bautizaron con el mismo nombre, y que vendría al mundo en 1548 o 1549, precisamente en Córdoba, donde sus padres se habrían trasladado, y donde está documentalmente probado que Rodrigo de Cervantes, padre del escritor, se encontraba en 1550, donde aún vivía el licenciado Juan de Cervantes. La etapa de permanencia de la familia de Cervantes se suele situar hasta 1555. Y así acaba su razonamiento el crítico: «Y si estos datos son exactos y estas presunciones admisibles, ¿por qué no pudo haber nacido en Córdoba el Miguel de Cervantes Saavedra, autor inmortal de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*?».²² Pero además, el cervantista incluye otro documento, de 1590, junto con el largo proceso, en el que «Miguel de Cervantes Saavedra, vecino de Córdoba»,²³ actúa como testigo en un contrato del escultor Juan Martínez Montañés, y el término «vecino» se entiende en muchas ocasiones como «oriundo o natural» de determinado lugar;²⁴ en esa fecha Cervantes está en Sevilla, con su comisión de abastecedor de víveres de la armada, y en ese momento no hay ningún motivo de gratitud hacia nadie para que el escritor haga esa afirmación, que no puede ser otra vez gratuita y que es anterior tres años al proceso de Tomás Gutiérrez. Que este representante sea oriundo de Córdoba lo afirma uno de los testigos en su declaración, el mercader Melchor Ortiz de Sandoval, que dice ser vecino de esta ciudad y afirma luego que es natural de la misma: «dijo que conoce al dicho Tomás Gutiérrez desde que se sabe acordar, porque ambos son naturales de la ciudad de Córdoba, en la cual y en esta ciudad [Sevilla] le ha tratado y comunicado».²⁵

Así el académico deja abierta la posibilidad de que Cervantes naciese en Córdoba:

Esas manifestaciones reiteradas en diferentes ocasiones y ante distintos funcionarios; la ausencia de todo motivo interesado en adular la verdad; la posibilidad más o menos remota, pero posibilidad al fin, de que Rodrigo de Cervantes y doña Leonor de Cortinas hubieran impuesto a dos de sus hijos el mismo nombre de Miguel, por haber fallecido el primero de ellos acaso durante su residencia en Córdoba; el reciente descubrimiento de ser cordobeses los ascendientes del insigne novelista; las repetidas ocasiones en que se dice, ya por su propio padre, ya por terceras personas, ya por él mismo, tener una edad menor de la que corresponde a su nacimiento en 1547, y concordante con la residencia de sus padres en Córdoba; las múltiples alusiones a esta ciudad que se encuentran en las obras del portentoso escritor, y todas las demás coincidencias que antes os indicaba, bien merecen la pena de fijar detenidamente la atención.²⁶

²¹ *Proceso*, pág. 96.

²² Rodríguez Jurado, *Discursos* (1915), pág. 33.

²³ Rodríguez Jurado, *Discursos* (1915), pág. 39.

²⁴ Rodríguez Jurado, *Discursos* (1915), pág. 42.

²⁵ *Proceso*, pág. 94.

²⁶ Rodríguez Jurado, *Discursos* (1915), pág. 43.

La solución a la cuestión la ofrece el cervantista más cualificado del momento, Francisco Rodríguez Marín. En sendas aportaciones, «Cervantes y la ciudad de Córdoba», de 1914, y «El andalucismo y el cordobesismo de Miguel de Cervantes», del año siguiente (1915), el estudioso deja claro que el término *natural* no es siempre equivalente a *nacido* en un lugar determinado, y al respecto aporta documentos en que esta equivalencia no se cumple, como un pasaje de las *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos, en el que se lee: «Alonso Sánchez éste se decía / de Murcia natural y allí nacido»,²⁷ o Francisco Mosquera de Barnuevo, el cual, en su poema *La Numantina* (1612), se dice natural de Soria, nacido en Granada.²⁸

La filología y la ausencia de más documentos probatorios se aliaron para echar por tierra la alegría de los cordobeses al considerar al autor del *Quijote* integrado entre sus hijos, aunque siempre queda la idea de que el escritor se consideró natural de Córdoba, ciudad tan presente en muchas de sus obras.²⁹

²⁷ Francisco Rodríguez Marín, «Cervantes y la ciudad de Córdoba» [1914], en *Estudios cervantinos*, pról. Agustín González de Amezúa, Madrid, Atlas, 1947, pág. 171.

²⁸ Francisco Rodríguez Marín, *El andalucismo y el cordobesismo de Miguel de Cervantes*, Madrid, Revista de Archivos, 1915, pág. 21.

²⁹ Sobre estas cuestiones, véase Antonio Cruz Casado, «El reflejo de Córdoba en la obra de Cervantes», en *Sobre Cervantes*, ed. Diego Martínez Torrón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, págs. 137-69. El panorama teatral sevillano ha sido estudiado por Jean Canavaggio, «Sevilla y el teatro a fines del siglo XVI: apostillas a un documento poco conocido», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Devehouse Editions Canada, 1989, págs. 81-99. Indica que Tomás Gutiérrez era natural de la ciudad de Toledo, pág. 85, aunque esto contradice el testimonio de Melchor Ortiz de Sandoval, pág. 94.

MÁS SOBRE LA LOZANA

HENK DE VRIES
Universidad de Utrecht

Mientras estaba traduciendo la *Comedia de Calisto y Melibea* llegué a entender mejor su estructura,¹ y lo mismo me pasó con el *Retrato de la Lozana andaluza*,² que también ya había estudiado.³ El texto de Francisco Delicado no presenta menos dificultades que el de Rojas. Me ha sido utilísima la edición ampliamente anotada de Claude Allaigre,⁴ que a veces corregí con la de Bruno Damiani.⁵ En la traducción me esforcé por conservar las metáforas y dar a los refranes una forma que permite conocerlos como tales. De éstos y del vocabulario del placer sexual me ocuparé en lo que sigue; señalaré ciertos puntos de contacto con la *Celestina* y una peculiaridad de la estructura del *Retrato*; y para comenzar diré algo de los nombres de los personajes.

En el caso de la *Comedia* de Rojas no me dejé disuadir del propósito, discutible tal vez, de traducir al neerlandés los nombres de los trece personajes. Frente a los ciento treinta del *Retrato* de Delicado no había dilema, ya que casi la mitad de los mismos tienen por solo nombre el de su oficio, nación, u otra condición. Para Delicado no carece de importancia el significado de los nombres. Allaigre señala simbolismo en los oficios de los tres primeros clientes de Lozana: el Maestresala hace la salva, seguido de dos que vienen juntos, el Macero y el Valijero, símbolos fálicos: el uno lleva la maza y el otro viene con su valija llena. Lo que le falta a Falillo le sobra a Badajo; otros personajes que no tienen más nombre que un apodo son Sietecoñicos, Blasón, Sagüeso, la Garza Montesina. Dejo sin traducir los nombres del matrimonio judío porque no en-

¹ Henk de Vries, «Sobre estructura y autoría de la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Actas del V Congreso de la Asociación Siglo de Oro*, Münster, 1999, págs. 1350-60. La *Comedia* se compone de ochenta y nueve escenas, que no de sesenta y ocho, como pensé en 1993.

Fernando de Rojas, *Komediespel van Knisters en Goziedemij* (...) «La Celestina», vertaald door Henk de Vries, Amsterdam, 2001; es la tercera *Celestina* neerlandesa, después de la anónima de Amberes, 1550, y la de Albert Helman, Amsterdam, 1954. De la primera hay una edición reciente: Lieve Behiels & Kathleen Kish (eds.), *Celestina: An annotated edition of the first Dutch translation (Antwerp, 1550)*, Leuven University Press, 2005.

² Francisco Delicado, *Lozana: Portret van een weelderige Andalusische. In allerhelderst Spaans in Rome geschreven, welk portret vertoont wat zij in Rome beleefde en veel meer dingen bevat dan «la Celestina»*, vertaald door Henk de Vries (traducción terminada junio de 2005).

³ Henk de Vries, «Quién es la Lozana?», *Celestinesca* 18/1, Mayo 1994, págs. 51-73.

⁴ Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, edición de Claude Allaigre, Cátedra, Madrid, 1985. A su excelente estudio ya debía mucho en mi artículo de 1994. En lo que sigue cito por esta edición.

⁵ Francisco Delicado, *La Lozana Andaluza*, edición de Bruno Damiani, Castalia, Madrid, 1984. También iba consultando su traducción inglesa: Francisco Delicado, *Portrait of Lozana, the Lusty Andalusian Woman*, Translation with Introduction and Notes by Bruno M. Damiani, Scripta Humanistica, Potomac, 1987. Me cuesta creer que la hiciera él mismo: parece trabajo de estudiante.

cuentro equivalente elegante al nombre de la mujer. Él se llama Trigo, ella, Tina, «arcón en que se guarda la harina».⁶

La Aldonza que de doce años deja a su tía para irse con el mercader Diomedes a Levante no tarda en llamarse «la Lozana». Cuando al final de su carrera Lozana se retira a la isla de Lípari, se llama la Vellida; y el autor comenta que el nombre de Lozana «comprende su nombre primero Aldonza, o Alaroza en lengua árabe, y Vellida lo mismo, de manera que Lozana significa lo que cada un nombre d'estos otros significan». «Alaroza» es, como explica Allaigre citando a Oliver Asín, la novia árabe, la cual, en vez de tener que dar dote al marido, la recibe de él. No carece de simbolismo que lo que permite a Lozana, despojada hasta de sus vestidos, llegar a Roma, es el dinero que cobra por un anillo, último vestigio de su fidelidad al marido, que se salvó en la boca.

Confirma la belleza de Lozana la alabanza que recibe de otras mujeres. «Los cabellos os sé decir que tiene buenos». «Por mi vida que tiene lindo cuerpo». «¡Qué pierna de mujer!». «¡Ay, qué gorda está esta putanal!». Pero en ausencia de ella: «¿Vistes tal hermosura de cara y tez? ¡Si tuviese asiento para los antojos!».

Es que la afea el que la sífilis le ha comido la nariz: «No tiene chimenea, ni tiene do poner antojos». Se la apoda de «puta sinsonaderas», «narices de medalla». Una mujer cuenta que Lozana le ha puesto en una quemadura «leche de narices», y un galán comenta: «¡Mas no de las suyas!». La misma Lozana se refiere a este defecto con acento burlón. De un fraile de la Merced que tenía «una nariz como asa de cántaro», dice «que si me hablara, que estaba determinada comerle las sonaderas porque me pareciera». Y de un hombre que ella sólo ha visto desnudo: «¿Qué señas daré d'él salvo que a él le sobra en la cara lo que a mí me falta?». En tales pasajes Delicado alude a un adjetivo que no emplea en todo su texto, *romo*, «chato de narices», para sugerir que, hasta cierto punto, esta mujer roma personifica la ciudad con todos sus habitantes.

La moral de Lozana y sus secuaces se expresa con ironía en la calificación de «buena mujer». Un cliente dice a Lozana: «Quien a otra ha de decir puta, ha de ser ella muy buena mujer, como agora vos», y lo dice después de gozarla.

En cuanto se presenta Rampín, su nombre se vincula con el parónimo «rapiña»: es largo de uñas y en efecto, un hurto le hace parar en prisión, de donde le saca un poderoso cliente de Lozana. El mozo y amante de Lozana tiene un pie torcido que a cada paso le hace caer.⁷ Pero este defecto queda ampliamente compensado por las extraordinarias cualidades de su aparato genital. «En mi vida vi mano de mortero tan bien hecha», se dice Lozana. «¡No es de dejar este tal unicornio!». Y con él se queda hasta el final, aunque el papel del criado disminuye bruscamente después de la parte primera.

La sola condición que Lozana le impone es ésta: «[Quiero] que os hagáis sordo y bobo, y calléis aunque yo os riña y os trate de mozo, que vos llevaréis lo mejor». A este contrato corresponden los nombres que ella le da delante de otra gente: calcotejo, hadraga, tragamallas, azuaga, malurde, chichirimbache, merdohem. Cuando Lozana está sola, en cambio, o sola con Rampín, se trasluce el afecto que le tiene: «cara de rosa», «el faraute, mi señor», «Rampín, el bravo» y finalmente, en vocativo, «veneráble Rampín».

Lozana se refiere a otras mujeres con calificativos cuyo elemento más ofensivo (¿quién lo duda?) es el de «vieja»: «puta vieja barbuda estrellera», «puta vieja cimitarra, piltrofera», «la puta cariacochillada en la cuna [...] la puta otogenaria», «puta de tres cuadrágenas menos una». También le gustan a Delicado formaciones del tipo tragasantos, desvirgaviejos, bebedardos, cascáfrenos.

Los oficios de Lozana —maestra de afeites, medianera, cocinera, curandera— giran en torno al coito. El vocabulario metafórico referente a la actividad sexual y la región genital es riquísimo. La

⁶ Por lo menos en Salamanca, pero quizás también en otras regiones. Tampoco traduzco Jumilla, Pelegrina, Jerezana, Oropesa.

⁷ Cuando le detienen, una réplica suya se esconde tras un seudónimo: Galindo (m. 31).

idea de cópula se insinúa ya en el nombre «mamotreto» que llevan los capítulos, ya que Delicado lo interpreta como «libro que contiene diversas razones o compilaciones ayuntadas», definición que termina aludiendo a «ayuntamiento, cópula». Si esto no basta para traducir, como lo hice, «mamotreto» por un término que equivale a «mezcla», me autoriza plenamente para hacerlo la intención de Delicado, tan ambigua como expresa, de «mezclar natura con bemol», expresión que, por debajo de todas las significaciones inocentes que tenga, alude a la natura de la mujer y la del hombre, que en estado erecto se parece a un signo bemol.

El verbo que con mayor frecuencia denota el acto carnal es «hacerlo», «hacérselo» y aun sin complemento «hacer»; pocas veces «hacer aquella cosa». Siempre es él quien «se lo hace» a ella; sólo en contados casos se dice, sin complemento indirecto, que una mujer «lo quiere hacer» o «lo hará». Poco menos frecuente es «cabalgar», con sujeto masculino a excepción de dos casos ambiguos: una vieja «consumida del cabalgar» y una pareja de la que se dice que «cabalgaron». La metáfora de trabajos textiles –tejer, labrar, coser, zurcir, hilar, tramar– es frecuente sólo en alusiones ambiguas al comienzo del libro. También la metáfora culinaria pertenece a la parte primera. Diomedes no tardó en saber «a qué sabía su señora, si era concho o veramente asado»; un español al ver a Lozana exclama: «¡Esa fruta no se vende al puente!». «¡Cuánto había que no comía cocho!», suspira Lozana después de hacer la prueba de Rampín, y al repetirla: «¡Ay, qué miel tan sabrosa!». Más concretos, los verbos «abrir» y «entrar» cuando se refieren a una casa y a una mujer; «cavar», «ponerse del lodo». Lozana se permite una metáfora más atrevida que lógica: «Cuando vos quisiéredes regar mi manantío, está presto y a vuestro servicio». «Ese hurón no sabe cazar en esta floresta», dice Lozana para excitar a Rampín, y nos acordamos de don Furón, mozo del Arcipreste, y sus catorce defectos. Poco después «caminan», metáfora que subyace a «¡A la par, a la par lleguemos a Jodar!».

Se alude al coito mediante gran variedad de eufemismos. Los dos que mencionan lo que se hace antes y después del acto –echarse con una persona, dormir con ella– se usan poco. Rampín: «Si puedo, tengo de pegar con sus bienes». Germán: «¿Cuándo seréis mía todo un día?». La hija de Doméstica «no es mucho virgen, que ya ha visto de los otros hombres». «Podrás gozar de quien tanto amas». «Podrás hacer tu voluntad». «Ni de la cintura abajo no nos dais parte». «Retozábades a la Lozana?» Y algún que otro señor expresa el deseo de «servir» a cierta mujer.

Las partes naturales, en este libro, no son nunca pudendas ni vergonzosas. «Desde chiquita me comía lo mío», dice Lozana, y «lo mío, vuestro, suyo», así como «el tú m'entiendes» y «esto que vos tenéis» las denotan en ambos sexos. Las mujeres esperan que el marido se les aproxime con la pregunta: «Qué tienes ahí?». Las palabras que, «no obstante su noble cuna y su rancia antigüedad»,⁸ se califican hoy de groseras, son poco frecuentes. «Coño» se lo oímos solamente a mujeres: seis veces a Lozana y una sola a la Granadina; ésta, además, cita a cierto Monseñor que exclamó: «¡Qué coñico tan bonico!». A «carajo» solamente se alude, una sola vez y en boca de un hombre («tengo tanta penca de cara de ajo»), pero se da una gran riqueza de términos metafóricos que denotan el pene tomados de los trabajos textiles: aguja, alfiler, dedal, premideras; y luego buen bebedor, hurón, dinguilindón, lanza, garrocha, bisoño de frojolón, majadero, calabaza, zampona, mi criado, el padre (en oposición a la matriz), caramillo, «la cresta hinchada», el resto (entre unos que juegan de naipes), «[Soy] vuestro hasta las trencas», picarazada, trama, las bragas, gran cosa, tu caballo, ese remolino, alusión a espetón («me la llevaré espetada»), mano, falutas de aciprés, bemol, sobra de sanidad, tencón, forma, servidor de putas, mandragulón. No faltan hombres que traen el seso «en la bragueta», o «en la punta del caramillo». Los testículos parece que despiertan poco interés: «compañones», «cosón», alusión a «huevos», un canónigo que «vendrá a vaciar los barriles», y se acabó.

El pelo del pubis de las mujeres se menciona con cierta frecuencia, porque Lozana se lo rapa a sus clientas. Se conoce como pegujar, copo, pendejo, pantano. El criado también lo sabe hacer:

⁸ Camilo José Cela, preámbulo a su *Diccionario secreto*, que para varias voces aduce *La Lozana andaluza* como única autoridad.

«Espera que venga Rampín», le dice Lozana a Divicia, «que él te lo raerá como frente de calvo». A los labios de la vulva se refiere Lozana al decirse: «Las paredes me metió adentro». «Alfilelero» y «telar» aluden al aparato genital femenino muy al comienzo del libro, también «una añora con su huerto», luego tragacaramillos, copo y condedura, puerta (y puerta de abajo), coso, papo, ojo, el cufo de la mujer. Un médico dice que cuando Rampín se parta, él quisiera «entrar en su lugar», el cual no es otro que «el lugar / do la mujer es buena» que dice Juan Ruiz (Lba 1282c). La tía de Rampín crea la palabra «bezmellerica», que sugiere labios que distilan miel. Se dan pocas metáforas religiosas. «Metamos la ilesia sobre el campanario», propone Rampín, y un portugués atrevido exclama: «Señora, si rapa la gracia de Deus, so vuestro».

Esta expresión requiere una interpretación por etapas. «La gracia de Dios» denota «los dones naturales beneficiosos para la vida, especialmente el aire y el sol», y entre gente rústica, el pan («y así suelen decir por modo de juramento y aseveración: *por esta* GRACIA DE DIOS, tomando el pan y besándolo», *DRAE*). Pero «pan» alude a la natura de la mujer, por ejemplo en el episodio de la panadera Cruz, la cual no al Arcipreste, sino a su mensajero le dio a comer «el pan más duz» (Lba 118c). El portugués, además, piensa comer este pan gratuitamente, y bien lo entiende Lozana, que contesta: «¿D'eso comeremos? Pagá si queréis, que no hay coño de balde». Rampín tampoco desprecia este manjar: «A todo me hallaréis, salvo a poco pan».

«No viene ninguna puta, que deben jabonar el bien de Francia», dice Lozana, aludiendo por antítesis al «mal francés», cuyo nombre moderno deriva del poema *Syphilis sive de morbo gallico* de Fracastoro, que apareció en el mismo año en que quizás fue impreso el *Retrato*, 1530.⁹ Los personajes del *Retrato* llaman este mal griñimón, carreta, mal de Nápoles, y sobre todo mal de Francia, mal francorum, mal francés. La vieja Divicia dice que el mal incurable comenzó en 1488 y profetiza: «Cuando sean sesenta años que comenzó, ahora cesará». De doce pronósticos que noté en el *Retrato*, seis predicen en términos vagos el saco de Roma en el año 1527, que el autor califica de castigo de Dios.

De acuerdo con su edad ya más madura, es en la parte tercera donde Lozana cuenta trece cuentos. Otros tres les oímos a otros personajes: la vieja Divicia recuerda los orígenes, que ella misma presencié, del mal francés y de «las plagas»; y un médico se acuerda de un estanque de agua en la cual los que entran «sanaban de cualquier mal que tuviesen en las partes inferiores». Otro elemento folklórico son las menciones de personajes legendarios como Pedro de Urdemalas y Juan d'Espera en Dios, más numerosas en la parte tercera que en las dos primeras. Hasta tres menciones merece Santa Nefija, «la que daba a todos de cabalgar en limosna». El incesto es personificado en «la hija del herrero, que peó a su padre en los cojones» y en «Lazarillo, el que cabalgó a su agüela». Entre los refranes y sentencias, que se dan en gran número, citados y aludidos, por todo el *Retrato*, no faltan los que se refieren al sexo femenino y a los dos afanes que son el tema de Delicado no menos que de Juan Ruiz: «por aver mantenencia» y «por aver juntamiento con fembra plazentera». Una mujer se acuerda de lo que solía decir su padre, «que la mujer que sabía tejer era esclava a su marido, y qu'el marido no la había de tener sujeta sino en la cama». Según Lozana, «la mujer sin hombre es como fuego sin leña». El personaje Autor cree que «los ojos de las mujeres se hicieron de la bragueta del hombre, porque siempre miran allí». En las piezas finales, en cambio, Delicado opina que la mujer es «jardín del hombre» y que las mujeres saben que son «solacio a los hombres» y «su recreación común». No sorprende, por tanto, la afirmación de que «más tira coño que sogá». Nos acordamos de Celestina cuando Lozana le dice a una joven: «No seas mísera de lo que puedes ser larga». Y en otro pasaje más claro: «Cuatro cosas no valen nada si no son participadas o comunicadas a menudo: el placer, y el saber, y el dinero, y el coño de

⁹ Nicasio Salvador, «Huellas de *La Celestina* en *La Lozana Andaluza*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, págs. 431-59. Salvador, pág. 431 nota 1, remite a F. A. Ugolini, quien es el que propuso la data de 1530. De un tratado de Delicado en el que describe una cura del mal francés, *El modo de adoperare el legno de India*, al cual se refiere al final del *Retrato*, no se conoce otra edición que la de 1529.

la mujer». «Comamos y triunfemos, exclama la Salamanquina, ellos a hoder, y nosotras a comer». Y a beber, desde luego: «¿Quién te hizo puta? El vino y la fruta». A los hombres míseros les aconseja Lozana que «A las veces sería mejor joder un poco que comer muncho». Lozana conoce la pobreza y el hambre: «La pobreza hace comer sin guisar», «Los duelos con pan son buenos», «No hay cosa tan sabrosa como comer de limosna», y «Quien veza a los papagayos a hablar, me vezará a mí a ganar» (mamotreto 42). Pármemo también sabía que no hay mejor maestra en el mundo que «la fambre»: «¿Quién mostró a las picaças y papagayos imitar nuestra propia habla con sus harpadas lenguas?» (auto ix).

Es éste un punto de contacto con la *Celestina* que no señaló Salvador 1984. Hay otros. Contrastan con las cien monedas de oro por las que Calisto compra a Melibea los cien ducados, del mismo metal noble, que el padre de Diomedes paga a un barquero para que haga *desaparecer* a Lozana (m.4). El chiste de Marzoco, que dice a Lozana: «Vuestras cien monedas agora, Dios lo dijo» (37), alude a la recompensa de la alcahueta, y en su respuesta, Lozana manifiesta el poco respeto que le tiene a la célebre predecesora: «Andá, que ya no es el tempo de Maricastaña».

Lozana a unas cortesanas: «¿Qué viento fue este que por acá os echó?» (48); Lucrecia a Celestina: «¿Cuál dios te traxo por estos barrios no acostumbrados?». La vieja explica que las «señoras, vieja y moça [...] después que me mudé al otro barrio, no han sido de mí visitadas» (iv). Lozana va buscando casa (34), y después vive «junto al río» (40), así como Celestina («en la cuesta del río», i).

La Lavandera sobre sus amigos: «A mala pena quieren venir cada noche a teneros compañía, y por eso tengo dos, porque lo qu'el uno no puede, supla el otro» (12). Celestina a Areúsa: «¿Qué quieres, hija, de este número de uno? ... Ten siquiera dos, que es compañía loable» (vii).

La tía de Rampín sobre Lozana: «Yo quisiera ser hombre, tan bien me ha parecido (14). Celestina a Areúsa: «¿O quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista!» (vii).

Ciertas situaciones se parecen a otras del modelo. Trigo quiere que Tina le traiga cierta caja; Tina: «¿Qué forcel? No's entiendo». Trigo: «Aquel que me daba diez y ocho carlines por él la portuguesa que vino ayer». Tina: «¡Ya, ya!» (16). Celestina no se acuerda de cierta desposada: «Pero dime si tomará». Elicia: «¡Mira si tomará! Tiénete dado una manilla de oro en prendas de tu trabajo, ¿y no havía de venir?». Celestina: «¿La de la manilla es? Ya sé por quién dizes» (vii).

Al regresar Lozana a casa, Rampín la informa que ha venido un canónigo a quien «le duele un compañón». Lozana: «¿Y por qué no se lo vistes vos si era peligroso?» Rampín: «¿Y qué sé yo? No me entiendo». Lozana: «¡Mirá qué gana tenéis de saber y aprender! ¿Cómo no miraríades cómo hago yo?» (26). Celestina a Elicia: «¿Por qué tú no tomavas el aparejo y començavas a hazer algo? Pues en aquellas tales te havías de abezar y provar, de quantas vezes me lo has visto hazer» (vii).

Se jacta Lozana: «Yo puedo ir con mi cara descubierta por todo, que no hice jamás vileza» (39). Celestina: «Soy una vieja qual Dios me hizo, no peor que todas ... Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi coraçón» (xii).

Areúsa: «¡Qué porradas que dan! Quiero yr abrir, que es loco o privado. ¿Quién llama?» (xvii). Lozana: «Anda, ¿quién es?, que me parece que es loco o privado. Familiares son; tira esa cuerda» (30).

Lozana afirma haber sido la mayor de las tres hijas de su padre (7); Celestina, que era la menor de cuatro hijas que parió su madre (iv).

Así como el autor del prólogo a la *Tragicomedia*, el cual entre sus lectores distingue a «aquellos para cuyo verdadero plazer es todo», también Delicado alude a un mensaje por debajo del texto al decir en el Argumento que «solamente gozará d'este retrato quien todo lo leyere» y en el Éxplicit «que para gozar d'este retrato (...) primero lo deben bien leer y entender». Terminaré con un ejemplo de tal mensaje oculto. Haciendo decir a Lozana: «Corruta estaría la letra, no sería yo» (23), Delicado remite a Celestina: «Hijos, estará corrupta la letra: por treze, tres» (ix). Estos números gobiernan un artificio estructural del *Retrato* que analicé en el artículo citado. El autor declara que sólo escribe lo que oyó y vio, y de su entrevista con Rampín en el mamotreto 17 se saca en claro

que hasta aquí ha escrito solamente lo que le contó Lozana, y también que ésta ya vivía en Roma en tiempos de Julio II.¹⁰ Pero en lo que ella le contó al escritor procuró con una mentirilla poco hábil hacerse diez años más joven. El día en que entra en Roma, le «dijeron que el Santo Padre iba a coronarse», y ella lo va a ver. Después dice: «Tan lindo es, y bien se llama León décimo, que así tiene la cara». Estas palabras no han dejado de causar cierta confusión entre los críticos: ¿cara de león? Pero como sabe todo el que haya leído bien todo el *Retrato*, pertenecen a lo que Lozana le contó al Autor. Lo que realmente había dicho es: «Bien se llama Pío tercero, que así tiene la cara». Este hombre pío fue papa durante menos de un mes a partir del 22 de septiembre de 1503, diez años antes de León X.

La *Celestina* de 1502 quiere beber no tres, sino trece veces a cada comida, porque es una vieja para quien la bebida es el único placer que le queda. Lozana pretende haber llegado a Roma en el año trece, no en el tres, porque le importa parecer joven. Nos las tenemos con una diferencia clave entre las dos obras. Delicado no imitaba la *Celestina*, sino que la parodiaba. Las «muchas más cosas» que, según el subtítulo, contiene el *Retrato* comparado con la *Celestina*, son cosas muy diferentes.

¹⁰ Con excepción del m. 17, toda la parte primera pertenece a lo que Lozana le contó al autor, ya que la parte segunda comienza refiriendo «cómo el autor la conoció por intercesión de un su compañero» (epígrafe m. 24).

JERÓNIMO JAVIER (1547-1615) CONOCEDOR ERUDITO DEL ISLAM, 'CONTRATESTIGO' DE LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS

HUGUES DIDIER
Université Jean Moulin Lyon 3

Mientras en la Península los últimos moriscos trataban de disimular su islam debajo de trajes cristianos, otros iberos, portugueses y españoles, más precisamente misioneros jesuitas, llevaban túnicas y turbantes prohibidos en su tierra, y trataban de adaptarse a un entorno islámico.

Según su biógrafo el padre Matteo Ricci, el hermano jesuita portugués Bento de Góis viajó en el Asia central de 1603 (Agra, India) a 1607 (Suzhou, China),¹ disfrazado de mercader armenio: «E fu in veste di mercante armenio christiano, chiamandose Abdulà, per solere gli Armenij mercanteggiare liberamente con i saraceni, per non essere scoperto per christiano spagnolo, da' quali son molto aversi». ² A continuación, en un oasis de Xinjiang, iba a tomar parte victoriosamente de una disputación teológica:

Arrivato il Fratello Benedetto al palazzo del Signor della terra, lo fecero disputare con quegli maestri delle cose delle leggi. E seppe il Fratello provare con tanto belli argomenti la verità della Fede christiana, che non seppero respondergli. Il Signore della terra agiutò sempre la nostra parte, approvando e consentendo in quello che il Fratello diceva, e conchiuse alfine che i christiani sono i veri misermani, che vuol dire, tra' saraceni, «fedeli o della vera religione».³

¿Quién no ve *boy* que el reverendísimo Padre Matteo Ricci nos embroma? ¿Quién cree que *Abdalá* es un nombre armenio? ¿Quién no ve que el rey sacó la conclusión de que el islam y el cristianismo no se oponían y que al fin y al cabo los discípulos de Jesús eran buenos musulmanes... Según parece, *misermino* es una ligera alteración fonética de palabra *musulmán*, la cual no existía en aquel tiempo en los idiomas europeos, siendo los adeptos del Islam *mabometanos* o *moros* o *sarracenos*. En francés, *musulman* es de 1680, y en castellano, *musulmán* es del siglo XVIII,⁴ de manera que el lector de Ricci no podía entender la evidente ambigüedad islamocristiana del acuerdo teológico entre aquel reyezuelo y el hermano Bento de Góis. La cual resultó subrayada por documentos inéditos conservados en el archivo histórico de los jesuitas. Descubrí que él no andaba vestido de armenio sino de moro:

Despedi a roupeta que trazia para vestir o trajo da terra e esses são os que trago agora, não sey enca-
recer a Vossa Paternidade o novo peregrino de Jesus Christo, que não se viu nestes trajos. Pelo caminho

¹ H. Didier, *Fantômes d'Islam et de Chine. Le voyage de Bento de Góis (1603-1607)*, Paris, Fundação Callouste Gulbenkian, Michel Chandeigne, 2003.

² Pasquale d'Elia, *Fonti Ricciane*, II, pág. 399, §805

³ Pasquale d'Elia, *Fonti Ricciane*, II, Roma, 1944, pág. 425, §829.

⁴ Grand Robert, 1985, V, pág. 753. VI, pág. 659. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1980, pág. 409.

uns me tinham por Sahide, [sayyid], que quer dizer parente de Mafamede, outros por grande no reino da Meca.⁵

Además ayunaba estrictamente durante el ramadán.⁶ Otros documentos conservados en Roma confirman el hecho de que los jesuitas que, a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, viajaban o vivían en la parte musulmana del continente asiático (Arabia, Irán, Norte de la India y Turquestán –hoy Xinjiang) solían llevar trajes islámicos. A menudo andaban «vestidos como os mogores... com touca e cabaias».⁷ Las miniaturas hechas en la corte del rey Akbar (1556-1605) y de sus sucesores Jahangir y Shahjahan proponen figuras de misioneros jesuitas en diversos trajes, más o menos orientalizados. En una de ellas (años 1595-1600) el pintor Kesu Das retrató a uno de ellos con las barbas crecidas, con una toque de piel negra en la cabeza, vestido de una túnica anaranjada y una capa de lana azul marino, como un sabio sufi.⁸ Un documento latino, muy posterior, conservado en el Archivo Romano de la Compañía de Jesús, confirma y justifica el uso de un traje conforme a las normas islámicas:

Quod attinet ad rationem vestiendi, ordinario Societatis habitu incedimus, sed nigro in violaceo permutato, nam Mahumetani a nigro ita abhorrent ut subinde homines eo vestitos nec ad aspectum admittant ferantque. Eadem de causa barbam nutrimus. Quod imbarbes his in locis nullam fere apud Mahumetanos auctoritatem obtineant –quam apud illos fueri ob salutem animarum nobis necesse est– longa experientia est comprobatum.⁹

«Plaisante justice, qu'une rivière borne! Vérité au deça des Pyrénées, erreur au delà» decía Blaise Pascal.¹⁰ ¡Cuánto más si en vez de cruzar un río hace falta navegar meses sobre dos océanos! Lo que era un crimen en la España de la época resultaba un comportamiento perfectamente normal entre religiosos jesuitas establecidos en el reino del Gran Mogol. La prohibición del culto o del traje musulmán en los países ibéricos ya era cosa antigua,¹¹ y la expulsión de los últimos moriscos (1609-1610) era cosa inminente, cuando el hermano jesuita Bento de Góis iba vestido de moro, fingiendo con más o menos habilidad ser un devoto sufi de Jesús –el «Isá coránico», como lo eran el propio rey Akbar de quien pretendía ser el súbdito.

El contraste entre la situación vivida por los últimos moriscos de España y aquellos hombres que andaban en el Asia musulmana resulta extraño o escandaloso, si se toma en cuenta el hecho de que se presuponía en el siglo XVI (e incluso hoy se sigue presuponiendo) la unidad del mundo islámico:

Un punto en que casi todos los cristianos estaban de acuerdo era el de considerar que así como en la Religión los musulmanes, en conjunto debían ser considerados iguales, por seguir los preceptos coránicos, también eran igual, a través de todo el Islam, por la forma de sus costumbres, usos, técnicas, artes y oficios. La cultura musulmana constituía a sus ojos un todo integrado y era la misma, desde España hasta Persia.¹²

⁵ Archivum Romanum Societatis Jesu, Goa, 33-I, fol. 127.

⁶ Archivum Romanum Societatis Jesu, Goa, 33-I, fol. 127 v.

⁷ H. Didier, *Os Portugueses no Tibete*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, págs. 76, 200.

⁸ Dublin, Chester Beatty Library, Cat. 81, Catálogo de la muestra *Goa e o Grão Mogol*, Lisboa Fundação Callouste Gulbenkian, 2004, pág. 197.

⁹ Archivum Romanum Societatis Jesu, Goa 46, fol. 187. En Arnulf Camps, *Studies in Asian Mission history*, Leiden, Brill, 2000, pág. 72.

¹⁰ Blaise Pascal, *Pensées*, V, 294, en P. Dupré, *Encyclopédie des citations*, Paris, Trévise, 1959, pág. 36.

¹¹ «En la época de doña Juana, en 1508, se dispuso que con objeto de facilitar la labor de asimilación, los moriscos abandonaran su traje, dándoles seis años para llevar a efecto la orden, y prorrogándose luego su ejecución por otros seis años». Julio Caro Baroja, *Los Moriscos del Reino de Granada*, Madrid, Istmo, 1976, pág. 52. Luis Mármol Carvajal, *Primera parte de la descripción de África, Granada 1573*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1953, pág. 157. Durante el reinado de Carlos Quinto se publicaron más disposiciones, «con arreglo a las cuales se prohibía a los moriscos el uso de la lengua arábiga, del traje y de los baños», Julio Caro Baroja, *Los moriscos...*, pág. 53.

¹² Julio Caro Baroja, *Los moriscos...*, pág. 122.

Los jesuitas no se establecieron en el norte de la India por iniciativa propia: los invitó Akbar, aconsejado por su historiógrafo y teólogo Abú l-Fadl Alamí (1551-1603). Para la buena marcha de su *Ibádat Jana*, o *casa de adoración*, integrada primero por doctores musulmanes sunnitas y posteriormente ampliado por doctores musulmanes chiitas y por sabios hinduistas (1578), necesitaba a gente que viniera con el texto del Antiguo y del Nuevo Testamento y fueran capaces de explicárselo. En 1580 tres jesuitas, Rodolfo Acquaviva, Antòni Montserrat y Francisco Henriques, acudieron con los abultados tomos de la Políglota de Arias Montano, que se habían publicado en Amberes (1571). La acogida fue muy amistosa y esperanzadora. En las charlas teológicas celebradas en la *Ibádat Jana* apoyaron sistemáticamente a Abú l-Fadl contra los defensores de la ortodoxia sunní, extrañando a todos porque conocían muy bien las fuentes musulmanas (Corán y *badices*, o tradiciones del profeta), utilizándolas como argumentos.¹³ El trabajo efectuado por el primer equipo de jesuitas de 1580-1583 no lo pudo aprovechar la efímera segunda misión (1591) pero sí la tercera, cuyo superior iba a ser Jerónimo Javier¹⁴ durante veinte años (1594-1614).

De su propia experiencia de diálogo con los musulmanes en la corte de Akbar, así como de la de sus precursores y compañeros, sacó las conclusiones en un tratado llamado *Fuente de Vida*, que compuso en portugués y que se tradujo al persa, idioma predominante en la élite musulmana de la India. Del original no nos queda más que una incorrecta versión castellana que se conserva en el Archivo Romano de la Compañía de Jesús. Mi propósito es dar a la imprenta este texto imprescindible para comprender la *otra cara* del momento histórico en que se produjo la expulsión de los últimos moriscos: lejos de la Península, un Navarro, sobrino del ilustre San Francisco Javier y jesuita como éste, intentaba dialogar pacíficamente con musulmanes en la India. Muy fecundos años los que vivió en el norte de la India, en aquel ambiente de la *Ibádat Jana*, animada por el rey Akbar y por Abú l-Fadl Alamí. Escribió una serie de obras en portugués, castellano, latín y persa.¹⁵ Sus escritos proceden de los apuntes sacados en las disputaciones de la *Ibádat Jana*. Como en las disputaciones de la Edad Media ibérica, se habló con toda libertad de todo, incluso del profeta del Islam.¹⁶ Mediante su dominio del texto coránico, fue capaz de proponer a sus interlocutores musulmanes una tesis paradójica: a pesar de algunas interpolaciones anticristianas o antitrinitarias injertadas por Mahoma envejecido y por los primeros califas, el Corán ha sido inicialmente, un escrito cristiano oriental o más precisamente siríaco. Da como prueba de su tesis que a pesar de la afirmación posterior del dogma islámico, el texto coránico sin quererlo confiesa que Cristo es Dios: «sin querer, diz Mahoma que Xristo es hijo de dios y dios, [...] y sin saberlo que dizia, lo confessó por tal, porque como vos mesmo dixistes, llama a Xristo espirito de Dios y pallaura de Dios».¹⁷ [al-Masih' °Isa Ibnu Miriama rasûlu-Llah wa kalîmatu-Llah [...] wa ruh'un minna Hu, Azora 4 aleya 171].

¹³ *The Commentary of Father Montserrat*, translated from the Original Latin by J.S. Holland, 1922, Humphrey Millford Published by Asian Educational Services, New Delhi, 1992, pág. 51: «For the priests made use, as far as possible, of arguments and quotations drawn from the Musalman scriptures instead of from the Bible; and the Musalmans were astonished at their having the teaching of their own religion so much at their finger's ends that their opponents appeared mere infants beside them. The chief indeed of all the Musalman religious leaders, who laughed at the system of Muhammad (and for this reason was regarded with great favour by the king), was always on the side of the priests». El original latín se conserva en Calcutta.

¹⁴ Los dos libros fundamentales sobre el padre Jerónimo Javier son: Ángel Santos Hernández, *Jerónimo Javier, Apóstol del Gran Mogol, y arzobispo electo de Cranganor, 1549-1617*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1962, y Arnulf Camps, *Jerome Xavier and the Muslims of the Mogul Empire. Controversial Works and Missionary Activity*, Fribourg (CH), Nouvelle Revue de Science Missionnaire, 1957.

¹⁵ Sus obras son: 1) *Fonte de Vida – Fuente de Vida – Áina-yi H'aaq-namâ*. Traducida al persa y muy difundida bajo esta forma en el Irán del siglo XVII. 2) *Speculum Veritatis – Áina-yi H'aaq-namâ* (resumen de la obra anterior). 3) *Espejo santo e puro em que se trata da Vida e maravilhosa Doutrina de Jesus Cristo Nosso Senhor – Mir'âtu l-quds ya'ni b'azratî 'Isâ*. 4) *Historia de las vicisitudes del Señor Jesús, de los Apóstoles y de sus vicisitudes – Dâstân-i ab'wâl-i b'awârîyân-i b'azrat-i 'Isâ wa-dîkîr-i manâqîb-i 'îshân*. 5) *Directorio de Reyes – Âdâbu –s-Sultanat*. 6) *Explicação Difusa do Credo – Bayân-i îmân-i 'îsawîyân*. 7) Traducciones bíblicas al persa. *Psalterio de David – Zabûr*.

¹⁶ Arnulf Camps, *Jerome Xavier*, págs. 111, 117-22, 138, 180-82, 211, 216, 225.

¹⁷ Archivum Romanum Societatis Jesu, Opp.NN. 259, Fuente de Vida, fol. 121.

Sorprendentemente Akbar y Abú l-Fadl Alamí acogieron con indulgencia y hasta con simpatía la tesis de Javier sobre un núcleo redaccional primitivamente cristiano siríaco del libro santo del Islam. Es que existe en la misma tradición musulmana un testimonio sobre el monje Waraq Ibn Nawfal, el cual descubrió en Mahoma la señal física de su condición profética. Hace pocos años se publicó en Beyruth un libro que concede al cristianismo siríaco y a Waraq Ibn Nawfal un papel esencial en el génesis del Corán.¹⁸ Para explicar el hecho de que se hubiera desviado en el uso del Corán, Jerónimo Javier utiliza un concepto específico de la teología musulmana, el de *tab'rif*, de alteración escrituraria. A pesar de algunas críticas acérrimas contra la moral corriente de los musulmanes (estatuto inferior de la mujer y poligamia), el tono general de la obra es extrañamente *islamizante*: se nota esto por ejemplo en el prólogo dedicado «al muy alto y poderoso Rey Gelaledin Akbar», donde se leen estas palabras fundadas en los conceptos de San Agustín y San Dionisio Areopagita, pero perfectamente adaptadas al énfasis paradójico de los místicos sufíes:

O Dios vencedor de entendimiento, véote morar en la casa del sol y de la claridad, pues eres summa verdad y quando llego a tí me allo yn tinieblas y escuridad que tanta es tu grandeza, que para sus criaturas eres clarissimamente escuro y escurissimamente claro: no se si te llamo obscuridad llena de resplandor o resplandor cercado de obscuridad non digo esto porque en ti aya alguna escuridad, sino porque la infinita claridad tuya excede todo nuestro saber.¹⁹

Para no herir la susceptibilidad teológica de los musulmanes, en vez de la habitual fórmula «Jesús Hijo de Dios», prefiere emplear a menudo las palabras «Verbo de Dios»,²⁰ que son coránicas, como ya está indicado aquí. Poco tiempo después de la muerte de Akbar, los jesuitas establecieron ritos para los que se bautizaron en su misión del Gran Mogol que se inspiraban en el ritual islámico para los conversos del hinduismo: solemnemente, el neófito se paseaba en Agra montado en un elefante. También copiaron las formas con que los musulmanes suelen venerar el Corán para organizar ceremonias en que se veneraban la Biblia según un rito totalmente desconocido e incluso inconcebible en la Europa compartida por la oposición entre católicos y protestantes.²¹ Aparentemente estimulados por la devoción para con Jesús-^oIsá manifestada por el rey Akbar y por su teólogo Abú l-Fadl Alamí, devoción cuya fuente principal se encuentra en la obra del andalusí Ibn Arabí (Murcia, 1165-Damasco, 1241), los jesuitas no llevaron solamente de vez en cuando turbantes y túnicas, sino que trataron de forjar un cristianismo que conviniese al Gran Mogol o a sus súbditos musulmanes, un *islam cristianizado*²² desde dentro, cuya ilustración máxima fue dada por el hermano Bento de Góis, *alias Abdalá Isawí*...

¹⁸ Publicado en árabe y traducido al francés: Joseph Azzi, *Le Prêtre et le prophète aux sources du Coran*, Paris, M&L, 2000.

¹⁹ Fuente de Vida, fols. 2v-3.

²⁰ Notado por Youakim Moubarac, *Recherches sur la pensée chrétienne et l'Islam*, Beyrouth, 1977, pág. 220.

²¹ Camps, *Jerome Xavier*, págs. 186, 188-89, 202, 207, 227, 236-37, 238, 240-41, 243; Moubarac, pág. 223.

²² *Islam cristianizado* en otro sentido que el estudiado por el arabista español Miguel Asín Palacios.

UN GÉNERO EN GERMEN: ANTONIO ROCA DE LOPE Y LA COMEDIA DE BANDOLEROS

VICTOR DIXON
Trinity College, Dublín

Para Marc Vitse¹

Di noticia hace más de treinta años de un manuscrito, utilizado alrededor de 1632 por la compañía de Antonio de Prado, que conserva sustancialmente, según sostengo, el texto original de una comedia, *Antonio Roca*, que Lope declaró haber escrito en su *Peregrino* de 1604, y de la cual un texto editado por Cotarelo no es más que una refundición tardía y muy distinta.² Como por fin estoy preparando una edición, me propongo aquí explicar lo que es para mí la importancia primordial de esta temprana comedia: haber encerrado ya, en germen al menos, las características principales de todo un género menor del teatro de Siglo de Oro, la comedia de bandoleros.

Las comedias realmente representativas del género son para mí aquellas cuyos protagonistas, durante gran parte de su acción, actúan específicamente como bandoleros. Excluyo pues 1) aquellas en que uno o más ladrones son solamente personajes menores o episódicos;³ 2) aquellas cuyo héroe practica el bandolerismo sólo transitoriamente, o es realmente otra especie de malhechor –valiente, rufián, renegado o libertino; y 3) aquellas en que una mujer declara querer vengarse de los hombres en general, que me parecen proceder más bien de la tradición folklórica de las serranas. Ya que sin embargo muchas de tales comedias tienen elementos en común con las «verdaderas», no me abstendré de aludir a varias, como también a algunas narraciones en que figuran bandoleros.

El primer dramaturgo español que puso en las tablas a personajes forajidos parece haber sido Cristóbal de Virués. Su tragedia neoclásica *La infelice Marcela* fue escrita probablemente alrededor de 1580, aunque no se publicara hasta 1609. Pero sus «salteadores» principales, Formio y Felina, aunque figuras relevantes, bastante más dinámicas que su heroína epónima, mal pueden calificarse de protagonistas. Es muy posible por tanto que *Antonio Roca* fuera el primer ejemplo del género, aunque no se puede saber. Otras comedias se habrán perdido, como *El salteador agraviado*, citada igual que ella en la *princeps* del *Peregrino*, y hay otros candidatos: *La serrana de la Vera* de Lope

¹ A mi viejo amigo, que tanto nos ha enseñado sobre los géneros de la comedia áurea, le dedico, con admiración y afecto, este trabajo, que se concibió para un Homenaje a Marc Vitse, de próxima publicación (Toulouse, PUM, 2006), pero no llegó, desgraciadamente, a incluirse en él.

² Véanse Victor Dixon, «El auténtico *Antonio Roca* de Lope», en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, págs. 175-88, artículo en que incluí un sumario de su acción; Lope de Vega, *Obras* (Nueva edición), tomo I, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Real Academia Española, 1916, págs. 660-92.

³ Por ejemplo: *Amar, servir y esperar*, *El amor bandolero*, *El árbol del mejor fruto*, *El loco por fuerza* y *El valiente Juan de Heredia*.

y *Las dos bandoleras*, posiblemente suya.⁴ También deben mencionarse –aunque Pedro Carbonero dista mucho de ser un auténtico bandolero– su *El cordobés valeroso* (de 1603), y dos comedias en que sí lo es San Pedro Armengol: una de Tárrega, y otra atribuida a Lope.⁵

Medio siglo antes de escribirse *Antonio Roca*, su héroe había existido; fue un célebre bandolero ajusticiado en Barcelona el 26 de junio de 1546.⁶ Y conviene observar en primer lugar que los más de los protagonistas de tales obras tempranas fueron como él figuras entre históricas y leyendarias: la serrana de la Vera, San Pedro Armengol, Pedro Carbonero y Perot Roca Guinarda,⁷ como también Cristóbal de Lugo en *El rufián dichoso*. También lo serían (o aparentarían serlo) los de algunas comedias posteriores, como *Nardo Antonio bandolero*, *San Franco de Sena* y *El bandolero Solposto*. Los de otras, forzosamente, tendrían que ser completamente ficticios, aunque una al menos había de componerse a raíz de un caso real reciente, *El catalán Serrallonga*.⁸

Es notable además que, como Antonio Roca, varios de los héroes de las primeras muestras del género (Armengol, Roca Guinarda y Serrallonga), igual que los bandoleros de los tempranos pliegos sueltos y de algunos que encontramos en ficciones (como *La Galatea*, *El peregrino de Lope* o *Cigarrales de Toledo*), operaban en Cataluña. Desde mediados del siglo XVI las correrías de bandoleros se asociaban mayormente con ese reino, donde eran un problema constante. Pero el fenómeno se fue extendiendo cada vez más; en el XVII nunca dejaría de preocupar al gobierno y a los españoles en general. Así se explica sin duda, aunque también por un afán de novedad, que las comedias de bandoleros se fueran ubicando en muy distintos lugares: en Aragón (*El amor bandolero*, *La dama del olivar* y *Las tres justicias en una*), en Segovia (*El tejedor* de Alarcón) o en Portugal (*El bandolero Solposto*). Unas diez se situarían en Italia,⁹ una al menos en Flandes, e incluso varias en el Medio Oriente.¹⁰

Muchísimos bandoleros rebelan contra su sociedad como víctimas de una deshonra inmerecida, por culpa frecuentemente de enemigos poderosos respaldados por una autoridad injusta. En esto también es arquetípica *Antonio Roca*. Su héroe es persuadido a vengar a su padre, asesinado a mediados del acto primero por cierto barón Alberino. Éste, aunque detenido por orden del Virrey, confía en salir indemne, pero Antonio le acuchilla en la prisión. Allí y en el curso de su huida mata en las tablas a unas cinco personas, pero cuando se ve a salvo promete seguir vengándose de su «patria ingrata y loca». Allí, en Cataluña, eran proverbiales tales antecedentes, como atestiguan las obras narrativas mencionadas. Parecidas, aunque situadas en otros reinos, serían las prehistorias de protagonistas ulteriores, como los de *El tejedor de Segovia*, *Nardo Antonio* y *El bandolero de Flandes*. De modo análogo, varias heroínas tempranas que acuden al bandolerismo han sido

⁴ La primera fue fechada «1595-98» en S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 223. De la segunda, que no aparece en las listas del *Peregrino*, dijeron, pág. 455: «Si es de Lope, la fecha sería 1597-1603, pero no hay certeza de que sea suya». Como las protagonistas de ambas son serranas, ya he dicho que para mí no son típicas del género.

⁵ La leyenda de este santo del siglo XIII (que Tirso contaría después en su novela *El bandolero* y en su historia de su Orden) fue dramatizada por Tárrega en *La fundación de la Orden de Redención de Nuestra Señora de la Merced*, posiblemente para unas fiestas de 1602, aunque no se publicó hasta 1616. *La Orden de Redención y Virgen de los Remedios* se atribuye en dos manuscritos a Lope; Cotarelo, a pesar de editarla en Lope de Vega, *Obras* (Nueva serie), tomo VIII (1930), negó que fuese suya; pero la cuestión merece estudiarse.

⁶ Falta espacio aquí para más detalles de su historia y de las posibles fuentes de la comedia de Lope.

⁷ Éste, además de figurar como Roque Guinart en los capítulos 60 y 61 de la Segunda Parte del *Quijote*, habrá sido el protagonista de otra comedia perdida de Lope, *Roque Dinarte*, cuyo título se registra en su *Peregrino* de 1618.

⁸ Se representó en Palacio el 10 de enero de 1635; véase N. D. Shergold y J. E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth-century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies* 40 (1963), pág. 238. Coello, Rojas y Vélez la habrán escrito con cierta premura para celebrar la ejecución, doce meses antes, de su protagonista.

⁹ *Nardo Antonio bandolero*, *El condenado por desconfiado*, *La ninfa del cielo* y su refundición *La bandolera de Italia*, *El niño diablo*, *La devoción de la Cruz*, *San Franco de Sena* y dos de Godínez, *O el fraile ha de ser ladrón y Ha de ser lo que Dios quiera*, refundida por Lanini como *Será lo que Dios quisiera*.

¹⁰ *El bandolero de Flandes*; *El prodigio de Etiopía*, *Ganar por la mano el juego* y *Osar morir da la vida*.

víctimas de un estupro, seducción o engaño, como en *Las dos bandoleras*, las dos *Serranas de la Vera*, *La montañesa de Asturias*, *La ninfa del cielo* y *La dama del olivar*. Pero en casi todas las obras del género es mucho más importante la relación del delincuente con su familia, y sobre todo con su padre –una relación evidentemente simbólica.¹¹ Como supo ver Alexander Parker, «the tie that binds the individual to society is in the first place the tie that binds son or daughter to the family; social authority is embodied in paternal authority».¹²

Esta relación, sin embargo, varía mucho y es a menudo muy compleja. Algunos hijos, como Antonio Roca, se creen obligados a vengar a un padre muerto o deshonrado.¹³ Pero los padres mismos, en muy numerosas comedias, desempeñan un rol decisivo. Varios impelen a hijas suyas a entrar en un convento,¹⁴ o a casarse, en vez que con su amante, con un pretendiente al que no quieren.¹⁵ Varios, por otra parte, intentan frenar los excesos de sus hijos; algunos, significativamente, llegan a maldecirlos.¹⁶ Otros son encargados de buscar y detener al delincuente; algunos de éstos, y otros, desempeñan un rol crucial en su reforma y salvación.¹⁷

La madre, por contraste, en palabras de Araceli Guillaume-Alonso, «reste un personnage presque exclu des *comedias de bandoleros*».¹⁸ En este respecto nuestra comedia mal puede decirse profética; Julia, la madre de Antonio Roca, es un personaje poco menos central que él. Tras rechazar al principio las pretensiones del barón, insiste en que Antonio le asesine, y defiende repetidamente la actuación de su hijo. Angustiada al enterarse de que ha sido capturado, acude, ya contrita, a verle ajusticiado. Cuando él, tras pedirle que se acerque, clava los dientes en su oreja, increpándola de «vibora brava» por haberle incitado a la venganza, le responde: «Yo te perdono, aunque me dieras muerte, / pues yo la merecía».¹⁹ Su papel, por tanto, resulta ser tan complejo como el de cualquier padre en dramas escritos después.

Otros personajes de la obra de Lope se pueden comparar con muchos que aparecen en comedias posteriores. Importante en ella, por ejemplo, es el condiscípulo de Antonio, Feliciano, que se contrasta tanto con él como con su madre. En el acto primero, tras anunciar que San

¹¹ Excepciones notables son: don Gil (*El esclavo del demonio*), Paulo (*El condenado por desconfiado*), Apolonio (*Osar morir da la vida*) y la protagonista de *La ninfa del cielo*.

¹² Alexander A. Parker, «Bandits and saints in the Spanish drama of the Golden Age», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, vol. XIX, Westmead, Gregg International Publishers Ltd., 1973, págs. 151-68 (pág. 157), una traducción poco enmendada de su estudio pionero «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor* n.º 43-44 (1949), págs. 395-416.

¹³ Por ejemplo, en *El catalán Serrallonga*, *El bandolero de Flandes* y *Un gusto trae mil disgustos*. El enemigo del protagonista de *El tejedor de Segovia* había causado también, años antes, por acusaciones falsas, la muerte de su padre.

¹⁴ Como en *El niño diablo* o *La devoción de la Cruz*.

¹⁵ Como en *La serrana de la Vera* de Vélez, *Nardo Antonio bandolero*, *El esclavo del demonio*, *El catalán Serrallonga* y *El prodigio de Etiopía*. En *La serrana de la Vera* de Lope, y en *San Franco de Sena*, es un hermano quien se lo manda.

¹⁶ Como el padre supuesto de don Lope en *Las tres justicias en una*, Gerardo en *La fianza satisfecha*, o los padres (de hijas) en *El prodigio de Etiopía* y *El esclavo del demonio*.

¹⁷ Como Leopoldo en *El prodigio de Etiopía*, Giraldo en *La serrana de la Vera* de Vélez, Curcio en *La devoción de la Cruz* y el padre verdadero de don Lope en *Las tres justicias en una*. En *El condenado por desconfiado* sólo Anareto es capaz de animar a Enrico a confesarse; en *El catalán Serrallonga* la sombra del padre del protagonista declara haber sido enviada a persuadirle a dejarse prender y salvarse; y en *El niño diablo* Peregrino se rinde por fin a su padre, diciendo ver en su cara «cifrado / de todo el cielo el poder». Es análoga, en *San Franco de Sena*, la compleja relación del protagonista con su padre, y muy de notarse que éste, muerto según sus fuentes en la infancia del santo, fue convertido por Moreto en un personaje central.

¹⁸ En su admirable estudio «Les relations de parenté dans les *comedias de bandoleros*, au XVII^e siècle», en *Autour des parentés en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles: Histoire, mythe et littérature*, ed. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1987, págs. 193-212 (pág. 205).

¹⁹ El motivo del reo que muerde en la horca la oreja, los labios o la nariz de su madre o de su padre tenía muchos antecedentes folklóricos y literarios, pero el final de *La serrana* de Vélez, en que Gila muerde la oreja de su padre, fue inspirado probablemente por el de *Antonio Roca*.

Francisco le ha llamado a ser fraile descalzo, condena (en palabras que anuncian un tema de la obra) la venganza personal: «Quien la espera de Dios mejor la alcanza».²⁰ En el tercero busca y redime al bandolero, y espera evitar que se castigue; visitándole después en la cárcel, oye su confesión, y le atiende en el patíbulo. En varios ejemplos del género el bandolero se contrasta, análogamente, con otro personaje que enseña un mejor camino y que en algunos casos consigue hacerle arrepentirse.²¹

En el acto segundo, además, Antonio se encuentra con tres «salteadores» que le hacen su capitán y le prometen lealtad, pero en el tercero dos de ellos conspiran para entregarle a las tropas del Virrey. Casi todos los bandidos posteriores tendrán cuadrillas compuestas de ladrones inferiores, y en varias comedias uno o más de éstos resultarán alevés.²²

Al final del acto segundo, Antonio y sus tres cómplices interrumpen la boda de una villana, Leonida, con un pastor bobo, Lirano, y el bandolero se la lleva. En el tercero, aparentemente enamorada de y dispuesta a luchar con él, se viste de hombre y se declara serlo. Huye cuando Antonio es detenido, pero en el acto tercero consigue, engañándolos, vengarse de los dos que le habían traicionado. En muchísimas comedias posteriores el héroe lleva al lado una mujer parecida, vestida casi siempre de bandolera, que ha sido secuestrada por el bandido²³ o ha huido al monte con él.²⁴

Antonio Roca, como ya vimos, ha muerto mientras huía a varias personas, pero comete después como bandolero otras barbaridades, entremezcladas con muestras de un humor macabro. Manda cortar las orejas y narices de un correo del Virrey que llega al pueblo; al decirle los villanos que no hay ternera, responde: «Cortad una pierna al cura», y si tampoco hay cabrito, «un niño / podéis, alcalde, matar»; en el acto tercero ordenará que se ahorquen dos músicos que han cantado su propia historia. (Es interesante notar de paso que escenificar así la reacción de un personaje a una letra que le atañe es un recurso notoriamente lopesco que vuelve a aparecer en otras obras del género, como *Las serranas* de él y de Vélez, *Las dos bandoleras*, *La ninfa del cielo*, *El catalán Serrallonga*, *El tejedor de Segovia* y *Ganar por la mano el juego*.) En suma Antonio Roca, como muchos bandoleros posteriores, merece ser tildado muy a menudo de 'demonio', 'tirano' y 'monstruo'.

Casi todos los bandidos de otras comedias, si bien algunos dan muestras de caridad o de respeto al rey, se caracterizan asimismo de crueles asesinos.²⁵ Su rebeldía se concibe como una amenaza intolerable, agravada con frecuencia por insolencias, tanto al bienestar público como a la autoridad. Como en la realidad, en varios casos se pregonan premios para quien los mate o prenda.²⁶ En la obra de Lope, el correo ya aludido echa un bando en que el Virrey ofrece mil escudos por «la cabeza de Antonio Roca ... y dos mil si le trajeren vivo»; él responde con otro, prometiendo tres mil por la cabeza del Virrey, «y seis mil si le dieren vivo». Parecidas reacciones tendrán los héroes de *El bandolero Solposto* y *El niño diablo*. Pero pese a tales arrogancias, la mayoría de los bandoleros teatrales, aunque algunos mueren en combate (como en *El condenado*

²⁰ Tales condenas se reiteran en el curso de la comedia, y se nos invita a ver en Antonio, en el momento de descubrirse su cuerpo torturado, «un ejemplo / de un hombre noble ofendido, / y cómo el tomar venganza / es tomarla de sí mismo».

²¹ Véanse por ejemplo *El esclavo del demonio*, *El condenado por desconfiado*, *El purgatorio de San Patricio*, *La devoción de la Cruz*, *O el fraile be de ser ladrón*, *Ha de ser lo que Dios quiera* y *Osar morir da la vida*.

²² Véanse por ejemplo *El prodigio de Etiopía*, *Nardo Antonio bandolero*, *La ninfa del cielo*, *El tejedor de Segovia*, *O el fraile ha de ser ladrón* y *Ganar por la mano el juego*.

²³ Como en *El esclavo del demonio*, *El bandolero de Flandes* y *Ganar por la mano el juego*.

²⁴ Como en *Nardo Antonio bandolero*, *El niño diablo*, *El catalán Serrallonga*, *El tejedor de Segovia*, *La devoción de la Cruz*, *San Franco de Sena* y *El bandolero Solposto*.

²⁵ Excepciones notables a esta regla son los héroes de *El tejedor de Segovia*, *Luís Pérez el gallego* y la novela de Montalbán *El piadoso bandolero*.

²⁶ Por ejemplo, en *La serrana de la Vera* de Lope, *Nardo Antonio bandolero*, *La ninfa del cielo*, *El tejedor de Segovia* y *Ganar por la mano el juego*.

por desconfiado o *El bandolero Solposto*), y otros incluso son perdonados (como en *El niño diablo* o *El tejedor de Segovia*), se destinan a un suplicio ejemplar. Antonio Roca, en el último cuadro, es revelado «en un palo, con cadenas a los pies y sangre», y varios protagonistas posteriores se exhibirán asimismo, muertos o moribundos, en descubrimientos horriblos.²⁷

De interés aún más central que el destino vital del protagonista es casi siempre, sin embargo, el de su alma inmortal. Las comedias de bandoleros del Siglo de Oro, como Parker hizo advertir, se distinguen por su preocupación con la capacidad del maleante para salvarse. Se enlazan estrechamente con las comedias devotas y las de santos, ya que sólo en muy pocas no es primordial la dimensión religiosa.²⁸ Y en este respecto fue más profético todavía el caso de Antonio Roca, por la densidad de su trayectoria moral.

En un principio no es solamente, como muchos protagonistas, un hombre honrado y bueno. La primera vez que sale, acaba de ordenarse y está ansiando cantar su primera misa; Feliciano le da el parabién, «porque sé que has de ser un grande santo». La comedia de Lope, por ello, se puede identificar, casi seguramente, con una que representaba en 1605 Alonso de Riquelme, bajo un título más llamativo: *El clérigo bandolero*.²⁹ Es capaz así de ensartar después, en una larga disputa con Julia, toda una serie de referencias bíblicas que le prohíben vengar a su padre, y sólo se rinde cuando ella sale armada para hacerlo. No es, por tanto, en *El esclavo del demonio*, como creía Parker, donde «there appears for the first time the theme of the man of saintly life» que se hace bandolero.³⁰ En realidad ese tema no había de tener gran fortuna en el teatro, a pesar de ser famosos los casos de don Gil y Paulo,³¹ pero de todos modos fue Lope el que lo introdujo.

En el acto tercero Antonio se muestra dos veces generoso,³² y al saber que son descalzos dos frailes que se le acercan dice: «A éstos tengo devoción», ofreciéndoles comida y cien escudos.³³ Uno de ellos es Feliciano, y en un diálogo paralelo al que Antonio sostuvo con Julia le convence de que ha sido engañado por el demonio. Contrito y lloroso, entra en una tienda, y cuando ésta es echada en el suelo por el escuadrón venido a detenerle, se descubre rezando a Jesús, «con una cruz y una disciplina ... azotándose quitado el jubón». Es evidente, desde entonces, que ha de salvarse. A un alcaide que se obstina en admirarle responde: «Miróme Dios, y conocí mi culpa, / y quiere que, pagando mis delitos, / no pierda el alma que le cuesta tanto», y un testigo de la constancia con que sufre su horrendo suplicio comenta: «Para mí tengo sin falta / que tras aqueste martirio / le ha de dar su gloria el cielo». Semejante olor de santidad queda algo esfumada por su mordisco final a su madre, pero luego pide perdón. La mayoría de los protagonistas posteriores –excepciones son Gila y Paulo– muestran antes del final parecidas señas de contrición y reforma. Algunos se entregan sin resistencias.³⁴ Las almas de otros –como Ninfa y Enrico– se ven ascender al cielo, y varios, si no han de canonizarse como San Pedro Armengol y San Franco de Sena, emprenden una vida santa, como ermita-

²⁷ Como en *La serrana de la Vera* de Vélez, *La fianza satisfecha*, *Las tres justicias en una*, *El catalán Serrallonga* y *Osar morir da la vida*. En *El esclavo del demonio* Lisarda se exhibe muerta de remordimiento.

²⁸ Excepciones parecen ser *Nardo Antonio bandolero*, *El tejedor de Segovia* y *El bandolero Solposto*.

²⁹ Falta espacio aquí para datos y especulaciones acerca de su historia en las tablas.

³⁰ Parker (1973), pág. 155. En una posdata a la traducción de su estudio tuvo la bondad de observar (pág. 168), refiriéndose al artículo citado en mi nota 1: «In a recent study Victor Dixon outlines the probable origins of the theme [of bandits and saints] in Lope».

³¹ En *El esclavo del demonio* y *El condenado por desconfiado*. Análogos son los de Ludovico en *Ha de ser lo que Dios quiera*, que después de estudios de retórica y teología en Bolonia se hace bandolero, y de Antonio en *La devoción del Rosario*, un monje dominicano que reniega de su fe; ambos terminan como mártires cristianos.

³² Manda dar quinientos reales a un cartero, y cien ducados a Lirano.

³³ Otros protagonistas mantendrán devociones parecidas; véanse por ejemplo *La devoción de la Cruz*, *San Franco de Sena*, *Ha de ser lo que Dios quiera* y *La devoción del Rosario*.

³⁴ Por ejemplo, los protagonistas de *El niño diablo*, *El catalán Serra llonga* y *Las tres justicias en una*.

ños, monjes o penitentes de varia especie.³⁵ Explícita o implícitamente, se da por segura su salvación.

En suma, como espero haber demostrado, si la comedia de bandoleros del Siglo de Oro abarcaría muchos motivos, la mayoría se anticiparon en una comedia de Lope que se suponía perdida. Ella también merece sobradamente salvarse.

³⁵ Ejemplos de ellos se hallan en *Osar morir da la vida*, *El esclavo del demonio*, *El prodigio de Etiopía*, *La dama del olivar*, *La ninfa del cielo* y *Ganar por la mano el juego*.

LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SEGISMUNDA: LAS VÍAS POÉTICAS DE LA UTOPIÍA

KARINE DURIN
Universidad de Nantes

1616: un siglo separa el *Persiles* de Cervantes de la *Utopía* de Tomás Moro. Aunque figuraba en los Índices inquisitoriales (desde 1583) la obra no dejó de ser leída en España. Lo muestra el estudio de su recepción.¹ Se consideró el libro del humanista inglés como «lección de curiosidad cristiana y piadosa» capaz de proporcionar una provechosa experiencia de las cosas políticas. Bajo una ficción «peregrina» la utopía presenta una reflexión política y moral.

No fue corriente leer el *Persiles* como utopía cuando se veía en la peregrinación de dos castos amantes un camino de perfección cristiana hacia Roma y la postrera confesión de un Cervantes ortodoxo. La alegoría de la «historia septentrional»² es problemática a la luz de dicho concepto. Según la interpretación abierta por J. A. Maravall sobre el *Quijote*,³ la novela de aventuras cervantina triunfó como obra de arte pero fracasó como utopía.⁴ Si el libro de 1605 apareció como «enérgico antídoto contra el utopismo difuso y adormecedor del siglo XVII», ¿sigue válido el juicio para el *Persiles*?

El proyecto estético de una novela de otro tenor que la antiutopía del *Quijote* invita a considerar la idealización a nueva luz, del alejamiento del espacio y de la historia a la disipación de lo trágico, correlato de una ética y estética de la paz.

I. LA IMAGINACIÓN UTÓPICA DEL *PERSILES*

Aplicar al *Persiles* el proceso puesto en obra en el *Quijote* desvirtuaría la lectura de una novela que se elabora sobre las ruinas de una sátira mordaz. La escritura cervantina, dialéctica e iconoclasta, «incluye impulsos de disolución como parte de la forma artística».⁵ El *Persiles* como

¹ F. López Estrada, *Tomás Moro y España*, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense, 1980.

² J. Avallé-Arce, «*Persiles* and Allegory», *Cervantes*, 10.1 (1990), págs. 7-16; D. A. Boruchoff, «*Persiles* y la poética de la salvación cristiana», en *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, A. B. Vistarini (ed.), Universitat de Les Illes Balears, Palma, 2001, t. II, pág. 853-74; B. W. Iffe, «Pilgrim's Process: insinuaciones de la alegoría en el *Persiles* de Cervantes», *Metamorfosis de la alegoría: Discurso y poder en la península ibérica desde la Edad Media hasta la Edad contemporánea, Early Modern Research at King's College London*, www.ems.kcl.ac.uk, 2005.

³ *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostela, Ed. Pico Sano, 1976.

⁴ F. López-Estrada (1980), «Cervantes y la utopía insular en el *Persiles*», págs. 69-74; J. Baena, «*Los Trabajos de Persiles y Segismunda*: la utopía del novelista», *Cervantes*, 8 (1988), págs. 127-40; A. Martí, «Ecos de la utopía de Platón en el *Persiles*», en *Volver a Cervantes, Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, págs. 681-97.

⁵ F. Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pág. 88.

anti-Quijote satisface el ideal de creación de un autor que hizo de este libro prometedor y tantas veces prometido un viático literario.⁶

Tasso contra Aristóteles

La fantasía y el deleite en el imaginario de la maravilla sitúan la aventura literaria del *Persiles* en el registro de una posible utopía, sin perder el norte de la verosimilitud, virtud equilibradora contra los disparates del ingenio poético⁷. Los libros I-II plantean el acto poético en el decorado de «mundos imposibles».⁸ Aunque la verosimilitud siga siendo la razón de la quimera, Cervantes fantasea la realidad alejándose siempre del historiador.⁹

Como libro de entretenimiento,¹⁰ el texto lleva elementos utópicos notables en la poética del espacio y el tratamiento distante de la historia. Elogio de la delectación *in fabula* y exploración poético-retórica de las múltiples vías de la persuasión literaria, tras el efecto del *Quijote* que dinamita la ficción caballerescas como atentado contra el sano juicio, el *Persiles* rehabilita el ensueño literario al amparo del modelo helodoriano. ¿Qué sentido dar a semejante proyección imaginaria? ¿Qué representación de la historia y de la sociedad expresa?

Si en la utopía la libre imaginación define su espacio y su tiempo, el poeta es aquí *Deus ex Machina*. Muy lejos ha quedado el ruido de las armas: «pocos golpes de espada hemos oído, pocos bélicos instrumentos han sonado» (III, 14, 583). Los destinos individuales, promesas de asombro y suspensión dan el «tempo».

El planteamiento estético resulta singular. La libertad de la fantasía y el crédito van de la mano. A distancia de las rigurosas reglas de Aristóteles que le sirvieron de armas para derribar la «máquina mal fundada» de los libros de caballerías, Cervantes debe mucho a la poética italiana. Tasso es uno de los pocos poetas por él mencionados. La *Jerusalén* liberó, por así decirlo, la invención cervantina. Lector del *Discurso del poema heroico* (1594), Cervantes hace alarde de su ingenio poético en un sentido radicalmente opuesto al de la locura quijotesca.

Los espacios de la fantasía

Cortadas las amarras del prólogo, los viajeros del *Persiles* andan sin residencia en la tierra, alejados de su centro. La ontología de la periferia y la marginalidad se compagina con el espacio de la evasión. Aventura, isla y jardín edénico enmarcan la fantasía en el relato de Periando (II, 10-18), como también la nave con su simbolismo polivalente. En las utopías españolas del s. XVI remite a menudo al microcosmos social, modelo de república ejemplar y metáfora espiritual.¹¹

Cervantes reúne símbolos que señalan la fuerza de la imaginación configurante. Sigue así la tendencia a situar las peripecias en los espacios de la fantasía pura, propia del género bizantino. Enriquece la materia de extraños sucesos caros al Renacimiento reuniendo los marcos espaciales de la utopía y los de la novela bizantina.

⁶ Subrayemos la escritura remota del *Persiles* en tiempos del *Quijote*. J. M. Pelorson, *El desafío del Persiles*, Anejos de *Criticón*, 16, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

⁷ Razón y disparate: dos palabras claves de la poética cervantina. Ver E. Riley en *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1962^a, 1981, págs. 43 y ss.

⁸ R. García Gutiérrez, E. Navarro Domínguez y V. Núñez Rivera (eds.), *Utopía. Los espacios imposibles*, Bern, Peter Lang, 2003.

⁹ *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. C. Romero, Madrid, Cátedra, 1997, III, 10.

¹⁰ A. Redondo, «El *Persiles*, Libro de entretenimiento peregrino», *Peregrinamente peregrinos, Actas del V Congreso de la Asociación de Cervantistas*, A. Villar Lecumberri (ed.), 2004, págs. 67-102.

¹¹ «Une haute mer où le temps historique s'abolit pour préluder aux renaissances purificatrices», M. Cavillac, «Le regard de l'utopiste. Les métamorphoses de l'atalaya dans l'imaginaire du Siècle d'Or», en *Les utopies dans le monde hispanique*, Madrid, Casa de Velázquez, 1990, págs. 141-56.

En torno a la isla el proceso inventivo realiza un sincretismo de símbolos de fuente mítica, etnográfica o mística.¹² Amplifica el potencial poético del símbolo y funde tradiciones en un mismo crisol imaginario. Convergen tópicos de los géneros idealista-sentimental, bizantino y pastoril, con espacios sagrados, alegóricos y geográficos de actualidad personal.¹³ De la «colisión de zonas imaginarias» (Martínez Bonati) nace una visión amplia de la Arcadia en una cueva, a orillas del Jarándula (III, 6, 489) o en cualquier isla septentrional.

La Edad dorada, de singular relieve en la obra cervantina,¹⁴ representa aquí el núcleo de la imaginación utópica y un espacio unificador. Sería el polo de perfección contrapuesto al mundo bárbaro si Cervantes no dejara claro que los bárbaros no lo son en las frías noches septentrionales. En medio del mar inconstante, ofrecen la dichosa quietud y el descanso. La frugal comida de pastores en torno al fuego define la hospitalidad bárbara. Las micro-escenas repetidas crean un modelo de sociabilidad y ponen a un público de oyentes benévolos ante los peregrinos. Además de su función poética, esas *ekphrasis* animadas traducen un ideal de humanidad bondadosa y compasiva, una confianza en el hombre. Retórica y moral se compenetrán gracias al estilo medio del *locus amoenus* con su *bonitas* y *suavitas*. La fusión armoniosa de mitos permite crear así los signos de la utopía.

Si la «colisión de zonas imaginarias» acelera la proyección del lector en la aventura *in medias res*, señala también el virtuosismo de un poeta ingenioso que compite con Heliodoro, Homero, Virgilio, Tasso, Lope. El perfecto dominio de la retórica quintiliana al describir tempestades e incendios erige a Cervantes en clásico *inter pares*. Celando el arte con natural y elegancia, rivaliza con Góngora, el Homero español, no en lo material del lenguaje, sí en la idea poética trasladada en prosa. El uso del epíteto «bárbaro» en las *Soledades* y en el *Persiles* conlleva patentes agudezas nominales y *coincidentia oppositorum*.¹⁵ La inspiración greco-latina, la sombra de figuras tutelares (Garcilaso, Fray Luis de León) confirman ese afán por ser clásico.

Los lugares de la fantasía contrastan con la imperfección del mundo cristiano y los usos de la sociedad meridional y familiar. La mirada distante de los peregrinos lleva a cuestionar la realidad. De hecho la peregrinación expresa un conflicto.

II. LA HISTORIA CALLADA

La coherencia entre espacio y tiempo supone una indeterminación temporal. Los descuidos históricos, reforzados por las analepsis y prolepsis vertiginosas, confirman los derechos del poeta. Mayordomo de la Providencia, él modela el destino de sus personajes. Pero las menudas circunstancias irrumpen accidental y precipitadamente en el curso del viaje vital con la célula rítmica indicativa de peripecias y suspensión consecuente¹⁶ «apenas... cuando, de repente». La ausencia de fijación temporal, previa al deleite de la fábula, crea la ilusión de una inmediatez creciente con la sucesión de cuadros propia del discurso utópico. Tal inmediatez actuará directamente sobre lo patético.

Si el silencio de la historia acerca la ficción verosímil a la utopía, ella no pierde su utilidad política. En contra del daño de las novelas de caballerías para la República ¿qué valor político tiene

¹² P. Ruiz Pérez, «El universo representado: islas y peregrinaciones», en *El espacio de la escritura*, Bern, Peter Lang, 1996, págs. 87-106.

¹³ El referente americano y el recuerdo de África. A. Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Universidad de Zaragoza, 2005, pág. 27.

¹⁴ H. P. Endress, *Los ideales de Don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco: la utopía restaurativa de la Edad de Oro*, Pamplona, Euna, 2000.

¹⁵ Para «Bárbaro» en las *Soledades*: M. Blanco, «Góngora y el concepto», en *Góngora boy*, J. Roses (ed.), Córdoba, Colección de Estudios gongorinos, 2002, págs. 319-46.

¹⁶ «El argumento de la novela griega supone una interrupción de la normalidad. Sólo lo excepcional es materia de la aventura», I. Lozano Renieblas, *Cervantes y el mundo de Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, pág. 80.

el *Persiles* para reconciliar al lector con las fábulas?¹⁷ ¿Qué es de la «bien ordenada República» en la novela helenística de Cervantes?¹⁸

Llama la atención la reflexión sobre el rito en la sociedad. En el mundo del *Persiles* ya se han destacado modelos de organización idealizados. Los personajes desterrados se integran a una sociedad o rompen vínculos. En torno a Periandro y Auristela se va formando un «bello escuadrón», núcleo ideal de bondad fraterna donde asoman referencias a un cristianismo primitivo y evangélico típico de la ideología de la *Utopía* moreana. Tal visión, acorde con la pastoril sencillez, recuerda la urbanidad hospitalaria de los cabreros del *Quijote*.¹⁹ Esos ecos dan pie a la nostalgia de una comunidad reducida, de intimidad amistosa, basada en el crédito intensamente deseado entre personajes, oyentes y lectores.

Pero si la utopía (*mutbos*) plantea desde Platón el problema de la organización política, ¿cómo se formula en el *Persiles*?

Preocupado con los erasmistas defensores del género bizantino por la ética de la ficción, Cervantes aborda el tema social. Sin teorizar evoca el matrimonio, la justicia y la relación entre individuo y sociedad en torno al deseo. Afirma ya en la *Galatea* que el deseo vive de la falta y raras veces se cumple. ¿Cómo construir la felicidad propia con esta verdad? Las opciones eremíticas son una respuesta, pero el hombre de Cervantes es *homo politicus* en el mundo social y cósmico. La felicidad estará en el acuerdo de la pasión con un orden superior.

Las condiciones para la realización personal se someten a un examen crítico. Transila, mujer rebelde, encarna el difícil acuerdo entre persona y norma social,²⁰ de allí la transgresión extraordinaria que irrumpe en la novela. La armonía entre razón y naturaleza es la temática silenciosa del conflicto amoroso.²¹ Pero la desdramatización sistemática resuelve las «crisis». Así se elude el conflicto y triunfan en el *Persiles* las «fuerzas unificadoras» (Bonati).

Con los finales felices, el matrimonio, central en la obra de Moro, se ensalza como alegoría y modelo de concordia. Los desenlaces, atisbos de la unión final, ofrecen una provechosa experiencia a los viajeros y materializan el «milagro». La diferencia (entre bárbaros y cristianos, entre amantes contrariados) se supera en una forma elevada de intimidad dichosa y pacífica. Queda por saber qué secreta fuerza inclina el deseo hacia el bien o el mal. Allí entra en acción la persuasión de la palabra.

III. *CONCORDIA TRIUMPHANS*. ÉTICA Y UTOPIA EN EL *PERSILES*

La poética del viaje, la fugacidad de los pasos, la línea inexorable del camino llevan a la relativización ética y propician la elusión de lo trágico: «Las buenas andanzas no vienen sin el contrapeso de desdichas [...] para darnos a entender que no el bien es eterno ni el mal es durable» (I, 13, 214).

La ética del triunfo del amor se vale de la admiración para invertir la ley social y restaurar la ley natural del deseo. Cervantes suele deshacer lo dramático y tenso de un conflicto para reconciliar lo externo con lo íntimo, ensalzando la única justicia valiosa, la del corazón más que humana.²² Los

¹⁷ A. Cascardi, «Dos formas del saber en Cervantes, Platón y Aristóteles», *Volver a Cervantes* (2001), pág. 303.

¹⁸ P. Chul, «La República bien ordenada en el mundo literario de Cervantes», *Volver a Cervantes* (2001), págs. 327-39.

¹⁹ M. Blanco, «Les fables de l'hospitalité dans le *Quichotte*», en *Don Quichotte de Cervantes*, Nantes, Editions du Temps, págs. 179-213.

²⁰ A. Redondo (2003), págs. 82-83.

²¹ A. Castro nota ambos conceptos fundamentales en Cervantes. *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1973, págs. 141; 159 y ss.

²² La justicia es para él una cuestión de teología moral. J. M. Pelorson, «Le thème de la justice dans le *Quichotte*: utopie et contre-utopie», en *Le juste et l'injuste à la Renaissance et à l'Age classique*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1986, págs. 211-19.

casamientos sellados sin ritos dicen la verdad del sentimiento para Carino y Selviana, Mari Cobeña y Tozuelo. La música, la persuasión y la belleza divina de Auristela concuerdan las voluntades antes «trocadas»: «...diéronse las manos los donceles, acabóse el pleito y pasó el baile adelante que si con esta verdad se acabaran los pleitos, secas y peladas estuvieran las solícitas plumas de los escribanos».

Esa ley del corazón resuelve agravios sin castigos ni venganzas. Evoca la libertad amorosa y conyugal de las utopías.²³ Del deseo reprimido nace la violencia. El matrimonio simboliza el «amor deleitable» de un corazón sosegado opuesto al incendio de la pasión.²⁴

Atento a las fluctuaciones del ánimo, el texto sigue el paso del deseo, siempre posible, del mal al bien. La «enmienda» repetida en los libros I-II²⁵ anuncia la resolución armoniosa de los conflictos. ¿Por qué medios humanos se logra?²⁶ Tal es la pregunta ética de la novela.

Si enmendarse es superar la pasión violenta reconciliando naturaleza y razón, deseo y norma, el proceso es más significativo en los desenlaces, lugares estratégicos donde es máxima la admiración del lector impaciente y curioso. Allí la concordia utópica evita «en un instante» lo trágico. Nos acercamos *in extremis* a una manifestación secularizada del «milagro», como en las *Novelas Ejemplares*.²⁷

Los desenlaces inesperados, que aplican al final feliz la sorpresa del inicio *in medias res*, participan del entretenimiento y elevan el estilo a la sublimidad de una «agudeza por rara dilación» como dirá Gracián.²⁸ La estética del *suspendere animos* fuerza la admiración ante actos heroicos de venganza vencida, cólera súbitamente aplacada y pasión sublimada: «...volvióse el campo de batalla en tálamo de desposorio, nació la paz de la ira; de la muerte, la vida y, del disgusto, el contento» (III, 16, 604).

La belleza engendra amor y paz en un corazón enfurecido: el de Ruperta, cuchillo en mano, cual Judita tantas veces pintada en la Italia que conoció Cervantes. La contraposición del desenlace añade, pues, más fruición. Esos momentos repetidos podrían desvelar alguna llave de la escritura del *Persiles*. Se tomará en cuenta que allí Cervantes satisface a sus lectores, público impaciente de comedias y asiduos espectadores de comedias acostumbrados a ver triunfar el amor en las tablas. De allí la rapidez de los finales.

Pero «poner en consonancia elementos disonantes»²⁹ es muy profundo en la creación cervantina. El amor, factor de cohesión en el arte de novelar de 1613, lo es en el *Persiles*.

Es la emoción el sobresalto salvador, causa del milagro que transfigura la cólera en paz y la venganza en amor.³⁰ La tragedia se vuelve lírica, siendo particularmente eficaces la belleza y la palabra: «... en ningunas otras acciones de la naturaleza se ven mayores milagros ni más continuos que en las del amor [...] y es privilegio de la hermosura rendir las voluntades y atraer los corazones de cuantos la conocen...» (I, 23, 271).

²³ I, 12, pág. 207. La reforma social del matrimonio es central en los Coloquios renacentistas. A. Rallo Gruss señala «la proyección a la sociedad desde la transformación personal» y la utopía de la fórmula pastoril. *Erasmus y la prosa renacentista española*, Madrid, Laberinto, 2003.

²⁴ Sobre el estoicismo de Cervantes, ver C. Bouzy: «Quête emblématique de la félicité et de la sagesse: le Persiles, roman de l'eudémonisme néostoïcien», en *Los Trabajos de Persiles y Segismunda: lecture d'une oeuvre*, J. P. Sánchez (coord.), Nantes, Ed. du Temps, 2003, págs. 79-118.

²⁵ II, 10, pág. 342; II, 11, pág. 351; II, 12, pág. 355; II, 13, pág. 364; II, 21, pág. 422.

²⁶ Cervantes como Tasso atribuye a medios humanos la resolución de los conflictos sin anular la causalidad de la Providencia.

²⁷ B. W. Ife habló de «secularización» para «La Fuerza de la sangre» cuya estructura procede de la narración de milagros.

²⁸ «Cuando la consecuencia es contraria a las circunstancias por su contraposición y extravagancia, es más gustosa. La sutileza sublime convirtiendo en acierto lo que parecía yerro, en sublimidad la bajeza [llega a ser] una prueba de la valentía del discurso», *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Clásicos Castalia, t. II, Disc. XXXI, pág. 38.

²⁹ Relevante en las *Novelas ejemplares*. A. Rey Hazas, «*Novelas Ejemplares*», *Cervantes*, A. Close... (ed.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 173-209.

³⁰ El episodio de Ortel Banedre y Doña Guiomar de Sosa, III, 6, pág. 495.

El patetismo sentimental de las lágrimas (de admiración, gusto o compasión) y los abrazos de los personajes³¹ resultan anti-trágicos. El corazón vuelve a la razón fascinado por la fuerza del discurso o la belleza femenina –como en Calderón: restauran la armonía y la paz. Purifican las pasiones y desactivan la tragedia. Se evidencia así la importancia del *pathos* y del *ethos* que afectan también al lector.

La suavidad, discreción y belleza más que humana de Auristela señalan el retorno de Astrea,³² acordando ley y deseo. En el *Persiles* la persuasión es afectiva.³³ La combinación del *pathos* y del *ethos* precisa aún la idea clave de participación. El mover el ánimo se hace condición del crédito. La verosimilitud es así también criterio emocional.

Además de celebrar el triunfo del amor, la ética del verbo ensalza las virtudes del corazón, la prudencia y la justicia, teñidas de afecto y ternura. Definen un heroísmo de valores humanos sencillos, entre los cuales destaca la piedad, como en la epopeya tassiana. Cervantes como Tasso, fieles a la *pietas* virgiliana toda devoción y emoción,³⁴ creen en la ficción pacificadora y transformadora de la vida moral del hombre. De allí su valor utópico como modelo de concordia. De esa búsqueda de la dicha del lector como ser sociable, nace la necesaria eficacia del discurso poético. Se alaban los poderes expresivos patéticos y éticos del verbo desde el primer soneto (I, 9, 187). Lo teatral –el lenguaje involuntario de los cuerpos minuciosamente descrito– así como la voz y el canto, crean la atmósfera patética.³⁵ Por la emoción se insinúa la moral, tanto más profunda cuanto afecta sin forzar. Así persuaden la armonía y la belleza en *Persiles*. Al servicio de la utopía moral la *suavitas* y la ternura expresan la *bonitas* defendida por Horacio, más elocuente aún en el *locus amoenus*.

Finalmente, se desprende de estos conceptos retóricos una visión del mundo fundada en el concierto y la simpatía. La influencia de Fray Luis es patente. La sensibilidad se convierte en clave de perfeccionamiento y felicidad humana, en un sentido próximo ya al ideal de sociabilidad afectiva del XVIII. Al conceder más importancia a lo sentimental que a lo conceptual, el pensamiento cervantino anula las diferencias entre cristianos y bárbaros, capaces de emoción y piedad, o sea, de humanidad.

Esa filosofía poética plagada de signos de utopía ensalza la gracia y la simpatía como refugios en la época de la razón de Estado, la de Moro también. Fiel a una generación que difundió ideas de concordia contra discordia y la *philosophia Christi*, el *Persiles* es un texto único en los albores del siglo de la malicia. Allí encuentra su pleno sentido Roma, «cielo de la tierra» pero reverso nominal del Amor triunfante, manifiesto en el tratamiento de lo trágico.

Utópica es la fábula: lugar de reconciliación verosímil, de armonía donde vence la palabra pacífica. La utopía no fracasa entonces. Cervantes defiende la ficción capaz de elevar al hombre y enmendar su vida si le emociona la belleza que concilia las oposiciones y apiada los corazones fulminantes. A la historia y lo trágico él opone una sociedad cordial, otra visión de la historia. Elogio de la paz y armonía el *Persiles* exalta la dignidad del arte.

³¹ Fue importante en Cervantes la influencia de Luigi Tansillo, *Las Lágrimas de San Pedro. Persiles*, II, 21.

³² A. Redondo (2003) sugiere también la relación Auristela/Astrea.

³³ «En el *Persiles* Cervantes deriva hacia lo poéticamente ideal, anulando el modo de relación que habría establecido en su obra anterior», E. Riley (1981), pág. 343.

³⁴ Recomendamos la edición francesa a cargo de F. Graziani, *La Jérusalem délivrée*, Paris, Flammarion, 1997.

³⁵ Cervantes recordaría a Cicerón sobre la fuente patética de lo teatral (*De oratore*, II, 182) o la definición quintiliana de los afectos: para persuadir turban o incitan a una benevolencia retórica y moral.

LA CREACIÓN DE UNA OBRA MAESTRA: *EL CABALLERO DE OLMEDO*. UNA TENTATIVA DE RECONSTRUCCIÓN

HEINZ-PETER ENDRESS
Universidad de Friburgo

I. En este trabajo quisiera dedicarme a lo que Dámaso Alonso llamó «el desarrollo germinativo» de la famosa tragicomedia de Lope de Vega.¹ Bien es sabido que se trata de una adaptación teatral y que el drama de Lope fue concebido a partir de una copla o seguidilla o de un cantar muy conocido en la época:

Que de noche le mataron,
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

Nosotros nos encontramos ahora ante esta copla de creación anónima e inspiración popular que se venía transmitiendo de boca en boca, y, por otra parte, tenemos el drama acabado de Lope. Es esto una situación elemental de intertextualidad, con la transposición a la vez del género poético al dramático y de la oralidad a la escritura. Lo que a mí me interesa aquí es cómo Lope, partiendo de este material 'germinal', consiguió generar una de sus más perfectas comedias. Ello significa tratar de reconstruir a partir de la copla, siempre que sea posible, el proceso de creación lopeveguesca. (En 1952, Anderson Imbert ya trató algo semejante; puso sobre todo el acento sobre el momento del nacimiento del cantar dentro de la tragicomedia.²)

El hecho de que no sólo Lope, sino también su público –tanto el culto como el inculto– conocieran el contenido de la copla, tuvo decisivas consecuencias para la composición de la pieza.

En el caso del *Caballero de Olmedo* el hecho básico contenido en la copla y conocido por el público era la muerte violenta de un caballero ejemplar, bien afamado en las dos ciudades castellanas de Medina y Olmedo. El verdadero suceso que dio origen a la célebre copla, el asesinato de don Juan de Vivero, ocurrido en 1521, se había olvidado o, mejor dicho, se había transformado en leyenda. Al contrario de otros asuntos previamente conocidos, como los de carácter mitológico por ejemplo, no era mucho lo que se sabía por la copla. Lope disponía pues de una libertad relativamente grande para su propia creación. Lo único fijo era de entrada el desenlace trágico. Conociendo este desenlace, los espectadores debían de estar curiosos por conocer la prehistoria del drama. Desde el principio sabían más que el protagonista. Para él, al otro lado, el contenido ominoso de la copla funciona como una fatalidad que pesa sobre su vida, y el transcurso de la

¹ Dámaso Alonso, *De los siglos oscuros al de oro* (2ª ed.), Madrid, Gredos, 1971, pág. 144.

² A. Imbert, «Lope dramatiza un cantar», *Asomante*, San Juan, 8 (1952), págs. 17-22.

comedia equivale al cumplimiento ineludible de su destino. Américo Castro habló con justeza de una «obra concebida en clave de tránsito entre vivir y morir».³

II. Para el principio de la comedia se trataba de acentuar el vivir y de evitar, a ser posible, lo trágico que resultará de la catástrofe final. Por consiguiente, Lope creó en los dos primeros actos una atmósfera predominantemente cómica y alegre (lo que no quiere decir que no haya también escenas de tonalidad seria). Acorde con el principio estructural dominante de la pieza, el contraste, imperan aquí el buen humor, la esperanza, el contento y hasta la felicidad. Es fácil de comprender que Lope concibiera, para comenzar, una trama de amor. El amor establece relaciones entre las personas y funciona, como Sirena bien dice, «como generador de intrigas dramáticas».⁴ Y así se originó espontáneamente la constelación de los personajes. El héroe se bautizó don Alonso y la doncella amada doña Inés. Para posibilitar la felicidad debía haber un amor recíproco desde el principio. Esto era, sin embargo, todavía algo estático. Se necesitaba dinámica, color y acción. De ahí que nuestro autor introdujese el motivo de la rivalidad con sus corolarios de celos, envidia y odio, que plasmó en la figura de don Rodrigo, el futuro asesino. Así se cerró el triángulo amoroso. Don Rodrigo representa una amenaza y un obstáculo para el cumplimiento del amor que acaba de nacer. Otro obstáculo es don Pedro, el padre de Inés, quien favorece la unión entre su hija y don Rodrigo. Y además existe un obstáculo natural para don Alonso: como forastero en Medina necesita superar la dificultad de entrar en relación con doña Inés que vive bien guardada en la casa paterna. Esta necesidad dio origen a la figura de Fabia, una intermediaria en la tradición de la *Celestina*. Al principio se trata solamente de una parodia ligera, pero poco a poco las cosas se complicarán ahondándose de manera significativa...

Con todo eso, el conjunto del *dramatis personae* estaba aún incompleto. Para evitar demasiados monólogos, había que duplicar el número de personajes y agregar confidentes a los personajes principales. Este papel lo desempeñan doña Leonor como hermana de Inés, don Fernando como amigo de don Rodrigo y Tello como criado de don Alonso, y, claro está, como gracioso y figura-puente hacia la parte popular del público. Y para rematar el conjunto había que añadir desde el primer acto, al menos por mención, la figura del Rey (acompañado del Condestable), quien, como encarnación de la justicia, deberá al final castigar a los criminales.

Lo referido hasta ahora con respecto a personajes y temas se introduce de manera clara y convincente. Pero no representa nada particularmente original. Se compone más o menos de unos ingredientes estándar de la tradición teatral. Esto vale para muchos elementos de los dos primeros actos que, por lo demás, son animados, amenos y a menudo muy poéticos. Vale para la codificada escena nocturna de capa y espada junto a la reja de la casa de doña Inés, para las escenas de celos del desdeñado don Rodrigo y, en lo esencial, también para el tratamiento de la temática amorosa. Lo más interesante y divertido son las secuencias cómicas del 'teatro en el teatro' cuando, en el primer acto, Fabia y sus cómplices Inés y Leonor engañan a don Rodrigo y don Fernando, y sobre todo cuando, en el segundo, para burlarse soberanamente del ingenuo don Pedro, Fabia actúa de maestra de virtudes y Tello de profesor de latín. Como los momentos de dicha amorosa, estas deliciosas escenas de tenor cómico tienen la función de contrastar con el desenlace que se avecina y de distraer del trágico final que tienden a cubrir y a hacer olvidar. Arrastran a los espectadores, por unos momentos, hacia un ambiente entremesil de fantasía, ligereza y regocijo.

Pero bajo la superficie positiva late siempre la subestructura trágica. *Distraer* de lo ineludible y al mismo tiempo *recordarlo* subterráneamente son los dos principios contrarios de construcción de los dos primeros actos. En efecto, desde el principio lo recuerdan, a guisa de *leitmotivs*, toda una serie de avisos, agüeros o presagios que van desde la impresión que tiene don Alonso en la capilla

³ Américo Castro, «El Caballero de Olmedo», en *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*, ed. Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes, London, Tamesis Books, 1983, pág. 36.

⁴ José Luis Sirena, *El teatro en el siglo XVII: el ciclo de Lope de Vega* (2ª ed.), Madrid, Playor, 1987, pág. 92.

de sentirse sentenciado a muerte, hasta su sueño de la muerte trágica de un jilguero matado por un azor. De estas premoniciones resulta un paulatino oscurecimiento. De este modo el protagonista empieza a presentir el triste fin que la copla, Lope y el público le han impuesto.

III. Con el aspecto de los agüeros empiezan a superarse los ingredientes tópicos y se abre el ámbito de la verdadera originalidad. Al establecer una relación con el fin trágico, todo lo esencial de lo anteriormente expuesto experimenta en el tercer acto una decisiva revalorización y adquiere una calidad original. Veamos los puntos más significativos:

1. Así como la (casi) comedia se vuelve ahora tragedia, o como la latente seriedad se convierte en una seriedad sangrienta, así la divertida atmósfera de ficción y engaño de las escenas de mascarada a expensas de Don Pedro abre paso, por el repentino y amargo final, a la cruel realidad y al desengaño tan típicamente barroco, «un triste recuerdo, según Diego Marín, de la índole preecedora de todo lo humano y de su calidad evanescente».⁵
2. El amor se concibe desde el principio como un destino incontrolable para los amantes «todos dicen... que nace de las estrellas» (vv. 215-16). Es el punto de partida para hechicerías, celos, riñas, enredos y engaños, pero, con todo, tiene todavía un carácter bastante convencional. Ahora el amor deviene destino de otra manera, entrando en contacto con la muerte y contribuyendo, al menos indirectamente por medio de Don Rodrigo, al desenlace trágico.
3. Fabia, que comienza por representar el tópico celestinesco y, después, encarna un personaje de farsa, está presente ahora en los momentos más intensos del final y hasta figura como la presunta autora de la famosa copla. Se ha convertido en algo como el símbolo «del inextricable misterio que rodea a la vida humana».⁶
4. El mismo concepto de la muerte cambia de papel y de peso. Durante mucho tiempo se presenta de manera más bien retórica como metáfora petrarquista de muerte por amor «hasta que, al final, adopta su cruda forma literal, tal que estaba previsto por la copla.

La muerte de don Alonso no es en sí misma, por supuesto, nada original. Se sabía ya de entrada. Lo es, empero, en grado sumo la manera en que se compuso el tercer acto a fin de conducir al espectador a este desenlace trágico. Fiel a la estructura de contraste, se empieza por mostrar una vez más como don Alonso confirma su fama en los toros «Galán y bizarro ha estado...», dice el Condestable, «No sé en él cuál es mayor, / la ventura o el valor...» [vv. 2096, 2099/2100]. Todos le admiran. Don Rodrigo, al contrario, tiene la mala suerte de caer y de necesitar la ayuda de su peor enemigo que le salva la vida. Pero luego el destino se pone en marcha rápidamente. Glosando de manera conmovedora la antigua copla de «puesto ya el pie en el estribo», lleno de imaginaciones y tristezas, de sueños y fantasías, la «muerte presumiendo» [v. 2205], don Alonso se despide de doña Inés y parte de noche para Olmedo. Y ahora lo sobrenatural, lo fantástico y maravilloso hacen su entrada, primero con la escena de la Sombra de don Alonso que se le pone delante, y, poco después, con la magnífica escena cumbre del drama, cuando encuentra a un labrador. La Sombra quiere retenerle en Medina. Con ella «Lope hace uso de la creencia popular en apariencias, supersticiones y hechicerías como parte de la tradición colectiva».⁷ Don Alonso no cree en esta aparición y trata de explicársela razonablemente. Pero por el simple hecho de presentarse concreta y materialmente en el tablado, el dramaturgo se lo impone tanto al personaje como también al espectador. Francisco Rico tiene razón: es «un rotundo acierto dramático».⁸

Más aun lo es la escena nocturna del Labrador, según Joseph Pérez «el momento de más densa emoción trágica».⁹ Aquí la comedia alcanza toda su fuerza evocadora y encantadora. Es una

⁵ Diego Marín, «La ambigüedad dramática en "El Caballero de Olmedo"», *Hispanófila* 24 (1965), pág. 1.

⁶ Marín (1965), pág. 7.

⁷ Marín (1965), pág. 6.

⁸ F. Rico, «Introducción» al *Caballero de Olmedo* (1989), pág. 73.

⁹ J. Pérez, «Introducción» al *El Caballero de Olmedo*, Madrid, Castalia, 1970, pág. 19.

escena altamente dramática y lírica a la vez, plurimediativa porque la música se agrega a la palabra, e intertextual como veremos en seguida. El Labrador aparece en la escena, pide con insistencia a don Alonso que vuelva a Medina –y desaparece misteriosamente como ha venido. Se acerca desde la profundidad del espacio, tocando un instrumento –y no es rústico su acento» [v. 2370]– y cantando justamente el cantar del Caballero de Olmedo. Don Alonso, aún vivo, escucha por lo tanto la canción en la cual el futuro de su próxima muerte se anuncia como ya pasado. Es una paradoja de gran sugestividad poética. Sugiere que don Alonso va inexorablemente hacia un destino que le espera y que en el tiempo real del presente está a punto de reintegrar la atemporalidad de su propia leyenda. Cuando los espectadores del Barroco oían resonar la canción, debían de conmoverse en extremo; debían experimentar terror y compasión, los dos afectos aristotélicos de la tragedia –y una buena dosis de rebeldía contra un destino injusto. Por este máximo impacto, por la identificación con el protagonista y por la asistencia presencial al acontecer lo conocido desde siempre debía parecerles algo nuevo y único. Lope había ganado su apuesta.

IV. Si confrontamos ahora el conjunto de la comedia otra vez con la escueta copla, a partir de la cual fue generada, constataremos que la copla ofrecía toda una gama de posibilidades que Lope supo captar y genialmente transponer. Empecemos con los puntos globales.

Es evidente que la copla contiene en esencia la situación principal del asesinato de un caballero modélico. Pero hay más. Inherente a la situación es su dramatismo. Así Rico pudo con razón hablar de «la propuesta dramática que latía en la seguidilla». ¹⁰ El género dramático estaba también fijado por la copla: se podía únicamente tratar de una tragedia.

Otro rasgo de la copla o seguidilla consiste en su forma y fondo esencialmente poético. Y, como veíamos arriba, esto constituye igualmente una dimensión fundamental del drama. Conforme con eso, Wardropper definió el género como un «dramatic poem» ¹¹ y McKendrick aún mejor como un «tragic poetic drama», ¹² y Américo Castro escribió sobre don Alonso: «El personaje de la tragedia se instalaba poéticamente sobre una figura ya poetizada». ¹³

Una correspondencia existe también entre la copla como poesía folklórica relatando una leyenda (ya el «que» narrativo inicial, que depende de un «dicen» anónimo, es parte de un estilo popular ¹⁴) y el drama que en más de un pasaje recuerda el cancionero tradicional.

A ello podemos añadir que el tono de queja, de lamento y de desengaño emana del cantar, desengaño que el público volverá a experimentar al final de la tragedia y que está acorde, por supuesto, con el sentimiento barroco de la vida.

Una ausencia de circunstancias precisas caracteriza los cuatro versos de la copla: ¿Quién es este caballero? ¿Quiénes son los asesinos? ¿Cómo, dónde, cuándo y por qué lo mataron? Como ya dijimos arriba, esta imprecisión constitutiva procuró al dramaturgo un gran espacio para su libre invención. De otro lado, *dentro* de la obra está en armonía con cierta apertura y ambigüedad. El suceso del jilguero, ¿es un sueño o una alucinación? ¿De dónde viene el Labrador? ¿Qué significa? ¿El propio destino? Y a Fabia la rodea un halo de misterio. ¿Tiene dotes sobrenaturales? Es una aliada del Demonio y, por otra parte, actúa positivamente a favor de la joven pareja. ¿Es verdaderamente la autora de la copla? Claro es que experimenta un cambio significativo: de egoísta, codiciosa, taimada y astuta se vuelve al final desinteresada, complaciente y simpatizante en su compromiso por los dos enamorados.

¹⁰ F. Rico (1989), pág. 15.

¹¹ Bruce W. Wardropper, «The Criticism of the Spanish *Comedia*: *El Caballero de Olmedo*», *Philological Quarterly* 51 (1972), pág. 193.

¹² Melveena McKendrick, *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge, Camb. University Press, 1989, pág. 104.

¹³ A. Castro (1983), pág. 36.

¹⁴ Véase Leo Spitzer, «Notas sintáctico-estilísticas a propósito del español “que”», *Revista de Filología Hispánica* 4 (1942), págs. 105-26.

En la exposición de arriba se ha mencionado también varias veces la importancia estructural del contraste en la comedia. No necesita más demostración. Desde luego ya estaba presente igualmente en la copla, por ejemplo en la antítesis elemental entre lo negativo de noche y muerte y, por otra parte, lo positivo de flor y gala. Diego Marín apuntó justamente que el «patético contraste de vida y muerte, de luz y sombra, prende en la imaginación de Lope y le sirve de motivo básico».¹⁵

Para terminar, sigan todavía cuatro breves observaciones sobre el despliegue de puntos particulares de la copla:

1. «*Que de noche...*». La situación nocturna del trágico suceso fue indudablemente el germen para todo lo sombrío en el drama, para lo misterioso y sobrenatural, para los presagios ominosos y hasta para la creación del personaje de Fabia, que, según opina Alison Turner, simboliza «the powers of darkness».¹⁶
2. «*...lo mataron*». Por supuesto, la muerte es un punto cardinal tanto en el cantar como en la pieza.¹⁷ La muerte de don Alonso es «un mandato categórico del cantar».¹⁸ Haciendo hincapié en la utilización del pretérito indefinido, se puede decir que, en el presente de la obra, Lope debía llevar a don Alonso del pasado legendario al futuro de su muerte –que coincide otra vez con la atemporalidad de la leyenda.
3. «*...al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo*». Con la reiteración de los sinónimos ‘gala’ y ‘flor’ la copla insistió en la calidad excelsa y la excelente fama del caballero. Con ello se hacía evidente, ya desde antes de la comedia, que el protagonista habría de tener una condición de héroe paradigmático –y que su recurso al personaje de Fabia no habría de considerarse un grave error, que por justicia poética acabaría costándole la vida, como toda una corriente de la crítica desde A. A. Parker lo sostuvo,¹⁹ sino una debilidad humana (según la *hamartia* aristotélica).²⁰
4. Lope aprovechó la mención de Medina y Olmedo para realizar el constante vaivén de don Alonso entre las dos ciudades. Tello, su criado, ya pronto le avisa del peligro de estas inquietantes idas y venidas. Américo Castro no duda en ver «el ‘ir’ y ‘venir’ como estructura» y en considerarlo simbólicamente como «el dialéctico vaivén del vivir-morir».²¹

¿Cómo concluir? Con unas palabras de García Lorca: «Lope de Vega, múltiple, llega al paisaje de Shakespeare con su tragedia *El Caballero de Olmedo*».²²

¹⁵ D. Marín (1965), pág. 5.

¹⁶ E. Turner, «The Dramatic Function of Imagery and Symbolism in *Peribáñez* and *El Caballero de Olmedo*», *Symposium* 20 (1966), pág. 179.

¹⁷ Véase Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961, pág. 215: «El gran personaje de la comedia es la muerte, con su secuela de tristezas y desencantos».

¹⁸ Antonio Rey Hazas, «Algunas precisiones sobre la interpretación de *El Caballero de Olmedo*», *Edad de Oro* 5 (1986), pág. 185.

¹⁹ Alexander A. Parker, *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, The Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957; Alan Soons, «Towards an Interpretation of *El Caballero de Olmedo*», *Romanische Forschungen* 73 (1961), págs. 160-68; Albert S. Gérard, «Baroque Unity and the Dualities of *El Caballero de Olmedo*», *The Romanic Review* 56 (1965), págs. 92-106; Antonio Rey Hazas, «Algunas precisiones sobre la interpretación de *El Caballero de Olmedo*», *Edad de Oro* 5 (1986), págs. 183-202; y otros...

²⁰ Véase Marcel Bataillon, *La Céléstine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier, 1961, pág. 247: «Nulle ombre de culpabilité ne souille la mémoire du Caballero de Olmedo», o Benito Brancforte, «La tragedia de *El Caballero de Olmedo*», *Cuadernos Hispanoamericanos* 286 (1974), pág. 95: «[...] Lope no quería que la tragedia dependiera de un argumento moral fácilmente reconocible. Los trucos y la utilización de Fabia caen dentro de una conocida convención que rige en la comedia española, donde “los yerros de amor se perdonan”».

²¹ A. Castro (1983), págs. 42 y 44.

²² Federico García Lorca, «Sobre la representación de *La Dama Boba* de Lope de Vega, en Buenos Aires», en *Obras Completas*, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 17ª edición, 1972, pág. 138.

LAS CIRCUNSTANCIAS CONTEMPORÁNEAS COMO MOTIVOS INSPIRADORES EN LOS AUTOS DE CALDERÓN: PRUEBAS Y CEREMONIAS

ROSA ANA ESCALONILLA
UNED

Las circunstancias contemporáneas sirvieron a Calderón como motivo simbólico inspirador en la creación de muchos de sus autos. En unos casos fueron las ocasiones políticas concretas; en otros, las polémicas histórico-teológicas. Por último, las pruebas y ceremonias constituyeron otro eje dramático de construcción de autos como *Los misterios de la misa*, *La vacante general*, *Las Órdenes Militares* y *El Orden de Melquisedec*.

En este trabajo nos centraremos en *Las Órdenes Militares*, que se inspira en las pruebas necesarias en los tiempos de Calderón para ingresar en una Orden Militar. En este caso es el propio Cristo quien aspira a ser miembro de una de ellas y la Culpa pretende descalificarlo tratando de probar la mancha de su origen humano.

El auto presentó en su momento algunos problemas con respecto al examen de los inquisidores. No vamos a desarrollar aquí ese aspecto, aunque sí haremos breve referencia a ello por estar relacionado con las circunstancias empleadas por Calderón.

La primera de ellas es la celebración de la bula del papa Alejandro VII *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, publicada seis meses antes de la representación del auto.¹ En ella, como señala Ruano, el papa «trató una vez más de imponer paz entre los contendientes, reafirmando, en primer lugar, la piadosa y tradicional devoción a la Inmaculada y, en segundo lugar, prohibiendo más discusión sobre el tema».²

El fragmento rechazado forma parte de la escena en que la Culpa entrega los documentos que informan sobre la posibilidad de que el Segundo Adán no sea digno de ser caballero de la Orden por la sospecha de mancha en su sangre. Esa vinculación de la limpieza de sangre de Cristo con la pureza de la concepción de María es lo que los inquisidores no admitieron, además de no ver con buenos ojos que se mencionara la bula para apoyar la pureza de la Virgen sin tener en cuenta que el papa había prohibido todo debate sobre el tema.

La segunda circunstancia es el fenómeno social de las órdenes militares, de tamañas dimensiones durante el Siglo de Oro y al que, sin embargo, no se le ha concedido toda la atención histórica que merece.³ Las órdenes militares, según arguye Wright,⁴ fueron un verdadero espejo de los ideales

¹ Para estos aspectos remitimos a la edición de J. M. Ruano de la Haza, *Las órdenes militares*, Kassel, Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 2005.

² Ruano (2005) pág. 33.

³ Véase A. Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, CSIC, 1992.

⁴ L. P. Wright, «Las órdenes militares en la sociedad española de los siglos XVI y XVII. La encarnación institucional de una tradición histórica», en *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, ed. J. H. Elliott, Barcelona, Crítica, 1982, págs. 15-56.

sociales de aquella España. Durante la primera mitad del siglo XVII sufrieron una gran decadencia debido a que los hábitos comenzaron a venderse y se suavizó el proceso de investigación de las cualidades de los aspirantes. A partir de 1652 el Consejo de las Órdenes se planteó la manera de volver a su antigua dignidad a través de una vigorización de las pruebas que garantizaran la limpieza de sangre familiar de los candidatos. Sin embargo, en algunos casos era el propio rey, aun en contra del Consejo, quien dispensaba de algún requisito. Así sucedió con escritores y pintores de la época como el propio Calderón, quien recibió el hábito de la Orden de Santiago por una recomendación realizada por Felipe IV en 1636,⁵ o Velázquez, cuya cruz roja de Santiago se refleja en *Las Meninas*. Lope de Vega, por su parte, logró el hábito de San Juan al final de su vida a través de la amistad con el cardenal Barberino.⁶ La pertenencia a una Orden llevaba consigo la obligación de servir al ejército en caso de guerra en defensa de la religión católica. Por ello en el auto el personaje que funciona como prefigura de Cristo es denominado «soldado» y se equipara la cruz de estos hábitos militares a la cruz del hábito cristiano. Se trata, en realidad, paralelamente a la tradición histórica de las Órdenes, de un soldado de Dios, de una extensión del sentido religioso de las Cruzadas medievales al Imperio español.

No era, sin embargo, original de Calderón, la idea de emplear este motivo para la creación de un auto. Su modelo, como señala Valbuena,⁷ es *Las pruebas de Cristo* de Mira de Amescua, cuyo argumento se basa en las órdenes de caballería a que aspira Cristo. En éste, sin embargo, el logro del hábito y su investidura aparecen asociados a la consecución de la libertad del Hombre de la esclavitud del pecado.

Adentrándonos en el estudio del auto,⁸ comenzaremos por señalar que su estructura se halla a medio camino entre el litigio⁹ y la prueba,¹⁰ pues el Segundo Adán no compite con ningún otro candidato, pero sí debe demostrar su derecho a obtener el privilegio del hábito de Cristo. Por otra parte, la consecución del hábito lleva consigo el sometimiento a la prueba de las informaciones y de la crucifixión, pues la sangre derramada en esta cruz es precisamente el símbolo de la «roja insignia» del hábito de Cristo.

A partir de esa estructura híbrida, nos proponemos el estudio de la obra desde el punto de vista de su construcción artística. Para un análisis sistematizado analizaremos los distintos planos dramáticos¹¹ que configuran el proceso de transformación teatral. Los dos principales son: el de la introducción y el de la representación. Dentro de este último distinguimos tres niveles: planificación dramática, escenificación y resolución final.

El plano de la introducción se caracteriza por su contenido metateatral y por la intención informativa de lo que el espectador va a presenciar. El personaje encargado de guiarnos es la Culpa, que funciona como personaje que vislumbra, aunque no acaba de comprender los signos

⁵ Cotarelo recoge los datos concretos del Archivo Histórico Nacional en que se encuentra la Real cédula de esa fecha. Véase E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. I. Arellano y J. M. Escudero, Vervuert, Iberoamericana, 2001, pág. 173.

⁶ Véase J. M. Rozas, «Lope de Vega y las órdenes militares (Notas sobre el sentido histórico de su teatro)», en *Las órdenes militares en el Mediterráneo Occidental. Siglos XIII-XVIII*, Madrid, Casa de Velásquez, Instituto de Estudios Manchegos, 1989, págs. 359-67.

⁷ Á. Valbuena Prat, *Calderón de la Barca. Obras completas. Autos sacramentales*, III, Madrid, Aguilar, 1991, pág. 1012 (1ª edición de 1967).

⁸ Para las citas manejamos la edición mencionada de Ruano (2005).

⁹ Arellano señala, entre otros, el paradigma compositivo del «juicio o estructura litigiosa en la que una parte debe probar mejor derecho que otra para ocupar un puesto o gozar de un privilegio». Véase I. Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona, Kassel, Universidad de Navarra, Reichenberger, 2001, pág. 38.

¹⁰ Véase W. Matzat, «La prueba: una estructura básica del teatro calderoniano», en *Hacia Calderón*, 6, *Archivum Calderonianum*, Noveno Coloquio Anglogermano, Liverpool, 1990, págs. 113-22.

¹¹ Nuestra propuesta de diseño artístico es independiente y compatible con la división en seis bloques que señala en su edición Ruano (2005), págs. 23-29.

del misterio divino; misión que se corresponde con la figura del mal presente en muchos de los autos de nuestro dramaturgo para aclarar los misterios cristianos a través de las dudas o conjeturas.¹² Es precisamente este personaje quien va a desarrollar la función metateatral, pues explica al espectador el mecanismo de la alegoría en un doble sentido: el de la libertad que permite en el manejo del tiempo y el espacio, y el de la fusión de las circunstancias históricas y de la fantasía del dramaturgo en la creación de una dimensión atemporal.¹³ Por otra parte, aclara la estructura metafórica del auto, que consiste en el paralelismo establecido entre la forma externa del proceso para la obtención del hábito de un Orden y el examen de los hechos de la vida del Segundo Adán, y entre la consecución del hábito y la crucifixión de Cristo.

Tras esta introducción da comienzo el desarrollo del auto en lo que llamaremos plano de la representación. Dentro de éste hallamos el nivel de planificación dramática, en que asistimos a la preparación del proceso de información del Segundo Adán. Aparecen el Mundo, el Judaísmo y la Gentilidad. Como reflejo del Mundo¹⁴ se abre el primer carro, que contiene un pavo real con plumas de colores y con la cola en forma de rueda.¹⁵

Como sabemos a través de la ornitología emblemática, «el pavo real macho se consolidó durante los siglos XVI y XVII como uno de los más claros símbolos de soberbia y vanidad»,¹⁶ aunque el simbolismo es mucho más antiguo, pues aparece en Ovidio. A partir del siglo XII se empieza a perfilar como alegoría cristiana del orgullo y la vanidad. El diálogo entre el Mundo y la Gentilidad nos sitúa en la interpretación que nuestro dramaturgo elabora de la identificación metafórica entre el Mundo y el animal, a través de la segregación de sus dos accesorios simbólico-escénicos principales y su conexión con otros símbolos: el airón de las plumas y la rueda. El airón de las plumas se halla ligado a la idea de ligereza presente en el elemento aire,¹⁷ que a su vez puede ser conectada con el motivo medieval de la futilidad y vanidad de las cosas terrenales. Estos conceptos se hallan reflejados, en nuestro texto, en la sutileza de la «pompa» y en los «desvanecimientos» a que hace referencia el Mundo. La rueda, por su parte, se halla conectada, desde la significación alquímica, al simbolismo de la esfera que reúne y vincula los cuatro elementos, los puntos cardinales, las estaciones del año, etc., dentro de la correspondencia establecida desde antiguo entre el macrocosmos universal y el microcosmos del hombre¹⁸ e incluso con la idea circular del eterno retorno.¹⁹ Más cercano al teatro de Calderón se halla el empleo del pavón en Mira de Amescua²⁰ en referencia al emblema de la vanidad o vanagloria. Sus comedias, como ha visto John Cull, «hacen

¹² En este sentido, A. Regalado afirma que el demonio está eternamente condenado a moverse en la hipótesis, a tener vocación de alegorista debido a su incapacidad para experimentar la fe. La conjetura, según él, implica el despliegue de... la imaginación para transformar el concepto imaginado en representable objeto... o puesta en escena. Véase A. Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, II, págs. 108 y 109.

¹³ Arellano revisa la aportación de diversos estudiosos acerca de esta presencia de lo historial en los autos calderonianos y del manejo del tiempo y el espacio en obras como *El divino cazador*, *El nuevo palacio del Retiro*, *El cordero de Isaías*, *El año santo de Roma*, *El año santo en Madrid*, etc. Véase Arellano (2001), págs. 115-46.

¹⁴ Para las distintas formas y aspectos que adquiere el personaje del Mundo en los autos de Calderón véase A. Egido, «El mundo en los autos sacramentales de Calderón», en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglogermano*, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, págs. 40-64.

¹⁵ Véase Ruano (2005), pág. 17.

¹⁶ J. J. García Arranz, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pág. 606.

¹⁷ Véase J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, pág. 74.

¹⁸ «San Isidoro de Sevilla recopiló en el siglo VI las tradiciones de los antiguos filósofos de la naturaleza y las integró en las doctrinas de los Padres de la Iglesia. La base de su sistema macrocosmos/microcosmos es la doctrina de los cuatro elementos de Empédocles..., la teoría aristotélica de las cualidades y permutación de los elementos, base de la alquimia, y el tratado de los cuatro temperamentos o humores corporales de Hipócrates», en A. Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Köln, Taschen, 2001, pág. 645.

¹⁹ Véase M. Eliade, *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza, 1998.

²⁰ Véase J. Cull, «El teatro emblemático de Mira de Amescua», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, págs. 127-42.

Dentro aún del mismo plano hallamos el nivel de la escenificación (teatro dentro del teatro). El Segundo Adán y la Inocencia se transforman en espectadores y el recurso empleado para ello es la cortina, que se corre para dar paso a los diferentes testigos que apuntalarán el alto origen del Segundo Adán. Salen con accesorios escénicos que les caracterizan bíblicamente y emitiendo mensajes entremezclados con microtextos bíblicos, como David con el arpa. La Culpa, muy teatral, aparece velozmente con una mascarilla en el rostro y tras dejar su memorial sobre el bufete, desaparece rápidamente.

Dentro de este nivel de escenificación se incluye lo que hemos denominado el subnivel de transposición cronotópica. Se trata de un pasaje en que se fusionan, a través de la alegoría, un cronotopo contemporáneo (la bula papal que había tenido lugar seis meses antes) y otro pretérito (referencias a los momentos históricos en que se discutió la exención de mancha en María) para justificar una verdad cristiana universal (la Inmaculada Concepción de la Virgen María y el origen noble del Segundo Adán).

Entramos, así, en el plano de la resolución final. El momento de júbilo teológico es representado en la escena dramática a través de la intervención de los músicos, que funcionan como pregoneros de la buena nueva. El mensaje que la Naturaleza trae forma parte de la apoteosis final. El aparato escénico de su intervención es el del carro «de los atributos y la Naturaleza en él con un escudo escrito en la mano». Su discurso hace referencia a la bula de Alejandro VII y a Felipe IV, como celoso guardián de la católica fe.

El escenario se convierte en el espacio de una ceremonia procesional en que desfilan, tras el Segundo Adán vestido ya con el Hábito de Cristo logrado tras la crucifixión, otros personajes que explican el sentido de la Orden a la que representan. La apoteosis se completa con la visión enmudecida de la Culpa, el Pavón del Mundo con un niño vestido de muerte, como signo del abatimiento de la vanidad del Mundo a través de la mortalidad, el Pelicano con un niño en cruz y el sacramento, como signo de la nueva vida en Cristo, y la Música.

El resultado de la creación calderoniana ha sido un auto de gran riqueza teatral cuya base fundamental se sustenta en la alegoría diseñada alrededor de las pruebas necesarias para el ingreso en las órdenes militares. Éstas se ven realzadas y dignificadas a través de la estilización teatral creada para la consecución del hábito de Cristo por el Segundo Adán. El paralelismo metafórico entre la cruz de Cristo y la cruz de las órdenes contribuye al respeto y engrandecimiento de su sentido y existencia en un momento en que era necesario el refuerzo de la institución.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona, Kassel, Universidad de Navarra, Reichenberger, 2001.
- ARELLANO, I., *Un minibestiarario poético de Quevedo*, Pliegos volanderos del GRISO, I, junio, 2002.
- AUSEJO, S., *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 2000.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- COTARELO Y MORI, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. I. Arellano y J. M. Escudero, Vervuert, Iberoamericana, 2001.
- CULL, J., «El teatro emblemático de Mira de Amescua», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, págs. 127-42.
- CHARBONNEAU-LASSAY, L., *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad*, Palma de Mallorca, J. de Olañeta, 1996.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *La sociedad española en el siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, CSIC, 1992.
- EGIDO, A., «El mundo en los autos sacramentales de Calderón», en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio Anglo-germano*, ed. Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, págs. 40-64.
- ELIADE, M., *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza, 1998.
- GARCÍA ARRANZ, J. J., *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

- MALAXEBERRÍA, I., *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986.
- MATZAT, W., «La prueba: una estructura básica del teatro calderoniano», en *Hacia Calderón*, 6, *Archivum Calderonianum*, Noveno Coloquio Anglogermano, Liverpool, 1990.
- REGALADO, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995.
- ROOB, A., *El museo hermético. Alquimia y mística*, Köln, Taschen, 2001.
- ROZAS, J. M., «Lope de Vega y las órdenes militares (Notas sobre el sentido histórico de su teatro)», en *Las órdenes militares en el Mediterráneo Occidental. Siglos XIII-XVIII*, Madrid, Casa de Velásquez, Instituto de Estudios Manchegos, 1989, págs. 359-67.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., *Las órdenes militares*, Kassel, Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 2005.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *El fisiólogo atribuido a san Epifanio*, Madrid, Tuero, 1986.
- VALBUENA PRAT, Á., *Calderón de la Barca. Obras completas. Autos sacramentales*, III, Madrid, Aguilar, 1991 (1ª edición de 1967).
- WRIGHT, L. P., «Las órdenes militares en la sociedad española de los siglos XVI y XVII. La encarnación institucional de una tradición histórica», en *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, ed. J. H. Elliott, Barcelona, Crítica, 1982.

MEMORIA HISTÓRICA Y HUMANISMO: LA ÉPOCA DE LOS REYES CATÓLICOS EN LOS POEMAS MITOGRÁFICOS DE JUAN DE MAL LARA

FRANCISCO J. ESCOBAR
Universidad de Sevilla

Durante el proceso de composición de sus poemas mitográficos, Juan de Mal Lara (1526-1571) tiene en cuenta, como una notable referencia, los grandes imperios del pasado.¹ Estos testimonios históricos conllevan un período de florecimiento cultural, *in illo tempore*, en el que los hombres de letras pudieron desarrollar, en el entorno áulico, su actividad. Mal Lara, por su parte, puso sus obras al servicio de la monarquía, recreando la evocación de reinados, con los que podía comparar los protagonizados por Carlos V, Felipe II, así como la regencia coyuntural de Juana de Austria, a quien está dedicada *La Psique*. Entre tales hitos, ocupa un lugar preeminente la época de los Reyes Católicos. Una de las razones de dicha elección obedece a la continuidad del Imperio, iniciado con los reyes Isabel y Fernando, en las figuras de los Monarcas en tiempos de nuestro escritor. En virtud de la *translatio imperii*, el reinado hispánico se convierte en heredero, a su vez, de las civilizaciones de la Antigüedad, especialmente, las representadas por Grecia y Roma. Y Sevilla, en la *Weltanschauung* del humanista, se erigirá, en fin, como una *novus Roma*, en la que Mal Lara se alza como el *vate regio*, al modo de un Virgilio.

Otro argumento que debió contemplar Mal Lara reside en el amplio abanico de posibilidades que esta época le ofrecía en su *praxis* discursiva. Según veremos, en dicho período, sobresalen las voces de humanistas que dejarán su huella en la *forma mentis* del hispalense. Podemos traer a colación los nombres de Nebrija, Marineo Sículo o Anglería. Éste último, sobre todo, despliega, ante los ojos del escritor, un panorama revelador para su obra en lo relativo a la literatura de viajes. Tal hecho le permite la conjugación de elementos heterogéneos tomados de la realidad con otros fabulosos. Sus personajes emprenderán, de este modo, un camino iniciático, en el que habrán de protagonizar arriesgadas aventuras, teniendo como correlatos destacadas figuras en *decorados míticos*. Pasemos seguidamente al análisis de estas cuestiones.

¹ Se trata de dos manuscritos inéditos de los que estamos preparando actualmente la edición, ya en fase avanzada. El *Hércules animoso* se encuentra en mal estado por la oxidación de la tinta galometálica. Fue localizado por José Cebrían, «En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: El *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara», *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), págs. 365-93. Por nuestra parte, insistimos en el contenido de la *Tabla*, que había pasado desapercibida: «Una enciclopedia erudita desconocida del siglo XVI: la *Tabla del Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara», en *Memoria de la palabra. VI Congreso de la AISO*, ed. M^a Luisa Lobato y Francisco Domínguez, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, págs. 737-50; y «Nuevos datos sobre libros y lecturas de Juan de Mal Lara (A propósito de la *Tabla de autores del Hércules animoso*)», *Criticón*, 90 (2004), págs. 79-98. Para *La Psique* cf. nuestro libro *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Universidad, 2002, págs. 77-169. Transcribimos los textos, conservando el sistema ortográfico original, desarrollando las abreviaturas y modernizando la puntuación y la acentuación. Se regulariza el uso de mayúsculas y minúsculas.

EVOCACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA: ENTRE LA REALIDAD Y LA LEYENDA

El interés de Mal Lara por este período se materializa, en primer lugar, en la recuperación de la memoria histórica concerniente a los Monarcas, a modo de semblanzas laudatorias. En la entrada *cathólicos* de la *Tabla del Hércules*, menciona el origen griego del término para aplicar su significado al caso de los Reyes; el valor ejemplar se encuentra supeditado a la custodia y vigilancia de la Fe cristiana. Tal atención a la espiritualidad la considera Carlos V un precioso legado, al decir de Mal Lara. Ello justifica que en la aclaración alegórica de los trabajos de Hércules, uno de los preliminares del poema, se aluda al seguimiento de estas leyes por parte del Emperador. La referencia se encuentra en la explicación del libro II, dedicado a la Hidra, metáfora circunscrita a los herejes que atentan contra la Iglesia Católica. Como en el paratexto, la deuda contraída por Carlos V para con los Reyes Católicos recibirá, además, un tratamiento poético en el *Hércules*. De esta suerte, la vehemencia del Monarca a la hora de paliar los vicios humanos es parangonable a la de Isabel I, según expresa Mal Lara en el canto III del libro II, recordando el tema de la *mujer fuerte* (129-136). Dicho *leitmotiv* lo habrá de continuar nuestro escritor en el libro XI de *La Psique* (994-997), en el que el vaticinio de Proteo, con influencias del *De Partu Virginis*, de Sannazaro, da pie a la mención de la ilustre genealogía. En el texto, Mal Lara hace entroncar nuevamente la *acmé* de los Reyes Católicos con la gloria conseguida por Carlos V. Estas figuras vienen a engrosar, pues, una dinastía de monarcas, que el poeta remonta al pasado legendario de civilizaciones remotas y de noble abolengo.

La evocación de este *floruit* político exige el recuerdo de conocidos personajes de la época. Se lleva la palma, en buena medida, el capitán Pedro Navarro (1460-1528), conde de Oliveto, ensalzado por sus batallas en beneficio del Imperio. A él le dedica Mal Lara sendas entradas del *Hércules*. La primera de ellas (*conde Navarro*) la concibe como una sucinta semblanza, pero en la que recoge los datos más representativos de su retrato. Entre sus habilidades destaca la de ser «ingeniero» de minas terrestres militares. El ítem *Trípol* constituye, en cambio, una *amplificatio* de la entrada mencionada, puesto que insiste en la conquista de Trípoli en 1510 por Navarro. Mal Lara pone de manifiesto, entre otras cosas, su añoranza de esta hazaña, ya que, cuando está redactando el vocablo (*ca.* 1565), el Imperio no cuenta con la plaza obtenida antaño.

Pero no siempre relaciona el humanista sus semblanzas con la rememoración de batallas y otros acontecimientos de alto vuelo. A veces, habrá de esbozar el retrato del personaje a partir de una anécdota híbrida entre la realidad y la ficción, entre lo culto y lo popular. Sucede con el *elogium* del caballero «Don Manuel», quien, como un nuevo Cid, demostrará su valentía, exponiendo la vida para ayudar a una dama a recuperar el guante que había dejado caer, *ex profeso*, en una jaula de leones:

Un valeroso cauallero, hermano del marqués de Cáliz. Padre del primer conde de Bailén, de quien se cuenta auer entrado en el corral de los leones del Rey Don Fernando el Cathólico, que estauan en el Alcázar de Seuilla, por un guante que se le cayó a una dama, que, por exprimentar el valor de Don Manuel, lo dexó caer entre los leones. Y él valerosamente entró y, sacándolo de allí, lo dio a la dama con una reprehensión que le hizo, porque no pudiesse a los caualleros en peligro sin propósito (*D. Manuel*).

El texto tiene como protagonista a Manuel Ponce de León, apodado *El Valiente*.² Fue hijo de Juan Ponce de León, conde de Arcos, y Leonor Núñez, así como hermano de Rodrigo Ponce de León, Marqués de Cádiz, con el que mantuvo cierta rivalidad durante la toma de Marchena en 1473. Si D. Rodrigo fue comparado con el Cid –como demuestra la anónima *Historia de los hechos del Marqués de Cádiz*–,³ D. Manuel sufrió una suerte de *damnatio memoriae*, seguramente por

² Juan Carriazo, «Manuel Ponce de León el Valiente, un personaje entre la historia y la leyenda», en *IV Estudios de Frontera*, ed. Francisco Toro, Jaén, Diputación, 2001, págs. 109-27.

³ Editada por Carriazo, Granada, Universidad, 2003; con bibliografía sobre esta dinastía. Un análisis de tal comparación ofrece Angus Mackay, «Un Cid Ruy Díaz en el siglo XV: Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz», en *El Cid en el valle del Jalón*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1991, págs. 197-207.

los turbios avatares que rodearon su vida, entre ellos, un encarcelamiento al reclamar la sucesión, tras el fallecimiento de su hermano. No obstante, contamos con testimonios en los que se le pondera –aunque sin la mención de la anécdota del león–, como el de Marineo en *De Hispaniae Laudibus*.⁴ Pero aunque la historia relegase a *donde habite el olvido* al *Valiente*, en cambio, por vicisitudes no muy claras, éste último habría de cobrar un protagonismo inusitado como personaje legendario, materia que interesó a Mal Lara. El elemento fabuloso había asentado, en este sentido, ya su semilla en los cimientos históricos de la familia, puesto que D. Manuel puso el nombre de Roldán a un hijo suyo que tuvo con Guiomar de Castro, rememorando el linajudo abolengo literario de su antepasado homónimo. Con ello le obligaba, en cierta medida, a emprender hazañas (que no llegaron a buen fin, dada su demencia). Partiendo de tales principios, Roldán llegó incluso a considerar abuelo al personaje literario, mientras que identificaba a su tío Rodrigo con el Cid. La propia vida íntima de D. Manuel estuvo rodeada, igualmente, de cierta leyenda entre caballescusa y cortesana, adquiriendo fama por sus galanteos palaciegos⁵ (de ahí el apunte del guante de la dama). Y la presencia de leones, con los que compara la *Historia* a Rodrigo, representa un símbolo que figura en el blasón de los Ponce. En el pasaje de Mal Lara, se asociará, en cambio, a D. Manuel, en tal anécdota, de raíces folclóricas, que se había fraguado en el segundo cuarto de siglo, como muy tarde.

En efecto, el texto entronca con una floreciente tradición que parte de Sánchez de Badajoz, *auctor* leído por el hispalense (*Hércules*, IV, 3, 89-96), quien en la última estrofa dedicada a amadores en el *Infierno de amor* (1511), apunta el episodio. Con el paso del tiempo, la leyenda se fue convirtiendo en un granado símbolo del romancero fronterizo. Con seguridad, en los romances viejos, que despertaron la curiosidad de Mal Lara (según recuerda en el *Hércules*), se fue gestando la historia hasta cristalizar en las composiciones insertas en *Rosa Gentil*, de Timoneda (1573) o en la *Segunda parte de la Sylva*, recopilada por Mendaño (1588). Prueba de esta consolidación del episodio en la primera mitad del XVI lo constituye la intercalación de una estrofa sobre el tema en el canto XXIV, en la traducción del *Orlando furioso* (1549) por Urrea.⁶ Por las mismas fechas, Oviedo, primer cronista de Indias, evoca el episodio en el diálogo XXVIII de las *Batallas y Quincuagenas* (I, 3), pero situándolo en Segovia, durante el reinado de Enrique IV. Nuestro texto viene a preludiar, en fin, el éxito que tuvo la anécdota en testimonios posteriores como el de Argote, en la *Nobleza de Andalucía* (1588), así como el de López de Haro, en el *Nobiliario* (1622), los realizados por Mira de Mescua y Lope de Vega, en el género dramático, en sus obras *Galán, valiente y discreto*, y *El guante de doña Blanca*, que incorporan el motivo como parte de su trama, o el mismo Cervantes, como brillante culminación, en el episodio del carro de los leones (II, 17), en el que compara a D. Quijote con Manuel Ponce por una hazaña similar.⁷

En lo concerniente a la *diátaxis* del pasaje, adoptará Mal Lara la perspectiva de un cronista en aras de ofrecer una sucinta *laus* de D. Manuel. Para ello omite los datos históricos más comprometidos en relación a las revueltas de *El Valiente* por ambición, rememorando, en su lugar, los motivos fundamentales del episodio legendario. El fragmento silencia dos elementos que figuran en otros textos de este sesgo: el nombre de la dama (Ana de Mendoza), así como la supuesta bofetada que recibió ésta –cuyo origen obedece a un lance protagonizado por Alonso Enríquez y Juana de Mendoza–, sustituida aquí por una «reprehensión». Mal Lara se hace eco, por otra parte, del *rumor* popular, como evidencia que maneje la fórmula «se cuenta», en un uso afín a las formas latinas *legitur* o *dicitur*, empleadas por los historiadores clásicos que refieren un hecho

⁴ Hemos consultado el ejemplar que custodia la Colombina, 1-6-8 (2). Se trata del epígrafe *De Manuele Pontio Leone*, en el que se mencionan tanto sus hechos bélicos como unos trazos de su etopeya (XLIXr).

⁵ Pedro Correa, *Romances fronterizos II*, Granada, Universidad, 1999, pág. 648.

⁶ Aunque pudo acceder a la traducción de Urrea, lo cierto es que Mal Lara cita, en alguna ocasión, el texto en su lengua original.

⁷ Cervantes había recordado anteriormente a D. Manuel en la misma obra (I, 49) junto a otros caballeros.

del que tienen noticias mediante fuentes orales. El texto ofrece, en definitiva, un nuevo eslabón en esta cadena de testimonios para comprender la pervivencia del motivo en nuestra literatura áurea.

HUMANISMO Y REELABORACIÓN MITOGRÁFICA: DE LOS *AUCTORES* Y SUS FUENTES

El itinerario de Mal Lara por esta época complementa la *fortitudo* de las acciones bélicas con la *sapientia* de los hombres de letras. Encontramos, por ello, varios apuntes sobre poetas y humanistas en diversos vocablos. De Rodríguez del Padrón elogia su vertiente literario-musical (*Joan Rodríguez del Padrón*). Como él, otras figuras desfilarán por el *Hércules*, adquiriendo protagonismo el cardenal Cisneros. Dos entradas esboza a fin de homenajear, en esta galería de retratos, su memoria. En *Fray Francisco Ximenes*, se ponen de relieve sus empresas más relevantes, como la edificación de la Universidad de Alcalá, recordando, al tiempo, su relación con el ya referido Navarro. Idéntico motivo habrá de constituir la piedra angular de la entrada *Alcalá de Henares*, en la que se insiste, una vez más, en este hecho. Junto a Cisneros, Mal Lara incluye la *laudatio* de Nebrija, de quien se considera discípulo por sus libros (*Antonio de Nebrissa*). En la *praxis* poética del *Hércules*, lo encumbra en una relación de humanistas que influyeron en su formación, en compañía del Comendador Griego. El texto, inserto en IV, 1 (193-200), presenta notables problemas para su lectura por la conservación del manuscrito. Sea como fuere, Mal Lara nombrará a Nebrija, en determinados pasajes, en calidad de *auctoritas* que aclara la cuestión planteada. Lo observamos en el vocablo *xantho*, con el que explica la referencia geográfica, haciendo alusión tanto a Marcial como al propio Nebrija. Ahora bien, no siempre estará de acuerdo Mal Lara con su modelo, de manera que ofrece, a modo de *aemulatio*, una lectura alternativa en algunos vocablos. Para ello, se vale de otros *auctores*, que vienen a apoyar su hipótesis. Sucede en el ítem *Budinos*, en el que, al margen de dilucidar la referencia etnológica, se aduce la *autoridad* de Nebrija frente a otros nombres como los de Heródoto o Mela, que avalan su excursu. Recuerda, por último, Mal Lara una «enmienda» del Comendador Griego al texto de Mela.

Además de Nebrija, dos humanistas serán citados en relación a esta época: Marineo y Anglería. Mal Lara se sentía, pues, atraído por el magisterio que tales hombres de letras ítalos ejercieron durante el reinado de los Reyes Católicos. De Marineo tuvo en cuenta sus *Cosas memorables de Hespaña*, según observamos en *D. Ysabel*. El texto presenta una alabanza de Isabel I, elogiando, igualmente, la labor de Marineo como cronista. El hispalense adoptará, por añadidura, esta técnica narrativa en su pasaje, de suerte que relata un hecho de gran magnitud que sucedió en Sevilla, en concreto, el enlace nupcial en 1526 entre Carlos V e Isabel de Portugal.⁸ Ofrece, en este contexto, unos valiosos datos que permiten precisar la fecha de su nacimiento, incierta hasta el momento. De hecho, recuerda cómo se encontraba en brazos de su madre el día del ilustre casamiento, revelando que había nacido la víspera de San Sebastián (19 de enero). Por tanto, el año que se viene aduciendo hasta la fecha (1524) da paso al mencionado, 1526:

Nombre de la Reyna más valerosa que ha auido en Hespaña. Hija del rey Don Iuan el Segundo y de Doña Ysabel, nieta del rey de Portugal; porquel rey Don Ioan auía casado primero con Doña María, hija de Don Fernando, su tío, de quien uuo dos hijas, que murieron niñas, y al rey Don Henrique, que fue quarto deste nombre. Y de la segunda muger, uuo a Doña Ysabel y a Don Alonso, el qual, siendo de catorze años, falleció no sin sospecha de ponçoñas. Nació esta valerosa Reyna en Madrigal, que está de Salamanca casi doze leguas, año de mil e quatrocientos y quarenta y nueue. Casó con el rey Don Fernando, de quien auemos tratado. De la vida destes Cathólicos y bien auenturados Príncipes, trata Sículo Marineo todo lo que vio y supo verdaderamente en el lib. 19 y 20 de su *Historia* o *Cosas memorables de Hespaña*. Uuo también deste nombre, la Emperatriz, muger que fue del inuicéssimo Carlos, hija de Don Manuel, rey de Portugal, cuyos casamientos se celebraron en la muy noble y leal ciudad

⁸ Para los pormenores de tales nupcias, véase Mónica Gómez, *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos*, Sevilla, Universidad, 1998.

de Sevilla, año del Señor de mil e quinientos y veynte seis por março en la Alcázar. Y entonces, el autor cuenta que estaua en los brazos de su madre, mirando la entrada destes Príncipes, porque nació en bíspera de San Sebastián.

Al igual que Marineo, Anglería dejó su huella en Mal Lara tanto por el *Opus epistolarum* como por la *Legatio Babylonica*. El primer testimonio se erige como el núcleo medular de un pasaje de la *Aplicación*. Explica el humanista, teniendo en cuenta el libro XXXV de las *Epístolas*, el correlato histórico para el *mitema* presente en el libro I. Caso análogo encontramos en el vocablo *parque*, en el que, además de referirse al libro XXXVIII de las *Epístolas*, Mal Lara refleja gráficamente la *figura* trazada por Anglería a la hora de explicar la ubicación del monasterio de la Cartuja, en Pavía. En el caso de la *Legatio*, Mal Lara se habrá de valer de la fuente, seleccionando algunos de sus datos, a fin de enriquecer la *digressio* pertinente. Se observa en la entrada *Babilón*, en la que describe la Babilonia asiria para seguidamente ampliar la cuestión con una referencia a la ciudad egipcia:

Cibdad principal en Assyria, cabeça de toda la Chaldea. Y de allí se llamó toda la otra parte de Mesopotamia, Babylonia. ... Podían andar por lo alto de los muros carros y auía huertos en ellos y templos. Trata de su grandeza Heródoto, lib. 1; Q. Curcio, lib. 5; Antonio Sabélico, lib. 1, *Enneada* 1; Strabón, lib. 16. Tenía tezentas [sic] torres, cinquenta puertas de cibdad, todas de metal. Ay otra Babylonia en Egypto, que llaman Alcayro o El Cayro. Trata della Pedro Mártir en su *Legación Babylónica* ...

Como se ve, tal información obedece a una *abbreviatio* del libro III, concretamente, de su arranque:

Septimo igitur kalendas februaryi hora ante lucana cairum quae alias babilon ab incolis alterius eufreatreae babilonis quondam habitata eius imperii caput profecturus alexandria (illis palatinis equitibus quos ad me per soldanum cum edicto regio missos superiore libro diximus et hispanis negociatoribus omnibus quotquot commerciorum causa Alexandriam conuenisse reperi) comitatus discedo ...⁹

Idéntico procedimiento maneja Mal Lara en *bálsamo*. A la hora de ofrecer su comentario, sintetiza, de esta manera, un pasaje del libro III de la *Legatio*: «Un árbol pequeño muy oloroso que nascía solamente en Iudea, de que solía tener el soldado egypto una viña en la Matarea, que estará dies mil pasos del Cayro. Ya está perdido, según dize Pedro Mártir en el fin de la *Legación Babylónica*». La alusión bíblica conjugada con la mención toponímica a Matarea, así como la rareza del bálsamo constituyen elementos extraídos de Anglería:

Ita sole ad occasum vergente Nilum traicimus domumque reuertimur. Postridie vero ab his quibus fuerat a soldano de me cura demandata peto ut ad eum locum ubi christus interea loci dum herodes hierosolimis moraretur latuerat perducerent: tum ut loci numen colerem tum etiam quoniam ibidem balsami arbusta considerant id exoptabam. Eum locum nostra tempestate mataream incolae appellant qui ab urbe cairi passuum milia circiter decem distat. Mercurii igitur die sexto ydus februaryi qui nostrae quadragesimae primus eo anno fuit (ubi primum eluxit) mataream versus proficiscimur: palatium primo aspectu et prima fronte regali mole constructum ingredimur: in internis autem dirutum eo quod desertum ex quo balsami arbusta interiere. Illuc enim quo tempore balsamum colligebatur soldani relaxandi animi gratia esse quotannis conferebant.¹⁰

El contenido erudito de la *Legatio* tiene su aplicación, por último, en la *praxis* poética. Mal Lara, fascinado por las descripciones de Anglería, acusará así su influencia en *La Psique*. Entre otros motivos, destaca la narración del viaje relatado como un cronista, a la manera del humanista italo; de ahí las referencias geográficas, en la *heuresis* del texto, a Egipto y al Nilo con sus desembocaduras, en el libro VIII. La peligrosidad de los cocodrilos (205-207), como un detalle en el viaje de la protagonista por Egipto, tiene su correlato en la *Legatio*. En el pasaje oportuno, recuerda Anglería cómo éstos no resultaban tan feroces en la zona limítrofe entre El Cairo y el

⁹ Ed. Luis García, *Una embajada de los Reyes Católicos a Egipto...*, Valladolid, CSIC, 1947, pág. 89.

¹⁰ Págs. 179-81.

mar; pero a medida que el navegante se adentraba en el Nilo, en dirección a las montañas, tales reptiles se hacían más temibles.¹¹

Resulta evidente, en suma, cómo los hechos y viajes en la época de los Reyes Católicos nutren la obra de Mal Lara. Se equipara, pues, el sevillano, salvando las distancias, a un cronista que narra los acontecimientos a medio camino entre el mito y la realidad. Como la *Legatio*, la obra *De Orbo Novo Decades* del propio Anglería debió estimularle, lo que explicaría las alusiones a las Indias en sus obras de cuño mítico, por ejemplo, en los libros VII o XI de *La Psique*, con referencias a los pigmeos, las canoas u otros motivos relacionados con la cartografía, o en varias entradas del *Hércules*, en las que se abordan temas como la tierra dorada o la geografía legendaria del Perú o México.¹² Todo ello dará pie a Mal Lara, en definitiva, a adentrarse en la descripción histórico-etnológica de los pueblos, con una visión universal y erudita digna de uno de los humanistas de mayor vuelo en la España del Renacimiento.

¹¹ Pág. 193.

¹² Preparamos un estudio sobre la cuestión, en fase avanzada.

BARTOLOMÉ CARRANZA Y LA PREDICACIÓN DOMINICA EN LA OBRA DEVOTA DE JORGE DE MONTEMAYOR

LOLA ESTEVA DE LLOBET
IES Josep Pla. Barcelona

En la primavera de 1554 el príncipe Felipe se disponía a zarpar hacia Inglaterra para celebrar sus bodas con María Tudor. Un lucido séquito de cortesanos, nobles, arzobispos, teólogos y altos dignatarios le acompañaron en la famosa armada que partió de La Coruña. Entre los elegidos figuran dos personajes que van a ocupar el centro de mi exposición en este congreso: fray Bartolomé Carranza de Miranda, dominico de San Gregorio de Valladolid, teólogo de Trento y más tarde arzobispo de Toledo, y Jorge de Montemayor, soldado, músico y escritor de la corte de Carlos V, fiel servidor del príncipe Felipe. Ambos entrecruzaron sus vidas en la corte junto al futuro rey haciendo frente a sus objetivos: su campaña a favor de la restauración del catolicismo en Inglaterra y la lucha contra la herejía en los Países Bajos. Los dos vivieron junto al príncipe momentos de gloria como combatientes de la fe católica, pero, paradójicamente, ambos sucumbieron en las más profundas y dolorosas simas del miedo, del olvido y del rencor.

Hace ya tiempo que vengo tirando de los hilos del misterio que envolvió la extraña desaparición de Jorge de Montemayor después de su estancia en Flandes, tras la publicación de sus *Cancioneros* en Amberes (1554 y 1558). Noticias inciertas y poco documentadas han aireado que murió a traición en el año 1561.¹ Probablemente fray Bartolomé Ponce, gran admirador de *La Diana* y de su obra poética profana, pero totalmente desconocedor de su obra devota, quiso dar a este supuesto trágico final –dice «por ciertos celos o amores»– pinceladas novelescas.² Pero más allá de sentimentalismos y pasiones amorosas, atisbo que en este misterioso y trágico destino de Jorge de Montemayor vislumbran otros nubarrones más terribles. Barrunto la posibilidad de que Montemayor como poeta garante de la fe católica, cuya obra devota refleja el influjo de la predicación dominica y carrancista, estuviera también en el punto de mira inquisitorial siendo caldo de cultivo del mismo cieno de odio, rencor e intolerancia que arrastró al *Catechismo christiano (Comentarios)* de Bartolomé Carranza (Amberes 1558) a un oscuro y trágico proceso. Ambos textos, el *Catechismo*³ y el *Segundo Cancionero espiritual*,⁴ abocarían en la misma fatalidad en 1559: el *Index* del inquisidor Valdés.

Sus consecuencias giraron el rumbo de dos vidas y dos destinos. El arzobispo dominico perdió el favor real y estuvo preso y condenado por la Inquisición hasta el fin de sus días. Montemayor

¹ M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Santander, CSIC, 1943, v. 2, pág. 262.

² Fray Bartolomé Ponce, Primera parte de la *Clara Diana a lo divino*, repartida en siete libros, Zaragoza, 1599.

³ Bartolomé Carranza (1972), *Catechismo christiano (Comentarios)*, estudio, edición y notas de Ignacio Tellechea Idígoras, BAC, Madrid.

⁴ Jorge de Montemayor (2005), *Segundo Cancionero espiritual*, estudio, edición y notas de M. D. Esteva de Llobet, Reichenberger, Kassel.

desapareció del mapa, víctima de una extraña muerte a traición que le salió al encuentro –según dicen– en el Piamonte.

En relación con los últimos avatares de la vida de Jorge de Montemayor quedan todavía, pues, muchas incógnitas a despejar. De su estancia en Inglaterra y de su cansancio de la corte hay datos sustanciales en la *Epístola a un grande de España*,⁵ pero no hay constancia documentada de su regreso a España con el príncipe el primero de julio de 1559. Sin embargo, fray Bartolomé Ponce cuenta que en 1559 se entrevistó con él en la corte del rey y que estuvieron charlando tranquilamente sobre su *Diana* en un convite;⁶ meses después se supo que el poeta lusitano había muerto. El desajuste cronológico crea, pues, confusión y ambigüedad.

Suponiendo que los datos de fray Bartolomé Ponce sean verídicos, el encuentro con Montemayor tuvo lugar en la corte española en 1559, pero hasta 1561 quedan dos años en el vacío total. Y ahora me planteo que su trágico destino pudo haber tenido otros móviles más intrincados que el de los meros alegatos amorosos mencionados por Bartolomé Ponce y difundidos por Menéndez y Pelayo. Posiblemente mucho pudo tener que ver con el régimen de terror instituido por Paulo IV, el ya mencionado proceso contra Carranza y el Índice de 1559. Veo en esos dos últimos años a un Montemayor acorralado, perdido el favor real, desprotegido, huyendo preso de miedo y, horrorizado, poniendo «su silla hazia el Aquilón y contra el mediodía», que es lo mismo que ponerse a merced del diablo, según sus propias palabras.⁷ De hecho, la alusión a «una patria ingrata» de Diego Ramírez Pagán en los sonetos elegíacos a la muerte del poeta es altamente reveladora.⁸

Tanto el *Catechismo christiano* como la obra religiosa y moral de Jorge de Montemayor son textos no ignorados por Marcel Bataillon pero sí desconocidos en su profundidad. De Montemayor nos dice que «sufrió la influencia de la piedad erasmiana mezclada con la de Savonarola»⁹ y de Carranza que fue condenado por hereje y acusado de *iluminismo* por Melchor Cano aunque –aclara Bataillon– «el iluminismo de Carranza no puede formularse en los mismos términos del Edicto de 1525».¹⁰

Bryant Creel en su amplio estudio sobre la poesía religiosa de Montemayor sostiene su probable vinculación con el iluminismo valdesiano y en puntos determinados de su doctrina lo relaciona con Lutero.¹¹ Juan Bautista Avalle Arce en el prólogo a la edición de la Biblioteca Castro admite la influencia de Erasmo y sus posibles contactos iluministas.¹² El profesor O'Reilly en su edición de las *Omilías sobre el Miserere* sostiene la total influencia del *Miserere* savonaroliano y lo justifica con un minucioso cotejo de ambas paráfrasis.¹³ Por mi parte, en el estudio de las fuentes sobre el *Diálogo espiritual*¹⁴ puse ya de relieve la gran impronta de las observancias franciscana y dominica en la obra devota del autor. Respecto al inédito de Évora, justifiqué con un cotejo de fuentes que la influencia franciscana y, en concreto, del *Tercer Abecedario* de Osuna, era relevante. Respecto a los *Cancioneros* devotos, destacué vínculos más estrechos con la predicación dominica y, más concretamente, carranciana. No en vano Marcel Bataillon atisbó que en el *Segundo Cancionero espiritual* no se da por casualidad la invocación de Montemayor a la autoridad de los teólogos de San Gregorio de Valladolid¹⁵ en su dedicatoria a Jerónimo de Salamanca.

⁵ Jorge de Montemayor: «Traslado de una carta que escribió a un grande de España. Trátase en ella de los *Trabajos de los Reyes*», *Revista de Filología Española*, XII, pág. 45.

⁶ Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, págs. 261-62.

⁷ Jorge de Montemayor (1998), *Diálogo espiritual*, Kassel, Edition Reichenberger, pág. 139.

⁸ Diego Ramírez Pagán (1526), *Floresta de varia poesía*, sin foliación.

⁹ M. Bataillon (1950), *op. cit.*, pág. 608.

¹⁰ M. Bataillon (1950), *op. cit.*, pág. 711.

¹¹ Bryant L. Creel (1981), *The religious poetry of Jorge de Montemayor*, Londres, Tamesis Books, págs. 178 y 244.

¹² Jorge de Montemayor (1996), *Poesía completa*, Madrid, Biblioteca Castro, pág. XVIII.

¹³ T. O'Reilly (2000), *Jorge de Montemayor, «Omilías sobre Miserere mei Deus»*, University of Durham.

¹⁴ M. D. Esteva de Llobet (1998), *Diálogo espiritual de Jorge de Montemayor*, estudio, notas y edición, Kassel, Reichenberger, págs. 68-74.

¹⁵ M. Bataillon, *op. cit.*, pág. 608.

El Colegio de San Gregorio fue durante la Reforma una vía canalizadora del espíritu dominico. De influencia netamente savonaroliana, sus miembros Juan Hurtado de Mendoza, Diego de Pineda, Luis de Granada, el arzobispo Carranza y Melchor Cano propugnan un método teológico basado en la conjunción entre ciencia y experiencia. Para ellos la teología más que un sistema conceptual es una realidad afectiva. El espíritu de austeridad y el recogimiento constituyen la base afectivo-voluntarista de la regla dominica.

Tanto en su actividad pastoral como en el texto del *Catechismo*, Carranza dibuja los perfiles de una espiritualidad interiorizada, de espíritu evangélico, fundamentada en las excelencias de la oración mental y en la práctica habitual de la virtud. La Biblia es su fuente de inspiración y su cristianismo, de marcado corte paulino, exige, además, interioridad, evangelismo, fe viva con obras, poniendo especial énfasis en los sacramentos de la eucaristía y la penitencia y en los méritos de la Pasión de Cristo.

Su forma de espiritualidad se caracteriza por el rechazo del método *verbosista*, hablándose más de ciencia experimental y afectiva que de teórica en el conocimiento de Dios.¹⁶

El género literario catequético disfruta de gran esplendor durante el siglo XVI. En esta época los catecismos no sólo difundían una materia didáctica de altura para párrocos y sacerdotes, sino que de forma más esquemática y sencilla podían ir también destinados al pueblo lego. En ambos casos el género cumple con la misión pastoral de la Iglesia. Sin embargo, cuando la Reforma provoca escisiones religiosas y surgen diferentes corrientes de espiritualidad e interpretación del cristianismo, los catecismos asumen el objetivo de fijar posiciones adquiriendo también distintas investiduras confesionales según la ideología de procedencia. De ahí la multiplicación del género desde 1520 hasta 1559.¹⁷

El *Catechismo* de Carranza viene al mundo en el otoño del género, cuando Erasmo había publicado su *Enchiridion* y Lutero su *Catechismo mayor*; cuando Valdés había dado a luz su *Alfabeto cristiano* y Osuna sus tres *Abecedarios*. A la sombra de Erasmo y a la luz del Concilio de Trento, la catequesis carranciana nace investida del halo de la *sublimitas evangélica*. Carranza considera, por tanto, que el eje argumental de su predicación debe ser sólo Cristo y lo cristiano.

El *Catechismo* contiene, pues, los primeros elementos de la religión cristiana ampliamente comentados. Carranza lo define como «el abecedario de nuestra religión» que debe enseñarse a los bautizados y confirmados para que guarden las leyes de su doctrina y vivan por ellas imitando a Cristo.¹⁸

Al igual que el *Catechismo* mayor de Lutero y el de Calvino (1542), consta de cuatro partes bien diferenciadas: la fe, la ley, la oración y los sacramentos. Carranza celebra sin miedo el tema de la oración y explica sus formas y modalidades. Define la oración mental como la más principal y necesaria y escoge, al igual que Erasmo y Savonarola, el *Pater Noster* como la oración vocal más adecuada por ser la que Cristo enseñó a sus apóstoles. Asimismo, comenta los misterios y dogmas considerando como base de la predicación del *Símbolo apostólico* el mito Trinitario.¹⁹ A partir de los artículos del credo enfoca los misterios del Nacimiento y la Pasión de Cristo como elementos clave en el plan salvífico de Dios. El agradecimiento por los beneficios que el hombre recibe de Dios por la Pasión de Cristo constituye el eje de su doctrina siguiendo la línea general de la *devotio moderna*.

Desde la cátedra de San Gregorio hasta los púlpitos de su arzobispado, Carranza predicaba incansablemente la fe viva, la caridad y la misericordia. Pero sus doctrinas fueron puestas en duda y su espíritu evangélico malquisto en manos de traidores y envidiosos correligionarios.

¹⁶ Melquíades Andrés (1965), «Renovación en teología dogmática y ascética en España 1500-1530», *Antológica Annuua*, vol. 13, págs. 127-60.

¹⁷ J. R. Guerrero (1971), «Catecismos de autores españoles de la primera mitad del siglo XVI (1500-1559)», *Repertorio de Historia de las ciencias eclesiásticas en España*, Salamanca, II, págs. 225-60.

¹⁸ *Catechismo cristiano*, op. cit., págs. 124-25.

¹⁹ B. Carranza, *El símbolo niceno*, op. cit., pág. 127.

Por otra parte, la estructura del *Segundo cancionero espiritual* de Montemayor en forma de retablo renacentista revela, pues, los misterios del cristianismo y la historia de la salvación. Su mensaje es profundamente cristocéntrico y apologético. María ocupa un espacio relevante y ejerce el papel de mediadora y corredentora universal.

Se articula sobre las bases de tres pilares o columnas que se identifican con los tres conceptos básicos del credo: el Reino de Dios, la Virgen corredentora y Cristo redentor, y que se corresponden, además, con las premisas del Catechismo y la predicación nuclear del arzobispo Carranza: 1. La fe en lo que debemos creer, es decir, los artículos del Credo o *Símbolo de los Apóstoles*; 2. La construcción de una moral sólida que nos oriente en la práctica de la virtud para obrar con justicia y rectitud, pues la fe no puede justificarse sola sin obras; 3. Los instrumentos de gracia y justificación, en especial la mediación sacramental: penitencia y eucaristía para la reconciliación y la misericordia.

En la primera parte del *Catechismo* Bartolomé Carranza expone los artículos de fe y explica ampliamente lo que se entiende por fe. Montemayor toma como punto de referencia para su línea de devoción lo esencial de esta doctrina que se hace bien notorio en los contenidos y estructura de su obra religiosa, tal como podrá observarse en el siguiente cotejo de textos respecto al primer aspecto del dogma, lo que debemos creer:

CARRANZA

Para entender qué cosa sea esta fe por la cual entramos a ser cristianos, hase de presuponer que en el hombre hay tres principios para obrar: el primero, el sentido; el segundo, la razón; el tercero, es la fe [...] El segundo principio es la razón o entendimiento: ésta mueve la voluntad del hombre y por ella obramos; ésta nos hace hombres. Y los que obramos y vivimos por ella, somos hombres y buenos hombres [...] La razón es una lumbré natural que nace del alma del hombre y le alumbrá en todo lo natural para conocer lo bueno y lo malo, lo que es virtud y lo que es vicio (*Catech. Christ.* 130-31).

MONTEMAYOR

Si la fe no lo desparte
Glosa

Que encarne Dios de hecho
lígítima razón fue,
pues su promesa se ve,
mas el cómo lo haya hecho
tócale solo a la fe,
pero si arguye o departe
la razón y entendimiento,
no puede haber de algún arte
buen suceso en su argumento
si la fe no lo desparte.

(*Seg. Canc.* 237-38)

Queda bien patente, pues, que para ambos la razón y la fe han de entenderse como dos lumbres en el hombre «como dos nortes con los cuales navegamos en esta vida» y «aquello donde no alcanza la razón, pertenece a la fe» (*Catech. Christ.* 131). Desde la perspectiva del humanismo teologal ambos superan el principio escolástico *fides quarens intellectum* ya que la fe no es sólo especulación teológica sino acto humano de aceptación gratuita. La armonización entre la fe, como acto de aceptación y sentimiento, y la razón va más allá del *intellectus fidei* de Santo Tomás y adquiere en la observancia dominica un tono de amor y gratuidad claramente reflejado en el texto citado de Jorge de Montemayor donde declara la omnipotencia de Dios en quien ve la suma de perfecciones: *amor, poder y saber*. Estas perfecciones están repartidas entre las tres personas de la Santísima Trinidad y unificadas en una sola persona divina que goza del sumo amor, el sumo poder y la suma sapiencia. Desde una perspectiva escolástica considera que el *poder* corresponde al Padre que envía a su Hijo para cumplir la misión redentora; *amor* corresponde al Hijo y se expresa en el sacrificio de la cruz; y la *ciencia* corresponde al Espíritu porque infunde el hábito para que sea cumplido el plan de Dios.

Estos conceptos se corresponden a la perfección con los tres primeros artículos del *Símbolo* ampliamente comentados por Carranza. En el artículo *Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, creatorem coeli et terrae*, Carranza, partiendo del Génesis y apoyándose en San Agustín, comenta que las tres personas son iguales en amor, poder y saber, lo que Montemayor corrobora sin ambages:

CARRANZA

Sólo Dios tiene el poder sin tasa y sin medida, y su medida es tenerlo sin medida, que en su poder no haya fin ni se halle cabo, si no es el fin que pone su voluntad [...] Y de aquí nace que, siéndole Padre y el Hijo y el Espíritu Santo un solo Dios, así es poderoso el Padre como el Hijo, y el Hijo como el Padre, y el Espíritu Santo como ambos a dos; son iguales las personas en el poder, en el saber y en el querer. (*Catech. Christ.* 149)

MONTEMAYOR

Poder, ¿cómo se mostrará quando saber falleciera?
Si en saber amor no hobiera, deste amor ¿cómo se usara o cómo nos redimiera?
Tres personas y uno son; cada qual persona pura, y de tanta perfección, que es una común natura sin cabo ni dimisión.

(*Seg. Canc., esp.* 252)

La vida, pasión y muerte de Cristo, anunciada en el Antiguo Testamento y confirmada por los Evangelios, será el núcleo central de la *philosophia Christi* cuyo objeto es poner de manifiesto los beneficios que el hombre recibe de Cristo con su muerte y resurrección. Siguiendo la doctrina de Cristo y sus preceptos, el cristiano podrá encaminarse hacia el fin último cumpliéndose así las expectativas del Reino de Dios.

Sin duda alguna, la obra religiosa de Montemayor está presidida por esta línea dogmático-teológica de la *philosophia Christi* y *devotio crocis*. El símbolo de la cruz se esgrime como fuente de amor y conocimiento teológico. Invita a la contemplación, a la compasión y a la reflexión; es la expresión máxima de la grandeza divina.

En el artículo segundo del *Catecismo cristiano* Carranza comenta ampliamente el misterio de la segunda persona trinitaria tomando la segunda parte del *Símbolo* como punto de partida de su exégesis: *Et in Iesum Christum filium eius unicum Dominicum nostrum*. Cristo encarnado y hecho hombre actúa como mediador entre el creador y la criatura que viene al mundo con el estigma de la muerte por el pecado. La vida y la muerte están, pues, en la voluntad de Dios que envía a su Hijo como redentor y medianero entre los hombres y Dios:

CARRANZA

Adán y Eva entendieron bien el mal que habían hecho, no solamente a sí, pero a todo el linaje humano, porque por ellos y en ellos nos quitaron todas las mercedes y gracias que Dios nos había dado... Porque esta misericordia, sobre las otras hizo Dios con los hombres; que, aunque no luego que pecaron les dio el Redentor y remedio de sus pecados. (*Catech. Christ.* 162-63)

MONTEMAYOR

Tu Padre firme y derecho
dize que tengas memoria,
que Adam para su provecho
debe de entrar en la gloria
por la llaga de tu pecho.

A Ti ha sido encomendado
su descanso y redención,
y Tú mismo has ordenado
que le pague tu pasión
lo que perdió su pecado

(*Seg. Canc., esp.* 269-70)

El mensaje objetivo y funcional del catequista adquiere en el poeta un tono más subjetivo y lírico. Montemayor exonera la carga dogmática del dominico mediante una gran implicación afectiva personal interpelando e implicando también al lector-pecador para que a través de la contemplación reflexiva adquiriera un verdadero compromiso con la cruz y acepte y entienda sus beneficios.

El influjo del púlpito y de la catequesis se hace muy patente en las paráfrasis de la *Pasión de Cristo* que reflejan la impronta afectiva y los consejos del predicador en el poeta. En relación al misterio propiamente dicho, Carranza considera que hay dos órdenes de causas, unas directas y otras indirectas. En ambos sentidos Montemayor sigue estrictamente las consideraciones del *Catecismo*.

Las causas directas son atribuidas a los autores o ejecutores de la pasión, es decir, Judas, los judíos y Pilatos: Judas por su codicia, los judíos por envidia e incomprensión, Pilatos por temor a César. Estas consideraciones determinan la estructura y el método hermenéutico del texto que se organiza en una serie de apartados que recogen la actitud del autor frente al texto evangélico

y frente a la dignidad y grandeza del Redentor. Los apartados aparecen intitulados como «el texto y el autor», «el texto», «el autor» o «el autor a Cristo, a Judas, a San Pedro, a Pilato, a la Virgen, a San Juan, a Eva».

Por otra parte, las causas indirectas provienen sólo de Jesucristo y del Padre con el fin único y exclusivo de que se cumpla el plan de Dios. En este sentido, Montemayor estima las siguientes consideraciones de la predicación carranziana: que la pasión de Cristo es cumplimiento y obediencia al Padre; que fue un sacrificio cruento en la cruz cumpliendo los preceptos judiciales de la ley; para la redención de todo el género humano; para que se cumplen las profecías de Isaías; en total consonancia entre el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento, es decir entre la Antigua y la Nueva Ley (Profetas y Evangelios).²⁰ Así, pues, con la muerte de Cristo ha culminado la proclamación del Reino de Dios. En el Nuevo Testamento se verán constatadas las profecías vetero-testamentarias y la confirmación de la voluntad de Dios Padre.

Además de las cuestiones de teología dogmática aquí planteadas, hay otros pilares básicos en la estructuración de la vida cristiana. Ambos autores destacan la importancia de la práctica de la virtud como principio de acción moral; el conocimiento de sí mismo y de la poquedad humana; la muerte como presencia y culminación. Las obras, la oración y la penitencia adquieren un papel relevante en el terreno de la justificación. Tanto Carranza como Montemayor justifican la fe no aceptando el «sola fides», admitiendo que debe ser viva y activa, consolidada por los instrumentos de mediación y de gracia que son la oración (vocal y mental) y los sacramentos: eucaristía y la penitencia.

El planteamiento de la oración fue tema especialmente complicado en tiempos del tridentino, pero ni Carranza ni Montemayor temieron exponer abiertamente las excelencias del *Pater Noster*.

El tema del perdón y la reconciliación se hacen patentes en la paráfrasis del *Miserere mei Deus* en donde el poeta resalta la esperanza en el perdón y restablecimiento de la gracia, conceptos ampliamente desarrollados en la predicación y catequesis de Carranza a la luz de Savonarola. Sin embargo, el término «misericordia» resultó tan ambiguo a los ojos inquisitoriales como el de «justificación», «gracia» y oración.

Así, pues, en tiempos «tan peligrosos y enconados» la censura de Melchor Cano se reduce a dos calificativos: «alumbradismo y luteranismo». En sus manos el *in rigore ut iacent* se convierte en censura radical y «bisturí temible» y «las palabras de mérito y confianza»²¹ caían en el desconcierto y en la injusticia empañadas por la envidia, el rencor, la ofuscación y el fanatismo. Como dijo fray Felipe de Meneses, «caía un borrón sobre Carranza, sobre la orden de Santo Domingo. Nada podía haber seguro y sin sospecha». A todo esto, el Colegio de San Gregorio de Valladolid quedó dividido y cayó en el desprestigio. Asimismo Jorge de Montemayor, marginado y arrastrado por la misma fatalidad, malvivió los últimos años de su vida y murió a la sombra del terrible proceso contra su amigo Bartolomé Carranza.

Seguir pensando en «erasmismo», «alumbradismo» o «luteranismo» resulta altamente restrictivo y mediatiza la comprensión de unos autores profundamente cristianos y cristocéntricos, de proyección evangélica y práctica interiorista, inmersos en la mejor tradición católica y en absoluto divergentes del espíritu de Trento.

²⁰ *Catechismo christiano, op. cit.*, págs. 224-30; *Seg. Canc. esp., op. cit.*, págs. 262, 268-69.

²¹ Telechea, *op. cit.*, págs. 78-81.

LA DEVOCIÓN FINGIDA SOBRE LAS TABLAS: DOS VIVENCIAS DE LA HIPOCRESÍA EN EL TEATRO BARROCO ESPAÑOL

NATALIA F. RODRÍGUEZ
Universidad de Oviedo

En una época especialmente convulsa como el siglo XVII, la vida social se convirtió en un mosaico de roles definidos por rasgos formales inequívocos, hasta el punto de cimentar una auténtica cultura de lo aparente. Los anhelos del querer-ser se vieron satisfechos por la vía del aparentar, y la desmesura ostensiva en todos los niveles conformó uno de los índices más definitorios de la psicología colectiva. Posiblemente, el ámbito que más acusó esta eclosión de visualismo fue la vivencia religiosa. Frente a la interiorización mística de la *devotio moderna*, se generalizó un respeto masivo por las formas que, en los ámbitos más populares, no se correspondía necesariamente con la autenticidad del sentimiento religioso.

Las dos protagonistas de nuestras comedias –María, en *Vida y muerte de la monja de Portugal*,¹ y Marta, en *Marta la piadosa*²– representan dos formas distintas de dramatizar ese antagonismo entre la sinceridad de la vivencia piadosa y su ostensión externa. Mira y Tirso proyectan una peculiar *teatralización del teatro*: a través de una suerte de doble representación, la ficción escénica se desborda para dar cabida a la mirada privilegiada del público. Y, bajo el tamiz de la comedia nueva, emergerán dos productos artísticos distintos. Al doble juego de ilusión teatral, Mira añade ese componente sobrenatural inherente a todas las piezas del género hagiográfico; los personajes tirsianos, por su parte, no trascienden la cotidianidad del enredo amoroso... dos visiones de un mismo tema que se convierte en índice inequívoco de barroquismo estético e ideológico. Y es que, como observa Emilio Orozco:

Si el mundo es como un teatro y sí, por otra parte, el teatro quiere reflejar el mundo, no extrañará que nos encontremos en la escena o en la vida, el personaje o la persona que se enmascara, sobre todo en una época en la que la teatralidad es rasgo que caracteriza las formas de arte y las formas de vivir.³

PAPEL DE LA PROTAGONISTA EN SU UNIVERSO DRAMÁTICO: INDICIOS DE UN NATURAL HIPÓCRITA

Marta y la *monja de Portugal* se aferran a las escasas posibilidades que la sociedad les ofrece para incidir directamente en el devenir de sus vidas. La irrupción de Marta, sin preliminares,

¹ Citaré por la versión incluida en *Parte treinta y tres de Comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1670, fols. 165-200.

² Citaré por Tirso de Molina, *Obras Dramáticas Completas*, ed. Blanca de los Ríos, III, 3ª edición, Madrid, Aguilar, 1989, págs. 339-403. La editora la fecha en 1615, y la primera edición impresa apareció en la *Parte Quinta de comedias de Tirso*, 1636.

³ Emilio Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pág. 234.

prefigura un papel eminentemente activo que se corroborará a lo largo de la comedia. María, por su parte, sale a escena cuando ya se han pronunciado más de trescientos versos distribuidos entre varios interlocutores. Aunque ausente, la dama amescuana resulta ser la única responsable de la inestabilidad con que se inicia el conflicto. Dos caballeros, don Diego y don Juan, se enfrentan aparentemente por el juego, pero pronto se aclaran las verdaderas razones de la reyerta:

D. JUAN. ¡Quando tan dichoso día
 veré, que de mi esperanza
 coja el fruto ay tal mudanza!
 ¡Que me dé Doña María
 favores, y que a don Diego
 trate con tanto rigor!
 (166ab)

Mientras el universo dramático de la protagonista tirsiana emerge con ella misma, Mira configura un mundo permeable a fuerzas negativas que confabulan contra la futura devota. Y, por eso, la irrupción de un personaje tan significativo como Luzbel es anterior a la de la propia María. Desde el momento en que la acotación da paso al emisario diabólico «de galán», el mundo dramático adquiere un cariz muy específico que no encontraremos en *Marta la piadosa*. Lo sobrenatural se inmiscuye en la vida cotidiana de los personajes aprovechando sus debilidades intrínsecas e influyendo en el discurrir de sus trayectorias. El deseo sensual de don Juan allana el camino a una intervención demoníaca que concluye con un alarde profético:

Religiosa la has de ver,
y sí es que no lo remedias,
tus pensamientos verás,
don Juan, echados por tierra.
(169a)

Y así, el microsistema dramático, salpicado de pinceladas cómicas e intrigas muy del gusto popular, se insertará en una estructura de significación trascendente.

Los entresijos de la personalidad de Marta se irán revelando en simultaneidad al desarrollo del conflicto. Su enigmático soneto inicial contrasta con el franco lamento de Lucía, que se sintetiza en un verso bien explícito: «Al homicida de mi hermano adoro». Poco a poco se descubrirá que este sentimiento es común a ambas hermanas. Pero, para ello, es necesario todo un juego de perspicacia verbal y psicológica por parte de Marta que, inventando la captura del amado don Felipe, logra que Lucía confiese un enamoramiento que, hasta ese instante, sólo conocía el público:

MARTA. ¡Qué! ¿Te holgaras, por tu vida,
 de ver muerto al homicida?
 Lucía. Digo mil veces que sí.
 [...]
MARTA. (Fingiendo) Pues si su muerte te da
 gusto, has de saber que está
 don Felipe, hermana, preso.
 [...]
 ¿Lloras?
LUCÍA. ¿Soy de bronce yo?
 [...]
MARTA. ¿No deseas verle muerto?
LUCÍA. Sí, hermana: muerto... por mí.
 (356b-357a)

El sentimiento victorioso de Marta deja ya pocas dudas sobre sus verdaderas intenciones:

¡Qué fácil es de engañar
cuando es boba una mujer!
Quise fingir su prisión
para saber su amor, cielos,

y al fin saqué a luz mis celos
envueltos en su afición.
(357b)

La protagonista amescuana también encarna un rol parcialmente activo en el desarrollo del conflicto. María aparece en escena mostrando un grado de descaro que seguramente no era muy acorde con los parámetros seiscentistas de comportamiento femenino. La dureza antonomástica de la dama hacia su pretendiente en nombre de la preservación de la honra deja paso aquí a un rigor justificado, sencillamente, por amar a otro. La muchacha no titubea al confesárselo a su particular trovador, don Diego, echando por tierra toda convención de recato:

Y si a desengañaros vengo,
no es bien que tengáis a rigor
decir que quiero a Don Juan
de Almeyda.
(170ab)

Pero, agobiada por la insistencia del enamorado, transgrede una vez más la norma y acepta su visita a media noche. Las razones quedan enseguida bien claras:

Fingido un favor le he dado,
si bien pienso que lo ignora;
y es, venga esta noche a verme
por el balcón del jardín,
todo con intento y fin
de que se fuera.
(171a)

Es indudable que la calculada estrategia de Marta está a años luz de esta cesión, un tanto atropellada, de la protagonista amescuana. Pero en cualquier caso, las dos recurren a la mentira para estabilizar sus respectivos mundos. Desde los inicios de ambas comedias, las dos futuras falsas devotas sientan sendos precedentes de su hipocresía.

DOS VIVENCIAS DE LA FUERZA DEL AMOR

La importancia del amor como resorte dramático se proyecta a todo el conflicto constituyendo, en ambos casos, la motivación inmediata del fingimiento de la piedad. El tópico del poder enajenador del sentimiento amoroso halla cabida en las dos comedias, pero con grados y significaciones muy diferentes. En *Vida y muerte* la locura de amor se vincula con la influencia diabólica. Inquieto por las palabras de Luzbel sobre la futura vida de María, don Juan se apresura a visitarla y, al encontrarse con don Diego, increpa a la muchacha abrasado de celos. Ella se ofende reivindicando la supremacía de la verdad sobre la apariencia, del ser frente al parecer: «ay diferencia de quien soy, a quien pensáis», espeta a un don Juan desesperado al tiempo que le invita a dejarla:

Y porque es bien se agradezca
a su tiempo el desengaño,
ni vuestros ojos me vean,
ni vengais eternamente.
(172b)

Pronto se arrepiente de su reacción hacia don Juan y manda llamarlo, pero es entonces cuando irrumpe Luzbel para anunciar el casamiento del enamorado ausente con una mujer española. La desazón de María la sume paulatinamente en un estado de enajenación que no pasa desapercibido a su criada, siempre perspicaz:

Desesperada la miro,
sin duda que aquestas nuevas
las ha traído el demonio.
(173b)

Y son estas falsedades demoníacas las que empujan a una María fuera de sí a perseguir a don Juan embarcándose en un navío que terminará yendo a la deriva. El simbolismo moral del naufragio incide en la vinculación entre amor, demonio y pecado, planteamiento base del tema amoroso en tantas comedias de intención moral. Que María transgredía los paradigmas de actuación propios de su tiempo es algo que ya atisbábamos desde el principio; que su vida amorosa se desenvolvía bajo una influencia maléfica acabamos de comprobarlo; pero que la protagonista amescuana está caracterizada como una pecadora antonomásica queda claro tras ser rescatada de una muerte segura en el mar. Su aspecto adquiere un poderoso valor sensualista:

Si no me engaño, es muger
de biçarro parecer,
suelto el cabello, desnuda.
(175a)

Y por si esta imagen tópica de la pecadora no fuera suficiente, la propia náufraga relata su historia incidiendo en el poder de su belleza para perder a los hombres:

Pretendida de galanes
mas que Zaida, Lamia y Flora,
he sido, a quien los antiguos
celebravan tanto en Roma.
Por mi ha avido mil pependias,
escándalos, y deshonoras,
alborotos, muertes, siendo
principal causa de todas.
(176a)

Esta repentina –y un tanto inverosímil– consciencia de su bajeza moral es lo que determina definitivamente una profesión religiosa que, en principio, parece sincera:

De santo Domingo quiero
el Hábito, gran señora.
(176a)

El natural apasionado de María la compele tanto a perseguir despavorida a don Juan como a abrazar la vida devota ante el primer contratiempo. Pero, aunque no creo que quepa hablar todavía de falsedad en su promesa piadosa, tampoco debe sorprendernos la debilidad de esa decisión si recordamos que, en última instancia, el artífice de todas las circunstancias que la propician no es otro que Luzbel.

En *Marta la piadosa*, la actitud pseudodevota será la respuesta *in extremis* a una exigencia injusta,⁴ y esta vez ni diablos ni ángeles tendrán cabida en el microcosmos escénico. La fuerza de la pasión de Felipe viene caracterizada de forma antonomásica: desde la referencia a la temeridad del enamorado, concretada aquí con el símbolo de la mariposa que se abraza con la luz:

[...] y no hacer que tu amor sea
cual la ciega mariposa,
que la llama peligrosa
ronda, enamora y pasea,
hasta que a su luz sutil
muere, cuyo ejemplo iguales [...]
(360a)

hasta el énfasis en la sinrazón en que se sume el amador, dando incluso la espalda a los valores sociomorales imperantes en la época:

Mal persuadirme podrás
que de aquí, amigo, me parta,

⁴ Don Gómez, el padre de Marta, desea casar a la joven con el anciano capitán Urbina.

aunque vida y honra pierda,
 porque no me dan más cuerda
 memorias de Doña Marta.
 (360a)

Como Mira de Amescua –y tantos otros dramaturgos de su tiempo–, Tirso se sirve del acervo de tópicos procedentes de la literatura amorosa. Pero el mercedario no reviste esta pasión del elemento maléfico que veíamos arriba, sino que la convierte en fuerza motriz autónoma. En este sentido, a diferencia de la decisión extrema y originalmente sincera de una María manipulada sin saberlo por Luzbel, Marta actúa desde el principio con plena consciencia de la falsedad de su devoción. Ella ama apasionadamente a Felipe y sabe que él la corresponde, con lo que no puede acatar la voluntad interesada de su padre:

Yo soy perdida;
 mas conservando el alma la esperanza
 que tengo en Don Felipe, no me pida
 mi padre y su interés hacer mudanza.
 (369ab)

Por eso, la única salida que contempla es aducir un inexistente voto de castidad. Es, en definitiva, una estratagema para imponer su voluntad. Mientras que, para Mira, el amor era una fuerza maléfica hacia la perdición, Tirso desarrolla toda una reivindicación *sui generis* de su poder liberador.

LA DEVOCIÓN FINGIDA

Las situaciones extremas a las que son conducidas Marta y María, estimulan una transformación drástica de la percepción que los demás tienen de sus vidas. Desde el momento en que ambas inician su periplo piadoso, se generan dos mundos opuestos dentro de cada universo dramático: por un lado, el de aquéllos que conocen y favorecen su fingimiento y, por otro, el de quienes creen en la autenticidad de su comportamiento. Mientras que en *Marta* asistiremos a una distribución de los personajes más o menos equitativa, en *Vida y muerte*, el reparto será muy desigual: sólo Luzbel participa, perfeccionándolo, del engaño de la monja.

Son caracteres ajenos a las maquinaciones de las dos devotas quienes ofrecen los primeros datos sobre su mudanza. Tabaco, el criado de don Juan, informa a don Diego de la nueva situación de María, incidiendo en su excelsitud moral:

[...] no tiene la Religión
 monja con tal perfección;
 es blasón de su Convento.
 (177a)

Pero, acto seguido, prueba esas afirmaciones basándose en elementos puramente externos:

Y a tanto con Dios se aplica,
 que ven, y es negocio llano,
 como al Serafín Humano
 sus llagas le comunica
 en manos, costado, y pies.
 (177a)

Y de Marta habla su propio padre, sin disimular su decepción ante un modo de vida opuesto a sus intereses. Es también la mudanza externa de la *piadosa* lo que llama su atención:

En todo es otra: no gasta
 seda, que dice la inquieta:
 [...]
 Ya no ama
 galas, que está reducida.
 (370b-371a)

A estas alturas, mientras que el público tirsiano ha sido ya puesto al corriente de las intenciones hipócritas de la protagonista, Mira todavía no ha exteriorizado el conflicto de su devota fingida. La reaparición de ambas viene inserta, por tanto, en una atmósfera muy distinta. En el convento dominico, María es admirada por doña Juana, que le ruega incluso su bendición. Su canónica humildad se refuerza escénicamente con el milagro de los estigmas: doña Juana le pide que acerque un trozo de tela a la llaga para que adquiera poderes curativos. La reacción de Teresa es bien significativa:

Todo el lienço ensangrentado
le ha sacado del costado.
(178b)

Y es que, *a priori*, nada hace suponer un engaño por parte de la beata. Pero su monólogo, una vez en soledad, delata un desconcierto que no deja lugar a dudas:

Todo tiene principio, origen tuvo,
mas no sé donde huvo
intento como el mío,
ni tan desatinado desvarío.
(179)

A la monja sólo se le ocurrirá una justificación para la absoluta irracionalidad que preside su comportamiento: la vanagloria. Irracionalismo y soberbia se erigen en indicios indudables del carácter pecaminoso de su actitud:

[...] pues quiero en el Convento
me den de Santa venerado asiento.
Santa pretendo parecer a todos
por diabólicos modos;
la Vanagloria ha sido
quien me venció [...]
(179-80)

Y para dramatizar esa influencia maligna, Mira convierte a Luzbel en una especie de voz de conciencia, algo que responde a una creencia bien extendida sobre las capacidades diabólicas, como atestigua Martín del Río en 1601: «Puede el diablo, y lo hace cada día, agitar los espíritus y humores orgánicos, y turbar los órganos del sentido interno y de las facultades concupiscible e irascible, moviendo a la vez los miembros corporales, de todo lo cual nacen diversos pensamientos viciosos».⁵ En efecto, pecado y maldad se interiorizan en la protagonista hasta el punto de percibir las palabras del demonio como si fueran parte de su pensamiento. Sin hacer acto de presencia, el maligno se encarga de disipar las primeras dudas de María sobre la conveniencia de su engaño:

MARÍA. Un imposible conseguir conquisto.
LUZBEL. ¿De qué esse sentimiento es de provecho?
 ¿Si en pies, manos, y pecho
 las llagas te acreditan,
 de suerte tal, que las sospechas quitan
 al mas sutil sentido?
MARÍA. No sé qué aliento mi consuelo ha sido;
 venció la vanidad, que ay en mi tanta,
 que ofendo a Dios porque me llamen Santa.
(180)

María es una auténtica pecadora, invadida por la vanagloria y el deseo de fama, y dominada, en consecuencia, por una atmósfera de falsedad. La debilidad de su carácter se disecciona mediante una concesión a la estética del auto sacramental, y las estrategias que utiliza para dar forma a su

⁵ Martín del Río, *La magia demoníaca*, ed. Jesús Moya, Madrid, Hiperión, 1991, pág. 407.

engaño –retórica piadosa, estigmas...– se atribuyen a vicios que, en este caso, adquieren personalidad propia: la Vanagloria, la Lisonja, la Adulación y el Deleite se convierten por unos instantes en secuaces diabólicos que forman parte de la conciencia de María: «pues os tiene en su memoria / invisibles su arrogancia» recuerda Luzbel. Pero además Mira aprovecha las virtualidades dramáticas de la vinculación demonio-pecado enlazando la propia apariencia devota de María con la acción diabólica. Para reforzar el engaño a ojos de doña Juana, Luzbel manipula en sueños a la monja haciendo que, de manera inconsciente, finja hablar con Dios y se eleve en una suerte de levitación. El *summum* de la hipocresía religiosa se alcanza en la comedia amescuana gracias a la ayuda insidiosa del maligno. El mensaje moralizador de Mira queda por todo ello bien claro.

Tirso en ningún momento pretende convertir a su protagonista en una pecadora. Más bien al contrario. La apariencia devota de la *piadosa* se concreta en su vestido «de beata», en su insistencia en el voto de castidad, en su caridad para con los pobres «del hospital general», en su renuncia retórica al mundo y a sus placeres... todo ello aderezado con una extreosidad gestual que no pasa desapercibida: «¡Qué melindrosa se ha vuelto!» observa para sí el sobrino de Urbina. El ingenio inocente de Marta permite al auditorio regocijarse en una rebeldía inspirada, como sabemos, por el verdadero amor. En palabras de J. L. Alborg, «[...] las hipocresías de doña Marta son más bien travesuras amorosas, vestidas de picante desenfado, que auténtica doblez moral; Marta es un personaje simpático [...] con mucho más de deliciosa astucia femenina que de vicioso odio».⁶

Inés, Pastrana y Felipe serán los cómplices de la falsa devota. Pero, evidentemente, aquí no se trata de hacerla levitar, conversar con Dios o dibujarle estigmas, sino de cumplir un papel celestinesco portador de una entrañable comicidad: «Y yo soy ya Celestino de Calixto» afirma orgulloso Pastrana. La religiosidad externa se pondrá al servicio del sensualismo generando un significativo mosaico de ironías. Lo piadoso y lo profano se funden semánticamente: «si estoy devota, él era mi imagen de devoción» aseguraba Marta y, más adelante, «el amor te ayude, amén». Pero es cuando Felipe, disfrazado, logra entrar en su casa y convertirse en profesor de latín de la beata, cuando el fingimiento sirve definitivamente a su propósito primario: el de asegurar el triunfo del amor.⁷

LA SUPERACIÓN DEL ENGAÑO

El imperio de la apariencia, tan del gusto barroco, no tiene más remedio que avanzar hacia la reestabilización definitiva del universo dramático. En *Marta*, el engaño se intensifica hasta el final, y sólo un repentino cambio de parecer de don Gómez determinará un desenlace feliz. Súbitamente, llega la noticia de que Felipe es beneficiario de una herencia nada desdeñable. De la sed de venganza –«Alférez, dame esa espada»– don Gómez pasa al amor:

Y yo, pues tantos me ruegan
por vosotros, mi venganza
trueco en amor.
(403a)

Casada con Felipe, los deseos de la *piadosa* se cumplen, pero no tanto por sus devotos esfuerzos, como por la mezquindad avariciosa de su padre.

La piedad de María terminará superándose a sí misma y haciéndose real. Inspiración diabólica y debilidad de carácter habían llevado a la monja de Portugal a sumirse en una espiral de pecado. La única fuerza capaz de deshacer el entramado de falsedades se concreta aquí en un nuevo personaje alegórico, el Desengaño, que ayuda a la devota y se enfrenta a Luzbel en un simbólico

⁶ Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española II* (2ª ed.), Madrid, Gredos, 1969, pág. 447.

⁷ En estrecha relación con esto conviene recordar que, en la comedia tirsiana, no se produce una ruptura espacial del estilo de la que observamos en la obra de Mira: Marta no se encierra en ningún convento, sino que permanece, en todo momento, en su ámbito cotidiano.

combate de luces y sombras. El conflicto interior de la protagonista se exterioriza en una escena muy espectacular, que concluye con su arrepentimiento sincero:

Fuy engañada con tus laços,
y llegó el conocimiento
con la luz del Desengaño.
(188b)

Como todo pecador, se sirve del *conocimiento* para abrazar una nueva existencia acorde con la ley de Dios. La doble teatralidad se difumina dando cabida a un único universo dramático que se trasciende a sí mismo, y la falsa devoción se transmuta en dura penitencia real. La humildad llega ahora a límites patéticos:

Ya estoy a todo dispuesta,
pisenme bien, pisen, pisen,
que ajustada con la tierra
tengo la boca, y los ojos,
y crean que estoy contenta.
(194a)

Y la influencia insidiosa de Luzbel, convertida antes en voz de conciencia, es percibida con claridad por la penitente:

Ha traidor! Que aún aquí intentas
inquietarme. Dios me valga,
Señor, vuestra ayuda venga.
(194b)

El camino de la monja de Portugal deberá ser desandado de manera dolorosa porque su comportamiento no era una simple estrategia, sino el pecado demoníaco por excelencia: la vanagloria.

CONCLUSIONES

No obstante las esenciales diferencias comentadas, la falsa devoción se perfilará, en ambos casos, como una vía infalible para subvertir ese rol pasivo y sumiso que, tradicionalmente, se atribuía a la mujer. La propia Marta lo admite de forma bien explícita:

Nunca tuve libertad,
mientras que viví a lo damo,
como agora.
(378a)

Y, en el caso de María, su prestigio se incrementa hasta el punto de recibir la visita del mismísimo Felipe II para rogar su bendición ante la partida de la Armada Invencible.

Pero lo cierto es que, *stricto sensu*, el éxito definitivo de las piadosas no procede de sus esfuerzos hipócritas: en *Marta*, la autoridad patriarcal queda afirmada, y los ataques a la figura de don Gómez van dirigidos a su hipocresía –tal vez más hiriente que la de la propia Marta, como reconoce Vitse⁸– y a su avaricia, pero no a cuestionar el orden establecido. La *monja de Portugal* sale también triunfante, pero no por haber fingido una piedad falsa, sino por convertirse en una devota verdadera. Su prestigio, dádiva diabólica, pierde todo su sentido y deja paso a esa tarea de autonegación que supone la penitencia: su triunfo vendrá de la mano de la absoluta aniquilación.

⁸ Marc Vitse, «Introducción a *Marta la piadosa*», *Criticón*, 18 (1982), págs. 61-95, pág. 86.

LOS FESTEJOS POR EL NACIMIENTO DE CARLOS II EN LA NUEVA ESPAÑA: UNA MÁSCARA JOCOSA EN ANTEQUERA (1662)

JUDITH FARRÉ VIDAL
Tecnológico de Monterrey

En enero de 1662, un par de meses después del nacimiento del príncipe Carlos José, el futuro Carlos II, se celebraban en Soria unas fiestas para conmemorar su natalicio, que constaron de luminarias y fuegos nocturnos, una corrida de toros y una máscara a cargo de la nobleza de la ciudad. Las celebraciones se iban sucediendo en distintas ciudades dentro y fuera de España¹ puesto que, después de la muerte del príncipe Baltasar Carlos (1629-1646), la necesidad de asegurar la sucesión dinástica era cada vez más acuciante para los intereses de la Corona española. Tras el nacimiento en 1661 del hijo de Luis XIV y su esposa, la infanta española María Teresa, la cuestión adquiriría nuevas urgencias ya que existía la posibilidad de que dicho infante pudiera ejercer sus derechos dinásticos al trono español, «acogiéndose a la costumbre del derecho privado de Bravante que daba prioridad, en este ducado, a los hijos del primer matrimonio (la infanta María Teresa, hija de la primera esposa de Felipe IV)»² y así declarar nula la renuncia al trono de María Teresa en favor del Gran Delfín. Mientras, en la corte madrileña, la tardanza por la llegada de un heredero daba paso a la incertidumbre por su salud, por lo que frente a la debilidad física que ya mostraba el Hechizado se había optado por un total secretismo que le protegiera de todas las miradas ajenas a la Corte. La expectación fue supuestamente aprovechada por los Borbones franceses que, a raíz del bautizo de Carlos II, difundieron entre las cortes europeas el rumor de que el heredero era en realidad una niña a la que se había vestido de niño. Ante la situación de creciente inestabilidad, Felipe IV se vio forzado, el 19 de mayo de 1662, a conceder una audiencia a Sanguin, comisionado francés, y al embajador ordinario de Francia en Madrid, el arzobispo de Embrún, para que comprobaran que efectivamente el infante era un niño. El informe que hicieron los diplomáticos franceses contiene una de las primeras descripciones físicas de Carlos II que anticipa ya la galopante decadencia física que exhibiría el último de los Austrias españoles. Dicho retrato da cuenta de sus flemones, costras en la cabeza y supuraciones en el cuello.³

El natalicio de uno de los miembros de la familia real era uno de los pretextos habituales en el calendario de fiestas organizadas en la corte, caracterizadas, en palabras de Díez Borque, por

¹ Jenaro Alenda, en su *Relación de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, págs. 373-74, señala, además de las de Soria, las fiestas en Madrid, Barcelona y Roma.

² Jaime Contreras, *Carlos II el Hechizado. Poder y melancolía en la Corte del último de los Austrias*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 2003, pág. 33.

³ Gabriel Maura Gamazo narra todos los acontecimientos de la intriga, desde las sucesivas embajadas de pésame de Luis XIV por la muerte del príncipe Baltasar Carlos hasta las felicitaciones a los reyes españoles por haber asegurado su descendencia masculina. Véase su estudio *Carlos II. Ensayo de reconstrucción biográfica*, Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos», 1911, vol. 1, págs. 77-79.

«una teatralidad desbordada al servicio de una causa civil o religiosa».⁴ Bajo este protocolo festivo, las circunstancias de inestabilidad política y de crisis económica que rodearon la segunda mitad del siglo XVII se sumaron a la necesidad de concertar toda una serie de fastos para exhibir la alegría por la llegada y la salud del nuevo heredero.

Con este pretexto el virrey de la Nueva España, el marqués de Leiva, encargó celebrar en 1662 un festejo en la ciudad de Antequera, la actual Oaxaca.⁵ Por lo que se refiere al virreinato mexicano, cabe decir que no son muchas las relaciones que se ocupan de las fiestas por el nacimiento de Carlos II y abundan más los festejos que se producen alrededor de su toma de posesión como rey y las celebraciones por sus aniversarios.⁶ De entrada, el encargo del marqués de Leiva al consistorio de la ciudad se concibe como una muestra de obediencia a la Corona. El alcalde ordinario de la ciudad y de la santa Hermandad, el capitán Bartolomé Ruiz, en calidad de comisario de la celebración, expone en su dedicatoria al Virrey que la celebración responde a su insinuación de obligado rendimiento hacia el monarca. La explícita alusión al rendimiento, vasallaje y obediencia hacia la Corona resulta significativa considerando que hubo varias revueltas de indios en la provincia de Oaxaca, que duraron desde marzo de 1660 hasta el mismo 1662.⁷ En esta ocasión, las fiestas para conmemorar el natalicio de Carlos II consistieron en una acción de gracias celebrada el 20 de agosto de 1662, corridas de toros del 21 al 23 y una máscara que tuvo lugar el 24. El autor⁸ encargado del festejo fue Pedro de Arjona, quien parece ser fue también el autor de las fiestas que la misma ciudad consagró al nacimiento del príncipe Felipe Próspero en 1659.⁹

La máscara, como mojiganga callejera, permite combinar la seriedad inicial de la idea que preside el festejo con su realización jocosa.¹⁰ Por ello, la fiesta, además de como acto de homenaje a la Corona, se concibe como espectáculo donde priman las espontáneas muestras de alegría popular sobre los gastos desmedidos de una planificación que podría, en alguna forma, deslucir el ambiente de celebración. No se trata de excesos monetarios sino de los que rigen la ambientación carnavalesca:

⁴ En el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, ed. Frank P. de la Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pág. 144.

⁵ El impreso en cuestión se titula *Augural mitológico que la ciudad de Antequera dedicó al Serenísimo Príncipe de las Españas Don Carlos José Nuestro Señor, en los felicísimos días de la augusta celebración de sus natales. Escribíalo y disponíalo el licenciado Pedro de Arjona, colegial y rector que fue del Colegio Viejo de N. Señora de todos los Santos de la ciudad de México, abogado de la Real Audiencia de esta Nueva España y regidor de dicha ciudad (...)*, México, Viuda de Bernardo Calderón, 1663. Manejamos copia del ejemplar depositado en la Universidad de Austin, Texas (GZ 868.72 AR47 Benson Collection LAC-Z Rare Books). En adelante citaremos indicando entre paréntesis la página, habiendo modernizado la ortografía y la puntuación.

⁶ Cf. Dalmacio Rodríguez, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, págs. 173, 176 y 178-79, y Francisco de Solano, *Las voces de la ciudad. México a través de sus impresos (1539-1821)*, Madrid, CSIC, 1994, págs. 167-68, entre otros.

⁷ La rebelión de Tehuantepec, provincia al sudeste de Oaxaca, fue contra D. Juan de Abellano, alcalde de la villa de Guadalcázar, nombre que había recibido la villa de Tehuantepec. Hubo otras revueltas en Nejapa y Ixtepeji, entre otras poblaciones. Cf. *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México* (5ª ed.), México, Porrúa, 1986 vol. 3, págs. 2861-62.

⁸ Los comisarios nombrados son los alcaldes ordinarios, el alférez José Ordóñez Valois y el capitán Bartolomé Ruiz y para la máscara, además, el Lic. Francisco Hidalgo, maestro de cirugía, «que en otras ocasiones sin perdonar costa en la gala ni remitir cuidado a la diligencia, ha sacado de semejantes ahogos los aprietos, con la sazón que sabe dar a sus lucimientos» (A2v).

⁹ Según consta en el *Diccionario Porrúa* (1986), vol. 1, pág. 181, fue el autor del *Genealógico Atlante... con que la cd. de Antequera... celebró el feliz nacimiento del Príncipe Felipe Próspero* (México, 1659), aunque no hemos podido comprobar la validez de dicha información. Pedro Arjona aparece como abogado de la Real Audiencia en 1637 y alcalde mayor de las cuatro villas del Marquesado del Valle. Francisco de Solano (1994), pág. 167, también atribuye a Pedro de Arjona una relación en prosa y en verso sobre las fiestas de beatificación de Santa Rosa de Lima en México, 1670 (nº 1506).

¹⁰ Cf. Catalina Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro, I. Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993, págs. 50-57.

Gozándose nuevamente con la felicidad y dicha, y confiéndose modo de celebrarlas al tanto de los caudales, que puede medirse sino al de los deseos que exceden por desmedidos, ni al de las obligaciones, que empeñan por crecidas de que han dado bastantes muestras en otras ocasiones, aun quedando con empeño sus cortedades, se tuvo por acertado sirviese la brevedad de ahorro y excusase el luego los empeños, ayudando el estímulo de hacer pública demostración la obediencia que se adelantó tan fina como rendida a prorrumper en sus alardes, que es más estimable dejar correr los primeros fervores al regocijo que retardar con pretexto de disposición el alborozo, y allí consiste la cortedad excusa y aquí merece justísima acusación lo indebido. (A2r)

Antes de pasar a la descripción en detalle de la máscara, resulta interesante el hecho de que se revelen los pormenores en la planificación de la fiesta. Además de que se conciba como una explícita demostración de obediencia hacia el poder de la metrópoli, el que se opte por encuadrarla prioritariamente en esos «primeros fervores de regocijo» tiene dos consecuencias remarcables. La primera, que se reducen los gastos para el consistorio ya que

El acuerdo de la ciudad fue celebrase el regocijo y fiesta excusando en lo posible los gastos, no por coartar la generosidad conocida en la obediencia, sino por excusar el empeño en la cortedad de toda la república y sus vecinos, que menos que ciniéndolos con precepto, no dejaran de lucirse a toda costa, como lo han hecho en otras ocasiones, adelantándose sin deber nada a los más crecidos caudales.¹¹ (B1v)

El cuidado en los gastos¹² explica la segunda conclusión que enmarca el planteamiento festivo, puesto que el predominio de lo espontáneo agudizará el ingenio para mover a risa. La anterior cita continúa de la siguiente manera:

y para este fin se ordenó que la máscara fuese más jocosa que seria, para que se excusase la gala, y habiendo de ejecutarse todo, que es el festejo a poca costa y con fundamento, el regocijo para que no fuese sólo variedad de figuras, sino que las hubiese explicasen con ellas y con el traje el intento. (B1v)

Dicha planificación festiva propicia también que se elija el sábado como el día para publicar el pregón de la fiesta, ya que ese día «acarrea con sus ferias el concurso de la comarca, noticia que engendradora en los concurrentes les embargó a la asistencia con que se añadió crecida numerosidad al festejo» (A2v). La relación registra todo el ambiente que envuelve la «numerosidad de la asistencia» en el inicio de los festejos:

Los pueblos de la jurisdicción y comarca entraron en la ciudad y plaza, cuales dando a su usanza y cuales batallando a su costumbre, mezclando algunos la gala española con el traje de su naturaleza, siendo en los adornos jenizaros¹³, como en el parecer indianos; los rostros de su color eran las máscaras que desmentían su gentileza y siendo ésta en ellos impropia, les era muy propio deslucirlo con el remedo; entretejiéndose los unos con danzas, cuando los otros se atropellaban con escaramuzas. (A3v)

Al declarar los parámetros que enmarcan la celebración en la órbita de lo jocoserio, se desprende que la materia mitológica elegida para conmemorar la ocasión sean sátiros,¹⁴ faunos y sil-

¹¹ Los caudales deben leerse a partir de su valor dilógico como abundancia de bienes, así como de «capacidad, juicio y entendimiento, adornado y enriquecido de sabiduría» (*Aut.*, 234).

¹² En lo que se refiere a la máscara propiamente dicha, la reducción de costes se plasmará en el vestuario, puesto que se encargará a todos los oficiales de arte dejarles «a su albedrío los trajes para quitarles las ocasiones de costa, ciniéndolos a que tuviese más de gracejo que de seriedad el paseo» (A2v). Ése es el motivo por el cual la descripción de los trajes de los participantes en la máscara ocupe un lugar prominente en la relación, ya que serán la marca distintiva del festejo.

¹³ Del turco *yeni-yerik* (tropa nueva), los jenizaros son una de las castas mexicanas. El nombre significa mezcla de dos especies y son los descendientes de cambujo y china, torna-atrás e india y barcino y zambaiga. Cf. María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, México, Olivetti, 1989, pág. 27.

¹⁴ Según apunta Francisco de la Maza en *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1968, se trata de figuras no muy comunes en la iconografía virreinal, puesto que en el *Compendio histórico del tercer Concilio mexicano* (1585) figuran los pintores Pedro Rodríguez y Pedro de Robles como encargados por el virrey don Luis de Velasco «para visitar las pinturas e imágenes, hechas y que se hicieren, para

vanos.¹⁵ La equivalencia entre Pan, «el dios pastoril de la Arcadia, con pezuñas, cuernos y orejas de macho cabrío (más perennemente que los Sátiros y sin la cola de caballo de éstos)»,¹⁶ y Carlos II surge de todos los condicionantes de naturalidad y espontaneidad sobre los que se concierta el festejo. Así, para que el asunto festivo «socorriese a lo barato, entretenido, enigmático y misterioso» fue necesario «echar por esos trigos de Dios, buscando en los trigos a Pan y por esos campos de Jesucristo» (B1v). Las razones de todo el programa iconográfico se explican en el asunto del primer carro en el que la alegoría del encomio hacia Carlos II se justifica por ser Pan el dios

a quien por símbolo de lo natural se veneraba y en quien en unido engaste se representaba el orden de todas las especies desde los volubles sátiros hasta la sólida gravedad de la tierra, y Príncipe y Señor natural el que se elogia y a quien aspira con unión y amor nuestra naturaleza rendida, hubo en el dios Pan con que dar abasto al asunto de la primera escuadra. (B2r)

Los carros que participan en el desfile son cuatro, y, según los cálculos de la relación, son cerca de cuatrocientas las personas que intervienen, distribuyéndose cien para el desfile de cada carro. El primero es el que presenta la metáfora fundamental del elogio y, como veíamos, de todo el planteamiento festivo de la máscara por lo que su descripción es la más extensa (B1v-B3r). Este primer carro estaba tirado por pesados bueyes que avanzaban muy despacio porque *graves* y *perezosos* cargaban con el dios que representaba «toda la máquina que se contiene en el orbe» (B2v), a pesar de que estaban conducidos por un carretero que les picaba con un aguijón. La escena del carro era

un bosque florido, o tabellón enramado el que servía de baldoquín y toldo para la figura, vestida ésta [...] como todos los de su escuadra, con pieles, selvas de punta de oropel las cabezas, encendidas las máscaras, a fuerza de los colores imitaron lo que pudieron la pintura. (B2v)

Por lo que respecta al vestido, el revés de las pieles simbolizaba la naturaleza humana y el haz de los vellones la animal. La música del carro era de fístulas y chirimías. La décima relaciona el elogio a Carlos II a partir de la elección de Pan como símbolo de variedad, lo que puede relacionarse con la diversidad de los participantes en la máscara, producto de la «numerosidad de asistencia» del público que procedía de las ferias de la comarca:

Cifra de la variedad
de lo que hay de tierra a cielo
como natural modelo
se ve en aquesta deidad:
de Carlos a la beldad,
como a natural señor,
con reverencial temor
la ofrece nuestra obediencia,
bien explica su eminencia naturaleza y amor
(B3r)

que no se permita el uso de las indecentes y ridículas, y que en las camas no se pinten ángeles, ni en los retablos sátiros ni animales...», pág. 34.

Sobre la tradición clásica de los sátiros, Carlos García Gual en su *Diccionario de mitos* (2ª ed.), Madrid, Siglo XXI, 2004, comenta que «en el teatro ático clásico forman el coro característico en los dramas satíricos, piezas teatrales de tono burlesco, cómico y con final feliz», pág. 290.

¹⁵ No es rara la confusión entre todos ellos, pues como afirma Antonio Ruiz de Elvira: «los sátiros, compañeros de Baco, son seres con figura semianimal, generalmente con patas, orejas y cuernos de macho cabrío y cola de caballo; itifálicos con frecuencia. Los dos más importantes son Marsias y Sileno [...]. Por este último no es raro llamar Silenos a los Sátiros en general; también Faunos y Silvanos (por los nombres latinos *Fauni* y *Silvani* [...])» en *Mitología clásica* (2ª ed.), Madrid, Gredos, 1982, pág. 96.

¹⁶ Ruiz de Elvira (1982), pág. 98. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología*, Barcelona, Paidós, 1989, comenta sobre la genealogía de Pan que «Hermes es su padre reconocido y, se contaba que, cuando mostró su retoño a los otros dioses, ellos estallaron en carcajadas viendo a su retoño tan feo, ya barbudo y con cuernos y patas de cabra», pág. 241.

La siguiente escuadra (B3r-B3v) se presenta como el origen de toda la genealogía de Faunos, fijándose éste en Pico, rey de los latinos y maestro de los agoreros. Siguiendo con la alegoría panegírica al destinatario de la celebración, «nada puede desearse que no sea feliz agüero y pronóstico de la dicha» (B3r). Sobre el vestuario de sus participantes, la descripción puntualiza que

para adornarse lucidos y vestirse frondosos, que es el traje de las mejores esperanzas y el que vestirían los Faunos como habitadores de selvas y como perdurables en su vivir, [...] Despojaron los prados y empobrecieron los jardines: en los unos hacía vistoso chamelote lo lustroso de las hojas; en otros tupida felpa lo entretejido de las hierbas; en otro labrados damascos la lacería de los ramos, de que tejieron sus adornos, enramando hasta los caballos y guarniciones, de suerte que cada uno de ellos, o era bosque florido o móvil planta matizada de colores; en las garzotas y rostros semejantes a los primeros». (B3r-B3v)

El plaustro en el que se representaba al rey Pico estaba compuesto por un trono con un toldo de flores y, para designar «lo regio de su origen y descendencia» (B3v), portaba como atributos el cetro y corona. La décima concreta las líneas generales del elogio expuestas en el primer carro:

Este rey de los Latinos,
padre a los Faunos amable,
que a familia perdurable
da crédito de los adivinos
faustísimo nos pregona
duración en tu persona,
dicha en todo tu gobierno,
feliz imperio y eterno
en el mando y la corona
(B3v)

El tercer carro (B4r) está dedicado a Silvano, cuya cuadrilla se compone de pastores. Los elementos del vestuario que les caracterizan son cayados, zurroneos y pellicos. El carro de Silvano, como padre de Ciparizo,¹⁷ está adornado con cipreses, por la conversión de su hijo en ciprés. Parece ser una alusión a la sucesión de Felipe IV y al hecho de que Carlos II ejercerá su papel como rey:

Aqueste Dios que aquí ves
que dio ser a Cipirizo
porque no muriese hizo
se convirtiese en ciprés.
Funesta la planta es,
tema pues el más soberano
príncipe rayo glorioso
funesto fin y lloroso
le amenaza aquella mano
(B4r)

La breve descripción de este tercer carro da paso a la del último (B4r-C1r). Está compuesto por pigmeos que,

por ignorarse el traje, tuvo más licencia la variedad en sus figuras: uno, sino el mayor en el tamaño y que lo parecía en el respeto, iba en un carro, mostrando en el lienzo y pintura que remataba en la copula la tiranía que padecen los pigmeos en las grullas; no les faltaban pieles porque tuviese algo de la historia o fábula la semejanza, pues es tradición que caballeros en careros envisten a las huestes de grullas en sus batallas. (B4v)

¹⁷ Aparece en la mitología clásica como hijo de Télefo y acompañado por un ciervo sagrado domesticado al que mata por error con una jabalina. Desconsolado, pide a los dioses que sus lágrimas fluyan eternamente, por lo que le convierten en ciprés, el árbol de la tristeza. Cf. Grimal (1989), pág. 106.

La décima de este último carro contiene una alusión explícita al contexto político del momento, los problemas con Portugal:¹⁸

Como a esta gente oriental
 que las Indias fertiliza
 esa grulla, tiraniza el rebelde a Portugal;
 no es muy barato este mal,
 pues si ejecuta la acción
 en un pie la confusión
 los trae; quitará la presa
 de las uñas, con la empresa
 de este Príncipe el blasón
 (C1r)

Sin duda, la presencia de los enanos, personajes típicos de la mojiganga parateatral, se relaciona con la alusión tópica en las pullas carnavalescas hacia los portugueses como personajes grotescos. La relación de la máscara se cierra con un comentario final en el que se ponen de manifiesto todos los parámetros sobre los que se concibe el festejo y que redundan en la participación popular, masiva y espontánea:

No se ha visto junta jamás tanta variedad de espectáculos, ni pudiera celebrarse con más gusto lo serio, ni pudo haber para lo entretenido concurso más jocoso; unas figurerías embarazaban a las otras y todas levantaban un rumor de carcajadas y risas, que ocasionaban una confusión repetida a los regocijos. Con este tropel y con aquel orden empezó a caminar desde la plazuela de Santa Caterina Mártir, y habiendo cogido una de las entradas a la Plaza, cada carro en su puesto, la rodearon todas las cuadrillas, de suerte que al entrar de los últimos, aguardaron para su salida los primeros, llenándose todo el cuadro e intermedio de toda la variedad de entremeses, que el concurso de la plebe no podía distinguirlos sin que se arriesgase entre los tropeles de los caballos; estando a este tiempo la plaza en su contorno en los tablados, azoteas, balcones y ventanas, tan llena de concurso que no pudiera haberse formado mayor la fiesta más plausible [...]. (C2r)

Así pues, éstos son los pormenores sobre los que se sustenta una fiesta alejada del centro político virreinal y cuyo objetivo era festejar al homenajeado desde una órbita de excesos festivos y ahorros económicos. El natalicio real se convierte en el pretexto para una máscara en la que la rigurosa etiqueta de los festejos áulicos se invierte para que el pueblo, «en un rumor de carcajadas y risas», pase a ser espectador activo de una celebración carnavalesca en la que prima el desorden y la «confusión repetida». Este tipo de mojigangas parateatrales permiten la conmemoración en clave grotesca de una circunstancia festiva seria, aunque siempre bajo el decoro que justifica, a partir de las etiquetas de naturalidad y espontaneidad, la equiparación entre Pan y Carlos II.

¹⁸ Para toda esta cuestión, véase Maura Gamazo (1911), págs. 87-99.

DON QUIJOTE, METÁFORA DE LA VIDA HUMANA

JAIME FERNÁNDEZ S. J.
Sophia University, Tokyo

Que la gran novela de Cervantes constituye una muy lograda «metáfora de la vida», ya ha sido dicho por grandes escritores y pensadores como Dostoyevski y Ortega y Gasset.¹ Y también por cervantistas tan conocidos como Avallé-Arce en su obra *Don Quijote como forma de vida*.² Así pues, no pretendo aquí descubrir nada nuevo, pero sí esbozar y concretar el porqué de esta bella afirmación.

Ya desde el prólogo, se nos dice que el autor al componer un relato lo «engendra», engendra el libro, «hijo del entendimiento», y con el libro engendra al personaje, «saca a la luz» sus hazañas, es decir, le da vida. Y desde las primeras líneas se nos habla de la vida. La vida del hidalgo y su universo. Pero se trata de una vida programada, donde todo se repite: costumbres, comida, vestido; una vida cómoda, pero dominada por el ocio y donde, al parecer, hay un vacío. Vida corta, apenas importante, resumida en pocas líneas, pero que debe reseñarse para comprender debidamente el resto de la historia. Porque enseguida se describe la transformación, la locura, que, gracias a la lectura intensa de aquellos libros de caballerías, salvará al hidalgo de ese vacío, de esa monotonía y anonimidad. Para el hidalgo, como dirá más tarde a Cardenio, los libros han sido «entretenimiento de su vida» (I, 24); y si, como en otra ocasión dice el cura, le han «vuelto el juicio», también podría decirse con el ventero que, como a él, «verdaderamente le han dado la vida» (I, 32). Porque el hidalgo ha buscado en los libros, quizás inconscientemente, una salida a aquella especie de semivida, o una forma de llenar aquel vacío y ha comprendido que merece la pena lanzarse a vivir de verdad, porque ha descubierto de alguna manera el valor del ser humano, al comprender el valor de su nombre, que debe dar a conocer, y el valor de los otros, en especial de los débiles y necesitados, a los que ha de ayudar y proteger.³ El hidalgo se transforma en don Quijote, en caballero andante. Con toda la ironía que rezuma la descripción de tal proceso,

¹ Así, F. Dostoyevski en *Diary of an Author*. Ver Ludmilla B. Turkevich, *Cervantes in Russia*, New York, Gordian Press, 1975, págs. 118-19. También J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*, Colección 'El arquero', Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, S.A., 1975 (9ª ed.), pág. 87.

² Madrid, Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1976. Al *Quijote* se le ha llamado igualmente «espejo de la vida humana» (Saint-Beuve), «imagen de la vida», «pintura de la vida del hombre», «expresión de la vida». O bien se ha dicho que el «megatema» del *Quijote* es la vida humana, «lo que constituye la biografía de cada ser humano» (Carlos Castilla del Pino, *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona, Ediciones Península, 2005, pág. 61). Julián Marías (*Cervantes clave española*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 194-95) indica que se trata de «experiencia de la vida», pero puntualizando que es la vida del mismo Cervantes (no de su biografía).

³ En I, 1 se expresan estos dos fines con la siguientes palabras: 1) «aumento de su honra», «cobrar eterno nombre y fama»; 2) «servicio de su república», «deshacer todo género de agravio».

no puede descartarse su simbolismo. De una vida sedentaria a una vida en continuo movimiento. Quizás intuyó lo que años más tarde diría Arthur Rimbaud: «*La vraie vie est ailleurs*», «la verdadera vida, la vida auténtica no está aquí, está en otro lugar; no es ésta, sino otra».⁴ El hidalgo ha elegido buscar otra vida, la vida verdadera, y ha hecho de la búsqueda su razón de vivir. Búsqueda que, para ser auténtica, no podrá descuidar nunca la dimensión interior, el alma, Dulcinea.

Y así comienzan los primeros pasos de la nueva criatura, con una juventud desbordante de energía, donde pueden más el gozo y la locura que la razón y la tristeza, donde ya no hay programación ni rutina, sino un abandonarse a la imaginación y a la aventura.⁵ Si en su primera salida iba «con grandísimo contento y alborozo» (I, 2), poco después, tras ser armado caballero, se sentía «tan contento, tan gallardo, tan alborozado [...], que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo» (I, 4). Así, todo lo transforma, todo lo cree, todo lo soporta y todo lo imagina. Don Quijote es joven. Siente con fuerza la vida como una locura, la locura de vivir. Ese es, al menos, el significado de la primera salida, que se corona con la afirmación de nuestro caballero: *Yo sé quién soy y sé que puedo ser...*, donde, en mi opinión, se recoge la afirmación de su identidad de siempre, aunque contemplada a fondo, pero al mismo tiempo un deseo, que ha empezado ya a hacerse realidad, un deseo de superarse, de vivir, de ser y valer más. «Vivir es más vivir, aumentar los propios latidos». Seguridad en sí mismo, gran fuerza de voluntad. Por ello, no ha reparado en burlas (la venta primera), ni en ironías (aventura de Andrés), ni ha sentido los golpes recibidos. Así es su juventud, su entusiasmo. «Vivir es más vivir». Por ello, serán tres las salidas del hogar y tres los regresos al mismo. Regresará derrotado, llevado por otros (sobre el burro de un vecino, primero, y encantado en la jaula después), pero volverá una y otra vez a lanzarse al mundo, impulsado por el deseo de ser más, afirmando así su fe en el valor de la vida que ha descubierto en los libros, esa vida que está en otra parte...

Con todo, la vida no es sólo un viaje, o una aventura sin más, o empresa de sólo un individuo. Porque la vida, además, es encuentro, viaje en diálogo. Vivir, parece decirnos Cervantes, no es una empresa aislada, sino compartida. Vivir es relación. Por ello, Unamuno afirma agudamente que don Quijote volvió a su aldea no sólo para buscar un escudero, a la manera de los caballeros andantes, sino para tener alguien con quien hablar.⁶ Alejado de su casa, de los suyos, aquellos primeros monólogos, dirigidos al sol, a su futuro «coronista», a su dama, eran sólo disparates. Necesitaba compañía para conversar, para vivir. Necesitaba a Sancho.

Y tal observación es importante, ya que el diálogo ocupa un gran tanto por ciento de la novela. A través del diálogo, Cervantes aumenta la sensación de vida que aflora en cada página de su narración, y viene a decirnos que vivir es diálogo, es sociedad o, como diría el poeta, «vivir es convivir en compañía». Y esto hasta tal punto que se puede afirmar que el protagonista de la gran novela es dual. No es sólo don Quijote. Es don Quijote más Sancho, Sancho más don Quijote. «Juntos salimos, juntos fuimos, y juntos peregrinamos...» (II, 2). Juntos en su caminar, pero distintos, y a la vez, como cada hombre de la vida real, complejos, cambiantes, irreductibles a un solo aspecto. Diálogo totalmente necesario o intercambio de ideas, sueño y realidad, armonía y confrontación, acercamiento y distancia.⁷ Todo ello aflora en este personaje dual haciéndolo más humano.

Sancho hará aún más humano el discurrir vital de don Quijote. Con él se hará más vívida la imagen de la vida que ambos representan. Porque, gracias a Sancho, puede considerarse el *Qui-*

⁴ José Saramago, «La falsa locura de Alonso Quijano» [De *El País*, Trad. Pilar del Río], 23-05-2005. Web: <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=15528>>.

⁵ Es sugerente todo lo que Luis Rosales dice sobre la «locura y adolescencia» de don Quijote en *Cervantes y la libertad*, Madrid, Gráficas Valera, S.A., 1960, I, págs. 141-81 (*passim*).

⁶ «Ya está completado don Quijote. Necesitaba a Sancho. Necesitábalo para hablar, esto es, para pensar en voz alta sin rebozo, para oírse a sí mismo y para oír el rechazo vivo de su voz en el mundo». Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Austral, 33. Madrid, Espasa-Calpe, 1971 (15ª ed.), pág. 41.

⁷ El diálogo es tan importante que su ausencia o negación significa la anulación del personaje dual. Sancho seguirá a don Quijote con la condición de que le alce el «entredicho», que le tenía puesto en la lengua» (I, 25).

jote como un fabuloso acervo de refranes. Y, como ya es sabido los refranes y proverbios representan la vida y la sabiduría del pueblo. Son resumen del asombro y de la comprensión natural, sencilla y profunda, que del mundo y de la existencia han venido teniendo los seres humanos a través de los siglos; y así vienen a ser condensación y reflejo de la captación de aspectos del humano vivir, irisaciones o breves relámpagos de la verdad. De la verdad que, a su manera, busca don Quijote. Por eso, creo yo, los introduce Cervantes en su relato. A veces se opondrá el caballero a la letanía sin fin de refranes cuyo contenido realista sugiere cierto contraste con el mundo irreal que intenta vivir. Y, aunque a veces Sancho parezca tan loco como él, don Quijote acabará por quedar hondamente admirado de esa sencilla sabiduría y sentido común. Y más aún que todo ello, se sentirá agradecido por su afecto y aprecio. Porque Sancho le sigue, no para «desfazer» entuerto alguno, ni sólo para conseguir esa ínsula prometida, sino porque, como su señor, tiene un vacío que llenar, y sobre todo, porque le admira y quiere gozar de una vida en libertad.⁸ Parecido y diferencia. Disparates, locuras y necedades en ambos. Fe y duda en Sancho respecto a su señor. Cólera y cariño de don Quijote para con su escudero. Pero unión inseparable. Tan distintos y tan iguales. Tan humanos. Según la bella declaración del cura al comienzo de la Segunda Parte, «parece que los forjaron a los dos en la misma turquesa» (II, 2).⁹

Así, don Quijote y Sancho significan el diálogo esencial. Pero en la vida un solo diálogo es insuficiente e impensable. Son muchos los diálogos que tienen lugar, merced a los encuentros constantes con infinidad de personajes y acontecimientos. La vida está hecha de encuentros. Pueden ser intensos o pasajeros, tangenciales o de confrontación, deseados o fortuitos. Pero todos ellos, no obstante, son importantes porque son vida. El lector, gracias a ellos, llega a comprender que si el mundo de nuestro caballero, como también nuestro mundo, es en un elevado porcentaje pura imaginación, también lo es el mundo de las figuras con quienes se encuentra. Lo cual puede apreciarse sobre todo en la Segunda Parte de la novela, cuando tantos personajes, entre ellos el bachiller, los duques y los moradores de su castillo, tratan de sacarle partido a la locura del caballero, participando en cierto sentido de la misma, imaginando historias, creando mundos y personajes fantásticos, que les liberan momentáneamente de la monotonía de sus vidas. Con todo ello muestran paradójicamente que la imaginación es algo fundamental en la vida humana, hasta el punto de poderse afirmar que dos terceras partes o más de la misma están hechas de imaginación.¹⁰ Imaginación que, como se ha dicho, es en el mundo cervantino el verdadero «patrimonio del alma».¹¹

Así, la relación de don Quijote y Sancho con todas esas otras figuras es fundamental. Los episodios en que aparecen pueden parecer marginales a la vida del caballero, pero en realidad no lo son. Son, en la Primera Parte de la novela, las historias de Grisóstomo y Marcela, las de Luscinda y Cardenio y Fernando y Dorotea, la de don Luis y Clara, la de Leandro y Eugenio, o los relatos del Curioso impertinente y del cautivo. Todos contienen una intensa alusión a la vida, y una referencia indirecta al vivir de don Quijote, y los personajes que los pueblan hablan sutilmente del caballero, de su postura ante la realidad o ante la imaginación, y ayudan en gran manera a comprender su valor.

⁸ Raymond S. Willis, «Sancho Panza: Prototipo para la novela moderna», en *El Quijote: El escritor y la crítica*, George Haley (ed.), Madrid, Taurus, 1984, pág. 328.

⁹ Jaime Fernández S. J., «Don Quijote y Sancho (1615): "...en esta amarga soledad en que me dejas"», *Crítica Hispánica* [Pittsburgh], 11 [1-2] (1989), págs. 69-80 (*passim*).

¹⁰ Ortega y Gasset subraya el papel de la imaginación en la vida humana, afirmando incluso que si el hombre no tuviera el mecanismo psicológico de imaginar, el hombre no sería hombre. Y comenta: «Todos sabemos muy bien que nos hemos forjado diversos programas de vida entre los cuales oscilamos realizando ahora uno y luego otro. En una de sus dimensiones esenciales la vida humana es, pues, obra de imaginación» (*Obras Completas*, Madrid, Editorial Revista de Occidente, V, pág. 297). Ver también Javier Blasco, «Literatura y vida» en su obra *Cervantes raro inventor*, Universidad de Guanajuato, 1998, págs. 166-72.

¹¹ Luis Mateo Díez, «Algunas meditaciones», *Leer*, n° 158 (Diciembre, 2004-Enero, 2005), págs. 174-75.

Más en concreto, todas estas historias tienen como tema el amor y la esperanza de conseguirlo, la felicidad deseada, y describen diferentes posturas ante el humano vivir. En todas ellas, la consecución del amor está identificado con la vida. Porque el amor negado o robado o manipulado puede tener consecuencias trágicas. Puede llevar a la desesperación o al suicidio (caso de Grisóstomo). O puede conducir a una especie de locura o un vagar sin rumbo en medio de la naturaleza (caso de Cardenio y Dorotea). La privación de ese amor se equipara a una especie de muerte (caso de don Luis). O el juego con el mismo o su manipulación (en el caso de Anselmo, el curioso impertinente), constituye una locura de consecuencias tan trágicas (la destrucción de tres vidas humanas), que, comparada con la locura de don Quijote (en especial con su acto gratuito en la penitencia de Sierra Morena), hace que esta última resulte inocente e inocua, por un lado, y con un gran significado, por otro. Así el lector llega a la conclusión de que don Quijote no es el único perturbado en el universo de la novela. En la Segunda Parte, también, los duques, el primo, los del pueblo del rebuzno, etc., tienen cierta dosis de locura.¹² Sin olvidar a Sansón Carrasco (como queda claro por las palabras de Tomé Cecial, tras la derrota sufrida como Caballero del Bosque, II, 15), quien irónicamente trata de que don Quijote recobre la razón.

Todo lo cual quiere decir que Cervantes incluye estos relatos con el fin de esbozar una visión más completa de la vida. Porque con todo lo verdadero que pueda parecer el deseo quijotesco de vivir y tener aventuras, en la vida del transformado personaje, al menos en la Primera Parte, de 1605, apenas si existe el dolor o el miedo. Sin embargo, en los relatos intercalados el tono general es muy distinto. El ambiente es de seriedad, sin apenas rasgos cómicos. Tienen así la función de mantener una especie de equilibrio semántico a lo largo del flujo narrativo.

Pero todo ello, como he indicado, sólo sucede en la Primera Parte. En la Segunda, la locura va cediendo a la razón, y la comicidad va dejando paso a una cierta ponderación o seriedad, a veces nimbada de tristeza o melancolía.

Es sumamente curioso que en la Segunda Parte la vida, la vida de nuestro caballero, deja de ser una corriente de dinamismo para tomar un nuevo aspecto. Porque ahora el avance es a un paso más lento, como lastrado por cierta reflexión íntima, o quizás debiera decirse como abrigando un cierto temor. Y esto es también imagen magistral de la vida. Porque la vida, como diría Ortega, es «lo que hacemos y lo que nos pasa». En la Primera Parte se acentuó mucho más «lo que hacía» don Quijote, su acción, su intensa imaginación. En la Segunda, junto a «lo que hace» don Quijote, aparecerá con trazos más acusados «lo que le pasa», porque ahora se da cuenta cabal del mundo real que le rodea, ya que la razón, poco a poco y de forma sutil, va haciendo acto de presencia. Y digo sutilmente porque aparece disfrazada de un binomio que refleja también intensamente la vida del ser humano. Es el binomio del temor y la esperanza. Temor y esperanza que, curiosamente, también apareció en la Primera Parte. Aunque no por referencia a don Quijote, sino a las figuras de las novelas intercaladas: Grisóstomo, Cardenio, Lotario, don Luis, etcétera.

Pero ahora en la Segunda Parte, el temor y la esperanza acompañarán a don Quijote desde el comienzo de su tercera salida. Porque, después de instruir a Sancho sobre cómo comportarse en su embajada y presentación ante Dulcinea, le desea éxito, para concluir indicando el estado de ánimo en que él queda: «temiendo y esperando –dice– en esta amarga soledad en que me dejas» (II, 10). Sintagma que aparecerán vez más en la glosa de don Lorenzo, *Vivo en perpleja vida, / ya esperando, ya temiendo*, que tanto alaba don Quijote.¹³

El binomio «temiendo y esperando», que aparece de varias formas referido a don Quijote en toda la Segunda Parte es tan verdadero, tan radicalmente humano que, usando la bella imagen

¹² Por ejemplo, don Diego de Miranda es para F. Márquez Villanueva («El caballero del Verde Gabán y su reino de paradoja», en *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975, págs. 204-08), un cuerdo loco, porque quiere controlar a la fiera de la existencia humana encerrándola en la jaula de la razón.

¹³ Francisco J. Flores Arroyuelo, *Alonso Quijano, el bidalgo que encontró el tiempo perdido*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979, págs. 72-74.

poética de Antonio Machado, podría decirse que todo el ser del hombre está tejido con los hilos del miedo y de la esperanza:¹⁴ *¿Conoces los invisibles / biladores de los sueños? / Son dos: la verde esperanza / y el torvo miedo. / Apuesta tienen de quién / bile más y más ligero; / ella, su copo dorado; / él, su copo negro. / Con el hilo que nos dejan / tejemos cuanto tejemos.*

Temor y esperanza. Y, en íntima conexión con todo ello, también la admisión de que la vida es radical incertidumbre.¹⁵ La ciega confianza en sí que don Quijote tenía en un primer momento; la seguridad de que los demás cumplirían su palabra (*cada uno es hijo de sus obras*); el «sé que puedo ser»; el tomar lo imaginado y lo deseado como realidad incuestionable; la confianza en la «fuerza de su valeroso brazo», tan frecuente en la Primera Parte; incluso el sentirse con la serenidad y dominio suficientes como para poner fin a la vergonzosa pelea de nobles y plebeyos, oficiales y religiosos, que fue el confuso pleito por el famoso baciuelmo...¹⁶ Todo ese ambiente y trazos de esa forma de vida quijotesca va debilitándose progresivamente, hasta casi desaparecer al final de la Segunda Parte. Pero la esperanza y la vida no desaparecen. Ahora serán otros reflejos de la vida los que hagan que el lector siga sintonizando con el relato.

El caballero no ha podido ver la belleza de Dulcinea que dijera haber visto Sancho. Tampoco antes, pero la imaginaba como quería. Ahora el sentido de su imaginación es otro y sus tristezas son verdaderas. Y, por ello, se siente el ser más desgraciado del mundo. Y empezará a cuestionarse el sentido de la vida, pareciéndole ahora que el mundo es tan sólo una representación y él un actor más, representando en la comedia de la vida un papel que tendrá que abandonar cuando llegue el final. Incluso, si él no acabase de verse o sentirse como actor, muchos de los personajes con quienes se encuentra lo verán así para espiar sus reacciones, ya que lo conocen por haber leído la Primera Parte de sus aventuras. Es el teatro dentro de la novela.

Dulcinea... Si Sancho era el diálogo, la relación humana necesaria, Dulcinea es algo indefinible, aunque igualmente indispensable. Es la dama de sus pensamientos, inexistente, pero presente en cada página de la novela. Para don Quijote es la vida, la fuente de la vida. Como le dice a Sancho, en Dulcinea vive y respira, en ella tiene vida y ser (I, 30). Estar sin ella equivale a la muerte (I, 35). Su encantamiento es un atentado contra la vida del caballero (II, 32). Porque Dulcinea es su sustento, su alma, y su vida (II, 35). Si en la Primera Parte se la pudo describir detalladamente a Vivaldo, debido al tramo de juventud ardorosa en que entonces se hallaba su vida, ahora tal descripción es imposible. Como dice a los duques para poder describirla tendría que sacarse el corazón. En el corazón y en la tabla rasa del alma la lleva grabada. Borrarla es imposible. Lo que pudo ser capricho de la locura, al crear él mismo a Dulcinea en el comienzo de su transformación, ahora resulta una verdad y realidad ya siempre innegable, aun en el momento de su muerte. De ser una mujer ideal, Dulcinea ha pasado a ser el alma del personaje, esa fuerza misteriosa que le hace vivir y seguir hasta el final. Es el dinamismo del amor.

Por ello, no obstante la presencia secreta del temor y del miedo, la amenaza de encantadores enemigos, de fuerzas sin rostro que parecen odiarle, e igualmente no obstante la visión tan desalentadora y tan verdadera en la cueva de Montesinos,¹⁷ mantendrá su esperanza, y defenderá la imagen de Dulcinea, aunque ahora en su subconsciente vaya desdibujándose. Y mantendrá su esperanza luchando contra el Caballero del Bosque, y desafiando a los leones para mostrar ante don Diego que es esforzado caballero andante, e intentando socorrer a los amantes en peligro al

¹⁴ Antonio Machado, *Poesías completas. Canciones de tierras altas*, Madrid, 1963. Poema LXIV, pág. 205. Jaime Fernández S. J., «Don Quijote por dentro: El madrigalete (DQ, II, 68)», *Estudios Hispánicos* (Asociación Coreana de Hispanistas), 28 (2003), págs. 243-56.

¹⁵ Ángel del Río, «El equívoco del *Quijote*», *HR*, 27 (1959), págs. 200-21.

¹⁶ Jesús Cañas Murillo (*et alii*), «El proceso por la sombra de un yelmo en Manhattan Transfer», en *Historia de la literatura*, 1 (Madrid, UNED), «Unidad didáctica» 4 (Tema XXIV), págs. 139-46.

¹⁷ Avallé-Arce (*Don Quijote como forma de vida*, pág. 212-13) dice que don Quijote en la cueva ha soñado el sentido de la vida: significando sus bellas palabras una lección de heroísmo verdaderamente humano: «saber que la vida es sombra y sueño, pero vivirla como si no lo fuese».

final del retablo de maese Pedro, y tratando de servir de algo a la Dolorida con el ridículo vuelo sobre Clavileño, y sufriendo noblemente las burlas de los duques y de la desenvuelta Altisidora, y de tantos otros personajes durante su estancia en Barcelona.

Así, don Quijote mantiene su esperanza. Y nunca negará a Dulcinea. Ni aun en peligro de muerte, tras ser derribado por el caballero de la Blanca Luna. Nunca, ni siquiera tras saborear el fracaso en esa y otras ocasiones, el fracaso que es parte inseparable de la vida humana.¹⁸ No negará a Dulcinea porque sería negar su propia vida. Nótese que en el madrigalete que ha cantado en la noche, ya no dice Dulcinea, sino sólo «Amor». Y habla en él de la vida ausente, y también de la muerte que para él significa esta lejanía del amor. Más tarde, a la entrada en la aldea, tendrá que admitir: «Dulcinea no parece, no parece»... Y, sin embargo, el caballero no pierde la esperanza. Si acepta la realidad del final de todo: «me voy muriendo a toda priesa», afirma igualmente la importancia de la fuerza que ha impulsado su vida, cuando, ante la alusión de los que rodean su lecho, de que Dulcinea, libre ya del encantamiento, está esperándole tras unas matas, el caballero les contesta que se dejen de burlas, porque «en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma». Es decir, el hombre, que tras los nombres o figuras de Alonso Quijano o don Quijote, ha creado tan magistralmente Cervantes, el ser humano, que es el héroe de su gran novela, no se ha de burlar con el alma, con su verdad esencial, con el amor, con la vida.

Por todo ello en el epitafio para su tumba quedó grabada para siempre esta bella verdad: «que la muerte no triunfó de su vida con su muerte».

¹⁸ Fracaso en el sentido que indica Luis Rosales en su obra *Cervantes y la libertad*: No es deseo de frustración, ni desánimo, sino valor de atreverse a fracasar y de aceptar el fracaso (*op. cit.*, II, pág. 351).

LA CULTURA EMBLEMÁTICA EN LA ENTRADA EN TOLEDO DE ISABEL DE VALOIS DE 1560

CARLOTA FERNÁNDEZ TRAVIESO
Universidade da Coruña

El 12 de febrero de 1560 Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, es fastuosamente recibida en la ciudad de Toledo. Desde Vargas (población cercana donde la reina durmió el día anterior) hasta su llegada al alcázar, la joven hija del rey francés Enrique II no dejó de ser acompañada por la justificada alegría de los toledanos, pues con este matrimonio se sellaba el tratado de Cateau-Cambrésis, que auguraba un largo periodo de paz que hizo ganar a la reina el sobrenombre de *Isabel de la Paz*.

El 17 de noviembre de 1558 la muerte de María Tudor, anterior esposa de Felipe II, precipitó el fin de la guerra. La amenaza para Francia había desaparecido al disolverse la unión entre España e Inglaterra y ya no tenía sentido continuar con una lucha que militarmente mostraba el equilibrio de fuerzas entre los Hausburgos y los Valois y que suponía el endeudamiento de ambas monarquías. Así, en abril de 1559 se firmó el citado tratado de Cateau-Cambrésis. Para el monarca español Inglaterra era muy importante, pues por su cercanía a los Países Bajos constituía un punto estratégico para la defensa de estos territorios. Felipe II intentó por todos los medios mantener la alianza angloimperial, incluso tanteó la posibilidad de un matrimonio con Isabel I; pero la reina inglesa no deseaba unirse a España y, perdida Inglaterra, Felipe II volvió los ojos hacia Francia y aceptó la propuesta de matrimonio con Isabel de Valois, ratificando el tratado de paz.

En España, durante la larga ausencia del monarca, las tensiones político sociales se habían agravado, especialmente, a consecuencia de la crisis económica provocada por la prolongación de los conflictos bélicos. Así, para dar nuevo lustre a la monarquía española, se trazó un recorrido a través de la geografía peninsular que llevó a los recién casados por Guadalajara, ciudad elegida para las nupcias españolas, Alcalá, Madrid y Toledo, ciudades que celebraron por todo lo alto la venida de los monarcas.

De la entrada solemne de Isabel de Valois a la urbe del Tajo guardamos memoria gracias a una *Relación* redactada por Álvaro Gómez de Castro, prestigioso humanista de la época que en aquel momento se hallaba vinculado a la universidad de Santa Catalina, a quien el ayuntamiento de Toledo le encargó la crónica oficial de la fiesta, «por parecerles que como persona que había tractado de ello pordría dezir con más verdad lo que allí passó».¹ En esta *Relación festiva* el humanista manchego, respetando un orden topográfico que nos permite reconstruir el itinerario del cortejo

¹ Á. Gómez de Castro, *Recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la reina nuestra señora doña Isabel, hija del rey Enrique II de Francia, cuando nuevamente entró en ella a celebrar las fiestas de sus felicísimas bodas con el rey don Filipo nuestro señor; segundo deste nombre*, Toledo, J. de Ayala, 1561.

real, realiza un minucioso ejercicio de *ekphrasis* acerca de lo sucedido aquel día. Su descripción es interrumpida por excursos interpretativos por medio de los cuales el autor de la relación hace gala de un amplio saber en el que resaltan sus conocimientos numismáticos y su dominio de las fuentes bíblicas y clásicas y de autores como San Agustín o Boccaccio. Utiliza Gómez un lenguaje y un estilo simples en consonancia con la intención de llegar a un amplio público. Junto a la pretensión de guardar memoria de las celebraciones de su tiempo y la intención de informar, descubrimos el objetivo de deleitar a sus destinatarios, pues, según el propio Gómez dice en el prólogo, «la declaración de las historias y fábulas, tan en particular como aquí va, se ha hecho porque todos puedan mejor gozar de ello, pues también a esta causa se ha escrito en vulgar». Trasciende, pues, la finalidad cronística de dar testimonio del acontecimiento y prima el fin didáctico.

Tal y como vemos en el recibimiento en Toledo a Isabel de Valois, era habitual la creación de un programa iconográfico que relacionara todos los actos festivos. Éstos, conjuntamente, transmitían un mensaje político de carácter propagandístico, que llegaba a la masa social que asistía al evento. A través de la fiesta pública se mostraba, pues, el poder y la magnificencia de la monarquía, se declaraba la lealtad de las ciudades a sus monarcas y se creaba la ilusión de unión de todos los estamentos sociales que participaban del evento. Era habitual que se levantasen aparatos efímeros hechos de madera, yeso y cartón piedra, que solían incluir representaciones alegóricas o jeroglíficas que necesitaban de cierta explicación, por lo que se solían acompañar de poemas y lemas, uniendo imagen y palabra y haciendo participar a la fiesta pública de la emblemática. Desde la segunda mitad del siglo XVI la fiesta pública fue, pues, el vehículo de transmisión de una viva y temprana cultura emblemática, que consiguió que el público se familiarizase con los códigos del género, incluso antes de que éste se manifestase en forma de libros de emblemas, que tardarían más de un cuarto de siglo en producirse en España. La relación de Gómez sobre la entrada en Toledo de Isabel de Valois es, pues, una temprana muestra de la utilización de los códigos emblemáticos en la fiesta pública, lo que hace que su programa iconográfico sea merecedor de una especial atención.

La entrada solemne de Isabel de Valois en Toledo se inicia hacia las diez de la mañana, hora en que la joven recién casada parte de Vargas para realizar un largo trayecto que tiene como escalas principales la plaza del ayuntamiento (símbolo del poder municipal), la iglesia mayor o catedral (símbolo del poder arzobispal) y el alcázar (símbolo del poder real), adonde llega ya anochecido. Cinco arcos triunfales, un altar a la antigua y el conjunto vegetal y arquitectónico del Huerto de las Hespérides jalonaban el recorrido de la joven soberana por la ciudad. De las manifestaciones festivas en las inmediaciones de la urbe destacan por su vistosidad y por la profusión de elementos iconográficos cuatro carros triunfales que por medio de sus protagonistas, Concordia, Venus, Febo y Juno, simbolizaban los cuatro ingredientes principales que en un matrimonio debe haber: acuerdo para que surja el matrimonio, amor, procreación y protección divina.

Avanzando hacia la entrada de la ciudad, en la Puerta de Visagra, la reina encontró un primer gran arco que había sido proyectado por Gómez al que le corresponde el nº 1 (véase fig. 1) en el plano de la ciudad que tenemos junto a estas líneas. En la puerta del segundo muro de la ciudad, junto con la herrería, la comitiva encontró un segundo arco, al que le corresponde el nº 2. Algo más adelante, con el nº 3, estaba un tercer arco dedicado, fundamentalmente, al río Tajo. En la plazuela de San Vicente, junto a la Inquisición, señalado con el nº 4, se hallaba un altar a la antigua en el que se abandonaba la mitología como fuente de erudición, con la pretensión de erigir a los actuales reyes de España como salvaguardas de la religión. El tema mitológico se retomaba de nuevo delante de las casas del Conde Orgaz con el denominado huerto de las Hespérides, al que le corresponde el nº 5. Ya de camino a la catedral, la comitiva se encontró con una gran figura de bulto, nº 6 de nuestro plano, que representaba a España triunfante ofreciendo a su majestad las riquezas del nuevo mundo, representadas por la india cautiva que se hallaba a sus pies. El nº 7 indica la situación del cuarto arco triunfal, en la catedral, delante de la puerta del Perdón. Éste había sido construido con anterioridad para el día que el arzobispo J. Martínez Silíceo recibió el capelo de cardenal, sacándose de nuevo tras añadirle las armas reales y cambiar sus letras. De camino

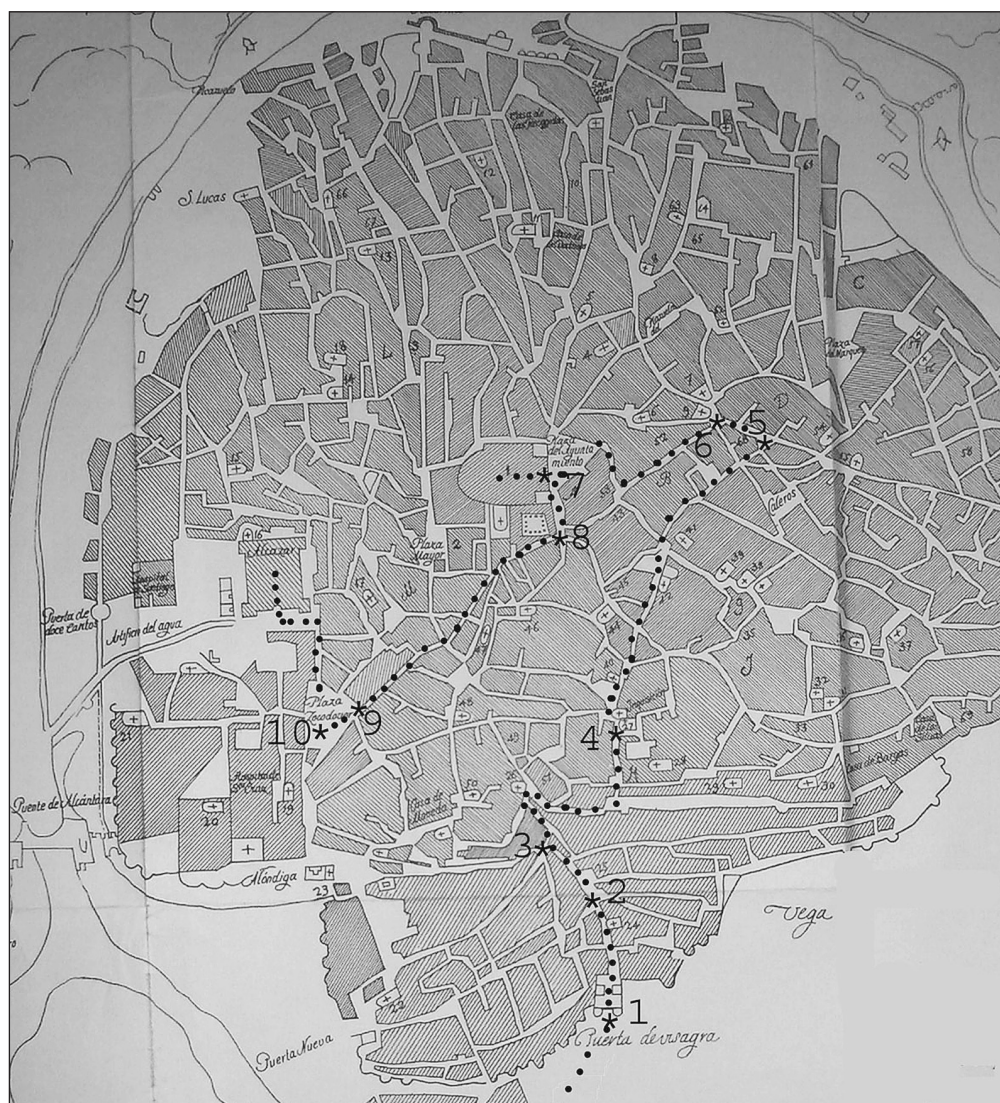


Fig. 1.

ya a Zocodover, con el nº 8, se encontraba una figura representando a Lucrecia que expulsaba vino y a la entrada a la plaza, nº 9, estaba un último arco triunfal, que había sido costeado por los sederos, uno de los gremios económicamente más poderosos de la ciudad, que con este arco agradecían a los monarcas los beneficios obtenidos gracias a la paz lograda. Despedían a la reina tres grandes figuras de Hércules, Caco y Gerión, nº 10, que la dejaban en compañía de la familia real que la aguardaba en el alcázar.

El programa de esta fiesta en honor de Isabel de Valois establece un hilo argumental sólido a través de la repetición de una serie de motivos y la red de relaciones que se ha ido creando entre ellos. El objetivo central del programa de esta fiesta es mostrar, en nombre de toda España,

el agradecimiento de Toledo a los monarcas cuya unión ha traído la paz. Ya antes de la llegada a la ciudad, aparece la Concordia en su carro como el principal ingrediente del matrimonio, pues éste surge «de la conformidad que hay entre las personas que se han de casar». En este carro tirado por cornejas viaja, además, Mercurio que, con su caduceo, es un símbolo habitual de la paz, apareciendo como tal en los *Hieroglyphica* de Valeriano o en *Immagini degli dei de gl'antichi* de Cartari.² Como vemos en la imagen que ilustra el texto de Cartari (Venecia, 1571), Mercurio con su caduceo constituye un símbolo de paz, por lo que junto a él encontramos a la diosa de la paz, de la que destacamos la corona y los ramos de olivo que se encuentran a sus pies, pues esta planta se reutilizará, también, como símbolo de paz en numerosas ocasiones (véase fig. 2).

Para justificar el uso de la corneja representando la concordia Gómez menciona la medalla Faustina Augusta y la Miscelánea de Policiano, fuentes a las que también aluden Valeriano y Cartari al hablar de este símbolo. En el arco de puerta de Visagra aparece, también, la Concordia, representada, según Gómez, como se podía ver en algunas monedas antiguas, con una corneja y una cornucopia en las manos, de un modo similar al de este grabado que ilustra la obra de Cartari (Venecia, 1571), donde vemos a la concordia con esa cornucopia y la corneja, aunque en este caso ésta está a sus pies y no en sus manos (véase fig. 3). Cabe destacar la presencia en el arco de Puerta de Visagra de la pintura titulada *Pax Principum*, en el que una mujer con un ramo de olivo y un caduceo en las manos echa de la tierra a la Discordia, a Belona y a las Furias. En el segundo arco, en el segundo muro de la ciudad, junto a la herrería, encontramos las inscripciones *Nec pacis Nec amoris* para indicar, según señala Gómez, que ni la paz, ni el amor de estos casados tenía fin. Aparece la paz una vez más en el arco que se apoya sobre la puerta del Perdón de la catedral de Toledo, siendo representada con una cornucopia, como la que antes vimos, y una hoz con la que siega la cizaña que crece entre el trigo. El último de los arcos, ofrecido a la reina por el gremio de los sederos de la ciudad, también alude a la concordia entre las dos grandes potencias cristianas, apareciendo Francia y España tendiéndose la mano, y una divisa cuyo mote es «Perpetuidad de Concordia», en la que la diosa Iris sostenía en su mano un arco iris que a cada extremo tenía un lirio. Esta divisa, además de un juego con el blasón de Francia, la flor de lis o lirio, supone una curiosa amalgama de fuentes de las diferentes tradiciones culturales: por una parte esta divisa se inspira en los clásicos al aparecer en ella un personaje mitológico; por otra parte están presentes las fuentes bíblicas, pues, según se dice en el *Génesis*, Dios puso este arco en el cielo como señal de que no destruiría más el mundo con agua; y, finalmente, se recurre a la tradición popular, pues según «los naturales dicen» donde termina el arco iris crece un lirio. Así, a través de estas tres tradiciones culturales sintetizadas se pretende transmitir la esperanza generalizada en que esa paz, que es uno de los motivos centrales de este programa iconográfico, sea eterna, como el pacto hecho con Dios en el *Génesis*.

El agradecimiento a los monarcas por haber traído la paz con su unión conlleva una exaltación de la monarquía que se concreta en el realce de las virtudes de los reyes españoles. Por un lado, se insiste, especialmente, en aquellas virtudes que hacen de Felipe II un gran gobernante: se habla de la justicia, de la liberalidad, de la capacidad de persuasión, la maña, la benignidad, prudencia, mansedumbre y religión del monarca. Por ejemplo, para representar la capacidad de persuasión del rey español se utiliza la figura del Hércules gálico, un conocido motivo clásico que se convirtió en un lugar común acerca de la elocuencia. Como podemos ver en la imagen adjunta (que pertenece a la edición de 1621), Alciato, ya en 1531, había utilizado este motivo, que se empleó, incluso, en frescos que adornaron notables bibliotecas como la del monasterio del Escorial (véase fig. 4). Por

² La obra de G. P. Valeriano, *Hieroglyphica seu de sacris aegyptiorum literas commentarii*, cuya primera edición era de 1556, Basilea, y que gozó de múltiples reediciones, era el libro de cabecera para quienes tenían que montar un festejo en el que los símbolos y alegorías debían estar presentes. Para este trabajo he utilizado la edición de Venecia, 1625. La primera edición de este tratado mitográfico, *Le immagini con la spositione de i dei de gli antichi, raccolte per Vincenzo Cartari*, que parece haber determinado en gran medida la iconografía pagana a partir de la segunda mitad del siglo XVI fue la de F. Marcolini, Venecia, 1556. Utilizo la edición de C. Volpi, Roma, Edizioni de Luca, 1996.



Fig. 2.

otra parte, los monarcas españoles son alabados por las virtudes de su matrimonio: amor, lealtad y sucesión y son considerados un «matrimonio heroico», en el que se combinan las gracias de Venus con las Virtudes de Mercurio. Esta unión de las figura de Venus y Mercurio que Gómez justifica mencionando a Plutarco y a Vitruvio, es aludida, también, en la obra de Cartari.

En varias ocasiones (con la esparraguera sobre la cabeza de Himeneo o con el pan cubierto con espinas y hojas de encina que lleva uno de los muchachos con que se representa la pompa nupcial) se pone de relieve la dualidad presente en el matrimonio, lleno de pesadumbres, que, sin embargo, se pasan con la esperanza del dulce fruto, que son los hijos. La representación de



Fig. 3.



Fig. 4.

la pompa nupcial se hace siguiendo las indicaciones de Julio Pólux, mientras que la costumbre de los beocios de coronar a sus mujeres con una esparraguera que aquí lleva Himeneo se recoge, también, en Valeriano. En el largo excursus de Cartari sobre Juno podemos ver a este Himeneo, dios de las bodas, vinculado a la protectora de los matrimonios, cuya aparición en su carro triunfal parece inspirarse también en esta obra.



Fig. 5.

En la imagen de la izquierda (Venecia, 1571) vemos a Juno representada con su cetro y su corona y acompañada por Iris, tal y como la describe Gómez (véase fig. 5). Otro atributo que llevaba la mujer de Júpiter era un yugo con el que se identifica a Juno como protectora de las mujeres casadas. Así, en la imagen de la derecha (Venecia, 1647), vemos a Juno con ese yugo a sus pies que representaba la unión entre marido y mujer, la unión conyugal (véase fig. 6). Dada la necesidad de que las reinas proporcionasen a la corona sucesores que garantizaran la permanencia de sus casas a lo largo del tiempo, la preocupación por el tema de la procreación parece natural, siendo motivo reiterado en la mayor parte de los programas de recibimientos a reinas. La



Fig. 6.

importancia de esta cuestión en el programa iconográfico que aquí estudiamos se pone de relieve gracias a la repetición de motivos que aluden a ella: ya antes de entrar a la ciudad aparece Febo en su carro, «porque, hecho el matrimonio juntamente con la afición de los novios, luego, se sigue la generación, para efecto que se instituyó, en lo cual (según Aristóteles) tiene mucha parte el sol». En el arco de Puerta de Visagra, el lugar preeminente que ocupa el Genio de la ciudad de Toledo, ángel que según San Agustín y los filósofos platónicos cuidaba de la fertilidad de los campos y las personas, es un índice de la importancia del tema. También en el Huerto de las Hespérides, gracias a dos pinturas de inspiración mitológica que decoran el espacio, se hace, de nuevo alusión a la fecundidad: en el lienzo de *El amor que está arando*, el dios Amor amenaza a Júpiter (que aparece en forma de toro raptando a Europa) con utilizarlo como animal de labranza si no da hijos a Isabel y en *La tierra que concibe*, inspirándose en unos versos de Virgilio y en una moneda de Cómodo, se alude a la fecundidad que se da cuando por medio de la lluvia se mezclan cielo y tierra.

Además de realzar las virtudes que los monarcas españoles poseen, a lo largo del programa, se proponen varios paradigmas de virtudes a imitar por la joven Isabel. En este sentido aparece Isabel la Católica, a la que se representa de un modo similar al de esta alegoría de la mansedumbre, la religión y la justicia, que aparece en unos emblemas de 1562 que se debieron inspirar en este programa iconográfico.³ La pintura que se describe en el Huerto de las Hespérides refleja a

³ S. López Poza, «Emblemas españoles en Toledo en 1562», en S. López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica. I Simposio Internacional. La Coruña, Septiembre 1994*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, págs. 129-74.

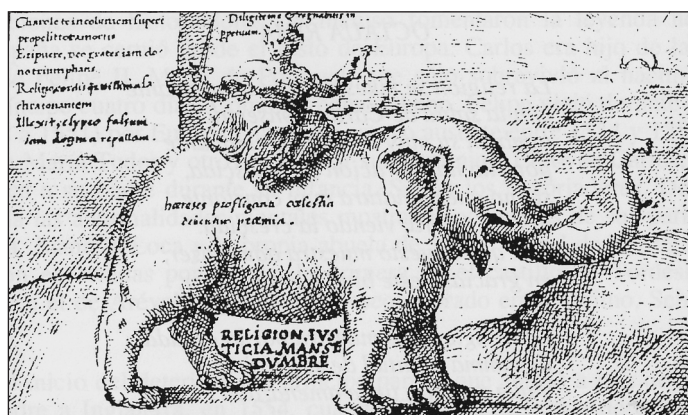


Fig. 7.

la reina Isabel la Católica, sobre un elefante que, como en una moneda de Severo, simboliza la eternidad, la eternidad de la fama de esta reina, alcanzada gracias a sus virtudes que se representan con jeroglíficos descritos por Valeriano: la mansedumbre, que representa el elefante que entre sus piernas tiene unas ovejas que pacen (única diferencia con la imagen que aquí presentamos, donde faltarían estos animales); la religión, aludida por la adoración a la luna que el elefante hace levantando su trompa y la justicia, simbolizada por la espada y la balanza (véase fig. 7).

El hecho de encontrar entre los modelos a seguir a los antecesores de los monarcas españoles, constituye, además, una alabanza al linaje del que procede Felipe II. Esta forma de alabanza reaparecerá en el altar a la antigua que decoraba el entorno de la casa de la Inquisición, al proponer de nuevo a los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, como ejemplo para los reyes actuales, pues ellos, como creadores del Santo Oficio, son el paradigma de los protectores de la religión.

La salvaguarda de la religión se dibuja poco a poco como uno de los temas claves de este programa iconográfico. El asunto se introduce por primera vez en el segundo de los arcos con la pintura de fraguas de Vulcano. La fragua en la que se hacían las armas contra los franceses, simbolizando la paz entre las dos grandes naciones cristianas, está desierta. Ahora deben, pues, concentrarse los esfuerzos comunes en la lucha contra el infiel, contra los que los ayudantes de Vulcano fabrican armas. Este motivo introducido aquí se irá ampliando hasta erigir a los monarcas españoles como protectores de la religión. Además, de en el citado altar a la antigua, en el arco de la puerta del perdón aparece la Fe coceando a Mahoma y a Lutero y se le prometen premios celestiales a los destructores de las herejías. En el arco ofrecido por el gremio de sederos de la ciudad, ocupan un lugar preeminente cuatro figuras femeninas que representan a Francia, España, Grecia y África y que traen de nuevo a colación este tema, al pedir Grecia ayuda a las dos potencias cristianas reconciliadas contra el invasor otomano, representado por esa África vestida a lo moro.

La transmisión de todas estas ideas se hace, como podemos observar, a través de una serie de representaciones alegóricas o jeroglíficas que decoran las construcciones efímeras levantadas para este recibimiento. La creación de este complejo programa iconográfico parece, pues, apoyarse en el conocimiento de la numismática, las fuentes bíblicas y autores como San Agustín o Boccaccio, pero sobre todo en el dominio de autores clásicos como Virgilio, Ovidio, Homero o Plutarco entre otros muchos. Además de estos autores griegos y latinos, los *Hieroglyphica* de Valeriano o *Immagini degli dei de l'antichi* de Cartari, a pesar de no ser nunca mencionadas, parecen haber sido instrumentos de gran peso a la hora de pergeñar el programa iconográfico de esta fiesta. Estas representaciones alegóricas o jeroglíficas del programa iconográfico de la fiesta tributada en Toledo en honor a Isabel de Valois necesitaban de cierta explicación, por lo que se hacían acompañar de un título o mote y en muchos casos de unos versos en latín o griego. Estos versos son en algunas

ocasiones tomados de autores clásicos como Virgilio, Ovidio o Eurípides, otros han debido ser creados para la ocasión. Se unen, así, imagen y palabra, encontrándose las dos partes principales en todo subgénero de emblema, cuerpo y alma (imagen y concepto), que hacen de este programa iconográfico un importante precedente de la literatura de emblemas que tardaría aún unos treinta años en aparecer en España con la publicación de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (1589), que es el primer libro de emblemas impreso en España, pues las *Empresas morales* de Juan de Borja, de 1581, se editaron en Praga y carecían, como empresas que eran, de epigrama.

Destaca en la relación de Gómez la ausencia de referencias a Alciato, iniciador del género de los libros de emblemas con la publicación en 1531 de su *Emblematum liber*. Esta ausencia de referencias nos lleva a cuestionarnos, como hace E. Cordero de Ciria,⁴ la influencia temprana, con carácter de monopolio del jurisconsulto italiano en la difusión del género, haciéndose patente, gracias a estudios como éste, la importancia de la fiesta pública, a través de la cual se introdujo a los españoles en el hábito de asociar imagen con palabra explicativa, mucho antes de que en España se editasen libros de emblemas.⁵

⁴ E. Cordero de Ciria, «Importancia de la fiesta pública y las relaciones en la divulgación de la cultura emblemática», en S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), *La Fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, págs. 67-76.

⁵ Para mayor información sobre los distintos aspectos de este trabajo remito a los interesados a mi edición y estudio de la relación de Alvar Gómez, que en estos momentos se haya en prensa.

LA GUERRA EN LOS DRAMAS HISTÓRICOS CALDERONIANOS

VANESSA FORTUÑO GÓMEZ
Universidad de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

El tema de la guerra es uno de los que conforman y singularizan el trato que cada dramaturgo áureo da a la Historia. Por ello, estudiar este motivo literario en Calderón de la Barca supone una ayuda para el discernimiento de las particularidades de sus dramas históricos. De igual modo, en caso de partir del interés por la visión de la guerra en la obra de este autor, lo mejor es observarla en su desarrollo en el drama histórico; sin olvidar, por supuesto, que un examen del mismo aspecto en otros géneros dramáticos calderonianos llevaría por fuerza a conclusiones distintas. Dada la necesaria brevedad de este trabajo, he optado por analizar solamente tres dramas de historia antigua en los que la guerra cobra un papel destacado, como son *La gran Cenobia*, *El segundo Escipión* y *Las armas de la hermosura*, y también el único drama histórico calderoniano contemporáneo, es decir, *El sitio de Bredá*.

2. LA DRAMATIZACIÓN DE LA GUERRA

En lo que concierne a la dramatización de la guerra en los dramas históricos de Calderón, hay que tener en cuenta ante todo algo tan obvio y al mismo tiempo tan importante como es su inserción en una unidad mayor. De este modo, observamos que la guerra se anuncia siempre en la comedia mediante recursos sonoros, que van desde cajas, trompetas y otros instrumentos hasta los recurrentes gritos de «¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!».¹ A ello hay que sumar el canto en el caso de *El segundo Escipión* y *Las armas de la hermosura*, obras de la última etapa de la producción calderoniana.² Por otra parte, el cambio de escenografía también colabora en la construcción del espacio bélico.³

Pero, ciñéndonos a cuestiones argumentales, el problema de la inclusión de la guerra en el drama histórico de Calderón radica, en primer término, en la dificultad del teatro para abarcar el gran

¹ Por ejemplo, en Pedro Calderón de la Barca, *El segundo Escipión*, en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, t. I: Dramas, Madrid, Aguilar, 1966 (5ª ed.), 1969 (1ª reimpresión), pág. 1419. Todas las citas de los dramas calderonianos remiten a esta edición.

² Para las circunstancias más probables de estreno de cada uno de estos cuatro dramas, véase mi tesis doctoral en curso «La Historia en el teatro de Calderón de la Barca».

³ Cf. Ignacio Arellano, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pág. 81.

número de personajes y lances que componen una guerra y, en segundo lugar, en la conjunción de materiales bélicos diversos. Con respecto, pues, al primero de estos aspectos, cabe señalar la maestría del dramaturgo al elaborar la imagen del ejército. Así, en *La gran Cenobia*, aunque apenas pisan las tablas dos soldados y un capitán, los protagonistas aluden a muchos más:

AUR. [...]

Daréte cien soldados,

en la escuela de Marte acreditados;

[...]

(*La gran Cenobia*, pág. 89)

El procedimiento es similar en el resto de obras. De especial interés resulta, por ejemplo, el desfile que abre *El sitio de Bredá*; ya que, mientras los espectadores sólo ven a los oficiales, Alonso Ladrón evoca a todo el ejército en Flandes (pág. 105).

Tan laborioso como representar un ejército entero, le habría de resultar a Calderón el recoger toda una guerra en las tres jornadas de un drama y, sobre todo, el escenificar batallas y asedios. Ambos escollos se sortean gracias al uso del relato, como bien ha señalado Florencia Calvo para *El sitio de Bredá* y, en general, para todo el teatro histórico barroco:

En el caso particular del teatro histórico los diálogos y los monólogos [...] permiten vislumbrar en ellos una manera de relatar la historia [...]. Esta forma de presentar la materia histórica soluciona los problemas temporales que trae consigo la transformación no solamente de la historia en ficción sino en materia dramática. [...] Además de la función estructural que cumplen, estos diálogos permiten en el nivel de la recepción que el público se familiarice con los hechos históricos [...]. Otro de los aspectos de la recepción: la escenificación también debe estar presente en estas consideraciones ya que existen abundantes escenas en el teatro histórico con bastantes dificultades para ser representadas tales como batallas, asedios a las murallas o entradas a las ciudades sitiadas. Todas estas situaciones son repuestas por largos monólogos y diálogos que operan como didascalias implícitas.⁴

Este relato toma siempre la forma temporal más eficaz para la dramatización de cada episodio bélico. Observemos, por ejemplo, una narración en presente, es decir, desde el escenario mientras la acción tiene supuestamente lugar dentro:

ESPÍN. ¿Qué rumor es aqueste que escuchamos?

JUAN. Según en breves lejos divisamos,

el tercio de Medina

a la muralla tanto se avecina,

que apoderado está de unos molinos,

a la puerta de Amberes tan vecinos,

que desde el muro, que asaltar promete,

distan no más que tiro de mosquete.

(*El sitio de Bredá*, pág. 114)

De todos modos, los dramas históricos calderonianos no carecen de escenificaciones de la batalla o del asedio; aunque es necesario considerar por separado estas dos formas de guerra. En cuanto a la batalla, su representación a la vista de los espectadores se circunscribe a los dramas de la primera época, mientras que en *El segundo Escipión* y en *Las armas de la hermosa Calderón* se ha convencido ya de la mayor eficacia dramática de la mera evocación. Aunque, en cualquier caso, tanto en *La gran Cenobia* (pág. 84) como en *El sitio de Bredá* (pág. 114) se trata solamente de breves atisbos de lo que sucede dentro. Por el contrario, el dramaturgo madrileño continúa escenificando el asedio en sus últimos dramas históricos, no sólo como espera pasiva ante los muros de la ciudad sitiada sino incluso en la fase de asalto (*El segundo Escipión*, pág. 1440).

⁴ Florencia Calvo, «Me harán eterno mármoles y jaspes». Calderón y Bredá. Historia, diálogos y escritura», en *El gran teatro de la historia: Calderón y el drama barroco*, ed. Melchora Romanos y Florencia Calvo, Buenos Aires, Eudeba, 2002, págs. 211-12.

La causa de esta concesión a la representación del asedio y del hecho de que éste sea el tipo de guerra que lleve a la victoria en tres de los cuatro dramas –es decir, excepto en *La gran Cenobia*– la hallamos en el siglo XVII, pues «en aquellos años la guerra era, fundamentalmente, una cuestión de sitios».⁵ A ello se une la consabida existencia de una fructífera tradición dramática sobre el asedio y también cierta predilección de Calderón por esta forma bélica que, como veremos, si el general es clemente e impide el saqueo, resulta escasamente sangrienta.

Frente a las pocas veces en que el espectador de los dramas históricos calderonianos es testigo ocular de una batalla o de un asedio, son numerosas las ocasiones en que presencia entradas triunfales, capitulaciones y otras acciones estrechamente relacionadas con la guerra. A pesar de ser evidente que se trata de escenas más fáciles de representar, su frecuencia se debe de igual modo a la contribución que suponen a la configuración de los personajes. Por ejemplo, en *La gran Cenobia* (pág. 93), el tirano Aureliano lo es más por atar a la reina Cenobia a su carro triunfal,⁶ y, en cambio, en *El segundo Escipión* (pág. 1455), el protagonista corrobora su carácter virtuoso al no llevar en su carro a ninguna mujer ni persona noble.

3. GUERRA JUSTA CONTRA EL INJUSTO ENEMIGO

Otro factor que determina la imagen de la guerra en los dramas históricos calderonianos es la verbalización de sus motivaciones. Siguiendo la teoría de la guerra justa, presente «en obras tanto de tratadistas militares de los siglos XVI y XVII [...] como en el ámbito de las obras de educación del príncipe»,⁷ Calderón elimina cualquier duda acerca de una posible injusticia del héroe y su ejército, al mismo tiempo que aporta su grano de arena al debate sobre las motivaciones que deben considerarse legítimas.

En concreto, en *La gran Cenobia* (pág. 74), el motivo que tiene la protagonista para luchar contra Roma es la libertad de su patria. En contra de lo que podría pensarse en un primer momento, no se trata de una guerra contra el tirano; ya que, cuando se toma conciencia de la instauración de una tiranía, se opta por el tiranicidio y se abandona la guerra. Por su parte, *Las armas de la hermosa* y *El segundo Escipión* propugnan el derecho de un imperio a extenderse,⁸ si bien *Las armas* añade la defensa de las mujeres. Frente a estos casos, a pesar de su historicidad, más teóricos que concretos, y, por tanto, trasladables a cualquier época, en *El sitio de Bredá* la razón de la guerra es la más frecuentemente alegada en el Siglo de Oro, es decir, la herejía:

ESPÍN. Mi humilde celo, mi temor piadoso
dichosamente sus aplausos fía
a la fe de Filipo poderoso,
cuarto planeta de la luz del día;
y espero que su intento religioso
ha de asombrar en Flandes la herejía,
dando el sangriento fin de alguna hazaña
alabanzas al Cielo, honor a España.
(El sitio de Bredá, pág. 105)

⁵ Antonio Espino López, *Guerra y cultura en la Época Moderna. La tratadística militar hispánica de los siglos XVI y XVII: libros, autores y lectores*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2001, pág. 138.

⁶ «Este acto caprichoso representa el colmo de los impulsos sádicos de Aureliano. Desdeña en su adversaria la condición real, colocándola al nivel de los esclavos» (Hildegard Hollmann, «El retrato del tirano Aureliano en *La gran Cenobia*», en *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermánico. Wolfenbüttel 1975*, ed. Hans Flasche, Karl-Hermann Körner y Hans Mattauch, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1979, pág. 51).

⁷ Espino López (2001), pág. 322.

⁸ Cf. David G. Lanoue, «Calderón's Late Roman Plays and the Imperial Myth: *Las armas de la hermosa* and *El segundo Scipión*», en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, ed. Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, pág. 92.

Si la guerra es siempre justa en los dramas históricos de Calderón, una de las características indefectibles en la configuración del enemigo es precisamente su injusticia. Así, en *El sitio* (pág. 119), Morgan y Justino expulsan de la ciudad a viejos y niños, y, ya en la primera escena de *El segundo Escipión* (pág. 1413), Magón ordena que las mujeres abandonen Cartago Nova. Junto a la injusticia, los enemigos presentan otros defectos –como lo es, sin ir más lejos, la herejía de los flamencos– que los alejan de la figura del héroe. Sin embargo, también revelan ciertas virtudes. Ante todo, el buen enemigo es asimismo un buen vencido, que muestra respeto y agradecimiento al vencedor:

LUC. ¿Quién sino tu valor pudo
trocar en honra el castigo?
ARM. ¿Quién pudo sino tu fama
hacer el rigor benigno?
TODOS. ¿Quién sino tu ingenio a todos
dejarnos agradecidos?
CUR. Y MÁX. ¿Ni quién añadir al triunfo
voluntario los cautivos,
sino tú?

(*El segundo Escipión*, pág. 1456)

Otras virtudes son, por ejemplo, la honradez, cuya principal manifestación es el guardar la palabra dada, y la valentía. No cabe duda de que en las peculiaridades de esta configuración pesa mucho el hecho de que, como es sabido desde la Antigüedad, alabar al contrario sirve para que se valore más la victoria, y así lo reconoce el propio Espínola al recibir las llaves de Bredá:

ESPÍN. Justino, yo las recibo,
y conozco que valiente
sois; que el valor del vencido
hace famoso al que vence.

(*El sitio de Bredá*, pág. 139)

Sin embargo, Calderón también deja claro en estos dramas que el enemigo no puede ser la maldad personificada, sino que, para un desarrollo justo de la guerra, es necesario que ambos bandos compartan unos valores. De ahí que en *La gran Cenobia* resulte imposible ceñirse a una guerra para derrotar a Aureliano, quien, como tirano, incumple todas las normas que rigen la conducta tanto de los enemigos como del héroe y su ejército.

4. EL HÉROE Y SUS SOLDADOS

Por lo que se refiere al héroe de estas obras, y antes de demostrar su compromiso con la doctrina neostoica, hay que proceder a una distinción entre los tres dramas de historia antigua, por un lado, y *El sitio de Bredá*, por otro. Para empezar, en el primer grupo de obras el héroe es autónomo, sin ningún grado de dependencia de un superior o del ejército; mientras que, en el drama contemporáneo, Espínola sirve a Felipe IV, al que se nombra en innumerables ocasiones, y, al mismo tiempo, reparte su protagonismo con el resto de oficiales. Segundo, el héroe de los dramas de historia antigua se define por ser tanto un buen general como un buen príncipe; en cambio, el protagonista de *El sitio* es solamente un general, aunque lo sea excelente, pues, a pesar de compartir las virtudes neostoicas del buen militar (y esto sólo como reflejo de su rey), en ningún momento se le señalan atributos propios de la figura del príncipe como sería, por ejemplo, el vencerse a sí mismo.

Estas diferencias radican en el subgénero dramático de las comedias y, por ende, en el modelo literario que las inspira. Como se sabe, los dramas de historia antigua se caracterizan por la ejemplaridad; además, los tres dramas calderonianos contemplados se estrenaron en Palacio y su intención didáctica se encaminaba a la formación de Felipe IV, en el caso de *La gran Cenobia*,

y de Carlos II, en *El segundo Escipión* y en *Las armas de la hermosura*.⁹ Es decir, son obras que entroncan con el modelo de los tratados de educación de príncipes del Siglo de Oro, en los cuales el tema de la guerra, aunque tiene mucha presencia, está subordinado al de la instrucción de buenos gobernantes. Por el contrario, como comedia de circunstancias, *El sitio de Bredá* no tiene más propósito que la exaltación del ejército español tras los recientes éxitos militares y, por consiguiente, encuentra en los tratados militares –minuciosos en aspectos como las fortificaciones o la formación de escuadrones– los conocimientos de que hace gala Espínola, por ejemplo, en el parlamento con el que muestra al príncipe de Polonia la ciudad de Bredá y los cuarteles (págs. 125-28).

Tras esta advertencia, podemos comprobar ya cómo el comportamiento en la guerra de los héroes de los dramas históricos calderonianos se rige por el neoestoicismo. Por ejemplo, si Lipsio afirmaba «ser necesaria al príncipe ante todas cosas la prudencia militar»,¹⁰ Coriolano es prudente al preparar fortificaciones tras la victoria de la Jornada Primera de *Las armas de la hermosura* (pág. 949) –en vez de celebrarla– o lo es Escipión al pronunciar las siguientes palabras:

Rechazar una salida
no es victoria, es circunstancia
de las muchas que consigo
trae la guerra; mas no pasa
a graduarse por triunfo
con los méritos de hazaña.

(*El segundo Escipión*, pág. 1422)

Otro de los rasgos neoestoicos de Escipión es la capacidad de vencerse a sí mismo, algo que logra cuando, al final del drama, renuncia a su amor por la prisionera Arminda (*El segundo Escipión*, pág. 1456). A estas dos virtudes se podrían sumar varias más como resultado del cotejo entre los dramas de Calderón y los textos neoestoicos. Sin embargo, baste como prueba la asimilación del concepto neoestoico de clemencia en las cuatro obras estudiadas. Si bien Alan Paterson, en su ya clásico artículo «Justo Lipsio en el teatro de Calderón»,¹¹ estudiaba el origen neoestoico de la magnanimidad mostrada por Espínola en *El sitio de Bredá* y, posteriormente, extendía la influencia de esa filosofía al comportamiento de Coriolano en *Las armas*;¹² debe señalarse aquí, en primer lugar, que esta idea aparece también en las guerras de los otros dos dramas, esto es, en *La gran Cenobia* y en *El segundo Escipión*. Además, hay que apuntar que la noción de clemencia procedente de la obra de Séneca tiene como principal exponente en Calderón el rechazo por parte de los generales al saqueo de las ciudades conquistadas.¹³ Obsérvese, como muestra, la explicación que da Escipión al detener el saqueo de Cartago Nova, que los soldados romanos habían comenzado sin su permiso:

Ningún cruel fue valiente,
ningún valiente fue fiero:
y así, no extrañes que yo
valiente y piadoso a un tiempo,

⁹ Para una argumentación de estas afirmaciones, remito de nuevo a mi tesis doctoral.

¹⁰ Justo Lipsio, *Políticas*, trad. Bernardino de Mendoza, ed. Javier Peña Echeverría y Modesto Santos López, Madrid, Tecnos, 1997, pág. 213.

¹¹ Alan K. G. Paterson, «Justo Lipsio en el teatro de Calderón», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, págs. 275-91.

¹² Cf. Alan Paterson, «Un paseo por el Salón de Reinos: Sobre la mentalidad de Calderón», *Ínsula*, 644-645 (agosto-septiembre 2000), pág. 13.

¹³ Esta oposición de raíz estoica al saqueo está muy difundida entre los autores políticos áureos; entre otros, en Andrés Mendo: «La victoria mas esclarecida es, en la que se vierte menos sangre, y tiene mas parte la clemencia, que la crueldad. No es poder, el talar, y destruir, sino el dar la vida à muchos pudiendo quitarsela. Mas se descubre la grandeza en conceder perdon, que en quitar despojos, y cubrir la campaña de cadáveres. Talar los campos, abrasar las Ciudades, arruynar los enemigos [sic.], mas es fuerza del fuego, de las balas, y del azero, que valor del animo» (Andrés Mendo, *Príncipe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos y morales. En Emblemas*, en Leon de Francia, a costa de Horacio Boissat y George Remevs, 1662, Documento XLVII, págs. 37-38).

en la victoria me glorio
 y en la sangre me enterezo.
 Toca a retirar... Soldados,
 baste, baste lo sangriento;
 ni la mortandad prosiga,
 ni el saco.

(*El segundo Escipión*, pág. 1441)

Al igual que el héroe, y como ya ha sido tratado también por Paterson, los soldados de los ejércitos vencedores siguen, en su mayoría, la doctrina neoestoica, aunque, evidentemente, en un grado menos exigente que, a grandes rasgos, se reduce a la disciplina.¹⁴ Con todo, también se perfila en algunos momentos la figura del mal soldado. En *El sitio*, a causa del carácter idealizador de este drama, los únicos soldados indisciplinados son los extranjeros, que se amotinan tras la victoria con la pretensión de que se les conceda saquear la ciudad (pág. 134). Por otra parte, en los dramas de historia antigua, el mal soldado está representado por el gracioso (Persio, Turpín y Pasquín), pues la cobardía y la desesperada búsqueda de un botín son ingredientes cómicos infalibles.

5. CONCLUSIÓN

Aunque de modo inevitablemente fragmentario, se ha esbozado aquí la forma que toma el motivo literario de la guerra en los dramas históricos calderonianos. En definitiva, el trato que da Calderón a este tema se debe –como muchos otros aspectos de su teatro– tanto a su técnica dramática y a su ideología como a la fecha y el subgénero de cada obra. En concreto, el elemento con más peso es el primero de ellos, ya que es el que suele determinar qué escenas bélicas se dramatizan y de qué forma. Con respecto a la ideología del dramaturgo, se puede concluir que, en el ámbito de la guerra, su pensamiento refleja esencialmente el de su tiempo, es decir, la defensa de la teoría de la guerra justa, del asedio como método de guerra y del neoestoicismo como fundamento espiritual del soldado. Por otro lado, la fecha de redacción de los dramas influye en algún aspecto técnico en la representación de la guerra como es el uso del canto o la asistencia de los espectadores a la batalla; mientras que el subgénero dramático modifica la imagen del héroe y aproxima el tratamiento de la guerra o bien al de los tratados de educación de príncipes o por el contrario al de los tratados militares.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro (Ciudad Real), Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 77-106.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, t. I: Dramas, Madrid, Aguilar, 1966 (5ª ed.), 1969 (1ª reimpresión).
- CALVO, Florencia, «Me harán eterno mármoles y jaspes». Calderón y Bredá. Historia, diálogos y escritura», en *El gran teatro de la historia: Calderón y el drama barroco*, ed. Melchora Romanos y Florencia Calvo, Buenos Aires, Eudeba, 2002, págs. 211-26.
- ESPINO LÓPEZ, Antonio, *Guerra y cultura en la Época Moderna. La tratadística militar hispánica de los siglos XVI y XVII: libros, autores y lectores*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2001.
- HOLLMANN, Hildegard, «El retrato del tirano Aureliano en *La gran Cenobia*», en *Hacia Calderón. Cuarto Coloquio Anglogermánico. Wolfenbüttel 1975*, ed. Hans Flasche, Karl-Hermann Körner y Hans Mattauch, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1979, págs. 46-55.

¹⁴ Cf. Paterson (1989), pág. 286.

- LANOUE, David G., «Calderón's Late Roman Plays and the Imperial Myth: *Las armas de la hermosura* and *El segundo Scipión*», en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, ed. Frederick A. de Armas, David M. Gitlitz y José A. Madrigal, Lincoln (Nebraska), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, págs. 91-102.
- LIPSIO, Justo, *Políticas*, trad. Bernardino de Mendoza, ed. Javier Peña Echeverría y Modesto Santos López, Madrid, Tecnos, 1997.
- MENDO, Andrés, *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales. En Emblemas*, en Leon de Francia, a costa de Horacio Boissat y George Remevs, 1662.
- PATERSON, Alan K. G., «Justo Lipsio en el teatro de Calderón», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, págs. 275-91.
- PATERSON, Alan K. G., «Un paseo por el Salón de Reinos: Sobre la mentalidad de Calderón», *Ínsula*, 644-645 (agosto-septiembre 2000), págs. 12-15.

PROTOFEMINISMO ERÓTICO-CULINARIO EN *RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA*

LINETTE FOURQUET-REED
Tulane University, New Orleans

El discurso de Francisco Delicado en *Retrato de La Lozana Andaluza* supone una resistencia contra los preceptos patriarcales renacentistas,¹ expuestos por muchos moralistas europeos y filósofos en diferentes tratados y manuales sobre la educación de la mujer. La sociedad renacentista europea exigía de la mujer una exclusión total de su participación discursiva a nivel público y social, y promulgaba en su lugar un confinamiento irremediable al hogar y una práctica estoica del silencio y la castidad.² El texto de Delicado se convierte en una burla de estos preceptos patriarcales, y exhibe una actitud profeminista al favorecer la igualdad y proponer como protagonista a la Lozana, una mujer pública que no sigue ninguna de las reglas de comportamiento exigidas para la mujer. Su libertad, independencia, ingenio, dominio de la expresión verbal, y de las artes culinarias, la hacen capaz de asumir poder y control sobre la comunidad varonil. La posición profeminista de Delicado se reconoce articulada en el contexto de los modelos teóricos individualista y relacional, descritos por Karen Offen³ y Constance Jordan⁴ a la hora de evaluar los orígenes del feminismo (protofeminismo), renacentista europeo. El modelo individualista-construccionista propone una autonomía de la mujer en relación con el hombre, la política y las leyes, mientras que el relacional-esencialista explora lo que la mujer hace y cómo es en relación con el varón. El texto delicadiano ofrece la posibilidad de invocar ambos modelos simultáneamente, puesto que la Lozana exhibe públicamente sus capacidades asumiendo actividades y comportamientos asociados tradicionalmente con el varón, como el dominio de la oratoria y el ejercicio de la medicina, ilustrándose así el modelo individualista. Al mismo tiempo, la Lozana usa sus conocimientos de la comida y de la gastronomía, valores tradicionalmente identificados con la mujer, para obtener control y poder.

Comer y beber, elementos puramente cotidianos, contribuyen a dar realismo a la obra, pero ostentan otro valor de carácter sensual y de placer enlazado al leitmotiv principal de ésta, el *carpe diem*. Este motivo se convierte en un medio de expresión de conceptos profeministas, puesto que se subvierten los dos elementos esenciales para el análisis feminista, es decir, lo masculino y lo femenino, donde lo femenino ya no aparece en categoría subordinada. La mujer deja de ser el objeto de la seducción, para convertirse en el agente instigador de la misma.

¹ Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza*, edición de Bruno Damiani y Giovanni Allegra, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1975. Todas las citas del texto de Delicado se referirán a la presente edición.

² «Porque, así como la naturaleza ... hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca...», Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Madrid, Cátedra, 1983, pág. 175.

³ Karen Offen, «Defining Feminism: A Comparative Historical Approach», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 14, I (1988), pág. 135.

⁴ Constance Jordan, *Renaissance Feminism*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

El texto delicadiano, de acuerdo con la perspectiva profeminista-individualista, exalta la capacidad y libertad de la mujer de disfrutar su propia sexualidad. Aspecto atacado por la misoginia cristiana europea, que reconocía a la mujer como una fuente de pecado y perversión en base a su sexualidad incontrolada, como consecuencia del pecado original. Para Delicado la sexualidad de la mujer aparece como un valor positivo y natural que debe disfrutarse en su totalidad. Lozana experimenta satisfacción sexual desde muy tierna edad: «Fui festejada de cuantos hijos de caballeros hubo en Córdoba, que de aquello me holgaba yo. Y esto puedo jurar, que desde chiquita me comía lo mío, y en ver un hombre se me desperezaba, y me quisiera ir con alguno, sin que no me lo daba la edad...» (49). El erotismo se integra dentro de los valores profeministas más ilustrados en *Retrato...* y la lujuriosa Lozana se erige como un ideal de mujer alabada, muy diferente al modelo virginal defendido por los autores profeministas de los siglos XV y XVI.

Este reconocimiento y aceptación de su propia sexualidad coloca a la Lozana a un nivel diferente de sus predecesoras la Celestina o la Trotaconventos. En *Retrato...* no se condena a Lozana con la muerte por incitar al *loco amor* (fornicación fuera del matrimonio), sino que el autor la defiende y hasta la salva del Saqueo de Roma. La voz del narrador confirma el final feliz de Lozana en el comentario del último mamotreto: «acabó muy santamente ella y su pretérito criado.» (416). Lozana ostenta temor de Dios y honestidad, dos virtudes que son más importantes que el peor pecado de fornicación: «...quiero dar gloria a la Lozana, que se guardava mucho de hazer cosas que fuessen ofensa a Dios ni a sus mandamientos, porque, sin prejuzio de partes, procurava comer y beber sin ofensión ninguna.» (422).

Reconocer la sexualidad femenina y ejercerla sin tabúes es uno de los aspectos en que más insiste el feminismo tal como lo entendemos ahora. Feministas contemporáneas como Julia Kristeva y Luce Irigaray dedicaron mucha energía a revalorar la sexualidad femenina en sus textos. Para Irigaray el disfrute de la mujer «la jouissance», reside en la libertad de intercambio y en la reciprocidad.⁵ La mujer deja de ser objeto de intercambio, pasada de padres a maridos como pieza de valor que sirve para asegurar el equilibrio económico y de poder de la sociedad paternalista. El derecho de la mujer a tener individualidad y a disfrutar la sexualidad es esencial en el movimiento feminista,⁶ por eso sorprende la modernidad de Lozana cuando dice: «Quiero ser siempre libre y no sujeta a ninguno» (93), retando la posición de sumisión e inferioridad de la mujer tradicional.

Según Gossy, el matrimonio y la sujeción bajo el control religioso garantizan la solidez e influencia de la familia patriarcal, así como el poder de la iglesia.⁷ En este sentido, la Lozana viene a encarnar deseos ilícitos y peligrosos que atacan al clero y al patriarcado, ya que a través de ésta se exponen los vicios de dicho sistema que tanto insiste en controlar la sujeción y la castidad de la mujer. Estos ataques se observan explícitos en la novela y se acentúan cuando Lozana queda embarazada de un cura sifilítico, y cuando expresa su deseo de tener un hijo con el autor-narrador, también sacerdote.

La sexualidad de la Lozana invade toda la novela y se relaciona intrínsecamente con la cocina y la gastronomía. Cocinar y organizar las tareas alimenticias se equiparan en la tradición paternalista al hilar y al tejer, quehaceres propios de la mujer que la sujetan a la casa y a los suyos. Tradadistas europeos de la época insisten en estos aspectos, pero dentro de la península el coetáneo de Delicado, Luis Vives, en su tratado *Instrucción de la mujer cristiana*, se refiere específicamente al confinamiento de la mujer al hogar, como una forma de garantizar la castidad y de liberarla de las tentaciones y de la exposición pecaminosa en público: «¡Ay! Cuánto sería estarse la doncella segura y guarecida en su casa que no ponerse en el coso, ni pasar por tantos juicios... Debe la doncella estar retraída y no curarse de salir a vistas...»⁸. Vives recomienda las tareas manuales

⁵ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'est pas un*, París, Gallimard, 1977.

⁶ Cf. Constance Jordan (1992), págs. 132-33.

⁷ Mary S. Gossy, *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1989, pág. 133.

⁸ Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, ed. Emilia Pardo Bazán, Madrid, Biblioteca de mujer cristiana, 1893, págs. 162-63.

como una forma de conservar la honestidad y la virtud: «Aprenderá la muchacha a hilar y labrar, que son ejercicios muy honestos... y muy útiles a la conservación de la hacienda y honestidad, que debe ser el principal cuidado de las mujeres... es importante que hile, cosa o labre, o haga alguna cosa necesaria en casa» (Vives 69).

En cuanto a cocinar, Vives subraya la importancia de la parquedad y la sobriedad:

Aprenderá junto a esto la doncella a guisar de comer, no de la manera que guisan los cocineros, ni cosas de golosinas y sainetes, sino sobriamente y templada y limpia, y esto para que sepa contentar a sus padres y hermanos, siendo doncella, y a su marido e hijos casada; de esta manera granjeará mucho la voluntad de todos ellos... (Vives 47)

El texto de Delicado cuestiona esos valores honestos patriarcales defendidos por Vives y otros, y así se observa que con la comida la burla se hace más notable y directa. En uno de los muchos ejemplos idóneos en el texto, uno de los clientes de Lozana le critica su comportamiento contra lo que se espera de una mujer en la sociedad patriarcal:

Boto a Dios que no sabe hilar, nunca la vi coser de dos puntos arriba, su moço friega y barre, a todos da que hazer, y nunca entiende sino: ¿Qué guisaremos, qué será bueno para comer? la tal cosa yo la sé hazer, y el tal manjar cómprelo vuestra merçed que es bueno. Y daca espeçia, açúcar, trae canela, miel, manteca, ve por huevos, trae tuétanos de vaca, açafrán y mira si venden culantro verde, no cesa jamás y todo de bolsa agena. (376)

El abuso de las categorías relacionales aparece como motivo de mofa en el texto, pues la Lozana, ni hila, ni cose, ni teje en el sentido estricto de la palabra, sino en el sentido alusivo de la misma e identificado con el lenguaje de la germanía que esconde significados de tipo sexual. El texto delicadiano cuestiona los conceptos identificados con la mujer casta y tradicional, dándole a los elementos asociados con el telar y la costura una gran carga erótica. Los símbolos de la esclavitud femenina al hogar, es decir la aguja, la lanzadera, el dedal, el alfilerero son para la Lozana símbolos de la liberación del cuerpo: «...que quedé sin dote, que mi madre me dexó sólamente una añora con su huerto, y saber tramar, y esta lançadera para texer cuando tenga premidera.» (84). Saber tramar en vocabulario de tejer significa pasar hilos, pero también se asocia con tener destreza en la experiencia sexual con la «lançadera».

La Lozana cocina; pero no para contentar a los suyos ni ilustrar una sujeción, sino para afianzar su independencia y satisfacer su sensualidad. Sus delicias culinarias metaforizan su cuerpo y son cebo para atraer a los clientes que le aseguran su lucro y garantizan su independencia. El texto de Delicado presenta a Lozana en control perfecto de la comida y en las diferentes etapas de preparación, elaboración y distribución de la misma. En la cocina es ayudada por su amante Rampín, que pronto asume un papel tradicional en la casa cuando Lozana deja de ser prostituta y empieza a trabajar como curandera compitiendo con los médicos profesionales en la cura de la sífilis y otras enfermedades venéreas. Con la alteración de papeles, el texto de Delicado muestra una burla del sistema patriarcal, favoreciendo un patrón feminista relacional, pero al revés. En el mamotreto LX un jurista desea cenar y fornicar en casa de la Lozana, pero ésta le avisa displicente: «Mira, no sé si seré a tiempo, mas trahé que roçar, que allá está mi Rampín que lo guise. Y mirá no faltés...» (395).

Al estudiar la alimentación y su relación con la mujer, se reconoce que la distribución social y los simbolismos culturales tradicionales, han contribuido a fijar el concepto de la mujer que prepara la comida y alimenta, más que como consumidora de la misma.⁹ En *Retrato...* el concepto de la alimentación se entiende en el amplio sentido de la palabra, puesto que Lozana alimenta en el sentido biológico las dos hambres del hombre, con su comida y con su cuerpo, muy al contrario a las vírgenes y santas, que usaban sus ayunos y excesos anoréxicos para manipular el círculo familiar y espiritual, y a pequeña escala el sistema de poder paternalista. Bynum ha demostrado

⁹ Carolyn Bynum, «Fast, Feast and Flesh: The Religious Significance of Food to Medieval Women», *Representations* 11 (Summer 1985), pág. 11.

que el rechazo de la comida y los excesos anoréxicos estudiados en monjas y mujeres castas y virtuosas de la alta Edad Media y el Renacimiento tenían diferentes fines, entre ellos la supresión del deseo sexual. Muchas de estas mujeres (algunas casadas) como Margarita de Kempe, Angela Foliño, Caterina de Genova, Isabel de Hungría entre otras, se consideraban culpables de disfrutar su sexualidad, por lo que el rechazo de la comida devenía una forma de controlar los apetitos del cuerpo y de llegar a la virtud total.¹⁰ Algunas de estas mujeres concebían el rechazo de la comida como una forma de controlar su circunstancia religiosa y doméstica, conseguían escapar de contratos matrimoniales establecidos por padres y hermanos, y hasta llegaban a ejercer cierto control sobre sus maridos.

Muy diferente es el caso de Lozana, que no necesita privarse ni rechazar la comida para controlar. Como personaje público, está libre del control patriarcal, y la comida y su preparación son una forma de conseguir todo lo que necesita para mantener su individualidad. Es obvia la burla delicadana de los conceptos paternalistas de la mujer confinada al hogar, puesto que la Lozana es pública, y, en la casa, cumple la función tradicional de alimentar, pero no a los hombres del hogar, sino a los de la calle.

Gastronómicamente, la comida define a la Lozana como cocinera experta que prepara recetas de la cocina tradicional judeo-arábiga-andaluza, identificadas con su sexualidad exacerbada por la abundancia de especias fuertes y manjares exquisitos en su cocina. La Lozana cocina con pimienta, ajo, comino, alcaravea, oruga, especias que revelan su bagaje sefardita, pero que al mismo tiempo la distancian del ideal de mujer tradicional. A la hora de elucubrar sobre la dieta de la mujer honesta y virtuosa, se reconocen las especias, junto al vino y los dulces, como elementos indeseables que según Vives «emblandecen el sentido» (Vives 45). En otras palabras, se estipula una moderación en el comer y una abundancia de ayunos como penitencia esencial para alcanzar la virtud y mantener la castidad de la mujer ideal.

En *Retrato de la Lozana Andaluza* la comida es elemento de comercio, y a través de las transacciones orales, corporales y comestibles se va construyendo el texto. La transacción verbal es constante y Lozana depende del poder de su palabra para ejercer su oficio de prostituta y curandera. El texto delicadano se articula alrededor de esa oralidad que define la existencia de la Lozana como personaje y su boca no es sólo el lugar de su cuerpo por donde circula el beso o la comida, sino también es el lugar por donde circula la palabra. Con su voz controla la mayor parte del espacio del discurso en la novela, donde los otros personajes son interlocutores necesarios para poner en relieve el poder oral de la Lozana. Expresándolo en términos de Louis Imperiale: «Lozana “devora” todo el tiempo espacio del discurso...»,¹¹ metáfora culinaria que viene muy a tono, ya que en la Lozana, la palabra viene a sus labios con la misma facilidad y perfección que su comida, por lo que el hablar y el comer se aúnan en su persona de la misma manera que el comer y el copular. Esta oralidad lozanesca, con la boca como centro de todo, ilustra la imagen del cuerpo grotesco bakhtiniano. En su cara, la falta de nariz (debido a la sífilis) es compensada de esta manera con esta boca hablante, sensual y masticadora, que aunque no se pinte exagerada en su forma para responder a la imagen puramente grotesca, sus actividades empujadas al máximo la definen como tal.

Las transacciones sexuales lozanescas son siempre pagadas en especies, ya sea en carbón, mosto, aceite, frutas, carnes y pescados, ropas, linos. La despensa de la Lozana se llena hasta abarrotar de quesos mallorquinos, semulela, fideos «cecilianos», alcaparras alejandrinas, almendras ambrosías,

¹⁰ Según Bynum, «Food was not merely a device by which women manipulated those –fathers, husbands, confessors, priests– who had greater authority than they; rather, food observances, food miracles, and food metaphors were a means by which women shaped for themselves complex, spiritually effective, and distinctive roles within the medieval church», *Holy Feast and Holy Fast*, Berkeley, University of California Press, 1987, págs. 220-37.

¹¹ Louis Imperiale, *El contexto dramático de La Lozana andaluza*, Potomac, Scripta Humanistica, 1996, pág. 17. Imperiale utiliza el término «devorar» para referirse a la oralidad y verborrea de Lozana, ya que ésta aparece en todos los mamotretos y nunca para de hablar.

«cofines» de pasas de Almuñécar, presuntos, somadas, quesos parmesanos, cueros de «olio», mostos variados, culebras y esturiones. Su despensa crece y al mismo tiempo crecen su cuerpo y su poderío. Sabemos que el acceso a la comida y tenerla en abundancia, la posibilidad de comer o de dar de comer, se consideraba en la época como señal de privilegio y poder. Aquellos privilegiados –que, a pesar de las hambres endémicas y la escasez debida a plagas y guerras, conseguían abarrotar sus despensas–, ostentaban poder sobre los otros miembros de la comunidad. La despensa de la Lozana es símbolo del poder innegable que ella ejerce en su comunidad. Ella come y da de comer y dentro de este binomio simple le llega una superabundancia que provoca las envidias de las vecinas: «¡Ay qué gorda que esta esa putana! ¡Bien parece que come bebe y triunfa, y tiene quien la cavalgue...!» (333). Abundancia que la satisface y que le lleva a expresarse de forma muy individualista: «Como a mis espesas y osténtolo» (315).

A los pagos alimenticios que recibe la Lozana, se unen telas para hacerse vestidos y capas que ensalzan su cuerpo, los manteles de lino que adornan su mesa y las sábanas que cubren su cama. El triángulo de seducción que se forma entre el cuerpo de la Lozana, su comida y su cama, tiene como objetivo la satisfacción de su vientre y de su boca. Este deseo sexual se reconoce como apetito que Lozana confiesa en términos culinarios: «...tengo apetito desde que nascí, con ajo y queso...» (144). Sus excesos culinarios se equiparan a sus excesos en el juego del amor, y tanto en la cama como en la mesa busca saciarse. Lozana reconoce la relación estrecha entre sus dos apetitos biológicos, el de su boca y el de su vagina, en un juego donde los hombres contribuyen a su satisfacción. Su boca abierta que se expresa públicamente y con ingenio, se equipara a su vagina abierta pública y viceversa, por lo que Lozana transgrede las reglas de la sociedad paternalista, que promulgaba para la mujer honesta la boca cerrada y la vagina cerrada, puesto que en la época pureza y fluidez verbal se excluían mutuamente.¹² En el mamotreto XXX la Lozana es explícita en cuanto a su deseo de satisfacer el apetito doble de su boca y de su vagina en términos relacionados con la alimentación y el hambre:

VALERIAN. Señora, salí acá fuera; a teneros palacio venimos.
 LOZANA. Soy contenta, si queréys jugar dos a dos.
 VALERIO. Sea ansí; mas vuestro criado se pase por allá y yo acá y cada uno ponga.
 LOZANA. Yo porné mi papo.
 VALERIO. ¿Cuál, señora?
 LOZANA. Todos dos que hambre tengo. (245)

La satisfacción sexual de Lozana se expresa a veces en términos culinarios, lo cual sirve para acentuar el sentido de poder que la Lozana logra ejercer sobre los hombres. El acto de comer es un acto de posesión total y en el lenguaje popular marginal del Siglo de Oro, como muy bien señala Alonso Hernández,¹³ los términos comer, guisar y almorzar, se entendían con un sentido sexual, y con ese valor los usa Delicado en el texto. El cuerpo del amante Rampín es para Lozana una comida en su punto «ni amarga ni sabe a fumo» (148), un paje joven es «un vino griego sabrosso» y el esperma de Rampín es como «miel sabrossa». En pleno acto sexual y después del orgasmo, la Lozana expresa su satisfacción como si hubiera acabado de cenar, teatralizándose así el coito en un acto de nutrición: «¡Quánto avía que no comía cocho. Ventura fue encontrar el ombre tan buen partícipio a un pasto» (143). Con simbología culinaria, la Lozana alaba la experiencia sexual de Rampín; «cocho» indica que está cocido, preparado, experto y ella ha gozado de su comida, «pasto».¹⁴

¹² «In a woman, verbal fluency and bodily purity are understood to be contrary conditions...», Ann Rosalind Jones, «Surprising Fame: Renaissance Gender Ideologies and Women's Lyric», en *The Poetics of Gender*, ed. Nancy K. Miller, New York, Columbia UP, 1986, pág. 78.

¹³ *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1977 y *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germanía*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979. *Retrato de la Lozana Andaluza* es un texto rico en el lenguaje de la germanía pues la mayoría de los protagonistas pertenecen a los grupos sociológicos propios de dicho lenguaje. Según Hernández, «Estos grupos podemos reducirlos a tres principales: prostitutas, ladrones y valentones», pág. 15.

¹⁴ Leo Spitzer, «Esp. a pasto 'copiosamente'», *Revista de Filología Española*, XVI (1929), pág. 152.

A través de la comida y el erotismo el discurso de Delicado en *Retrato de la Lozana Andaluza* expone los vicios y errores del sistema paternalista renacentista y muestra otras opciones para la mujer. A nivel personal explora el derecho de la mujer al disfrute de su propia sexualidad y a nivel social la posibilidad de ejercitar actividades públicas propias del varón. *Retrato de la Lozana Andaluza* es uno de los pocos ejemplos de la literatura profeminista en la España del Siglo de Oro que muestra la libertad sexual y erótica de la mujer como valores dignos de ser disfrutados y no como pura transgresión pecaminosa.

BIBLIOGRAFÍA

- BYNUM, Carolyn, «Fast, Feast and Flesh: The Religious Significance of Food to Medieval Women», *Representations*, 11 (Summer 1985), págs. 2-26.
- BYNUM, Carolyn, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- DELICADO, Francisco, *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. Bruno Damiani and Giovanni Allegra, Madrid, Ediciones José Porrúa y Turanzas, 1975.
- GOSSY, Mary S., *The Untold Story: Women and Theory in Golden Age Texts*, Ann Arbor, Michigan UP, 1989.
- HERNÁNDEZ, Alonso, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germania*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- HERNÁNDEZ, Alonso, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1977.
- IMPERIALE, Louis, *El contexto dramático de la Lozana Andaluza*, Potomac, Scripta Humanistica, 1991.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Ed. Gallimard, 1977.
- JONES, Ann Rosalind, «Surprising Fame: Renaissance Gender Ideologies and Women's Lyric», en *The Poetics of Gender*, ed. Nancy K. Miller, New York, Columbia UP, 1986, págs. 74-95.
- JORDAN, Constance, *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models*, Ithaca, Cornell UP, 1990.
- LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada*, Madrid, Cátedra, 1983.
- OFFEN, Karen, «Defining Feminism: A Comparative Historical Approach», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 14, 1 (1988), págs. 135-52.
- SPITZER, Leo, «Esp. a pasto 'copiosamente'», *Revista de Filología Española*, XVI (1929), págs. 152-53.
- VIVES, Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, ed. Emilia Pardo Bazán, Madrid, Biblioteca de la mujer cristiana, 1893.

TEATRO RELIGIOSO EN SALAMANCA (1500-1627): ESTUDIO DOCUMENTAL

M^a JESÚS FRAMIÑÁN DE MIGUEL
Universidad de Salamanca

En lo concerniente a la investigación de fuentes históricas y documentales del teatro, la labor pionera de maestros como Shergold, Varey, etcétera, ha dado lugar a una entusiasta legión de afañosos *buceadores* que ha rescatado de los archivos la vida teatral áurea de ciudades como Badajoz, Burgos, Córdoba o Alcalá, por citar sólo cuatro ejemplos señeros de los últimos años.¹

En esa nómina faltaba Salamanca, ciudad universitaria que cuenta con el atractivo de ser la patria chica y centro editor de quienes son considerados patriarcas del teatro castellano: Juan del Encina, Lucas Fernández y el maestro Fernán Pérez de Oliva. Hasta ahora se carecía de un estudio sistematizado que diera a conocer su actividad dramática en el periodo más próspero de su historia, el siglo XVI y el XVII, aunque sí disponíamos de noticias parciales sobre su existencia.²

Me propongo, pues, ofrecer una muestra parcial de una investigación acerca de la actividad teatral en la Salamanca del Quinientos y primeras décadas del Seiscientos. El corpus documental exhumado procede de tres archivos: el Capitular, el Universitario y el Histórico-Provincial en su sección de Protocolos. Lamentablemente, las primeras actas de acuerdos municipales, conservadas, datan del XVII, con registros esporádicos muy avanzada la centuria. Por eso he realizado ciertas calas cronológicas en protocolos de escribanos para rastrear datos de particulares que pudieran aflorar en esta clase de documentos privados.³

¹ Fernando Marcos Álvarez, *Teatros y vida teatral en Badajoz: 1601-1700*, Madrid, Tamesis, 1997; Ignacio Javier de Miguel Gallo, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudio y Documentos*, Burgos, Ayuntamiento, 1994, y *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*, Burgos, Ayuntamiento, 1994; Ángel García Gómez, *Casa de las Comedias de Córdoba: 1602-1694. Reconstrucción documental*, Londres, Tamesis Books, 1990; Isabel Alastrué Campo, *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675)*, Alcalá de Henares, Universidad, 1990.

² Ricardo Espinosa Maeso, «Nuevos datos biográficos de Juan del Encina», *BRAE* 8 (1921), págs. 640-56; «Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández», *BRAE* 10 (1923), págs. 386-424 y 567-603; Pablo Beltrán de Heredia, O.P., *Cartulario de la Universidad de Salamanca. La Universidad en el Siglo de Oro*, IV, Salamanca, *Acta Salmanticensis*, 22, 1972; *Girolamo da Sommaia. Diario de un estudiante de Salamanca*, ed. George Haley, Salamanca, Universidad, 1977. Cabe añadir P. U. González de la Calle, *Ensayo biográfico, vida profesional y académica de Francisco Sánchez de las Brozas*, Madrid, Imprenta Cervantina, 1922.

³ Hay que sumar la información procedente de la parroquia de san Martín, que, por ser una de las primeras fundadas en la ciudad, mantiene el privilegio de custodiar sus propios fondos. La muestra es exigua: un cuaderno tamaño 8º, que es un libro de cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento, con sus gastos de la celebración del Corpus. Lleva la rúbrica «Papeles de 1574-1588» y sus registros se ciñen a 1577, 1578; de 1581 a 1584, y a 1588. El rescate ha merecido la pena, pues recientemente el cuadernillo ha desaparecido.

En el Archivo Capitular he revisado actas capitulares, libros de fábrica, estatutos, constituciones sinodales, cartas de particulares y un memorial sobre la contabilidad del Corpus de 1598;⁴ mientras que en la Universidad he examinado libros de claustro y de cuentas, así como algunos de Colegios Mayores y Menores, aunque éstos últimos sin datos de interés. Al haberme ocupado en otro lugar de la tradición de teatro escolar documentada en el Estudio salmantino, desde 1536 hasta acabar la centuria –cuyos datos más relevantes pude exponer en mi intervención oral del Congreso–, remito al interesado a esas páginas que, aunque parciales a la luz del estado actual de mi investigación, son complemento indispensable de esta aportación, cuya extensión ha de ceñirse a los límites marcados por la Organización.⁵

FUENTES CATEDRALICIAS: CICLO DE NAVIDAD

El recinto catedralicio acogía en Navidad rituales parateatrales de carácter festivo, como el obispillo de san Nicolás, y representaciones propiamente dramáticas, vinculadas al Nacimiento y la Epifanía. Empezaré por la huella documental de estas últimas.⁶

En la primera mitad de siglo sólo contamos con datos indirectos que dejan entrever una dramatización. Así, el pago, en 1522, «el día de los Reyes por que quitasen los cadahalsos delante del altar, para decir la misa», en alusión a una posible escenografía de la víspera, que, por molesta, fue retirada para el oficio religioso. O la mención del 29 de diciembre de 1524: «Compré una lanterna para alumbrar a los maitines, porque hurtaron la otra la noche de Navidad con el ruido de la farça».⁷

Más destacada es la representación de un auto la noche de Navidad de 1547, a cargo de unos anónimos representantes, a quienes se paga la exigua cantidad de 1.598 maravedíes, quizá destinada a atavíos y mercadurías más que al cobro de un salario.⁸ Es la primera huella documental sobre lo que parecen representantes de oficio en Salamanca, a mediados del XVI, curiosamente con motivo de la Navidad y no del Corpus, como sería más esperable.

Veinte años después se registra el único memorial con una relación extensa de gastos referida a Navidad y Reyes; el 8 de enero de 1567 se anota: «Más gasté en los entremeses d[e] esta Nabadad, fin del año 66 y principio de 67...», que debieron representarse dos veces, según un apunte posterior: «Más de los alquileres de los vestidos y cabelleras, y cascabeles y tamborín para la noche de Nabadad y el día de los Reyes [25 reales]».⁹ El conjunto de datos, referidos a vestuario y música (4 pastores, 3 zagalas, un tamboril...), permite adscribir esta pieza a la arraigada tradición pastoril,

⁴ *Memoria de los gastos que se hizieron en las fiestas del Corpus de este año de 1598*, Archivo Capitular de Salamanca, Cajón 44 bis, núm. 76.

⁵ M^a Jesús Framiñán de Miguel, «Actividad dramática en el Estudio salmantino del Renacimiento: Plauto y Terencio», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. III.3 (2002): Homenaje al profesor Antonio Fontán*, ed. de José M^a Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, Alcañiz-Madrid, 2002, págs. 1.187-1.200; «Calderón y la actividad teatral salmantina a comienzos de 1600», en *Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre de 2000*, vol. I, ed. de I. Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, *Estudios de Literatura* 75/76, 2002, págs. 509-24.

⁶ Hasta los años 70, las menciones relativas a la Navidad se hallan en los libros de cuentas, pero son anodinas hasta 1540: se limitan a anotar gastos por emparamentar con mantas (1516, 1525, 1534), preparar braseros y comprar carbón, ya sea para la noche de Navidad (1504, 1520, 1524, 1526, 1534, 1537), ya sea para la «noche de Navidad e de los Reyes» (1503, 1517, 1519, 1521, 1522, 1525).

⁷ Libro 1 (1499-1540), Cajón 44, legajo 5, núm. 1, fol. 201r. y fol. 250v., respectivamente. Apuntaré como conjetura una posible aproximación a la segunda pieza, basada en su categoría de 'farsa' –si tal no se debe a la mano del amanuense–: quedarían descartadas las de Diego Sánchez de Badajoz, si aceptamos con la crítica el periodo de 1525-47 como el más probable para la composición de las suyas. En cambio, es inevitable pensar en Lucas Fernández, en su *Égloga y farsa del Nacimiento* o su *Auto o farsa del Nacimiento (Cancionero, 1514)*, máxime habiéndose formado en la escuela catedralicia y participado en sus festejos del Corpus en los años iniciales del siglo, como es conocido.

⁸ Libro 2 (1540-59), Cajón 44, legajo 5, núm. 2, fol. 553r.

⁹ Libro 3 (1559-79), Cajón 44, legajo 5, núm. 3, fol. 252r.

cuya figura del rústico, moldeado por Encina setenta años atrás, sigue siendo el eje creativo del género navideño.

Y el tercer dato reseñable se produce en 1573, al quedar *institucionalizadas* las representaciones de Navidad en pie de igualdad con las del Corpus, cuando el cabildo resuelve contratar de modo permanente a un comediante, Figueroa, con un salario de 6.000 maravedíes anuales, «por que representase en las fiestas de Nabidad e Corpus Christe algunos abtos». Cuando se le despide, cuatro años después, se menciona este sueldo duplicado.¹⁰

Los últimos datos interesantes se sitúan en el tercio final del XVI. En 1578 se interrumpe la costumbre de representar en Nochebuena y se traslada al día de Año Nuevo, tras la misa. Y más destacado es que para tal *estreno* el pleno capitular apalabra «una buena obra» con «Belázquez, farsante»,¹¹ cuya identidad, plausiblemente, es la del autor Jerónimo Velázquez, quien con su compañía gozaba ya de una cierta reputación por sus trabajos en el Corpus de Madrid en 1574.¹²

Las actas capitulares registran bajo la escueta fórmula «mandaron dar al obispillo *lo acostumbrado*», las dos únicas referencias a esta celebración, en 1531 y 1534,¹³ por lo que debía ser habitual en fechas anteriores. 12 años más tarde, en 1546, se prohíbe mediante un estatuto que nos permite conocer cómo se desarrollaba. La consabida elección de obispillo y de sus 'oficiales', entre beneficiados, capellanes y mozos de coro, incluía 'juegos', 'autos' y 'disfraces'.¹⁴

Digna de reseña es la existencia de dos fechas para la celebración: la ya conocida del día de los Inocentes y el de santa Lucía, en las vísperas de Navidad, cuando los mozos de coro protagonizaban un recorrido jocoso a lomos de algún equino por el recinto catedralicio, como indica el texto: «E así mesmo mandaron que los moços de coro no cavalgasen el día de santa Luzía ni dexasen de servir la yglesia».¹⁵ Confirman la prohibición Estatutos posteriores, como los de 1550: «De aquí adelante no se eliga (*sic*) más obispillo ni le aya día de sancta Lucía ni de los Inocentes».¹⁶

En definitiva, cabe admitir la efectiva celebración de esta festividad durante la primera mitad del siglo XVI, con una dimensión propiamente teatral como indica la mención de *juegos* y *autos*. Sin duda, la parodia y la inversión de papeles estarían presentes a través de los reseñados *disfraces*. Y puesto que Estatutos posteriores, como los de 1567, no dejan rastro de ella, hay que concluir que no sobrevive a 1550.¹⁷

FUENTES CATEDRALICIAS: EL CORPUS

Las actas mencionan por primera vez la fiesta del Corpus en 1508, de modo impreciso, al designar comisarios «para entender en los oficios e cosas que se ovieren de faser en la fiesta de Corpus Christe».¹⁸ En los registros de 1531, 1538 y 1541 se encargan juegos y danzas delante de la custodia por importe entre 20 y 30 ducados; mientras que los autos y danzas de 1550, 1553 y 1557 oscilan entre 25 y 40. A partir de 1558 el maestro de capilla se hace cargo de algún auto y alguna danza con los mozos de coro.

¹⁰ Libro 30 (1568-79), fol., 206v. y fol. 445r., respectivamente.

¹¹ Libro 30 (1568-79), fol., 543r. y fol. 545r., respectivamente.

¹² Los términos de su contrato establecían tres autos para el Jueves de 1574, según Cristóbal Pérez Pastor en *Nuevos datos acerca del bistrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imp. de la Revista Española, 1901, Apéndice, págs. 333-34.

¹³ Libro 25 (1509-23), fols. 622v. y 726v., respectivamente.

¹⁴ Su intervención bulliciosa atentaba contra el rezo de las horas y oficios divinos. Son habituales los términos 'alboroto' y 'ruido' para indicar tal descontrol, Libro 28 (1546-56), fol. 21r.

¹⁵ Libro 28 (1546-56), fol. 21r.

¹⁶ Estatuto de 1550, Cajón 30, núm. 9, fol. 19v.

¹⁷ Estatuto de 1550, Cajón 30, núm. 9, fol. 78r.

¹⁸ Libro 24 (1507-37), fol. 274v.

1562 registra la primera discusión en cabildo, ante la queja del administrador porque «el año pasado se gastaron más de çiento y çinquenta ducados en unos abtos, cosa muy fría», motivo por lo que pide «que no hiziesen abtos ningunos, sino danças que sean buenas».¹⁹ Pero al querer los eclesiásticos ambas cosas, determinan hacer un auto –al margen del encargado al maestro de capilla–, que se revisará «para que no se digan cosas que no se deban de dezir y sean deçentes», y las danzas que pareciere a los comisarios. Y en efecto, en 1563, 1564, 1567 y 1568 se encomiendan autos y danzas para la víspera, para el propio Jueves y para el octavario: ése es el ciclo dramático-festivo completo.²⁰

1572 destaca porque marca el inicio de la colaboración conjunta entre ayuntamiento y cabildo para costear el festejo sacramental. El acuerdo discurrirá con una serie de altibajos hasta final de siglo. Por otra parte, el lustro que va de 1573 a 1577 cuenta con la contratación del profesional Figueroa para los autos del Corpus.

Los años finales de la década de los 70 y la de los 80 aportan ciertas novedades: se ceden a parroquias y conventos los músicos y las dancillas contratadas por la catedral; se hacen guardar los vestidos usados en el festejo; y, lo más importante, el incremento del gasto por encima de lo presupuestado. A la altura de 1583, se sitúa en 250 ducados aportados por la iglesia y otros tantos por el consistorio, a los que se suman luego 35 para cubrir deudas.²¹

En 1588 aparece por primera vez, en medio de la danza y la música, la presencia de ‘gigantes’ en la procesión, convirtiéndose en un motivo muy reclamado en las fiestas de parroquias y de órdenes religiosas de la ciudad. En ese año se contrata a un maestro de danzar, Joan Serrano, para que instruya a los mozos de coro,²² pero, a partir de 1591, éstos ven prohibida, temporalmente, su participación en danzas y autos de la catedral.²³

Un hecho señalado es la contratación de «Porras, maestro de hacer comedias», para el Corpus de 1593, si bien no hay huella de que se repita esta iniciativa en años sucesivos.²⁴

Finalmente, se produce el divorcio económico entre catedral y concejo en 1597 por el gasto excesivo y la morosidad de la ciudad a la hora de pagar. El cabildo fija entonces un límite de 400 ducados para ejecutar un auto y una danza, otra vez a cargo de los mozos de coro, y deja al concejo lo referido a gigantes y otras danzas.²⁵ Además, ahora ya no se representa por la mañana (durante, o tras la procesión), sino por la tarde, desligando la escenificación del marco religioso y ceremonial, una situación que se mantiene hasta 1600.

En 1601 el consistorio vuelve a reclamar al cabildo la celebración conjunta del Corpus a fin de «que ubiese representaçiones para que el pueblo se alegrase».²⁶ Así se hace durante dos años, pero en 1603 la catedral amenaza con hacer sólo la danza del maestro de capilla si el concejo no abona un auto y ‘demás fiesta’. En esas fechas es palpable el deseo de aumentar el festejo: en 1607 el municipio pide que «las fiestas conjuntas sean más lucidas» y que «haya danzas lucidas en la procesión»,²⁷ y se muestra dispuesto a contratar representantes, al año siguiente, siempre que se

¹⁹ Libro 29 (1557-68), fol. 298r.

²⁰ Pero cambian las tornas al año siguiente, cuando se prohíbe «que no se gaste cosa alguna en danças ni autos o representaçiones a costa de la dicha Fábrica por este presente año de 1569» (Libro 30 [1568-79], fol. 37v.), debido a la situación de penuria del templo, prolongada al año siguiente. Ahora bien, en 1571 se autoriza de nuevo la celebración de autos y regocijos hasta un máximo de 100 ducados (Libro 30 [1568-79], fol. 121r.).

²¹ En 1586 se fija el tope en 200 a partes iguales, pero tampoco alcanza y es la catedral quien adelanta la parte extra correspondiente al ayuntamiento, por lo que al año siguiente se establece que del auto y dancilla se hace cargo el cabildo, muy probablemente mediante el maestro de capilla y los mozos de coro; y de las demás danzas y fiestas, entre ellas fuegos artificiales, la ciudad.

²² Libro 31 (1580-90), fol. 456r.

²³ Libro 32 (1590-1600), fol. 82r.

²⁴ Libro 32 (1590-1600), fols. 164r. y v.

²⁵ Libro 32 (1590-1600), fol. 282v.

²⁶ Libro 33 (1600-16), fol. 50r.

²⁷ Libro 33 (1600-16), fol. 435r.

prevenga con tiempo. Eso ocurre en 1609: concejo y cabildo encargan a unos comediantes «hacer representaciones sanctas y devotas», que se escenifican sobre tablados, en el patio de la iglesia, y son presenciadas por unos y otros a la tarde, pese a «los inconvenientes e indecencias que ay en semejantes actos». ²⁸ Pudo ser ése el motivo de que al año venidero, 1610, el obispo ordene que la dancilla de la víspera del Corpus «se haga y represente en tablado dentro de la iglesia». ²⁹ Pero al coincidir en horario con la comedia apalabrada por la ciudad, deciden reunir ambas el miércoles, instalando el tablado en el exterior del templo.

El declive económico de la Fábrica en los años siguientes reduce el Corpus a una solemne procesión, entre 1611 y 1618. No obstante, al sufragar el concejo el 50% del gasto, la iglesia acepta compartir las fiestas de 1619, fijando en 250 ducados su aportación. ³⁰

1620 aporta una novedad reseñable: el maestrescuela, Francisco Arias Maldonado y Sotomayor, cede a beneficio del cabildo dos comedias para el Corpus, de las que él contrata privadamente cada año para representar en su casa. ³¹ Un año después, 1621, la iglesia se excusa por no poder hacer frente a la celebración reduciéndola de nuevo a una procesión. Y así se mantendrá a lo largo de los años 20.

El repaso de los libros de cuentas corrobora este panorama, especificando el costo en detalle de juegos, danzas y autos a lo largo del XVI, hasta que comienza a intervenir la autoridad civil; entonces, sólo reflejan un importe total o gastos generales. En el margen disponible, sólo mencionaré tres aspectos esenciales. En primer lugar la escasez de referencias en el primer tercio de siglo, más allá de los juegos y danzas de 1504, 1507 y 1513 (éstos, a cargo de un valenciano). ³² Es posible que la revuelta castellana de los Comuneros esté en el origen de esta ausencia de registros teatrales. Por contraste, la anotación se hace más jugosa en la década de los 30: el contrato ante notario del chantre Bernardino López de Logroño, en 1531, marca la pauta general del festejo en lo sucesivo: se ejecutan tres danzas y un auto, junto al desfile de *enmascarados* con figuras bíblicas. ³³ En los años 40 alternan tres danzas y uno o dos autos, al margen de los ejecutados por los niños de coro; y en los 50 se mantiene la proporción de mayor número de danzas que de autos, cualidad que se observa, de nuevo, en la década de los 60, la más generosa en la anotación contable: 5 contratos de danzas en 1562, 1563 y 1564, frente a un auto –al margen del realizado por el maestro de capilla–, distribuidos entre el jueves y su octava. ³⁴

Lo último reseñable es una excepcional anotación de 1598, en documento exento, dando cuenta de la compra de un arsenal de útiles para la tramoya escénica (con un juego de poleas), tablados, carros, vestuario de danzantes y actores, y la intervención de una legión de artesanos para poner en escena un auto alegórico, trasladado por un estudiante anónimo y representado por otro estudiante-actor, llamado Porras. ³⁵

Si reparemos en el primer estadiillo de 1531 y en este último del 1598, uno encartado en un legajo y otro exento, se observa que, de conservar esta clase de inventarios más a menudo, podríamos constatar el alcance de la actividad teatral desarrollada. Datos de refilón, como los de 1523 («6 reales a tamborines que anduvieron con las danzas»); ³⁶ o indirectos, como los reseñados de la Navidad de 1522 y 1524, deben alertarnos, una vez más, contra el riesgo de identificar laguna documental con vacío teatral. A menudo, lo que podemos rescatar, mediante estas fuentes, es la espuma de un gran oleaje subacuático, que sólo podemos atisbar.

²⁸ Libro 33 (1600-16), fols. 562v.-563r.

²⁹ Libro 33 (1600-16), fol. 614r.

³⁰ Libro 34 (1616-30), fol. 4r.

³¹ Libro 34 (1616-30), fol. 39r.

³² Libro 1 (1499-1540), fols. 37v., 63v. y 97r., respectivamente.

³³ Libro 1 (1499-1540), fols. 493v.-495r.

³⁴ Libro 3 (1459-79), fols. 56v.-58r., 11v.-113r. y 162r.-166v., respectivamente.

³⁵ Archivo Capitular, Cajón 44 bis, núm. 76.

³⁶ Libro 1 (1499-1540), fol. 188v.

No se explica de otro modo –más que por la ausencia de testimonios– la exuberancia de registros que Girolamo da Sommaia anota en su diario, cuya edición moderna me exime de explicación. Un mero recuento arroja un resultado total de 237 piezas en cartel en poco más de tres años (1603-1606),³⁷ representadas en Colegios Mayores, casas de particulares, locales públicos y negocios privados. Su dietario da cuenta del paso por Salamanca, en 1604, de las compañías de 'Porras' (según transcribe Haley; pero sin duda, Gaspar de Porres), Pinedo y Ríos. En 1605 actúan las de Vergara, Riquelme y Ríos; y en 1606, Porres, Riquelme, Heredia y Morales.³⁸ Y, en efecto, algunos indicios tenemos, en protocolos notariales, de los contratos de Diego de Santander para actuar simultáneamente en el Hospital de Salamanca y en el llamado 'Mesón del arco' de la calle Varillas, desde septiembre a la Navidad de 1597;³⁹ o de los pleitos que enfrentan a Alonso Riquelme contra el autor Antonio de Granados y los representantes Pedro de Zurita y el Sevillano, en 1610 y 1617, en torno a la exclusiva por representar, en Salamanca, «*El poder vencido, Amor premiado, La Arcadia pastoral, El príncipe perfecto, Primera parte, y Santiago el Berde*, todas de Lope de Bega».⁴⁰

En definitiva, pese a los vacíos y la limitación de fuentes documentales, es posible localizar, todavía, materiales que permitan reconstruir *grosso modo* el trazado de ese rico panorama que fue, según todos los indicios, el vivir teatral cotidiano en la Salamanca áurea. Este esbozo parcial mostrado aquí sólo pretende emplazar a los interesados para el estudio completo que en breve fecha, *Deo volente*, ha de ver la luz.

³⁷ Desglosadas así: 12 piezas entre el 28 de mayo y el 30 de septiembre de 1603; 99 a lo largo de 1604, 57 en 1605, y 69 en 1606; y excluyendo poco más de una docena entre las no representadas y las no vistas por él.

³⁸ Y también informa de la ausencia de la compañía de Morales, contratada para septiembre de 1603, *Girolamo...*, pág. 300.

³⁹ El primero es del escribano salmantino Diego López, dado el 27 de agosto de 1597; el segundo, del madrileño Bartolomé de la Plaza, indatado (Archivo Histórico-Provincial de Salamanca, protocolo núm. 3.728, fols. 304r. y v.; y fols. 306r.-307r., respectivamente).

⁴⁰ El primero es una carta de poder otorgada el 7 de octubre de 1610 por el escribano palentino Juan de Carrión Sandoval; y el segundo, una escritura de concierto, fechada el 7 de enero de 1617, del escribano salmantino Francisco Hernández (Archivo Histórico-Provincial de Salamanca, oficio núm. 22, protocolo 5.471, fols. 663r.-665v.).

JERÓNIMO DE FLORENCIA (1565-1633), PREDICADOR REAL¹

JAUME GARAU
Universidad de las Islas Baleares

Suele ser un tópico muy extendido entre quienes nos dedicamos al estudio de la oratoria sagrada en el Siglo de Oro lamentarnos del poco interés que este género ha merecido entre los investigadores. Afortunadamente de un tiempo a esta parte, asistimos a una decidida reflexión crítica sobre la predicación que contribuye a desbrozar, cada vez más, un aspecto de la literatura áurea que se constituye en una de las claves esenciales de la cultura de la época.²

Jerónimo de Florencia fue un predicador real cuya figura y obra ocupó buena parte del reinado de Felipe III y parte de Felipe IV.³ Su producción se inscribe, por tanto y siguiendo la conocida periodización de Miguel Herrero García,⁴ en la llamada «Edad de Oro» o «Época segunda», es decir, los primeros años del reinado de Felipe III hasta la fecha de 1612, con la aparición en el púlpito de Fray Hortensio Félix Paravicino, y hasta la muerte de ambos en el año de 1633.

OBRA Y FAMA

La obra conocida de nuestro predicador consta de diez sermones impresos sueltos, básicamente de honras, una hagiografía atribuida, un devocionario y un volumen con catorce sermones dedicados al tema mariano.

Las obras impresas de Florencia no pasaron desapercibidas entre los autores barrocos, tanto es así que el príncipe de los bibliógrafos españoles, Nicolás Antonio lo cita en su *Bibliotheca Hispana*

¹ Esta comunicación se enmarca dentro del proyecto «Estudio de la oratoria del padre Jerónimo de Florencia (1565-1633) y edición crítica de sus sermones y oraciones fúnebres» (BFF2003-06287) financiado por el Ministerio de Educación y Cultura. El equipo de investigación está formado por Francis Cerdan (Universidad de Toulouse), José Servera (Universidad de las Islas Baleares), Juan Miguel Monterrubio (Universidad de las Islas Baleares) y quien firma esta aportación de esta misma Universidad.

² En este sentido, baste citar aquí, en cuanto que importante aportación bibliográfica, el número monográfico sobre oratoria sagrada dirigido por nuestro colega Francis Cerdan, *La oratoria sagrada en el Siglo de Oro, Crítico*, 84/85, Toulouse, 2002, con importantes colaboraciones y un buen «estado de la cuestión», además de bibliografía actualizada al período (1984-2002) a cargo del mismo director de la monografía.

³ Sobre la predicación de los jesuitas en general, véase de Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. III La predicación en la Compañía de Jesús*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, y de esta obra en particular puede consultarse sobre Florencia el capítulo VIII, «Predicadores de su Majestad. 1.- P. Jerónimo de Florencia», págs. 441-72, donde se ofrece una descripción de algunos de sus sermones.

⁴ *Sermonario Clásico*, Madrid-Buenos Aires, Escelicer, 1942.

Nova al hacerse eco de algunas de sus obras y redactar una breve nota biográfica.⁵ No hay que olvidar que Jerónimo de Florencia es el predicador de mayor notoriedad durante el reinado de Felipe III.⁶

Jerónimo de Florencia fue un afamado predicador que destacó especialmente durante el reinado de Felipe III (1598-1621). Un orador sagrado de importancia al que Hernando de Santiago denominaba «predicador de reyes y rey de predicadores»⁷ al dedicarle un sermón y Baltasar Gracián en su *Agudeza* «Ambrosio deste siglo» al referirse, aunque sin citarlo a su famoso *Marial*, en el discurso LIV, «De la acolutia y trabazón de los discursos».⁸

El también jesuita Juan Eusebio Nieremberg reproduce la necrología de Juan de Montalvo⁹ en su *Honor del Gran Patriarca San Ignacio de Loyola*, conjunto de hagiografías, debemos usar este sustantivo dada la tendencia panegírica de la biografía en la época, publicadas en Madrid al filo de la primera mitad del siglo XVII.¹⁰

Sin embargo no todo fueron elogios a nuestro predicador, don Luis de Góngora no profesaba particulares simpatías por el predicador real ya que, en una carta conservada, escribe que se negó a asistir a su amigo don Rodrigo Calderón poco antes de ser ajusticiado. En un soneto que se le atribuye, titulado «A un libro de doce sermones que imprimió el Padre Florencia, de la Compañía de Jesús»¹¹ y que Millé data en 1621, la acerada pluma de don Luis le censura su vanidad y su afición desmesurada a la vida regalada de la Corte, en particular su predilección por comer manjares, costumbre impropia de quien ha hecho voto de pobreza.

BIOGRAFÍA

Poco sabemos de los primeros años de la vida de Jerónimo de Florencia. Las únicas fuentes a las que tenemos acceso para obtener datos que iluminen tanto sus orígenes familiares, como su infancia y primera juventud proceden de tres textos escritos por miembros de la Compañía. Nos referimos a la ya citada necrología escrita por Juan de Montalvo que, a su vez, sigue muy de cerca Nieremberg en su *Honor del Gran Patriarca San Ignacio de Loyola*, también citada, y a la obra del Padre Alonso de Andrade titulada *Itinerario historial que debe guardar el hombre para caminar al cielo*.¹²

Según éstos Jerónimo de Florencia nació en Alcalá «de padres muy cristianos y honrados».¹³ En ningún momento, se nos relata quién fue el padre del jesuita y, justo al comienzo cuenta un «caso» en el que se vio envuelta la madre del futuro predicador. En él, se relata que ésta había

⁵ *Biblioteca Hispana Nova*, s.v. Hieronymus de Florencia, Matriti, MDCCLXXXIII, t. I, pág. 575.

⁶ Cf. de Francis Cerdan, «Cristóbal Suárez de Figueroa y la oratoria sagrada de la España de Felipe III. (En torno al alivio IV de *El Pasajero*)», *Criticón*, 38 (1987), pág. 64.

⁷ *Sermón* (Granada, Bartolomé de Lorenzana, 1621), «Dedicatoria». Se hace eco de esta expresión famosa también Baltasar Gracián en el discurso XXIII de su *Agudeza y arte de ingenio*, que citaremos a continuación.

⁸ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, II, págs. 183-84. Otras referencias: I, 110, 226. II, 191.

⁹ Carta del Padre Juan de Montalvo. [...], en la muerte del Padre Jerónimo de Florencia, de la misma Compañía. Biblioteca Nacional de Madrid (VE 180-59).

¹⁰ *Honor del Gran Patriarca San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, en que se propone su vida y la de su discípulo el Apóstol de las Indias San Francisco Javier. María de Quiñones*, Madrid, 1649, págs. 623-35. Reproducirá algunas de estas noticias, en particular las relativas a la reprensión de las personas reales, Juan Bautista Escardó en su *Retórica Cristiana*, Mallorca, 1647, Gabriel Guasp, págs. 215-16.

¹¹ *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1990 (6ª ed.), pág. 297.

¹² *Itinerario historial que debe guardar el hombre para caminar al cielo*, Madrid, Francisco García, 1648 (Biblioteca Nacional, 3/63.100).

¹³ Citamos por la edición de Nieremberg, *Honor del Gran Patriarca San Ignacio de Loyola* (*op. cit.*, pág. 623) dado el carácter de cuasi copia del relato de Montalvo.

sido acosada largo tiempo por un hombre que la requería de amores. Éste aprovechó la ausencia del marido para «cumplir su desenfrenado apetito».¹⁴ Alguien avisó de este intento a la madre quien se puso en oración ante un crucifijo durante toda la noche y, al día siguiente, «cuando abrió la ventana [...] oyó decir en la calle como aquel mancebo había muerto aquella noche antes de repente, con espanto de todos, y escarmiento de muchos».¹⁵

Hallamos una explicación más o menos común en estos autores según la cual Dios, como premio, hizo que todos los hijos de esta familia tuvieran una vida ejemplar y entraran en religión.¹⁶ El relato de Andrade menciona el nombre de los otros hermanos varones de Jerónimo: el Padre Juan y el Padre Agustín de Florencia. A sus cuatro hermanas, ni siquiera las cita.¹⁷ Nieremberg de ellas nos cuenta que «habiendo hecho voto de castidad, se dedicaron a ser Beatas de la Compañía y vivieron toda su vida virtuosa y ejemplarmente».¹⁸

Llama la atención que entre estos autores no se proporcionen casi datos sobre la familia de nuestro escritor. Ello se debe probablemente a los orígenes conversos de la misma lo que abonaría el apellido Florencia precedido de la preposición 'de'. A todo ello se une el hecho de la ausencia de su genealogía en su expediente de predicador real.¹⁹ Y esta genealogía no existe en el Archivo General de Palacio porque, con mucha probabilidad, nunca se elaboró. No debemos olvidar que, según refiere Nieremberg, Jerónimo de Florencia ingresó en la Compañía en torno a 1579 y no fue hasta 1593 en que los jesuitas adoptaron un estatuto de limpieza cediendo a muchas presiones y sin respetar las *Constituciones* de San Ignacio.²⁰

Del Florencia niño sabemos muy poco a tenor de la información que recogen sus biógrafos. Nieremberg refiere que siguió el estudio de las primeras letras en Ocaña y que a la edad de catorce años ingresó en la religión de San Ignacio.²¹

Siguiendo este mismo cronista podemos saber que siguió sus estudios de Teología con singular aprovechamiento y rara habilidad en abordar las controvertidas cuestiones teológicas del momento. Ya que «tenía gran destreza en dar a entender lo que enseñaba, que por dificultosas que fuesen las cosas las hacía palmarias, no solo para los buenos entendimientos sino para los medianos».²²

Se inició en la predicación en Alcalá donde fue un predicador muy popular que llenaba el templo con miembros de la Universidad, de la nobleza y el pueblo. Se apuntaba en él a un futuro orador de renombre como destacado también se prometía en la cátedra de la Universidad. Sus superiores le destinan al púlpito con un gran éxito desde sus primeros comienzos. Predicó por espacio de dos años en Alcalá desde donde le destinaron a Madrid en el año de 1600. Contaba entonces con 35 años.

En estos años, se produce el acercamiento del predicador al poder. Y esa aproximación la podremos comprobar en su nombramiento de predicador real en marzo de 1609, según consta en el Archivo General de Palacio.²³

Pese a la prohibición explícita que tenían los jesuitas de participar en la actividad política desde su época fundacional, teóricos destacados de la orden como Pedro de Ribadeneira, en su obra

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Itinerario historial*, pág. 481.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Honor del Gran Patriarca*, pág. 623.

¹⁹ Archivo General de Palacio, 366/47.

²⁰ Cf. de Albert A. Sicroff, «b) La Compañía de Jesús ante la cuestión de la limpieza de sangre», en *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos XV y XVII*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 315-36.

²¹ *Honor del Gran Patriarca*, pág. 623.

²² *Ibidem.*

²³ Archivo General de Palacio. Expedientes Personales caja 366/47.

sobre el príncipe cristiano,²⁴ Francisco Suárez²⁵ y Roberto Belarmino²⁶ defienden que la Compañía está legitimada para intervenir en política cuando, de no hacerlo, ello supusiera un retroceso del catolicismo. Esta línea de pensamiento cobra plena significación en una sociedad tan confesionalizada como la moderna, y en un país como España que se ha constituido en adalid de la fe de Roma en el mundo.

Se ha escrito que Jerónimo de Florencia es quien inició el aulicismo de la orden en España.²⁷ Sus relaciones con la aristocracia y, en particular, su relación de amistad con la reina doña Margarita dieron como resultado su destacado ascenso en la Corte. A diferencia de lo que nos relatan sus panegiristas, Montalvo y Nieremberg, su constante permanencia en los ambientes cortesanos se describe en términos muy distintos a los utilizados por los jesuitas citados. Así, se nos muestra a un Florencia amigo del lujo, que gustaba de viajar en coches de seis caballos con paje y acompañantes. Se mencionan sus gustos gastronómicos: Comida sustanciosa y abundante servida por criados... Como consecuencia de este estilo de vida, tan alejado de los preceptos ignacianos, Vitelleschi, el general de la orden, le envía una dura reprimenda que no surte mucho efecto dados los buenos amigos con los que cuenta en la Corte.²⁸

Nieremberg refiere estas buenas relaciones con la reina Margarita y con el propio Felipe III y, posteriormente a la muerte de éste, con la reina Isabel de Borbón.²⁹

Este mismo autor se propone mostrarnos siempre una imagen impecable de la Compañía. Ya sabemos, por otras fuentes, que la vida real de nuestro predicador se hallaba bastante alejada de la visión que de él tienen los jesuitas Montalvo y Nieremberg. Otras referencias nos indican, como ya hemos visto, la falta de humildad que le caracterizó y el aprecio que siempre profesó al poder siguiendo, en buena parte, instrucciones secretas de la propia orden, en la constante persecución de ésta por asumir una relevancia, cada vez mayor, en torno a la monarquía.³⁰

El cargo de predicador real comportaba gajes, por ellos, percibía una renta anual de 60.000 mrs.³¹ Al poco de recibir el nombramiento, Felipe III ordenó que se le dieran los mejores sermones y licencia para predicar ante él sentado, algo excepcional, en atención a sus achaques de salud³². Así se le encargaron las honras de la reina Margarita, en 1611. En el primer sermón, predicado en San Jerónimo el Real, el 18 de noviembre de 1611, muestra momentos de gran maestría oratoria.

Al repetir otro sermón de honras sobre el mismo asunto en la iglesia de Santa María el 19 de diciembre de 1611,³³ por las que cobró la suma de 1.300 reales de la ciudad de Ma-

²⁴ *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñaron*, en *Obras escogidas*, BAE, t. 60, Madrid, Imprenta Hernando y Compañía, 1899.

²⁵ Cf. de H. Rommen, *La teoría del Estado y de comunidad internacional en Francisco Suárez*, Madrid, CSIC, 1951, entre otros.

²⁶ Sobre el pensamiento político de Belarmino, puede consultarse de J. Neville Figgis, *El Derecho Divino de los reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

²⁷ Debemos agradecer a Fernando Negrodo, de la Universidad Complutense, el envío de las páginas que dedica a nuestro predicador en su tesis doctoral, inédita y de próxima publicación, titulada *Política e Iglesia. Los predicadores de Felipe IV*. Además debemos hacer constar su amabilidad al enviarnos algunas de las fotocopias de relaciones de la Biblioteca Nacional que nos han sido de gran utilidad en esta comunicación.

²⁸ Cf. sobre estas y otras anécdotas, ilustrativas de nuestro personaje, de A. Astrain, *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia en España*, Madrid, 1916, vol. V, pág. 216.

²⁹ *Honor del Gran Patriarca*, op. cit., pág. 630.

³⁰ Recientemente se ha publicado el interesante libro de Julián J. Lozano Navarro, *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2005. Lozano maneja las, en muchos casos, inaccesibles fuentes vaticanas. Analiza también el papel político de Florencia. Cf. los epígrafes «3.4 El padre Jerónimo de Florencia en la escena política» y el «4.3 ¿Una oficina de negocios jesuítica en la Corte de la Monarquía? La labor de los padres Florencia, Salazar, Albornoz y Pimentel».

³¹ Archivo General de Palacio. Expedientes Personales, caja 366/47.

³² *Honor del Gran Patriarca*, pág. 631.

³³ *Sermón*, Madrid, Luis Sánchez, 1612.

drid,³⁴ aprovecha la oportunidad para solicitar al rey que alejara de su entorno al Duque de Lerma.

En los años que medían entre la muerte de la reina doña Margarita y los momentos finales de Felipe III, los que señalan su momento de máxima relevancia política, sabemos que Florencia predica varios sermones que merecieron los honores de la imprenta: Con motivo de la beatificación de Teresa de Jesús, en 1614,³⁵ otro sobre la erección de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, en Toledo,³⁶ además de las honras al propio Felipe III.³⁷ A partir de la cuaresma de 1618, siguiendo a Fernando Negredo, sabemos que se sirvió de su predicación para atacar de modo directo al valido, hasta el punto de influir en el propio rey, durante el otoño de 1618.³⁸ Pero el grado de participación de Florencia en la caída de Lerma se presume aún mayor si se da crédito, juntamente con el confesor del propio Lerma, el también jesuita padre Helder, a que ambos espían al valido. Helder mostraba la correspondencia más secreta del duque a otro jesuita del Colegio Imperial –cuyo nombre no se indica pero que todo apunta a que se trate de Florencia– y éste se la mostraba al rey.³⁹

Tras la caída de Lerma del gobierno, nuestro predicador se propone sustituir al confesor real, el padre Aliaga. La sombra del que sería todopoderoso valido del futuro Felipe IV, el conde-duque de Olivares, planea sobre estas actuaciones. En el momento de la muerte de Felipe III, Jerónimo de Florencia fue la única persona que consiguió serenar la conciencia del rey. Numerosas son las relaciones que describen a un Felipe III admitiendo ante el jesuita su poco carácter, y su despreocupación en el gobierno de la monarquía.⁴⁰ También se le atribuye una participación muy directa en la redacción de las mandas del testamento de Felipe III.

Tras la muerte del rey, Florencia es de los primeros que acuden a besar la mano de Felipe IV, a quien da algunos consejos. Acogió con gran contento al nuevo monarca quien le nombró, al poco tiempo, confesor de los infantes don Carlos y don Fernando,⁴¹ nombramiento que suponía buenos emolumentos y una posición de influencia política nada desdeñable.

Se le encargaron las honras fúnebres de Felipe III en San Jerónimo el Real, el 4 de mayo de 1621. En ellas, predicaba un panegírico del difunto monarca al que exaltaba por su piedad y cristiano celo ante el joven rey y los personajes más importantes de la Corte. Ante éstos propone algunas de las directrices que deben guiar la actuación de Felipe IV.

Este sermón, en el que Florencia se muestra partidario del nuevo gobierno, se ha señalado como un manifiesto del grupo olivarista,⁴² al que permanecerá fiel hasta su muerte acaecida en marzo de 1633.

Ocupó Florencia un lugar importante en la esfera del poder de estos años. Así formó parte, entre otras, de la Junta de Reformación de 1621⁴³ y de la posterior Junta Grande de Reformación y otras,⁴⁴ con universal aceptación de sus juicios por los distintos miembros que participaban en ellas.

³⁴ *Preaching in the Spanish Golden Age, op. cit.*, pág. 21.

³⁵ *Sermón predicado en 1614 en el convento de San Hermenegildo de Madrid*, en *Sermones predicados en la Beatificación de la B. M. Teresa de Jesús*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615, fols. 17-38v.

³⁶ *Sermón*, Madrid, Luis Sánchez, 1617.

³⁷ *Sermón*, Madrid, Luis Sánchez, 1621.

³⁸ *Política e Iglesia. Los predicadores de Felipe IV, op. cit.*

³⁹ J. J. Lozano Navarro, *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias, op. cit.*, pág. 152.

⁴⁰ Cf. Biblioteca Nacional, Mss. 1174, fol. 55 y de G. Gascón de Torquemada, *Gaceta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, Madrid, 1996, págs. 85-88. Tomamos estas interesantes referencias de la tesis inédita de Fernando Negredo, *Política e Iglesia. Los predicadores de Felipe IV*.

⁴¹ Archivo General de Palacio, lib. 6.151.

⁴² Señala esta idea Fernando Negredo, *Política e Iglesia. Los predicadores de Felipe IV*, entre otros.

⁴³ En carta de 27 de abril de 1621 a don Francisco del Corral, don Luis de Góngora comentaba quiénes formaban parte de esta junta. Cf. *Obras completas*, ed. de Juan Millé y Isabel Millé Aguilar, Madrid, 1972, pág. 987.

⁴⁴ AHN. Consj. leg. 51.359, exp. 16.

En este año de 1621, el caído en desgracia don Rodrigo Calderón, consciente de su pronta ejecución tras oír su sentencia, ésta se produciría el 21 de octubre del mismo año, solicitó el auxilio espiritual del padre Florencia y éste rehusó visitarlo. Luis de Góngora en carta del 20 de julio se lamenta de ello: «Invió otro día a pedir al P. Jerónimo de Florencia le hiciese merced y caridad de venirle a consolar en aquel trance, donde tenía que consultarle cosas de su conciencia: respondió que le perdonase». ⁴⁵

De 1622 son las honras a don Pedro de Castro, conde de Lemos, ⁴⁶ y sus famosas honras en la muerte de Héctor Pignatelo, duque de Monteleón, predicadas el 22 agosto de este año en la iglesia de los Capuchinos de Madrid. ⁴⁷

Entre 1625 y 1629 publica su famoso *Marial* ⁴⁸ colección de catorce sermones en los que se argumenta a favor de la Inmaculada Concepción, de amplio debate teológico en la época. Florencia justifica la impresión de esta obra en un mandato de Felipe III, quien asistía a los sermones de las fiestas de Nuestra Señora.

En 1629, Jerónimo de Florencia cae enfermo de perlesía. De hecho, el 7 de marzo de 1629, según consta en su expediente de Palacio, recibe sus gajes un apoderado. El envío de éste para el cobro continuará hasta el día de su muerte, el 13 de marzo 1633. En esta documentación se rastrea la percepción de gajes atrasados hasta el 22 de enero de 1638. ⁴⁹ Probablemente a causa de esta dolencia, el rey le libera de su condición de confesor de los infantes en marzo de 1630, sustituyéndolo por Fray Domingo Cano, para el infante don Carlos, y por Fray Juan de San Agustín, ambos también predicadores reales. ⁵⁰

Pese a su enfermedad, Florencia no se resiste a abandonar su actividad de confesor de tan importantes nobles, probablemente también presionado por sus superiores, reacios a perder tal posición de influencia. Visita al infante cardenal con la pretensión de impedir el juramento de los confesores propuestos.

Pocos días después, el 10 de marzo, el rey envió al protonotario de Aragón para manifestarle que no se trataba de una cuestión personal pero que deseaba que se retirara a su orden, manteniendo los gajes del oficio de confesor de los infantes. Florencia replicó manifestando su buena disposición y salud para seguir pero el protonotario le conminó a obedecer el mandato del rey. ⁵¹

Pero de todas estas actuaciones, con el componente de intriga que llevan aparejadas, no se ocupa Nieremberg en las líneas finales que dedica a la vida de nuestro predicador. Escribe que entregó «su alma con mucha serenidad a las doce de la noche, sin haber perdido el juicio, ni el hablar hasta expirar». ⁵² Fue enterrado por la tarde. Tenía 68 años y 54 como miembro de la Compañía. ⁵³

⁴⁵ *Obras completas*, págs. 993-94.

⁴⁶ *Sermón que predicó [...] en las honras que se hicieron al Excelentísimo Señor don Pedro de Castro*, [s.l.-s.a.]

⁴⁷ *Sermón*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.

⁴⁸ *Marial*, Alcalá, Juan de Orduña, 1625-1629.

⁴⁹ Archivo General de Palacio, caja 366, exp. 47.

⁵⁰ *Nuevas de Corte y sucesos de Italia desde bebrero de 1630 hasta 17 de mayo de 1631*, Biblioteca Nacional, Ms. 2363, fols. 102-102v. Debemos el envío de esta relación a nuestro colega Fernando Negrodo.

⁵¹ *Ibidem*, fol. 102 v.

⁵² *Honor del Gran Patriarca*, pág. 634.

⁵³ *Ibidem*, pág. 635.

APORTE DOCUMENTAL AL DEBATE ACERCA DE LA PRIORIDAD ENTRE *EL BURLADOR DE SEVILLA* Y *TAN LARGO ME LO FIÁIS*: EL CARTAPACIO DE COMEDIAS DE JERÓNIMO SÁNCHEZ

ÁNGEL MARÍA GARCÍA GÓMEZ
Universidad de Londres (UCL)

PROLEGÓMENOS

En 1878 el Marqués de Fuensanta del Valle publicó una comedia suelta, descubierta por José Sancho Rayón, titulada *Tan largo me lo fiáis*, cuyo texto había sido desconocido por la crítica a pesar de haberse ya impreso en el siglo XVII, pero sin indicación de lugar y año. Hoy se acepta 1634-1635 como fecha más probable de impresión. La obra posee marcadas semejanzas e importantes diferencias con el texto de *El burlador de Sevilla*, impreso en Sevilla en 1627-1630. El descubrimiento del texto de *Tan largo* no tardó en plantear una serie de preguntas relativas a la relación entre esta obra y *El burlador*, preguntas a las que se han dado respuestas encontradas que siguen suscitando interrogantes. Dejando a un lado el espinoso tema de la autoría de una u otra de estas dos obras, en mi comunicación de hoy me ciño al de la relación cronológica entre ambos textos, acerca de la cual aportaré datos inéditos de archivo que arrojan nueva luz sobre el debate.

Comenzaré distinguiendo entre composición e impresión; entre prioridad de composición y prioridad de impresión. Sobre esta última la crítica, apoyada en datos objetivos, se muestra unánime: *El burlador* es prioritario con respecto a *Tan largo*. El debate surge alrededor de la prioridad de composición: ¿cuál de las dos obras se escribió primero? La pregunta reviste una doble importancia. Por una parte, dirimir a cuál de las dos obras pertenece el honor de haber sido la primera en encarnar el mito de don Juan. Por otra, aportar criterios para la fijación de los textos ya que aquél que posea prioridad de composición gozará de una autoridad textual superior a la del texto compuesto con posterioridad.

ESTADO DE LA CUESTIÓN¹

Dos críticos han prestado especial y continuada atención al tema: Xavier A. Fernández y Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Ambos han publicado ediciones críticas de las dos obras. Sus

¹ Información y datos fundamentales en las siguientes obras y estudios preliminares: *Tan largo me lo fiáis*, ed. Xavier A. Fernández, Madrid, Estudios, 1967; Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. X. A. Fernández, Madrid, Alhambra, 1982; Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Andrés de Claramonte y El burlador de Sevilla*, Kassell, Reichenberger, 1987; Andrés de Claramonte, *El burlador de Sevilla*, ed. A. Rodríguez L-V., Kassell, Reichenberger, 1987; *El burlador de Sevilla*, ed. A. Rodríguez L-V., Madrid, Cátedra, 1989 (11 ed. 2002); Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis*, ed. A. Rodríguez L-V., Kassell, Reichenberger, 1990.

criterios de edición, sin embargo, son diametralmente opuestos. El primero basa sus ediciones en la prioridad de composición de *El burlador*; el segundo, en la de *Tan largo*. El debate antecede a la labor de estos dos críticos y se remonta a Blanca de los Ríos para quien *Tan largo* fue una fase previa a la elaboración de *El burlador*. En favor de la prioridad de composición de *Tan largo* se han decantado, con diversos matices, G. E. Wade y R. J. Mayberry (1962), A. E. Sloman (1965), M. R. Lida de Malkiel (1966) y D. Rogers (1977). La prioridad de composición de *El burlador* ha sido mantenida por P. Guenoun (1962), J. Casalduero (1977) y, como alternativa preferente, por J. M. Ruano de la Haza (1995).

Pero el centro del debate lo ocupan Xavier Fernández y Alfredo Rodríguez, cuyas opiniones conviene exponer matizadamente. Para el primero ambas obras proceden de un texto matriz o *Ur-text* hoy perdido, el cual se transmite independientemente tanto a *El burlador* como a *Tan largo*: ambas obras tienen, pues, por base de su redacción otro texto anterior que le es común. Dado el carácter independiente de esta transmisión, entre las dos obras no existe relación de prioridad o de posterioridad con respecto al *Ur-text*. Sí existe, sin embargo, prioridad de composición. Según Fernández, el texto de *El burlador* se redactó hacia fines de 1624, mientras que el texto de *Tan largo* fue escrito en época posterior a 1634, si bien con independencia del texto de *El burlador*. Las semejanzas notables entre las dos obras se explican por su relación con el *Ur-text* del que ambas obras proceden. Fernández, pues, concede prioridad de composición a *El burlador*, pero no atribuye prioridad de origen a ninguna de las dos obras ya que ambas proceden independientemente de un mismo texto matriz. Contrariamente, para Alfredo Rodríguez el texto de *Tan largo* es prioritario y fue compuesto aproximadamente en 1616 o antes. Este texto prioritario fue objeto de refundición posterior, dando lugar al texto de *El burlador*. Según este crítico, para quien no hay necesidad de suponer, como hace Fernández, un *Ur-text* perdido, en el texto impreso de *Tan largo* se nos ha conservado, con fidelidad fundamental, el texto original de la comedia y, por lo tanto, la primera versión dramática del mito de don Juan.

Como ya he indicado, para Alfredo Rodríguez *El burlador* es una refundición de *Tan largo*. Pero en este caso el término «refundición» habría que entenderlo en un sentido muy restringido. Las refundiciones se hacían a texto completo. El texto *ad quem* resultante de este proceso era fundamentalmente distinto del texto *a quo* originario, si bien conservaba el *mythos* y parte del esquema de la *fabula*, para utilizar dos términos aristotélicos. Así ocurre en, por ejemplo, las dos versiones de *El alcalde de Zalamea*. El caso que nos ocupa es muy distinto. Los textos impresos de *Tan largo* y *El burlador* comparten un número substancial, muy elevado, de versos idénticos o casi idénticos: según un cómputo de José María Ruano, 1433 versos, que representan más de un 60% del total de sus respectivos textos. Esta considerable extensión del material compartido podría llevar a suponer, como hace Xavier Fernández, que existió un texto anterior, un *Ur-text* que se transmitió a ambas obras, aunque de manera incompleta. En general, tanto los defensores de la prioridad de composición de *El burlador* como los que abogan por atribuir esta prioridad a *Tan largo* sugieren que el texto originario se transmitió a través de copias incompletas. Para X. Fernández su supuesto *Ur-text* llega a ambas obras a través de dos copias de un memorión: una mejor para *El burlador* y otra distinta más deturpada para *Tan largo*. Tesis cercana a la de Lida de Malkiel y Bruerton quienes opinan que el texto impreso de *El burlador* procede de una copia estropeada o mutilada de un memorión; o bien, como sugiere Rogers, de una copia compuesta por el ensamblaje de los papeles de varios actores. En fecha más reciente, Ruano ofrece una hipótesis más detallada. Observa este crítico que más de la mitad de los versos compartidos por el texto impreso de las dos obras se dicen cuando Catalinón está en escena. Esta observación le lleva a la conclusión de que el texto del que se derivan una u otra de las dos obras procede de una copia de la parte del gracioso; copia en la que también se ensamblan partes dialogales de otros actores recobradas de memoria por el mismo actor-Catalinón. Para citar sus mismas palabras: «podemos concluir con un alto grado de certeza que el texto que llega a manos del impresor de una de las dos versiones de la comedia de don Juan estaba basado en parte en el papel de Catalinón y en parte en textos escritos y/o reconstruidos de memoria, probablemente

por el mismo actor».² Esta hipótesis de Ruano supone la existencia de un determinado actor que, tras representar el papel de Catalinón en una compañía, abandona sus filas llevándose hurtada la copia de su parte.

El único crítico que se aparta de estos esquemas explanatorios en los que el material compartido por ambas obras se intenta justificar mediante hipótesis de copias de un *Ur-text*, o de copias incompletas de actores, es Alfredo Rodríguez. En este punto, el esquema de este crítico es muy nítido: el texto impreso de *Tan largo* procede directamente del texto compuesto en c. 1616; mientras que el texto impreso de *El burlador* es una «refundición» de *Tan largo*.

Antes de pasar adelante conviene recordar que los datos objetivos, de carácter documental, que apuntalan las diversas teorías arriba esbozadas se pueden contar con los dedos de una mano. A saber: el texto impreso de *El burlador*, publicado en 1627-1630; noticias sobre dos representaciones de esta obra en Nápoles en 1625 y 1627; y el texto impreso de *Tan largo*, publicado alrededor de 1634-1635. Ahora contamos con un nuevo dato. A ello paso.

UN NUEVO DATO

El 2 de agosto de 1617 el arrendador de la casa de las comedias de Córdoba, Andrés de la Orden, concierta con Jerónimo Sánchez, «autor de comedias de los nonbrados por S.M.», una temporada teatral en la que éste se obliga a hacer un número indeterminado de representaciones, que incluirían 16 con comedias nuevas.³ Para hacer el viaje desde Écija, donde se encuentra la compañía, el arrendador le adelanta 1.500 reales, que el autor tendrá que devolverle a razón de 88 reales cada día de representación y de 100 reales los días de fiesta. Además el arrendador promete darle 150 reales «graciosamente» para gastos asistenciales. La compañía de Jerónimo Sánchez comenzó a representar el 10 de agosto y terminó de hacerlo el 4 de septiembre; período que, excluyendo los sábados cuando no se representaba, abarcaba un total de 23 días disponibles. De hecho solo se efectuaron 18 representaciones.⁴ Tres días después de dar fin a esta temporada, Jerónimo Sánchez está todavía en Córdoba firmando una obligación de pago en favor del arrendador a quien confiesa deber 3.673 reales prestados, de los cuales 2.054 reales no guardan relación con los gastos del viaje desde Écija y le fueron entregados durante los días de su estancia en Córdoba.⁵ Estos datos son indicativos de una temporada teatral económicamente mala para el autor. Al parecer no solo no contó con entradas suficientes para devolver paulatinamente al arrendador el préstamo de viaje sino que además necesitó otros 2.000 y pico reales para cubrir gastos de hospedaje y manutención. Todo ello cuadra bien con la situación del teatro en Córdoba por estas fechas. No había habido representaciones entre mediados de noviembre de 1616 y mediados de agosto de 1617, años que fueron extremadamente secos y estériles. Además, la compañía de Jerónimo Sánchez estaba actuando en un mes durante el cual, debido a las elevadas temperaturas, no se solía representar en Córdoba. Es así muy posible que el público fuera escaso y que en los cinco días en que se pudo representar, pero no se hizo, la falta de público fuera tal que aconsejara suspender las funciones correspondientes. Jerónimo Sánchez se compromete a pagar el total de las deudas contraídas en dos plazos de 12 y de 28 días respectivamente. Pero su crédito debía estar bajo y la deuda queda asegurada mediante la hipoteca de ciertos bienes a favor del arrendador. En primer lugar varias piezas de vestuario teatral, incluyendo sayos de villanos y un vestido de cardenal. En segundo lugar, el cartapacio de comedias, cuyos títulos se transcriben en el documento notarial. La lista

² José María Ruano de la Haza, «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*, eds. I. Arellano y otros, Madrid, Estudios, 1995, pág. 291.

³ Archivo Histórico Provincial de Córdoba [AHPC]: 11736P; fols. 397v.-399r.

⁴ Ángel María García Gómez, *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de las comedias: 1602-1737*, Fuentes para la historia del teatro en España [Fuentes], xxxiv, London, Tamesis, 1999, pág. 406.

⁵ AHPC: 11736P; fols. 439v.-443r. El texto transcrito de este documento aparecerá en el tercer volumen sobre el teatro en la Córdoba del seiscientos, que preparo ahora para la imprenta.

está encabezada por el siguiente título: *Tan largo me lo fiays*. Después siguen 16 títulos más, de los cuales 12 al menos son de comedias y el resto, al parecer, de entremeses.

Antes de proseguir, paremos mientes en este nuevo dato, que ocupa ahora la cabecera cronológica de los datos objetivos con los que contamos para jugar baza en el debate sobre la prioridad de las dos obras que encarnan el mito de don Juan. En efecto, en 1617 se representó en Córdoba una comedia, *Tan largo me lo fiáis*, cuyo título es idéntico al de la publicada alrededor de 1634. El hecho ocurrió ocho años antes de la primera noticia objetiva que tenemos sobre la puesta en escena de *El burlador de Sevilla* en 1625 y una decena de años con anterioridad a su publicación (1627-1630).

Surge de inmediato una pregunta que interesa dilucidar: ¿quedó el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez, con el ms. de *Tan largo me lo fiays*, en manos del arrendador cordobés? Ello dependería de la naturaleza de las prendas ofrecidas como seguridad de la deuda. Cuando las prendas eran posesiones personales éstas pasaban a manos del acreedor, quien las retenía hasta que se le satisficiera la deuda. Veamos dos casos ilustrativos espigados del acervo documental cordobés. En septiembre de 1653 el arrendador de Córdoba, Andrés de Morales Chirinos, adelanta 2.500 reales a Esteban Núñez, quien desde Lucena, donde reside a la sazón con su compañía, envía unas «piezas labradas de su servicio», posiblemente de plata; piezas estas de uso personal que, dos años más tarde, el dicho autor declara haberle sido devueltas por el arrendador una vez que a éste se le ha satisfecho la cantidad prestada.⁶ En esta ocasión las prendas, por no ser de uso teatral, han quedado en manos del arrendador durante un prolongado período de tiempo. Este caso contrasta con el de Miguel Bermúdez, quien en junio de 1656 está a punto de salir de Córdoba adeudando al mismo arrendador 8.000 reales. En seguridad de la paga tiene entregadas en prenda numerosas piezas de vestuario teatral; las cuales, como es natural, va a necesitar para su próxima temporada en Jaén, hacia donde viaja. Dada esta circunstancia, el vestuario se transporta a Jaén con la compañía, pero quedando en poder de un podatario del arrendador con instrucciones de entregar los vestidos teatrales cada día que la compañía represente y retirarlos por la noche una vez acabada la función.⁷ Con seguridad es esto lo que ocurriría, en substancia, con el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez, aunque sin las extremadas medidas de vigilancia que se aplicaron para el vestuario de Bermúdez. Los mss. del cartapacio viajaron con el autor a su próximo destino teatral, si bien sujetas a gravámenes legales que impedían o al menos obstaculizaban su venta a un tercero ya que el arrendador, a pesar de haberse separado físicamente de las prendas, seguía gozando de derechos prioritarios frente a otro cualquier acreedor hasta tanto que el autor no le liquidara la deuda. En otras palabras: los mss. quedaban en poder de Jerónimo Sánchez, pero éste no podía enajenarlos hasta haber liquidado con el arrendador. Aunque en otros casos me ha sido posible seguir la pista documental de otras deudas de autores a arrendadores cordobeses hasta su resolución final, no he podido encontrar datos que confirmen que Jerónimo Sánchez satisficiera la suya. Consta sin embargo que su compañía ya no volvió a representar en Córdoba, aunque con anterioridad a 1617 lo había hecho en dos ocasiones: en septiembre-octubre de 1613 y en abril de 1616.⁸ Si la deuda no se saldó, o entre tanto que no se saldara, los mss. del cartapacio habrían permanecido en situación legal precaria.

Una segunda pregunta digna de consideración: ¿hacia dónde se desplazó Jerónimo Sánchez con el ms. embargado de su *Tan largo* después de su salida de Córdoba? No tengo respuesta completa a esta pregunta. Son escasos los datos que poseemos acerca de Jerónimo Sánchez. Era natural de Toledo. Es posible, solo posible, que sea el «Sánchez» nombrado por Quiñones de Benavente.⁹ En 1610 solicita y se le concede licencia para venir a representar en la Corte, al

⁶ AHPC: 4, 712; fols. 699r. y 4, 714; fol. 349r.-v.

⁷ AHPC: 4, 715; fols. 287r.-288v.

⁸ García Gómez (1999), págs. 405-06.

⁹ *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. N. D. Shergold y J. E. Varey, Fuentes, ii, London, Tamesis, 1985, I, 883.

parecer con su propia compañía, aprovechando que acababan de disolverse otras; entre ellas la de su antiguo autor, Pedro Rodríguez, y la de Claramonte.¹⁰ Tenemos noticias de que representó en Córdoba en octubre de 1613, en Madrid en septiembre de 1615, en Écija en febrero de 1616, de nuevo en Córdoba en abril de 1616, en Málaga y Ronda en mayo y junio del mismo año, en Écija y Córdoba en 1617, como ya sabemos.¹¹ Unas semanas después de comenzar a representar en esta ciudad en 1617 y previendo quizá que, debido a la escasez de público, la temporada iba a ser más breve de lo que había imaginado, Jerónimo Sánchez firma dos poderes. Uno en favor de un vecino de Antequera, y otro nombrando podatarios a tres vecinos de Lisboa para concertar representaciones con los administradores de las respectivas casas de comedias;¹² representaciones que no sé si se llegaron a concertar. Después del embargo de su cartapacio, sí representó en Málaga durante la Navidad de 1618.¹³ En marzo de ese año aparece en un documento madrileño como «representante», aunque no se explicita si estaba representando.¹⁴ En junio de 1619 está en Badajoz concertando representaciones para el Corpus, y haciendo nuevo contrato de compañía por el que los representantes se obligan «a yr todos juntos... a la ciudad de Lisboa». Este documento notarial refleja una situación crítica: Jerónimo Sánchez está endeudado con miembros de su propia compañía, los cuales parecen haberse alzado con la administración de las ganancias imponiendo condiciones humillantes para el autor. La validez del contrato es de solo dos meses, durante los cuales la compañía viajaría a Lisboa. Cabe preguntarse si no sería en esta ciudad donde, una vez disuelta la compañía a mediados de agosto, el actor-Catalinón abandonaría el grupo llevándose una copia de su parte, la cual se utilizaría más tarde como base del texto de *El burlador de Sevilla*.¹⁵ Es posible, solo posible, que la espinosa situación legal en que quedó el ms. impidiera su venta a otro autor y su vida normal sobre las tablas, una vez que Jerónimo Sánchez hubiera agotado sus posibilidades escénicas. Por otra parte, conviene tener en cuenta que otros mss. del cartapacio fueron publicados sin aparente dificultad en 1621: *Sembrar en buena tierra*, de Lope; *El perfecto caballero* y *La humildad soberbia*, ambas de Guillén de Castro. Un incremento informativo acerca de Jerónimo Sánchez, incluyendo el elenco de su compañía en 1617 y en años inmediatamente siguientes, arrojaría luz sobre el itinerario del ms. de su *Tan largo me lo fiays*, y sobre la identidad del actor-Catalinón, autor del propuesto hurto. La posible puesta en escena de esta obra en Lisboa en 1619 sería de no escaso interés, dado que el «elogio a Lisboa» es uno de los elementos que distinguen al *El burlador* del *Tan largo*.

REFLEXIONES FINALES

En estricta lógica no podemos descartar la posibilidad de que entre el ms. de *Tan largo* que Jerónimo Sánchez llevaba en su cartapacio en 1617 y el texto publicado alrededor de 1634 solo existiera una identidad de titulación: dos obras distintas que compartieran un mismo título. Esta posibilidad permitiría seguir defendiendo su postura a los críticos que han venido abogando por

¹⁰ Charles Davis y John E. Varey, *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615*, Fuentes, xx, London, Tamesis, 1997, doc. 42, pág. 142.

¹¹ García Gómez (1999), págs. 405-06; Archivo Histórico Provincial de Madrid [AHPM], Sebastián de la Peña, protocolo 2733; fols. 987r.-989v.; Andrés Llordén, «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», *Gibraltar*, año XXIV (1975), págs. 157-58 y 169-70.

¹² AHPC: 11736P; fols. 419r.-421r.

¹³ A. Llordén (1975), pág. 171.

¹⁴ AHPM: Juan de Piña, protocolo 4.586; fols. 765r.-766r.

¹⁵ Fernando Marcos Álvarez, *Teatros y vida teatral en Badajoz: 1601-1700*, Fuentes, xxvii, London, Tamesis, 1997, docs. 79 y 80. En el doc. 80 se da el elenco de la compañía; ninguno de sus componentes, excepto Manuel de Silva, aparecen nombrados en *Genealogía*, haciendo sospechar que fuera compañía de poca calidad. Sabemos que en 1621 Jerónimo Sánchez seguía ejerciendo como autor de una compañía de título: Charles Davis y J. E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudios y documentos*, Fuentes, xxxv, London, Tamesis, vol. 1, pág. lxxi.

la prioridad de composición de *El burlador* con respecto al *Tan largo*. De manera más específica, X. Fernández pudiera sustentar que el ms. de *Tan largo* en el cartapacio de Jerónimo Sánchez es el texto matriz o *Ur-text* del que procederían independientemente tanto *El burlador* como el texto impreso en la suelta de *Tan largo*. Opino, sin embargo, que el documento cordobés del que aquí doy noticia parece inclinar la balanza en favor de la hipótesis de Alfredo Rodríguez. La fecha de c. 1616 que éste crítico asigna a la composición de *Tan largo* coincide con asombrosa exactitud con la de 1617, año en que una obra de idéntica titulación se representa en Córdoba, posiblemente como comedia nueva, además de haberlo hecho con seguridad en Écija y casi con certeza también en Sevilla de donde solían proceder las compañías que atravesaban la bien trillada ruta teatral de Sevilla-Écija-Córdoba. Para Alfredo Rodríguez el texto impreso de *Tan largo* es fundamentalmente el texto compuesto c. 1616, el cual gozó de vida en las tablas antes de su «refundición» en *El burlador*. Esta teoría encuentra ahora un inédito contrafuerte documental en el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez.

La relación textual entre *Tan largo* y *El burlador* tiene más entresijos de los que me ha sido posible escudriñar en esta breve comunicación. El documento cordobés aporta nueva luz al debate. Me complazco en dejar su contenido y posibilidades en manos de aquellos que sabrán extraer de él conclusiones más detalladas, sobre todo en relación con la fijación de los textos y su autoría.

NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ: DEL DISCURSO DEL FRACASO A LA AVENTURA ANTROPOLÓGICA

BEGOÑA LETICIA GARCÍA SIERRA
IES El Cañaveral, Madrid

En todos los tiempos, la atracción ejercida por lugares lejanos e inexplorados ha desarrollado la imaginación de las gentes a propósito de los seres extraños que los podían habitar. La cartografía medieval se ilustraba, en lo que eran los confines del mundo conocido, con dragones, sirenas, gigantes, tritones... y muchas veces eran los mismos exploradores los que con sus relatos avivaban la fantasía de unas gentes ansiosas por materializar fábulas inmemoriales. Desde que se produjo el descubrimiento colombino el interés por lo encontrado en el Nuevo Mundo atrajo la curiosa atención de toda Europa. Para describir e interpretar la nueva realidad se emplearon, de manera consciente o no, numerosos antecedentes literarios que condicionaron la visión ulterior de América, pero que a la vez revirtieron en la creación de unos textos plagados de estereotipos reconocibles por el público lector.

Fue el mismo Colón, con su *Diario de a bordo* y las *Cartas del descubrimiento*, quien comenzó la tarea de dar noticias de América, y sin duda el almirante interpretó la tierra a la que había llegado con su memoria llena de las maravillas narradas por viajeros como Marco Polo o John de Mandeville, por las lecturas de *Imago Mundi* de Pierr d'Ailly, de la *Historia Rerum Ubique Gestarum* de Aeneas Sylvius Piccolomini, por la de la Biblia o de los historiadores clásicos como Plinio el viejo o Herodoto. Tal bagaje referencial dio como resultado que creyera haber llegado a un paraíso terreno, y que pusiera en circulación dos apreciaciones que pronto pasaron a ser lugares comunes: la de América como bella tierra de abundancia y la de un indio manso y feliz. Así, podemos leer en la carta que Colón escribe en 1493 a Luis de Santángel: «[...] ellos son tan sin engaño y tan liberales de lo que tienen, que no lo creerá sino el que lo viese. Ellos de cosa que tengan, pidiéndosela, jamás dicen que no, antes convidan a la persona con ello y muestran tanto amor que darán los corazones [...]».¹

El hecho de interpretar la realidad con el recuerdo de lo leído puede ocasionar desajustes entre lo esperado y lo encontrado, así le ocurre a Colón cuando dice haber visto «tres sirenas que salieron bien alto de la mar» e inmediatamente añade que no eran «tan hermosas como las pintan».² Igualmente escribió que en las islas a las que había llegado no encontró «hombres monstruos, como muchos pensaban» (pág. 227), entendiendo que en el siglo XVI *monstrudo* era sinónimo de ser anormal y extraordinario, y lo que él había hallado eran sólo otros seres humanos, distintos, pero no anormales. Si Colón insistió en presentarnos a aquellos primeros indios taínos que lo

¹ Cristóbal Colón, *Diario de a bordo*, ed. conmemorativa V centenario descubrimiento de América, Barcelona, Instituto Gallach, 1992, pág. 224.

² *Diario de a bordo*, ed. conmemorativa (1992), pág. 184.

recibieron como individuos pacíficos y bondadosos «no tienen hierro ni acero ni armas ni son para ello»,³ otros, como Américo Vespuccio, se encargaron de reforzar la leyenda de la existencia tanto de caníbales como de gigantes.⁴ De esta manera muy pronto surgió la dualidad interpretativa en torno al mundo americano y a sus habitantes, que llevó a desarrollar mitificaciones sobre la existencia de seres terroríficos o edénicos, en un mundo bárbaro o inocente.

«VERDADES» DE ÁLVAR NÚÑEZ

Al hablar de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca hablamos de una de las más célebres figuras de la aventura hispana en el Nuevo Mundo. La narración de su periplo brota del fracaso de la expedición capitaneada por Pánfilo Narváez en 1527,⁵ fracaso que le llevó a vivir en situación extrema durante 8 años. Con su relato se convirtió en informador consciente de la realidad humana con que se encontró y en la que se vio obligado a sobrevivir: «Esto he querido contar porque allende que todos los hombres desean saber las costumbres y ejercicios de los otros, los que algunas veces se vinieren a ver con ellos estén avisados de sus costumbres y ardidés, que suelen no poco aprovechar en semejantes casos». Su intención última no fue contar el fracaso y la deshonra de toda una expedición, sino hacerse merecedor del reconocimiento por la victoria que supone haber regresado a los límites del Imperio después de recorrer cerca de dieciocho mil kilómetros de territorio virgen y tras protagonizar una hazaña de resistencia física y adaptación cultural. Como prueba de méritos y servicios quiso dar testimonio de lo visto y lo vivido describiendo nuevos espacios, nuevos modos de relación humana, desde su propia experiencia, siendo cautivo, mercader, curandero, recorriendo millas solo o en compañía, integrándose, en definitiva, en un mundo primitivo con una cultura radicalmente distinta de la de procedencia. Pero con su regreso y con el relato informativo de sus penalidades también consiguió que se tambalearan algunas célebres fabulaciones sobre América. Rompió con la creencia de que los conquistadores perdidos acababan, al pasar los años, aindiándose hasta integrarse tanto entre los nativos que llegaban incluso a ser los caciques de sus comunidades. Igualmente resultará trastocado el mito de la existencia de indios antropófagos. Si bien había testimonios refiriendo casos de canibalismo, sobre todo en el Caribe, lo cierto es que en los *Naufragios* son los indígenas quienes muestran su estupor al enterarse del acto de antropofagia que efectuaron algunos de los naufragos cristianos acuciados por el hambre. Del mismo modo, en lo referente al papel del todopoderoso conquistador frente al desvalimiento indígena queda claro que en el continente americano no hay nada decidido, no están repartidos los roles, y por ello el supuesto vencedor quedará literalmente desnudo y desarmado a merced de los que iban a ser sometidos. La inversión de destinos es clara, y la desnudez real que sufren Núñez y sus compañeros se convierte en la desnudez metafórica del conquistador conquistado. Es la constatación del «mundo al revés», con salvajes que lloran al ver la desgracia del blanco, con blancos caníbales que horrorizan al indio, con soldados españoles que son hechos esclavos e indios convertidos en sus amos; un mundo jamás concebido por las pulidas mentes renacentistas; un mundo con culturas enfrentadas, y donde la conquista se convierte en viaje de supervivencia a través de la calamidad y el sufrimiento que ocasionan el hambre, el frío y el maltrato físico: «Fue tan extremada el hambre que allí se pasó, que muchas veces estuve tres días sin comer ninguna cosa, y ellos también lo estaban y parecíame ser cosa imposible durar la vida [...]».⁷

³ Carta de Colón a Luis de Santángel, en *Diario de a bordo*, ed. conmemorativa (1992), pág. 224.

⁴ Colón informó en sus primeros escritos de que los indios hablaban de otros que vivían en una isla, la «segunda a la entrada de las indias», que eran feroces y comían carne humana.

⁵ El título originario abreviado de la edición príncipe (Zamora, 1542) es: *Relación que dio Álvaro Núñez Cabeza de Vaca de lo acaesido en las Yndias en la armada donde iba por governador Pámphilo de Narváez desde el año de veinte y siete hasta el año de treynta y seis que bolbió a Sevilla con tres de su compaña*. La alusión a *Naufragios* ocurre por primera vez en el encabezamiento de la paginación de la edición vallisoletana de 1555.

⁶ Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, ed. Juan Francisco Maura, Madrid, Cátedra, 2001, cap. XV, pág. 170.

⁷ *Naufragios*, ed. Maura (2001), pág. 130.

Otro de los mitos que la obra de Cabeza de Vaca deshizo fue el de la abundancia de oro y riquezas. La obsesión por el dorado metal había comenzado con el mismo Colón, pero lo contado por Núñez respecto al tema resulta bastante austero, así en el capítulo III refiere haber visto una sonaja de oro, más adelante, en el XXXI, dice que recibió de los indios de un pueblo bautizado como «Corazones» cinco esmeraldas hechas punta de flecha, y no volverá a mencionar la existencia de oro hasta que ya está próximo su reencuentro con otros españoles, en el XXXII. El proceso experimentado por los supervivientes de la expedición de Narváez es bastante significativo, pues si llegaron a la Florida con la idea previa de la existencia de oro, finalmente lo que más buscan será el maíz, un maíz dorado como el oro, que los librará del hambre y sobre todo los acercará a pueblos agricultores. La América utópica de abundancia, riqueza y felicidad se desdibuja leyendo los *Naufraios* para transformarse en una tierra pobre, de naturaleza hostil y duras condiciones de vida. **No hay nada más que leer la obra para constatar que el paraíso soñado se trocó en infierno de penalidades, inclemencias climatológicas, escasez de alimentos y maltrato de sus moradores.**

Por lo que se refiere a la existencia de seres gigantes en aquellas tierras, sí cita Cabeza de Vaca haberse topado en varias ocasiones con indios de grandes proporciones, «como gigantes», aunque tal comparación queda matizada, al menos una vez, al reconocer que quizá fuera el mucho miedo que tenía lo que le hizo percibir a los indios como seres descomunales: «y después de media hora acudieron otros cien indios flecheros, que ahora ellos fuesen grandes o no, nuestro miedo les hacía parecer gigantes» (pág. 117).

Por último, hay que advertir que si los *Naufraios* desbarataron varios de los tópicos de la época, también se encargaron de alimentar la fábula de las 7 ciudades de Cibola,⁸ que llevó a organizar expediciones en su busca, como la del franciscano Marcos de Niza (1539) y la de Francisco Vázquez Coronado (1540).

DEL FRACASO COLECTIVO AL CONOCIMIENTO PERSONAL

Muchos son los temas de debate que se abren a la hora de acercarse a una obra compleja como los *Naufraios*, pero dejando a un lado valoraciones sobradamente tratadas por la crítica nos centraremos en las informaciones que convierten esta obra en fuente de conocimiento humano y etnográfico. Descendiendo desde la situación de privilegio y poder a la de esclavitud forzada y supervivencia dramática, Núñez conoció como nadie el nuevo mundo, en un proceso epistemológico o de aprehensión de la realidad circundante vivido desde dentro y en primera persona. No hizo, como otros, la crónica de las tierras conquistadas, sino de las que recorrió desnudo, y con ello aportó luz sobre gentes y lugares desconocidos. Dibujó un mosaico humano y cultural a lo largo de un espacio a veces difícil de precisar; hay que tener en cuenta que él mismo confiesa haberse perdido en varias ocasiones, y también que escribe de memoria y que el texto que nos llega es un relato de muchos años de su vida reconstruido con recuerdos, donde combinaría información y ficción, lo cual por otro lado era habitual en el discurso histórico del siglo XVI, ya que según la preceptiva clásica poeta e historiador no se obligaban a escribir verdad, sino verosimilitud.

Si bien la ruta exacta que siguió es un tema discutido, sí se puede afirmar que entre 1528 y 1536 viajó por la geografía americana de este a oeste, atravesando territorios de los actuales estados de Florida, Texas, Nuevo México, Arizona, Chihuahua y Sonora. Toda la expedición de Narváez llegó a la costa oeste de Florida en abril de 1528 y tras 56 días, lo hicieron a la región que los mismos indios llamaban de Apalache. A partir de ese momento las dificultades orográficas y la adversidad les llevaron a dispersarse, naufragando el grupo de Álvaro Núñez, el 6 de noviembre de 1528, en una isla que llamaron de Mal Hado, y que se sitúa en la actual bahía de Galveston.

⁸ En el siglo XVI se creyó que en los territorios del norte de México existían 7 ciudades que encerraban magníficas riquezas.

La variedad de nombres de grupos humanos con los que tuvo contacto es más valiosa debido al hecho de que, tras la conquista de aquellas mismas tierras por los ingleses, la mayor parte de esos grupos desaparecieron por extinción. Por ello la información legada antes de una posterior colonización europea más sistemática y arrolladora ha sido alabada por historiadores, antropólogos y filólogos. En tal sentido se muestran los juicios de Barrera cuando declara que esta obra «es uno de los documentos más jugosos de un conquistador sobre el mundo indígena contemporáneo de la conquista [...]».⁹ O de Carreño al decir que «ni sus experiencias, ni el contorno en que se situaban habían sido previamente descritos».¹⁰ O el de Adorno afirmando que «sus descripciones de los grupos nativos son tan específicas que constituyen uno de los primeros testimonios importantes de las culturas karankawa, avavar-caddo, coahuilteca, jumana, suma, ópata, seri, nabime y otras».¹¹

Si enumeramos los pueblos citados por Núñez encontramos: apalaches, autes, chorrucos (charrucos),¹² quevenes, mariames (mareames), iguaces (iguases), guaycones, danguanes (deaguanes), anagados, camones (camoles), avavares, quitoles, cutalches (cutalchiches), maliacones, coayos, sausolas (susolas), comos, atayos, arbadaos, doguenes, mendicas, acubadaos, cuchendados, capoques (coaques), han... Por la diversidad de nombres aportados alcanzamos el primer dato informativo y valioso: la riqueza étnica y la división social, que también será lingüística, existente en las tierras por las que anduvo Cabeza de Vaca.¹³ Este hecho es destacado por Pupo-Walker cuando dice: «[...] el texto de Cabeza de Vaca confirmaba un vasto espectro de diversidad cultural; datos estos que diferían, en extremo, de las concepciones generalizadas que los europeos tenían de los aborígenes americanos».¹⁴

Estos pueblos y culturas, que no fueron objeto de estudio hasta al menos 150 años después, fueron mostrados a Europa gracias al naufrago Álvar Núñez, quien no sólo dio noticia de su existencia sino que relató aspectos referentes a sus relaciones sociales y familiares, alimentación, aspecto físico, ornamentación personal, organización social, régimen de propiedad, ritos funerarios, creencias religiosas, estrategias guerreras y armas, concepto de medicina..., en definitiva, a su cultura y forma de vida.¹⁵ En la obra, los primeros indios citados con precisión son los apalaches, en el capítulo V,¹⁶ y quizá los mejor descritos son los mariames, con los que estuvo 18 meses, entre 1533 y 1534, y que suponen un punto de inflexión en su particular viaje, pues de ellos escapa emprendiendo su definitiva ruta de regreso a la civilización occidental.

Es interesante detenerse en comentar la visión dual que aporta Núñez sobre la naturaleza última del ser americano, sobre su condición humana o animal. Como hombre de su tiempo y cultura participaba de la dicotomía interpretativa acerca del habitante del nuevo mundo, y así combina esas dos visiones en su obra, aunque partiendo para ello del dato fidedigno por él vivido. La concepción del indio como salvaje, como hombre fiero, sin sociedad ni religión, se hace manifiesta en los *Naufragios* cuando su autor se refiere a ellos como brutos y sin razón: «[...] sería tierra muy fructífera si fuese labrada y habitada de gente de razón» (pág. 149); «[...] otros hombres sin razón y tan crudos, a manera de brutos» (pág. 121). Pero las doctrinas clásicas de la Edad de Oro habían creado la teoría interpretativa del hombre que en contacto directo con la naturaleza permanecía en estado de primitiva inocencia. En la obra de Núñez la doble corriente interpretativa abandona

⁹ Trinidad Barrera, «Álvar Núñez C. de Vaca, Naufragios», en *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca*, coord. Margo Glantz, México D.F., Grijalbo, 1993, pág. 182.

¹⁰ Antonio Carreño, «Naufragios, de Álvar Núñez C. de Vaca», en Glantz (1992), pág. 243.

¹¹ Rolena Adorno, «La negociación del miedo en los Naufragios de C. de Vaca», en Glantz (1992), pág. 318.

¹² Las alteraciones que se encuentran en los gentilicios se pueden achacar a que la obra fue escrita durante varios años después de la aventura. Aún así sorprende el número de datos precisos que se aportan.

¹³ Á. Núñez aprendió seis lenguas que resultaban insuficientes porque «no nos podíamos aprovechar de ellas, porque hallamos más de mil diferencias» (pág. 195).

¹⁴ Enrique Pupo-Walker, «Notas para la caracterización de un texto seminal: los Naufragios de Álvar Núñez C. de Vaca», en Glantz (1992), pág. 288, nt. 64.

¹⁵ Mariames y avavares son los grupos de Texas meridional mejor estudiados gracias a lo aportado por Núñez.

¹⁶ Antes, cap. II, pág. 83, habla de indios pero sin gentilicio concreto.

el ámbito teórico para materializarse en una realidad dual, una realidad donde hay indios crueles y también bondadosos, donde coexiste la humanidad y la barbarie. Tras su relato no cabe una única y exclusiva interpretación del indio en uno u otro sentido; tras su testimonio habrá que considerar la existencia de distintos tipos de indios, unos mejores que otros, pero ya no es válida la dicotomía excluyente.

Muchos fueron los indígenas que recibieron a los náufragos disparando flechas, igual que actuarían con cualquiera de sus enemigos, pues hay que tener en cuenta que eran pueblos guerreros: «Todas estas gentes cuando tienen enemistades particulares [...] se matan por asechanzas y usan unos con otras grandes crueldades» (pág. 168). Por su mayor crueldad destacan los quevenes y los mariames. De los primeros huyó Lope de Oviedo por no aguantar el trato que le daban, y estos mismos mataron a Diego Dorantes, a Valdivieso y a Diego de Huelva: «[...] estando sirviéndoles fueron tan maltratados de ellos, como nunca esclavos ni hombres de ninguna suerte lo fueron. De seis que eran, no contentos con darles muchas bofetadas y apalearlos y pelarles las barbas por su pasatiempo, por sólo pasar de una casa a otra mataron tres [...]» (pág. 142).

En cuanto a los mariames, mataron a Esquivel por un sueño premonitorio que tuvo una india. Tal práctica era habitual entre ellos y les llevaba a matar incluso a sus propios hijos. De otras crueles costumbres de este pueblo también se da noticia en el relato: arrojan a sus hijas recién nacidas a los perros para evitar que engendren enemigos, desprecian a las mujeres y no quieren tanto a sus hijos como otras tribus.

Sobre los iguaces dice que son ladrones, borrachos, mentirosos y reservan las cargas más pesadas para mujeres y ancianos; a ellos les pegaban con palos para que se ocuparan de mantener encendidos los fuegos nocturnos y así ahuyentar los mosquitos. También crueles son los camones, que mataron a toda la gente que iba en la barca de Peñalosa y Téllez. Pero frente a los abundantes testimonios del maltrato infligido y las brutales costumbres de algunos grupos indígenas, encontramos otros indios que acogen, que auxilian ofreciendo agua o comida, como los de la isla de Mal Hado (capoques y han) que lloraron de lástima más de media hora al ver cómo los cristianos perdían simultáneamente ropas y embarcación, es decir, todo. De ellos dice son «la gente del mundo que más aman a sus hijos y mejor tratamiento hacen» (pág. 126); todo el pueblo llora la muerte de un vástago durante un año llegando incluso a no buscar qué comer en los tres primeros meses tras el fallecimiento. También de los charruco, con quienes ejerció de mercader, recibirá un buen trato: «me daban de comer y me hacían buen tratamiento» (pág. 133). Lo cierto es que tras escapar de los mariames C. de Vaca y sus compañeros empezaron a contactar con nativos más amistosos, como los avavares, los agenes, y otros más, pero también hay que tener en cuenta que ya se había difundido su fama de sanadores, de chamanes, y por ello eran recibidos con respeto y reverencia allí donde llegaban. Y cuando por fin Álvarez Núñez y los otros tres supervivientes (Alonso del Castillo, Andrés Dorantes y el negro alárabe Estebanico) cruzan el río Sinaloa y consiguen establecer contacto con españoles o, lo que es lo mismo, consiguen regresar a su civilización, se encuentra con el comportamiento violento e inhumano no de los indígenas sino de las huestes de Diego Alcaraz, lo que llevará a Núñez a hacer una apología del indio en una línea crítica y de denuncia ante los excesos que ve cometer, defendiendo la necesidad de dar un trato humano a los nativos para conseguir así una conversión pacífica y no traumática que los integre en el imperio español.

Se podría decir que Álvarez Núñez se encuentra en una posición axial en el momento del reencuentro con su civilización, pues es un español desnudo que ha visto mudar su piel por efecto del sol, es un conquistador aindiado que no soporta el calzado, que ha cambiado su régimen alimenticio de manera radical y que no puede dormir ya sino en el suelo. Pero no es, sin embargo, un indio, sino un español que carece de todos los atributos del conquistador soldado; un español que no es identificado por los indios como un cristiano más porque «nosotros no teníamos codicia de ninguna cosa [...] y los otros no tenían otro fin sino robar todo cuanto hallaban [...]» (pág. 205). Momentáneamente, en la ansiada circunstancia final de su aventura no pertenece ni a unos ni a otros, no es un indio, pero tampoco un conquistador español, y por ello es observado con ojos

atónitos por los compatriotas con que se encontró. Desde esa posición interracial e intercultural, él, que ha sido un español sometido, puede entender el sufrimiento de unos indígenas violentamente tratados que necesitan huir «porque los cristianos no les matasen y hiciesen esclavos» (pág. 200); puede afirmar sentir «gran lástima» por ver gentes huidas y tierras abandonadas por temor; y también puede valorar los métodos empleados por sus compatriotas conquistadores porque él lo era.

Álvar Núñez Cabeza de Vaca, a lo largo de los años de penalidades, ha realizado un viaje espacial recorriendo miles de kilómetros, pero también ha realizado un viaje de conocimiento, conocimiento del otro, del indio y su cultura ignota, y a la vez ha realizado un reconocimiento de sí mismo y de los valores que deben guiar a los españoles en la empresa americana; ha pasado de ser conquistador a convertirse en un ser humano desvalido. De ahí que, a pesar de todos los sufrimientos y penalidades soportadas, no albergue ningún rencor y abogue por una conquista de convencimiento y no de violencia, con lo que se anticipó al famoso espíritu lascasiano: «[...] han de ser llevados con buen tratamiento, y que éste es camino muy cierto y no otro» (pág. 199).

HACIA LA CONFIGURACIÓN DEL «MUSULMÁN» EN EL TEATRO PRELOPESCO: 1519-1560

JUAN CARLOS GARROT ZAMBRANA
Universidad de Tours

Emprender un estudio de Imagología como el presente exige recordar el contexto histórico en que los textos se producen y elucidar las relaciones entre los conceptos de imagen literaria y estereotipo. Además, el obligado contraste entre universo de ficción y referente real debería completarse con un panorama de la tradición literaria anterior. Por imperativos de espacio me limitaré a esbozar el primer asunto; para los aspectos teóricos, así como para un análisis más pormenorizado del corpus y de la serie literaria en general, remito a la página *web* del CIREMIA en donde se encontrará lo que aquí falta.¹

El corpus, compuesto de unas diez piezas, empieza en 1519 o en 1520 con una obra anónima representada en Valladolid² y acaba con el *Código de Autos Viejos*.³ Dejo de lado textos prelopescos posteriores a 1570 (los de Cueva, Cueva y Silva, Cervantes...), pues se diferencian sustancialmente de la producción anterior desde todos los puntos de vista y exigen estudio aparte.

En 1519 la situación histórica ha cambiado considerablemente con respecto a los nueve siglos de presencia musulmana que han hecho de España, de la Península, lo que es ahora. La frontera, término tan presente en la toponimia meridional, ha cruzado el estrecho de Gibraltar. Sin embargo, el Islam permanece en la geografía y en la conciencia hispanas. Así, el referente real de principios del XVI ofrece tres clases de musulmán: el interior, el morisco, mudéjar bautizado, pero aferrado a sus antiguos usos y creencias con escasas excepciones;⁴ el del norte de África, el moro. Por último,

¹ <<http://ciremia.univ-tours.fr/>>

² Véase Ronald E. Surtz, «A Spanish Play of 1519 on the Imperial Election of Charles V», en Francesc Massip (ed.), *Formes teatrals de la tradició medieval*, Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1996, págs. 225-30.

³ *Representación al nuevo emperador nuestro señor*, ed. Manuel Danvila, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 28 (1896), págs. 115-35; Gil Vicente, *Cortes de Júpiter*, en *Farces and Festival Plays*, ed. Thomas H. Hart, Eugene, U. of Oregon Press, 1972, págs. 139-64; Hernán López de Yanguas, *Farsa llamada turquesana*, Julio F. Hernando y Javier Espejo (eds.), Textos Lemir, 2002; Luis Milán, *Farsa de los Comendadores de San Juan*, en *El Cortesano*, Madrid, Aribau, 1874, págs. 156-82; Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa Teologal y Farsa de la Iglesia*, en *Recopilación en metro* (1554), ed. dirigida por Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad, 1966, págs. 81-114 y 463-68, respectivamente; Juan de Timoneda, *Un paso de un Soldado, y un Moro, y un Ermitaño*, en *Obras*, III, ed. E. Juliá Martínez, Madrid, Bibliófilos Españoles, 1948, págs. 37-44; Lope de Rueda, *Armelina*, en *Las cuatro comedias*, ed. A. Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 129-64; *Farsa de los lenguajes*, en *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, ed. Léo Rouanet, Barcelona-Madrid, Bibliotheca Hispánica, 1901 (reimpresión Georg Olms, Hildesheim-New York, 1979), págs. 329-45. Aunque dudo que se representara, consideraré: Micael de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo, *Cortes de la Muerte* (1577), en *Romancero y cancionero sagrados*, ed. José de Sancha, Madrid, Atlas, BAE XXXV, 1950, págs. 1-41.

⁴ Véase Antonio Domínguez Ortiz y Bernard Vincent, *Historia de los moriscos*, Madrid, Alianza, 1984, págs. 91-107.

el lejano, el turco.⁵ No obstante la expansión turca fue tenida muy en cuenta por Carlos I, sucesor de los Reyes Católicos, incluso antes de convertirse en emperador.⁶

A la existencia de estos conjuntos más o menos diferenciados, pues moros y moriscos se confunden,⁷ se añaden imágenes provenientes de varios cauces.

Durante la Edad Media se construye en Europa un canon, en palabras de Daniel,⁸ que refleja las tensas relaciones que la Cristiandad y el Islam mantuvieron desde el nacimiento de éste y que los convierte en enemigos irreconciliables. Los puntos descollantes son:

- Asociación Islam-paganismo.
- Carencia de especulación teológica. El Islam es incapaz de convencer racionalmente para convertir, convierte gracias a la espada.
- Religión determinista cuyo profeta, Mahoma, falso Mesías, es un analfabeto cuajado de vicios y de baja extracción social, argumento este último de mucho peso en el mundo medieval y del Antiguo Régimen.
- Permisividad. La poligamia, la visión del Paraíso, el matrimonio, que se contrae y se disuelve con gran facilidad, la supuesta sodomía islámica, concentran el rechazo de los escritores cristianos, junto con aspectos más centrados en la polémica teológica que dejo de lado. Si dentro de esa crítica de religión acomodaticia hallamos la oposición entre el Ramadán y el ayuno cristiano, no parece que las prohibiciones alimenticias (cerdo, vino) sean puntos recurrentes, aunque las leyendas denigratorias en torno a la muerte de Mahoma reúnan el placer carnal, el amor por la bebida y la presencia del cerdo.
- Vinculación con la astrología, la nigromancia, la magia y con el Diablo.

Para hacerse una idea completa del horizonte mental hispano de la época tendríamos que considerar las crónicas, algunas de las cuales contribuyen al canon, y la literatura. Precisamente Daniel ha señalado lo distintos que resultan los musulmanes de los poemas épicos franceses con respecto a sus correligionarios de los textos polémicos. En su apasionante estudio *Héroes y Sarracenos* pone de realce la óptica particular adoptada por la literatura: el noble musulmán se asemeja mucho al noble cristiano y menudean las sarracenas enamoradas de los enemigos de su fe, algo que se encuentra sin cesar en la literatura del Siglo de Oro.⁹ Para ser exactos, sería erróneo postular una homogeneidad dependiente sin más del tipo de discurso. Pensemos en tres ejemplos medievales: las *Tres morillas*, doña Garoza y el romance *Yo m'era mora, Moraima*. El teatro no es menos heterogéneo según pretendo demostrar a continuación. Insisto en que para una buena inteligencia de nuestro asunto habría que estudiar el contexto histórico así como la tradición literaria: el nacimiento de la jerga morisca y su presencia en la poesía, el teatro y la prosa,¹⁰ así como el desfase en la aparición del tema amoroso en los distintos géneros constituyen algunos de los puntos por dilucidar.

⁵ Para Albert Mas durante gran parte del siglo XVI los turcos aparecen como algo muy lejano para los españoles y de ellos se tiene un conocimiento más bien vago y de segunda mano. Cf. *Les Turcs dans la Littérature espagnole du Siècle d'Or*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1967, págs. 18-19. El número de obras que cuentan con personajes turcos, tres de nueve obras del corpus considerado, invita a matizar esa opinión; de hecho el propio Mas afirma que el emperador y sus allegados estuvieron muy atentos al peligro otomano.

⁶ Antes de llegar a España, Carlos recibió un informe en que se le instaba a defender a la Iglesia contra los franceses, los cismáticos y los turcos; aunque no obtuvo ayuda en la Península cuando se produjo la derrota húngara en Mohacs, el cerco de Viena pudo ser levantado gracias a la intervención imperial, respaldada esta vez por Castilla. Cf. Manuel Fernández Álvarez, *La España del emperador*, vol. XX de *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979², págs. XV y 464-75.

⁷ De hecho la palabra morisco no aparece en ninguna de las obras estudiadas.

⁸ Norman Daniel, *Islam et Occident*, París, Cerf, 1993. El canon permanece vigente durante el Siglo de Oro según Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *La imagen de los musulmanes en la España de los siglos XVI-XVII*, Madrid, CSIC, 1989.

⁹ Utilizo la versión francesa: *Héros et Sarrasins: une interprétation des chansons de geste*, París, Cerf, 2001.

¹⁰ Véase entre otros muchos trabajos: Albert E. Sloman, «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», *Modern Language Review* 44 (1949), págs. 207-17.

En primer lugar deberíamos distinguir entre las obras de circunstancias, esto es las que se escriben para celebrar un acontecimiento concreto o se refieren de manera directa a él, y las otras, del mismo modo que tenemos que diferenciar el teatro áulico del comercial y de las celebraciones públicas, ya sean las vinculadas a festividades religiosas como el *Corpus Christi* o a festejos profanos. Del mismo modo que no es indiferente el que una representación se produzca en Valencia o en Badajoz.

Por supuesto, esta clasificación no basta para entender las condiciones de emisión y recepción, porque no es lo mismo escribir una obra para celebrar el viaje de una infanta que va a casarse en Saboya (*Cortes de Júpiter*), que festejar la elección de Carlos I como emperador (el anónimo vallisoletano), con la responsabilidad religiosa que, siquiera teóricamente, conlleva tal dignidad. Tampoco cabe prescindir de un telón de fondo formado por el cerco de Viena (López de Yanguas) o por un proceso inquisitorial contra protestantes, proceso que en la realidad desembocará en varios autos de fe, mientras que la ficción se arriesga a proponer un desenlace feliz: *Farsa de los lenguajes*.¹¹ Los enfoques pueden y deben variar mucho en tales casos.

Lo que quisiera destacar en esta ocasión es la perspectiva con que aparecen las relaciones entre cristianos y musulmanes; si se diferencian unos de otros, las consecuencias en el desarrollo de la acción y en los rasgos de las *dramatis personae*. Mostrar si se separa a los turcos de los moros, y a éstos de los moriscos. En otras palabras, si las identidades están claras desde el principio y cómo se establecen en el escenario.

La religión opone a musulmanes y cristianos de manera radical en la *Representación al nuevo emperador nuestro señor*, en la *Farsa llamada turquesana* y en la *Farsa de los Comendadores*,¹² siendo la segunda, con mucho, la más virulenta de todas. No creo inútil apuntar que en esas tres obras los musulmanes son turcos y que el enfrentamiento es religioso y político a la vez.

Tanto en la *Farsa de los lenguajes* como en la *Farsa de la Iglesia* la animosidad desaparece al final gracias a la conversión de los dos moros. En Gil Vicente y Lope de Rueda, las creencias carecen de relevancia; en el primer caso nos hallamos ante un universo de ficción en donde conviven la Providencia divina, algunas deidades paganas y la mora Tais, que lleva dos mil años encantada.¹³ Todas colaboran con la corte portuguesa para preparar el viaje de la infanta. En el segundo, el moro granadino Mulién Búcar, tan ducho en conjuros como Tais, e igualmente lleno de buena voluntad, vive en un mundo más cercano al referente real, aun cuando poblado de figuras como Neptuno o Medea. Su condición de moro o de morisco (lo lógico teniendo en cuenta el momento en que la acción se desarrolla),¹⁴ no queda clara; sea como fuere, no aflora ninguna hostilidad en su contra, al revés, es una figura simpática y divertida.

En el *Paso* de Timoneda, descubrimos al final que el Moro ya está bautizado, cuando oímos que se llama Hernando (v. 186). El diálogo establece por primera y única vez en nuestro corpus una oposición, cómica, pero no menos llamativa, entre cristianos viejos y nuevos. Por un lado, un Soldado apicarado, que regresa de Túnez, y un Ermitaño, por otro, un morisco que nombra a Alá (v. 125) y toma partido por los corsarios tunecinos. En resumen, un enemigo interno, percepción que corresponde fielmente a la situación en Valencia.¹⁵ Se nos ofrece una explicación a esa falta

¹¹ He estudiado esta farsa representada entre 1558 y 1559 en «La Réforme protestante dans le *Códice de Autos Viejos*, en *Langages, codes et conventions de l'ancien théâtre*, ed. Jean-Pierre Bordier, París, Honoré Champion, 2002, págs. 231-46.

¹² Henri Mérimée, que fue el que le dio tal título y la fechó en 1538, la estudia en *El arte dramático en Valencia* (1913), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, I, págs. 95 y 97-100.

¹³ Tais es el único personaje femenino del conjunto; tal condición no añade ningún rasgo distintivo.

¹⁴ No se ha podido fechar ni siquiera de manera aproximada esta comedia. Cf. *Las cuatro comedias*, ed. Hermenegildo (2001), pág. 35. Por otro lado, para la figura del nigromante véase: Julio Alonso Asenjo, «El nigromante en el teatro prelopesco», en Manuel V. Diago y Teresa Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad, 1991, págs. 91-105.

¹⁵ Véase Tulio Halpherín Donghi, «Un conflicto nacional: moriscos y cristianos viejos en Valencia», *Cuadernos de Historia de España* 23-24 (1955), págs. 5-115, y 25-26 (1957), págs. 83-250. Por lo que hace a la datación, las alusiones

de armonía entre quienes tendrían que vivir como hermanos en la *Farsa de la Iglesia* (1544?). Con más fuerza aún en la *Farsa Teologal* (1539).¹⁶

La primera de estas farsas tiene por protagonistas a la Sinagoga, la Iglesia, un Pastor, cristiano, y un Moro.¹⁷ La temporalidad es abstracta, aunque como suele suceder en el teatro alegórico se establecen nexos con el presente del público. Los espectadores deben entender que los mudéjares pasaron de un plumazo de ser musulmanes a ser cristianos, sin que nadie se preocupara de su evangelización; al contrario, los trataban mal y el clero encargado de velar por ellos distaba de ser ejemplar. Sánchez de Badajoz ha sido prudente: el neófito, al convertirse, reniega de Mahoma y del sacristán de su pueblo, individuo poco recomendable, en vez de zaherir a su párroco (vv. 219-23). De ahí se sobreentiende que, como el Moro del *Paso*, representa a los moriscos sin catequizar.

La *Farsa Teologal*, por su parte, enfoca la figura del morisco de manera opuesta a la de Timoneda, pues en vez de introducir a uno de ellos, que recibe el nombre de Moro, probablemente vestido como tal, el cual se expresa con una pronunciación particular, se produce la sorpresa inversa.

Sánchez de Badajoz crea un *miles gloriosus*, llamado Soldado, que interviene mediada la farsa para defender a su criada, una Negra a quien el Pastor arrebató el pichel de vino que le llevaba. El Pastor hace un espantajo (vv. 787-92 y acotación siguiente) y cuando el Soldado viene con la Negra a recuperar el vino (v. 800), soltando tremendas bravatas, blasonando de «sangre real» y hazañas innumerables (vv. 816-20), se desmaya de miedo al ver el muñeco. La broma tiene función moral: al volver en sí, el fanfarrón jura enmendarse y «tomar otro camino / de cristiano verdadero» (vv. 934-35).

Poco después el Pastor pregunta a la Negra si es cristiana; ella confiesa su ignorancia y que él mismo es morisco: «Soy un moro con bautismo / y ella no sé si lo tiene» (vv. 1019-020).¹⁸ Mal puede el Soldado instruir a su criada, si él mismo no sabe el credo (v. 1178). A pesar de ello, nada indica en su habla o en sus ideas que pertenezca a una comunidad aparte, ni mucho menos que muestre la menor hostilidad hacia la sociedad cristiana. Al contrario, el Soldado parece sentirse perfectamente integrado en ella por su acento, su profesión y su mentalidad: comparte el prejuicio de la honra, objeto de mofa, pues prefiere que le saquen una muela antes que confesar la verdadera razón de su desmayo y pasar por cobarde.¹⁹ El resultado es que perderá «la fama y las muelas» (v. 1371).

Por medio de las situaciones de amo y criada, se recuerda la necesidad de enseñar al que no sabe. El diálogo insiste en la falta de cuidado de padres y señores en lo que se refiere a la educación (vv. 1185-92) y de manera implícita se pone en evidencia la responsabilidad de la Iglesia, que no ha adoctrinado a los neófitos.

Yanguas destaca entre todos los autores. Para empezar da entrada a dos musulmanes: el Gran Turco y su correo Mahometo. El primero responde a la idea del déspota cruel que circulaba por Europa;²⁰ el segundo, más que turco parece norteafricano, por las pullas provocadas por el

a la campaña de Túnez y a la huida de Barbarroja remiten a 1535, fecha demasiado temprana en mi opinión, aunque no podemos ir más allá de 1546, cuando murió el famoso corsario.

¹⁶ Sigo la fechación propuesta por François Cazal, «Sobre la ordenación editorial de las farsas en la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz», *Criticón* 86 (2002), págs. 117-37, que me envió amablemente una separata de su artículo.

¹⁷ La he estudiado desde otro punto de vista en mi tesis inédita *Le thème juif et "converso" dans le théâtre religieux espagnol, notamment dans celui de Calderón (fin XV^e siècle-XVII^e siècle)*, defendida en París III, 1992, en vías de edición.

¹⁸ Creo poco probable que moro equivalga aquí a «pagano, sin bautizar». Véase la nota a estos versos de Pérez Priego: Sánchez de Badajoz, *Farsas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1985, p. 122.

¹⁹ «Por este negro valer / se pone el alma y la vida» (vv. 1261-62).

²⁰ Véase la Introducción de Hernando y Espejo (2002). La obra debió representarse hacia 1529.

color negro de su piel (vv. 252, 256 y 282), única alusión racial con que me he topado. A ello se añade un diálogo muy militante que recoge casi todo el arsenal antimusulmán. Además de la ridiculización del paraíso y de la poligamia (vv. 769-96), se atribuye una serie de tachas tóxicas a Mahoma: linaje (vv. 738-44), oficio degradante: mercader (vv. 747-49), vida disoluta (vv. 751-54), no es profeta (vv. 755-81, 859).

En resumen, una «ley porcuna» (v. 793) que nunca puede llevar a la salvación. Peor todavía, Mahometo, nombre de lo más significativo, no se convierte, frente a los desenlaces de la *Farsa de la Iglesia* y de la *Farsa de los lenguajes*, quedando al final tan enemigo irreducible como antes.

La farsa de López de Yanguas es una obra de cruzada que alienta al público a tomar las armas contra el turco y contra la fe de Mahoma (vv. 931-34), idea que se repite en el villancico de cierre, en donde el combate sólo puede acabar con la destrucción completa del enemigo (vv. 955-56 y 962-68):

[...]
De turcos paganos,
no quede memoria;
[...]
Morir en tal guerra
llevando buen zelo
es yr de la tierra
derechos al cielo;
perezca del suelo
la ley de Mahoma,
sublímesse Roma.

Desde ese punto de vista se asemeja a las obras escritas por clérigos durante la Edad Media estudiadas por Daniel. Basta con sustituir sarraceno por turco, todo lo demás poco ha cambiado.

Para terminar, veamos si se puede establecer un conjunto de rasgos caracterizadores. Cabe suponer que todos los personajes musulmanes, o considerados como tales, visten de forma particular; tengo que reconocer que rara vez se hallan alusiones explícitas, pero me parece una suposición razonable. Queda por ver si los actores llevan siempre una ropa en adecuación con su procedencia.²¹ Lo mismo ocurre con el habla, que constituye un elemento distintivo salvo en tres excepciones: la *Farsa de los comendadores*, porque los turcos combaten en escena pero no pronuncian ni una palabra, la *Farsa turquesana* y la *Farsa Teologal*.²² Ahora bien, siempre se recurre a la jerga morisca, sin que se asigne a los turcos una lengua específica. Por otra parte, en la comedia nueva las hablas particularizadoras, de valor cómico, están reservadas a los personajes humildes. En nuestro corpus no hay tal especialización, como lo prueba el embajador turco de la *Representación*. Esto me lleva a preguntarme si la mudez de los capitanes de Luis Milán no tendrá que ver con el decoro o con la verosimilitud; la misma hipótesis cabría postular en el caso de Yanguas.

Cuando la Fe es significativa, quienes no creen en Cristo están condenados al infierno (farsas de *Los Lenguajes*, *Iglesia*, *Turquesana*: la amenaza surte efecto en las dos primeras); en la *Representación* nada se dice al respecto.

¿Qué otros rasgos hay? Si pensamos en el canon, comprobamos que el cerdo y el vino surgen una vez: *Farsa de la Iglesia* (afición a la de carne de cabras, v. 150, prohibición de consumir cerdo,

²¹ «Fueron tres enbaxadores vestidos al natural de su tierra con barbas y ropas de turcos...», *Representación al nuevo emperador* (1896), pág. 125; «El Turco entrará muy sobervio, vestido a la morisca...», *Farsa llamada turquesana* (2002), pág. 1.

²² En la *Farsa Teologal*, según indiqué, nada distingue exteriormente al Soldado de un cristiano viejo; la Negra, en cambio, emplea un habla caracterizadora.

v. 155, y de beber vino, v. 175),²³ único ejemplo también en donde se menciona la sexualidad, concretamente la poligamia y la sodomía:

PASTOR.	Por tu vida ¿quál querrás destas dos moro bragante?
MORO.	Ambas a dox quere máx.
PASTOR.	Y an querráslas por detrás tanto como por delante.
MORO.	Pan blanco trax no ser xoma; delante, trax, todo ex una (vv. 161-67).

En conclusión provisional, nos damos cuenta de la imposibilidad de hablar de un tipo de musulmán, moro o turco, porque ningún rasgo se mantiene en todas las obras, o comporta el mismo valor. Lo mismo sucede con el morisco: a veces nada lo distingue de los moros en su aspecto exterior, a veces puede pasar por un castellano.

Necesitaría más espacio tanto para justificar lo anterior como para relacionar la producción de la primera parte del XVI con lo que se escribe más tarde, porque ciertamente encontramos ya los gérmenes de recursos que se convertirán en norma, de situaciones que llegarán a ser motivos.²⁴

Así, los personajes bajos seguirán la línea trazada por el Moro de Sánchez de Badajoz, mientras que los nobles, damas y galanes, se asemejarán a los cristianos. El planteamiento religioso también variará según estemos ante textos polémicos donde se reivindique la cruzada o ante actitudes más próximas al *Abencerraje*. Frente a obras que crean universos de ficción coherentes con una tradición literaria, las hay que dependen más del contexto histórico del momento, aunque no tienen por qué ser más fieles al referente real unas que otras; pero éste es asunto muy largo como ya he dicho y queda para otra ocasión.

²³ No hay ninguna alusión a alimentos tradicionalmente asociados a los moriscos: hortalizas, frutos secos, algo que si encontramos en las *Cortes de la Muerte* (1950), pág. 36. «Vuestra almendra y la pasita / y aquel higuito pasado; / vuestra melcocha maldita / ¿qué hará?...» Corrijo a Sancha que transcribe «melosa» en vez de «melcocha», lo cual parece erróneo.

²⁴ Por ejemplo, Milán introduce un conflicto religioso a la vez que sentimental, como ya observó Mas (1967), págs. 65-66.

LÍRICA TRADICIONAL Y TRANSMISIÓN IMPRESA

MARIO GARVIN
Universität zu Köln

Menéndez Pidal, en su clásica conferencia de 1919 definió la lírica tradicional como:

[La] poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente tradicional [...]. La esencia de lo tradicional está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.¹

Menéndez Pidal reconstruyó esa lírica basándose en las referencias de las crónicas y en textos de los siglos XV y XVI.² Fiel a sus tesis tradicionalistas, el insigne filólogo suponía que las referencias que se encuentran en pleno Siglo de Oro obedecían a una tradición anterior, lo cual, en sentido estricto, es innegable.

En esta dirección, sin embargo, es muy importante el paso que dieron Dámaso Alonso y José Manuel Blecua al subtitular su antología *Lírica de tipo tradicional*. Lo hacían, como justifica Dámaso Alonso, porque esta lírica está «enraizada en las entrañas de la Edad Media», pero eso significa algo muy distinto a «perteneciente», y esto no escapó a ninguno de los que intentaron reconstruir el pasado lírico peninsular. La idea constante de que esa lírica era atemporal y eterna, alimentada por el hecho de que la práctica totalidad de estudios sobre esta lírica, al menos en España, se ha llevado a cabo en la estela pidaliana, ha comportado un modo concreto de editar esos textos que no siempre refleja la realidad textual. Téngase en cuenta, y cito a Vicente Beltrán, que la «existencia de una lírica de este tipo en la Edad Media resulta obvia, su presencia en la ensayística especializada y en las historias de la literatura plenamente justificada, pero textos, lo que se dice textos medievales, en castellano, no tenemos prácticamente ninguno».³

Puede parecer una evidencia, pero no siempre se cae en la cuenta de que, para estudiar la lírica tradicional en el Siglo de Oro, disponemos solamente de los originales o, en su defecto, de las ediciones modernas de esos textos. En su edición, sin embargo, nunca, o casi nunca, se ha recurrido a los principios más elementales de la crítica textual.

Julio Cejador, por ejemplo, uno de los primeros que reclaman en España el descubrimiento de la poesía popular, edita conforme a ideas románticas. Respecto a la autoría por ejemplo cree que

¹ R. Menéndez Pidal, «Poesía popular y poesía tradicional», en *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, tomo 1.

² Sobre los orígenes de esas concepciones cf. M. Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1975.

³ V. Beltrán, «Poesía tradicional, ecdótica e historia literaria», en P. M. Piñero (ed.), *Lírica popular/Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998, pág. 115.

«el pueblo no escribió sus cantares; dejólos brotar por sus labios desde lo hondo del alma, en ondas de melancolías de las que sólo el corazón sabe fraguar»⁴ y al hablar de las fuentes indica que pone «al pie de cada poesía [...] las fuentes de donde se sacó, pero que generalmente no son los autores de aquellos libros autores de las poesías, que son anónimas»; la poesías las ordena «por su estructura o forma poética, desde la más sencilla a la más compleja, según pide la evolución natural de las formas».⁵ Los textos los edita tal y como los encontraba en las fuentes que tenía más a mano, sin importarle demasiado introducir aquí y allá enmiendas no solo injustificadas sino ni siquiera señaladas.

Fueron Dámaso Alonso y José Manuel Blecua quienes años más tarde comenzaron ya a seleccionar estribillos y glosas, es decir, a eliminar todo elemento no tradicional,⁶ y ese es el criterio que ha imperado desde entonces: es el que ha seguido José María Alín⁷ y el que, finalmente, emplea Margit Frenk en el magno *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica*.⁸

Margit Frenk añade un total de 1.100 textos a los 2.687 que aparecían en el *Corpus* original, lo que da un total de 3.790 textos. La autora advierte de que ha hecho con esos casi cuatro millares de textos poéticos «algo así como ediciones críticas» o que ha llevado a cabo «ediciones críticas *sui generis*» y justifica esta postura apelando a la índole de los materiales, es decir, a su procedencia de la tradición oral y a la heterogeneidad de las fuentes escritas en que aparecen. Por ello, para Frenk, estos textos «no pueden someterse a los criterios de una crítica textual canónica». La autora añade de inmediato, que lo que sí ha hecho ha sido seguir varios principios fundamentales como son la fidelidad a las fuentes originales, añadir un escrupuloso registro de variantes y proceder con coherencia de criterios editoriales. Al hablar de las versiones afirma que «no hay una versión que pueda considerarse la primera ni la mejor –en principio todas valen lo mismo».⁹

Me gustaría insistir aquí en dos hechos que me parecen de extrema importancia: en primer lugar, muchos de los textos contenidos en el *Nuevo Corpus* se han tomado de fuentes impresas; en segundo lugar, la lírica de tipo tradicional que aparece en los pliegos sueltos y otros impresos es aquella que anteriormente había sido admitida en ambientes cortes. Todo esto supone en cierta manera lo que podría denominarse un doble filtro. Los autores cultos como sabemos intervienen ya sobre los textos y cuando esos textos posteriormente pasan a la imprenta entran en un circuito de actuación en el que los textos pasan de un impreso a otro en un complejísimo sistema de copias y préstamos textuales muy difícil de perseguir pero coherente y sobretodo muy hermético.

Podríamos concluir por tanto que entre esos 4.000 textos poéticos conservados existen algunos sobre los que podrían aplicarse los mecanismos de la crítica textual, aunque la imprenta comporta una serie de usos que en no pocas ocasiones afectan al texto y que no podemos ignorar a la hora de editar un texto de este periodo; en palabras de Francisco Rico: «de la *recensio* al *iudicium*, la crítica textual de una transmisión impresa debe apoyarse ininterrumpidamente en la *ratio typographica*».¹⁰

Tomemos como ejemplo representativo las endechas que comienzan *Paríome mi madre*. Cejador, el primero en editarlas, afirma tomar la versión que aparece en la edición de 1573 del *Cancionero*

⁴ J. Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana: floresta de la antigua lírica popular*, 9 vols., Madrid, Arco Libros, 1987, vol. I, págs. 7-8

⁵ J. Cejador (1987), pág. 12.

⁶ Aunque es cierto que nunca llegaron a los extremos reconstructivistas de Carolina Michaelis de Vasconcelos, Asenjo Barbieri o Romeu Figueras, al editar los textos desprovistos del contexto en que se nos han transmitido, ofrecían una imagen algo distorsionada de esa realidad textual.

⁷ Cf. sus planteamientos en J. M. Alín, *Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 7-13.

⁸ M. Frenk, *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica*, México, FCE, 2003.

⁹ M. Frenk (2003), pág. 26.

¹⁰ F. Rico, «Crítica textual y transmisión impresa (Para la edición de *La Celestina*)», en F. Rico (dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pág. 239.

llamado *flor de enamorados*, de Juan de Linares. Lo más probable sin embargo es que Cejador conociese la existencia de esa edición por las menciones que de ella hacen autores como Wolf o Salvá, ya que el *Cancionero*, que estos autores sitúan en la Biblioteca Nacional de Viena, no sólo no se encuentra allí, según Rodríguez Moñino, sino que parece no haber estado allí nunca, quedando así la duda sobre la procedencia del texto editado por Cejador. Años después, Rodríguez Moñino y Daniel Devoto reeditan la edición de la *Flor de enamorados* de 1562, impresa en Barcelona por Claudi Bornat, la más antigua que se conoce (probablemente la primera), conservada hoy en Cracovia.¹¹ Ésta es la obra que sirve de fuente a Alonso y Bleuca y también a Alín, para editar las endechas.¹² Margit Frenk opta por editar cada una de las estrofas como textos independientes, argumentando su carácter independiente del resto y lo azaroso de la ordenación que aparece en la *Flor de enamorados*. Anota además la existencia de una versión en la *Silva de romances* zaragozana de 1550, que Rodríguez Moñino acababa de dar a conocer y se pregunta si será la misma, aunque apunta que de ahí las tomó probablemente Juan de Linares para su *Flor de enamorados*.¹³

Las endechas, en efecto, se encuentran también en la *Silva*, sólo que la versión que ahí aparece no tiene 10 estrofas como en la *Flor de enamorados* sino 24, en las que además encontramos algún cambio de orden con respecto a las comunes. Cuando años después Margit Frenk edita estas endechas las estrofas aparecen aún por separado, pero ya recurre, para algunas, a la versión de la *Silva*, para otras a la de un pliego suelto sin fecha y para otras al llamado *Cancionero toledano*, de 1560 o 1570 aproximadamente (BNM ms. 17698).¹⁴ De la *Silva* zaragozana concretamente, toma 17 estrofas, las 1 a 11, 14, 18, 20 y 22 a 24, editando las 2 y 3 como una sola. Las 12, 15, 16, 17 y 19 las toma del *Cancionero toledano* mientras toma la 13 de un pliego suelto sin indicaciones tipográficas.¹⁵

Así pues, al parecer, la situación que tenemos es la siguiente: tres ordenaciones distintas de una serie de estrofas que por otra parte, se editan independientemente, pero considerando cada uno de esos testimonios (tres en nuestro caso) como una versión distinta ya que, no lo olvidemos, estos textos se consideran de naturaleza oral y según los criterios editoriales imperantes, como ya indicábamos arriba, «no hay una versión que pueda considerarse la primera ni la mejor».

Parece necesario, con todo, plantear una serie de cuestiones al respecto. Por lo que respecta a la relación entre las endechas según aparecen en la *Flor de enamorados* y en la *Silva*, ya hemos dicho que ésta tiene 24 estrofas y aquella 10, ofreciendo además numerosas variantes que podrían hacer pensar que no hay relación entre ambas versiones. Sin embargo, si se compara el texto de las diez estrofas comunes no con la *Silva* zaragozana de 1550 sino con la reimpresión barcelonesa de ese mismo año, puede observarse que ciertas variantes parecen tener ahí su origen.

<i>Silva Zaragoza</i>	<i>Silva Barcelona</i>	<i>Flor de enamorados</i>
<i>Estrofa (4)</i>		
Apartaos de mi los bien fortunados que solo en mirarme sereys desdichados	Apartaos de mi los bien <i>afortunados</i> que de solo verme sereys desdichados	Apartaos de mi <i>Bienafortunados</i> que de solo verme sereys desdichados

¹¹ Rodríguez Moñino, Devoto, *Cancionero llamado flor de enamorados, Barcelona, 1562*, Valencia, Castalia, 1954.

¹² Habría que anotar, quizá, que Alonso y Bleuca, en el segundo verso de la penúltima estrofa, en lugar de *sufraganeos*, que es la lección que trae la *Flor de enamorados* y la voz documentada en más ocasiones, por Covarrubias entre otros, se inclina por transcribir *sofraganos*, igual que había hecho Cejador, sin indicar en ningún lugar el cambio de lección.

¹³ A. Rodríguez Moñino, *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551). Ahora por primera vez reimpresa desde el siglo XVI en presencia de todas sus ediciones*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1970.

¹⁴ M. Frenk (2003), nº 772, 764.

¹⁵ R. Menéndez Pidal (ed.), *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 vols. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, vol. I, 8.

(9)

Fuy engendrado
en signo fortunato
raynaba Saturno
su curso menguado

Fuy yo engendrado
en signo *noturno*
reynaba Saturno
su curso menguado

Fuy engendrado
en signo *nocturno*
reynaba Saturno
su curso menguado

(15)

Cupido encendido
con sus sufraganos
el arco en las manos
tenía encordado

Cupido encendido
con sus sufraganos
el arco en las manos
tenía *encarado*

Cupido enojado
con sus suffraganeos
el arco en las manos
tenía *encarado*

Hay que tener en cuenta además que la versión o, mejor, la ordenación y selección de las estrofas que se propone en la *Flor de enamorados* no es completamente distinta a la de la *Silva* sino está basada en el armazón que se propone allí, del que se han eliminado nueve estrofas, pero conservando el orden restante según la *Silva*. Además, la ordenación de las estrofas, el aspecto de las variantes y la circunstancia de que ambas obras hayan sido impresas en Barcelona provocan la fuerte sospecha de que el origen pueda ser el texto de la *Silva* impresa en esta ciudad. Podría pensarse, es cierto, en la atractiva posibilidad de que la *Flor de enamorados* ofreciese un testimonio de esa combinación ya «oralizado» o «popularizado», pero ello no cambia nada en nuestros planteamientos respecto al origen de la versión. Frente a esta situación no es posible defender que esta versión sea igualmente válida desde un punto de vista textual que la que ofrece la *Silva*, pues procede de ella. Este hecho imposibilitaría así una edición del texto que ofrece la *Flor de enamorados* tal y como hacen Cejador o Alonso y Blecua pero, aunque el planteamiento teórico sea quizás erróneo, no impide una edición como la de Frenk, ya que cada estrofa es para ella independiente, pero en ningún caso selecciona como texto base el ofrecido por la *Flor*.

En el Corpus no ha sido editada la estrofa 21 según la versión de la *Silva*: (*quien viene me a ver/mi mal se le pega/que quando a mi llega/se buelve en mi ser*), sin que se expongan criterios para ello. Sin embargo, ya que los textos editados tienen un carácter popular, parece poder concluirse que el presente debe carecer de él. No quisiera entrar ahora en discusiones sobre la naturaleza de los criterios que empleamos para decidir si un rasgo es o no popular; baste con decir aquí que, en efecto, esta estrofa no reúne los rasgos que suelen considerarse populares. Así, sería necesario preguntarse aquí qué sentido tiene entonces esta estrofa entre las demás. Si el texto de la *Silva* es una ordenación más o menos arbitraria de endechas, esta estrofa también debería considerarse como tal; si no es así, creo que ello solamente puede tener una explicación y es que esta estrofa se colocó en ese lugar para servir de enlace temático entre las colindantes. Esto demuestra que independientemente del carácter popular o no popular de las estrofas, su ordenación no es casual sino está concebida teniendo en cuenta una unidad textual superior, lo que además conlleva que hubo manipulación culta, sobre el orden pero verosíblemente también sobre el propio texto, para adaptar esas endechas a una unidad textual que, en una edición de estas características, se pierde.

Hasta aquí pues todo parece hablar a favor de que el testimonio a editar debería ser el de la *Silva* de romances zaragozana. Quedan sin embargo dos cuestiones pendientes. En primer lugar, debe aclararse si la *Silva* es el testimonio más antiguo y en segundo qué ocurre con la versión en pliegos sueltos.

Como es bien sabido, las fuentes de la *Silva* fueron, como puede demostrarse en casi todos los casos, impresas. El cuerpo central de la obra procede del *Cancionero de romances* s.a., impreso en Amberes por Martín Nucio hacia 1547, y los restantes textos de pliegos sueltos. Las endechas se encuentran al final de la *Silva*, en un grupo de 17 composiciones que tampoco son romances y que tendrían este origen. En el caso que nos ocupa, se ha tomado como prueba y testimonio de su existencia impresa antes de la *Silva* la mención de la primera estrofa que se hace en la famosa Ensalada de Praga. La naturaleza de la ensalada como género supone que las composiciones allí

mencionadas son ya harta conocidas. Hay que anotar sin embargo que el pliego en el que aparece la ensalada, que carece de indicaciones tipográficas relativas a impresor y lugar de impresión, es, según creo, burgalés, de los Junta, y posterior a 1550 por cuanto el grabado, roto en el margen inferior derecho, aún está entero en un pliego que lleva la fecha explícita de 1550.¹⁶

La versión que aparece en pliegos, por otro lado, sí es en cualquier caso anterior a 1550. De los dos en que se conserva, uno es necesariamente posterior a 1580, por estar impreso en Burgos por Juan Bautista Varesio, que comenzó a imprimir en ese año. Este pliego tardío es (sin que sepamos con cuantas ediciones perdidas de por medio) una reedición del otro que podemos atribuir al taller de Junta. La fecha además, ha de situarse en torno a 1540 o 1550, ya que el grabado está en un estado de conservación prácticamente idéntico que en otro pliego atribuido con seguridad a esa imprenta y fechado en torno a la misma fecha por Rodríguez Moñino.¹⁷ Ahora bien, ¿qué se entiende en este caso exactamente por versión?

Alonso y Bleuca anotan en su edición la existencia de «una versión *ligeramente distinta* en pliegos» (la cursiva es mía) y para Frenk cabría entender las 5 estrofas que aparecen en el pliego suelto como 5 versiones de las correspondientes estrofas que también están, por ejemplo, en la *Silva* o la *Flor de enamorados*. En este caso sin embargo, el carácter unitario de la composición está mucho más marcado que en cualquiera de los otros dos testimonios. Un solo ejemplo bastará para demostrarlo. Fijémonos en las estrofas 2 y 3 tal y como aparecen en el pliego suelto:

Silva (2-3)

quando yo nasci
era hora menguada
ni perro se oya
ni gallo cantaba
ni gallo cantaba
ni perro se oya
sino mi *ventura*
que me maldezia

(6)

Dixeronne mis *bados*
quando fue nascido
sí damas amasse
fuesse aborrescido

Pliego (2)

quando yo nasci
era hora menguada
ni perro se oya
ni gallo cantaba

sino *era una bada*
que me maldezia

(3)

Dierame *esta bada*
quando fuy nascido
que do mas amasse
fuesse aborrescido
dierame esta hada
quando fuy engendrado
que do mas amasse
fuesse desamado

Como puede verse, en el primer verso de la tercera estrofa el demostrativo remite al hada que aparece en el penúltimo de la segunda, es decir, en el pliego ambas estrofas están pensadas como una continuidad, por lo que todas las estrofas deben entenderse como una única obra.

Falta por analizar finalmente la relación de este pliego, el testimonio más antiguo, con el texto que sirvió de fuente a la *Silva*. Según creo, ciertos datos permiten sospechar un arquetipo común.

Partiendo de la base de que nos hallamos ante dos versiones que habría que considerar como textos completos, el ejemplo que acabamos de ver ya parece negar la posibilidad de una relación entre ambas versiones en el sentido inverso al que proponemos. La relación más lógica parece ser aquella en la que dos estrofas originalmente separadas (2 y 6) pero en la que aparecen conceptos

¹⁶ A. Rodríguez Moñino, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, ed. de A. L. F. Askins y V. Infantes, Madrid, Castalia, 1997, citado solamente como *Diccionario*, n. 664.

¹⁷ *Diccionario*, n. 882, *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 6 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961, II, 68. Para la fecha *vid.* A. Rodríguez Moñino, *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq*, Madrid, Estudios Bibliográficos, 1962, pág. 73.

afines relativos al destino (hado y ventura) se unen a la par que se opera sobre esos conceptos una personificación que los convierte en hada. Una de las pruebas más concluyentes para esta hipótesis la encontramos en la última estrofa:

(12)+ (4)

Mi lecho y mi cuna
es *afligida* tierra
criome una perra
no muger ninguna
Apartaos de mi
los bien fortunados
que solo en mirarme
sereys desdichados

(5)

Criastes me mi madre
en *fugida* tierra
criome una perra
muger no ninguna
apartense de mi
los bien fortunados
que solo en mirarme
seran desdichados

Nótese que la quinta estrofa está formada mediante la doceava y la cuarta según la ordenación de la *Silva*. Por supuesto, podría argumentarse que la relación también hubiese podido tener lugar en la dirección opuesta o incluso que la ordenación obedece a razones que no implican una dependencia entre ambos testimonios, pero no parece probable que de darse alguno de estos dos casos se cometiera el error de afirmar primero ser criado por la madre en «fungida» tierra para dos versos después decir que quien le crió fue una perra (*muger no ninguna*).

Esta versión debió de componerse sobre el texto que sirvió de base a la *Silva*. Respecto al modo en que esto podría haber sucedido, la tipología de los cambios operados sobre el texto base apunta a la imprenta.¹⁸ La única mención a esta composición, aparte de en la *Silva*, aparece en un pliego del taller de los Junta, donde también se imprime el pliego en que aparece esta versión. Aquí, las endechas se encuentran al final del pliego, en el folio 4r, mientras en el 4v, ocupando solamente la mitad de la hoja, encontramos el pregón que comienza *Manda pregonar amor*, que solamente conocemos por estos dos pliegos sueltos. Podría pensarse entonces que el pliego que sirvió de base a la *Silva* y el pliego era también un cuaderno del taller de los Junta, donde se crearía la versión que nos ocupa. La naturaleza impresa de la versión base parece confirmarla la variante que aparece en la última estrofa de la desecha según el pliego, *fugida* tierra, que obviamente no puede ser la lección correcta, como tampoco puede serlo la de la *Silva*, *afligida* tierra. La correcta, a mi juicio, sería *frígida* tierra, que es la que más sentido tiene y la que ofrece el Cancionero toledano. Por supuesto tanto el pliego como la *Silva* cometieron el error de forma independiente pero éste sólo puede haberse dado en una tradición impresa, donde sucedería por semejanza gráfica con la grafía gótica de *frígida*.

Se trata, en fin, de un único ejemplo y nada de lo que hemos dicho hasta aquí niega las teorías usuales sobre la naturaleza de la lírica tradicional hispánica; sin embargo, las imágenes de ella que nos ofrecen las ediciones no suelen corresponderse a la realidad textual que nos ha sido transmitida. Si queremos recuperarla, será necesario editar esos textos tal y como vivieron en los medios que nos los han transmitido.

¹⁸ No sería, por otra parte, el primer caso conocido de una transformación de este tipo. Vid. M. Garvin, «Las coplas de Antón, el vaquero de Morana: transmisión y difusión», en P. M. Piñero (ed.), *De la canción de amor medieval a las Soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam, op. cit.*, págs. 135-45.

LA CONSULTA ESTRUCTURADORA DEL *ORÁCULO MANUAL*: UNA LECTURA HIPERTEXTUAL

FERMÍN GIL ENCABO
Universidad de Zaragoza

La indagación sobre la estructura del *Oráculo* a propósito de la consulta a que remite su título podría contribuir a liberar esta obra de su eventual condición subordinada en el conjunto de la producción graciana y a ofrecérsela reprimada al lector.

Por lo común afloran aspectos que tienen que ver con el estructural –a veces supliéndolo– al estudiar sus fuentes, los influjos ejercidos, la relación con las demás obras de Gracián y, en especial, el pensamiento de éste, cuya constelación de conceptos preside la prudencia.¹ Como resultado de la fusión de los modelos de colecciones de enunciados morales ordenados por *loci communes* y de proverbios agrupados en centurias y glosados, cada uno de los 300 aforismos es un adagio comentado por sentencias y, a veces, refranes e incluso otros adagios, en vez de estar explicado metódicamente.² Pero la vinculación entre el «comento» (O 251) y lo glosado no es rígida: algunos aforismos resultan de la yuxtaposición de elementos, hay glosas en apariencia independientes del enunciado y otras cuyas frases sueltas podrían ser encabezamientos. No falta el caso del aforismo fragmentable (O 277) ni el de varios fusionables.

Junto a las separaciones y uniones de sentido han de computarse las materiales pues la obra original no distinguía (ni siquiera siempre en sus límites físicos) entre enunciado y comentario, carecía de numeración y tenía 299 elementos, si bien la «Fe de erratas» facultó a Amelot en su traducción de 1684 para desdoblarse el 240 y recuperar los 300, número que, más que resultado casual de enmendar al impresor de la *princeps* de 1647, parece fruto de la aspiración a vertebrarla externamente.³ Los aforismos poseían, por lo tanto, un elemento estructural que una edición hace explícito al acomodarlos a la ordenación genérica por centurias y por el plurisignificativo número 3.⁴

¹ Ver M^a P. Cuartero, «*Oráculo manual y arte de prudencia*», en A. Egido y M^a C. Marín (coords.), *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, DGA-IFC, 2001, págs. 89-102; A. Egido, «Aforismos de sabiduría en el *Oráculo manual*», en *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad, 2001, págs. 47-58; *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, e «Introducción» a su ed. de *El Discreto* de 1997 en Alianza; J. M. Ayala, «Prudencia y mundo en Baltasar Gracián», en M. Grande, R. Pinilla (eds.), *Gracián: Barroco y modernidad*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas-IFC, Diputación de Zaragoza, 2004, págs. 103-38. Abrevio *Oráculo* en *O* al citar el aforismo por la 4^a ed. de Emilio Blanco (Cátedra, 2001).

² Cuartero (2001), pág. 100. Ver S. López Poza, «Sobre el género y las fuentes del *Oráculo manual*», en A. Egido, M^a C. Marín y L. Sánchez Lailla (eds.), *Actas II Congreso Internacional «Baltasar Gracián en sus obras»*, Zaragoza-Huesca, IEA-IFC-DGA, 2003, págs. 53-79.

³ Romera, en su ed. de 1954, pág. XXXIV; A. Egido, «Prólogo» a la ed. facs., Zaragoza, DGA-IFC, 2001, págs. XIX-XXI y 171v.

⁴ Para la tríada naturaleza, arte, moralidad, ver C. Peralta, «*Oráculo manual*. 1647», en su ed. de 1969 con M. Batllori en BAE, págs. 133-41, pág. 135; para los tres aforismos delficos, K. Krabbenhoft, *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián*, Salamanca, Universidad, 1995, págs. 71-77; Egido (2001), págs. XXX-XXXII.

A la originalidad de la mixtura de modelos, se añade la de la ficción de un Lastanosa recopilador, rasgo estructurador –además de dictado por la verosimilitud y aun por la cautela ante los superiores, cuando no por la modestia– e indicio de ese marco ficticio de la «Cortesana Academia» que es posible advertir en el *Oráculo* (O 11), evocación de la realidad o sugerencia de motivo genérico, pero nunca mención ociosa en Gracián. Súmese la configuración real o el diseño que el *Oráculo* pudiera revelar de obras de las que procede o es avance, en particular de esos «doce Gracianes» cuyas huellas estructurales y no solo textuales hay que suponer que esperan quien las identifique.⁵

Dentro de la ficción, este arqueo de lo estructural como rasgo subsidiario se coronaría con la inesperada aparición de un «yo» que centra la atención en la voz que enuncia y comenta. Sea esta del autor –en primera persona y tan próximo como al tutear al lector en los preliminares–, sea del personaje recopilador Lastanosa, se produce un inusual distanciamiento entre enunciado y comentario cuando, frente a «Antes loco con todos que cuerdo a solas...» (O 133), se lee «Mas yo moderaría el aforismo, diciendo: antes cuerdo con los más que loco a solas». La rectificación –aun como desliz de ensamblaje– ilumina una latente perspectiva reflexiva que da sentido a lo que de mecánico tuviese la selección, la corporeiza como segunda voz discrepante (¿Lastanosa de Gracián o viceversa?; ¿el Gracián extractado del Gracián extractor?) y amplía el alcance de lo estructural a la dimensión intraaforística al aparecer dentro de un mismo aforismo la relativización usualmente generada en relación con otro, con varios o con el conjunto. Ni siquiera la filiación del enunciado como material ajeno disiparía de nuestra mente la instantánea vislumbra de los andamiajes del autor sorprendido en su «taller».

La emergencia de ese «yo» avala un uso del término «aforismo» referido al enunciado –y no al conjunto de éste y su comentario– que ilumina la dualidad estructural reflejada en el título y redoblada en el subtítulo significativo precisamente por su concordancia: *Oráculo manual i arte de prudencia, sacada de los Aforismos que se discurren en las obras de Lorenço Gracián*. Literalmente, es el «arte» y no el «oráculo» lo que se ha sacado. Y está «sacada de» los aforismos, no «formada con» ellos. El «arte» remitiría al conjunto de los comentarios y, por tanto, se resaltaría cierta autonomía del primer componente como conjunto de respuestas, que tal es el sentido de «oráculo». Esta dualidad del título, reflejo del casuismo relativista frente a la ocultación del sistema, condensa una tensión entre el saber y el vivir (O 15, 232, 247) que anuncia el diseño de la obra como artefacto dinamizador más que como esquema mecánico.

El «arte» quedaría sistematizada por la selección de consejos. De reducirse estos a uno, ya comportaría el germen dual organizador, como se ve en los usuales 105 (bondad-brevidad) o 13 (malicia/milicia). La elección de los 300 marcaría el límite por extensión e «intensión» (O 27) en función del último, que, trascendido el varón prudente como modelo de persona, remite a un «santo» cuya virtud implica todos los atributos ensalzados en el *Oráculo*... y aun los desborda, ampliando lo elegible e interpretable a lo no comentado explícitamente, con un margen que habla de la rica complejidad de la estructura latente.

Algo de ella se revela en las «lecturas» del texto, trátase de menciones aisladas caracterizadoras del pensamiento del autor, análisis representativos de aspectos particulares, clasificaciones con pretensiones de exhaustividad o antologías ajustadas a los más limitadores criterios. Junto a tales selecciones de segundo grado respecto a la realizada por Gracián, deben figurar los testimonios de repercusiones en el sistema de pensamiento o en la propia vida de los devotos del autor. E incluso habría que tener en cuenta las huellas probadas o sospechadas de quienes, calladamente o sin el aura de la celebridad, consultan el *Oráculo*, como reflejan las marcas de los ejemplares de bibliotecas públicas o de librerías de viejo.

⁵ Así, los *Avisos al varón atento*, Romera (1954), pág. XXVII; Hoyo, en su ed. en Aguilar de 1967, págs. CLII-CLIII; Egido (1977), págs. 155-56.

Quien lee, selecciona, sea la materialidad de los textos, sea su sentido y, lo declare o no, busca un esquema o lo impone en intervenciones –a modo de tercer grado– tan arriesgadas como prometedoras: si ninguna clasificación de los aforismos resulta exhaustiva ni satisfactoria, junto a un proceder pretendidamente objetivo existe la posibilidad de prácticas próximas al «mosaico textual» o «trenzado» cuando se obliga a decir a un aforismo o a una combinación de ellos lo que otros y el conjunto podrían desmentir.⁶ Por su parte, el consultante no puede elegir todos los aforismos pues las interrelaciones aumentan los matices hasta hacerlos inmanejables. Y aunque la selección se produzca por descarte, la estructura se percibe necesariamente como contexto de lo elegido, al igual que se asume que los aforismos escogidos se vinculan de manera espontánea por estar próximos, por ser semejantes o por contrastar, procedimientos asociativos frente a los abstractivos y categorizadores que exigiría un tratado. Ante este panorama, quizá se eludiría la frustración de un arte no estructurable y lo volátil de una experiencia supeditada a las circunstancias si las dificultades se entendieran como indicio de la esencia de la obra y, en consecuencia, se plantease la formalización del «arte de prudencia» desde el punto de vista del «oráculo manual».

Por comparación con *El Héroe*, *El Político* y *El Discreto*, la hipótesis tipológica –arquetipo o, mejor, persona–⁷ para explicar la estructura latente posee la coherencia de los precedentes y el refuerzo de la intertextualidad. Pero el *Oráculo* parece romper también con la subordinación del lector a modelos acabados: la autonomía que se espera de este al no facilitarle el «arte» como tratado prescriptivo podría llegar a corresponderse con una estructura aleatoria. El azar en la disposición de los aforismos –si bien con hitos en la numeración– resultaría del acarreo asistemático, lo que permitiría, además, establecer la analogía con el mundo imprevisible para el que se ofrecen los consejos. De nuevo podría atisbarse el rostro de Gracián, ahora aureolado con los atributos casi divinos del creador, aunque sea de mundos textuales y con un guiño de complicidad lúdica.⁸ En un orden aleatorio la secuencialidad sólo cobra sentido en los aforismos seleccionados, incluso en el caso de que también la selección –completa o limitada al punto de partida– se hiciera al azar, hipótesis que representaría una inflexión en el modelo de estructura ya que la secuencia resultante podría ser coherente. La percepción de una estructura curvándose así sobre sí misma se vincularía a un trenzado textual no perverso en tanto que itinerario individual sujeto al sentido de la obra. Tal disposición y tal interpretación se sitúan al margen de las contradicciones que parecían desvertebrar el *Oráculo* y devuelven este al consultante para que acabe por comprender que la auténtica elección no consiste en la preferencia por determinados aforismos ni en aplicarlos mecánicamente sino en captar el funcionamiento del *Oráculo* y adoptarlo como forma de vida. Se produciría de este modo una inflexión más notoria que las anteriores pues no se dirige sólo al *Oráculo* sino también al consultante, quien acaba por verse a sí mismo reflejado en su forma de relacionarse con la obra.⁹

La seguridad aportada por la lógica desaparece al comprobar que en los aforismos la afirmación categórica se hace pasar por demostración y que, en vez de silogismos, estamos ante una exhibición de sofística, ya que sus premisas resultan metáforas aceptadas como axiomas, según Pelegrín,

⁶ Ver I. Gómez de Liaño, *El círculo de la sabiduría*, Madrid, Siruela, 1998, págs. 397-400; M. Serra, *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península, 2000, págs. 269-74.

⁷ Hoyo (1967), págs. CLII-CLXI; Pelegrín, «Introducción» a su ed. en Zaragoza, Guara, 1983, págs. 41, 82.

⁸ La perspectiva lúdica ya planteada por Pelegrín (1983, págs. 56-57), tras ser apuntada como hipotética «médula» de la obra, es trasladada del inventario temático a una intención críptico-maliciosa del autor y una lógica de la complementariedad más reglada que la vida en J. M^a Andreu, «La dialéctica del juego en el *Oráculo manual*», en J. F. García Casanova (ed.), *El mundo de Baltasar Gracián (Filosofía y literatura en el Barroco)*, Granada, Universidad, 2003, págs. 95-130; págs. 96-97, 99-100, 126.

⁹ Krabbenhof (1995), págs. 81-95. El trenzado común puede presentar el *Oráculo* como manual para la consecución del éxito social o la felicidad íntima; leyéndolo puede obtenerse, como dijo Américo Castro según transmitió José Antonio Maravall y recoge Blanco (2001, págs. 58-59), una imagen de Gracián reservado y rayano en el egoísmo e, igualmente, el perfil expansivo y confiado que defiende Pelegrín (1983, pág. 200): «¿quién dijo que Gracián era pesimista?».

glosador del desconcierto posible ante el último aforismo que, en función del lugar que ocupa, podría anular todos los anteriores y, en términos morales, borraría todo lo censurable mediante un acto de contricción.¹⁰

La incoherencia lógica que aprecia Mercedes Blanco radicaría en la contradicción interna de la moral de los aforismos, formulable como «haz al prójimo lo que no quieres que te haga», mientras que las reglas tácticas que enuncian solo son válidas si son adoptadas por los dos adversarios. Los principios que rigen estas prácticas serían refractarios a todo sistema porque se asientan en la no reciprocidad y no podrían funcionar ya que, tanto en el juego como en la lucha, la derrota de uno es la condición para la victoria del otro.¹¹

Para ir más allá del doble impulso contradictorio dentro de un aforismo y entre varios, el sentido y la coherencia del *Oráculo* pueden ubicarse, como sostiene Checa, en su propia estructura, «autorreflexiva» y que «tematiza» los rasgos predicados por los aforismos y sus relaciones. En sintonía con las tesis de Francis Bacon, la «escritura aforística (contingente y presta a la verificación externa) sería preferible a las formas discursivas metódicas y cerradas. Ahora bien, lo atomístico como estructura significativa representaría el límite al que puede llegar Gracián al reproducir y abarcar una realidad inasible: simboliza «el fracaso por organizar verbalmente el escurridizo mundo de los negocios humanos».¹²

Sin embargo, tal fracaso del *Oráculo* podría ser la condición para su auténtico triunfo. Al resistirse a una explicación parcial, provoca un efecto revulsivo en el consultante que busca recetas de aplicación mecánica en un mundo complejo. Tratándose de Gracián y, con el aval de la potencialidad funcional de su propio texto, siempre es posible una vuelta de tuerca a las aparentes contradicciones del *Oráculo*. Así, la principal lección que se puede extraer del aforismo final no es que remita del heroísmo a la virtud sino que se trate de una paradoja. No asistimos a una progresión lógica sino a un salto de dimensión que implica contradicción, pues la estrategia hasta ahora limitada a lo humano debe regirse por pautas «divinas». La síntesis que se proclama desde el enunciado final «En una palabra, santo...» en realidad funciona como el aserto inaugural para un nuevo prototipo al condensar, si no los «doze Gracianes», sí una docena de facetas del modelo graciano, pero no por obra de la concurrencia de la razón, la habilidad y la ocasión sino por efecto de una virtud que trasciende lo mundano: «Ella haze un sugeto prudente, atento, sagaz, cuerdo, sabio, valeroso, reportado, entero, feliz, plausible, verdadero y universal Héroe». Desde esa paradoja que trasluce la fascinación seductora experimentada y transmitida por Pelegrín (1983, págs. 54, 57-58, 63, 217), la obsesión barroca de la concordia de los contrarios se resuelve en la «reversibilidad» de lo afirmado por cualquier aforismo, y la moral aparentemente mezquina cobra todo su sentido en el casuismo jesuítico. Pero, paradójicamente, esto lo glosa quien, al publicar el *Oráculo*, lo somete a una reestructuración sistemática.¹³

Por su parte, el principio de no reciprocidad que implica la pérdida de sentido lógico de la lección moral, si se toma como pista de la atención que reclama la estructura oculta, podría replantearse en la esfera del aprendizaje de la estrategia: no existe mayor aliciente ni dificultad, aun sabiendo los planes del enemigo, que una partida de ajedrez –belicismo lúdico– entre dos discípulos

¹⁰ Pelegrín (1983), págs. 69 y 83; *Éthique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud, 1985; «Du fragment au rêve de totalité. Entre deux infinis, l'aphorisme», en *Fragments et formes brèves*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1990, págs. 103-14.

¹¹ Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, París, Honoré Champion, 1992, págs. 539-41.

¹² «Oráculo manual: Gracián y el ejercicio de la lectura», *Hispanic Review* 59, 3 (Summer 1991), págs. 263-80; 270, 278-79.

¹³ El aforismo 251 se explicaría no por la brevedad de su comentario sino por la paradoja de consistir en decir, a la par como metacomento y preterición, que no necesita de él. La paradoja como enfoque: A. Moraleja Juárez, *Baltasar Gracián: forma política y contenido ético*, Madrid, Universidad Autónoma, 1999, pág. 12. El casuismo: J. M. Ayala, «Vivir a la ocasión». El casuismo y la prudencia en Baltasar Gracián, *Ínsula* 655-656 (2001), págs. 6-9.

del mismo maestro que exhiben pareja brillantez. No será el desconocimiento del reglamento lo que señale al vencedor sino las circunstancias de la partida, decidida tanto por el acierto propio como por el yerro ajeno. Un paso más allá en la metáfora ajedrecística y se percibe el cambio de dimensión al suponer que esa partida la juega uno contra sí mismo. Vértigo o fascinación, esta sería la manera de imaginar y experimentar el valor del *Oráculo*.¹⁴

Desde la paradoja y ante una obra con una metaestructura de la que se puede predicar lo que ella predica que debe hacerse «Hase de ir con arte en comunicar el arte...» (O 212)–, el consultante se encuentra como ante el espejo que se refleja a sí mismo hasta la distorsión en el abismo. La atención se desplaza de lo representado al sistema de representación cuando las líneas que determinan el plano de la lógica se curvan hasta provocar el salto de dimensión, lo que suele producirse al contemplar simultáneamente los aforismos dados por básicos. El fenómeno, que sintetiza la extraña experiencia de encontrar sentido al sinsentido de la afirmación y la negación simultáneas que recorre el *Oráculo*, correspondería al «bucle extraño» estudiado por Hofstadter y que situaría a Gracián en la galería de los representantes del pensamiento creador al margen de los caminos trillados de la lógica: Gödel en las matemáticas, Escher en el dibujo o Bach en la música. La autorreferencia, lejos de la curiosidad o la anécdota, reviste la seriedad de poder identificarse con la sustancia de la Inteligencia Artificial y con la vía para la comprensión del funcionamiento de la mente humana.¹⁵

El consultante que advierte el guiño del autor en un «bucle extraño» comprende que la verdadera elección es una pregunta axial propia del oráculo délfico que debe hacerse a sí mismo sobre cómo conocerse, cómo moderarse y cómo relacionarse con los demás (Krabbenhoft, 1995, págs. 71-77). La autonomía de que goza respecto a las precedentes intermediaciones institucionales o profesionales (O 50; 147, 256, 89) queda simbolizada en un libro en el que se cifra la visión «especular», un libro que le cabe en la palma de la mano, que asume el «espejo manual» evocado en *El Héroe* y que resulta la encarnación de la *oculata manus* de Alciato con tan sugerente proximidad a «oráculo manual» por el sonido y el sentido.

Las potencialidades de la obra se manifiestan otorgando al consultante la libertad, junto con la responsabilidad, en la elección y haciendo que el autor parezca perder relevancia como artífice, guía o intérprete. En definitiva, la obra desvela unos rasgos estructurales cuya sintética caracterización remite al modelo hipertextual.

La ocultación del autor que suele producirse en obras atomizadas transfiere el protagonismo a la estructura: sin centro ni jerarquía, todos sus componentes tienen la misma entidad y cada uno puede relacionarse con cualquiera de los demás mediante conexiones libérrimas que crean recorridos no previstos ni obligados ni, posiblemente, repetidos, en especial si se despliegan varias dimensiones a partir de la homología entre ética y estética. Sin necesidad de recalcar en todos los elementos y pudiendo coexistir los que aparentemente se oponen, la rémora lógica de la contradicción y el hábito tranquilizador de la estructura fuerte y visible desaparecerían junto al axioma de la linealidad en la comunicación textual.

No sólo como concepto es válido el hipertexto: una hiperedición del *Oráculo* devolvería a este sus rasgos originales –los de la minúscula edición *princeps*–, que aún estarían más libres de las ataduras del espacio, del intérprete e incluso de la materialidad del soporte y podría consultarse en la edición, versión, ordenación o antología deseadas, con las anotaciones y complementos gráficos o sonoros preferidos. Complementos valiosos serían las conexiones de inter e intratextualidad, así como las ya existentes concordancias e incluso algún *blog*.¹⁶ Su esencial carácter de oráculo se

¹⁴ Para comprender el punto de vista contrario: O, 294, 180, 101. Recuérdese, del lado del vértigo, el caso clásico del «señor B.» en *Novela de ajedrez*, de Stefan Zweig.

¹⁵ D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, Barcelona, Tusquets, 1995, págs. 12, 19, 28-29, 797.

¹⁶ Texto y concordancias, en <<http://www.cervantesvirtual.com/>>; *weblog*: Michael Hendry, *The Oracle. Daily readings from Baltasar Gracián y Morales, Oráculo Manual*. <<http://www.curculio.org/archives-gom/000028.html>> [1 a 24 de marzo de 2004].

actualizaría al ofrecer la posibilidad de consultarlo por línea con constancia personal del itinerario –incluso de realizar este al azar– y al permitir acumular para su consulta y análisis los recorridos que han supuesto las ediciones, estudios y comentarios previos.

Ahora bien, ni siquiera esta respetuosa propuesta atraparía la esencia «oracular» de la obra, pues, acabando por el principio sin salir de lo paradójico, no hay que olvidar dos detalles: Gracián, que dedica el penúltimo aforismo a «Dexar con hambre», en «Al lector» ya había ofrecido la clave estructuradora culinaria como degustación selectiva que disipa la amenaza de contradicción. Y, allí mismo, el lector, atento a dar con los títulos de los «doze Gracianes» compendiados en el *Oráculo*, comprueba que el título por el que habría de preguntarse es el del libro que tiene en las manos. Si creíamos estar hablando de tú a tú con Gracián, de pronto advertimos un desajuste o bucle inicial al releer sus primeras palabras: «Una cosa me has de perdonar (...): el llamar Oráculo a este epítome de aciertos del vivir». ¿El autor orgulloso de sus obras y controlador de todos sus detalles nos está señalando el punto más débil del *Oráculo*? Puede que en esta brevísima, astuta y arcana *captatio benevolentiae* esté cifrada la relación entre las partes del título. Pero, por supuesto, la clave sigue en manos de Gracián.

ROJAS ZORRILLA ANTE EL ENTREMÉS¹

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL
Universidad de Castilla-La Mancha

No destacó Rojas Zorrilla en el campo del teatro breve. Preocupado como estaba por alcanzar el triunfo en los escenarios cortesanos en la década de los treinta, no parece que tuviera demasiado apego por las piezas breves, si bien no le faltó ingenio y vena cómica, como se aprecia claramente en sus comedias.

En cuanto a los géneros teatrales breves, tan sólo conservamos dos obras a nombre del dramaturgo toledano: *El alcalde Ardite* y *El doctor Borrego*. Hay además algunas dudas sobre la autoría de estas obras y una transmisión textual no demasiado clara en algunos puntos.

El repertorio de asuntos y personajes del teatro breve del Siglo de Oro resulta bastante limitado. No es la originalidad un valor relevante en este género, ya que los entremesistas acuden sin cesar a materiales y figuras bien conocidas, y repiten asuntos o reelaboran y refunden piezas de éxito. Uno de los atractivos del entremés era precisamente el reconocimiento inmediato por parte del público de los tipos cómicos que aparecían en escena: abundan los personajes esquemáticos, simplificados, con unos rasgos fácilmente perceptibles y familiares para el espectador.

Hannah E. Bergman² estableció seis tipos básicos de personajes de los que derivarían todos los demás: el alcalde villano, el sacristán, el rufián o soldado fanfarrón, el vejete, el estudiante o capigorrón y la cortesana o buscona. Huerta Calvo³ señala acertadamente el paralelismo de estos modelos con los personajes de la *commedia dell'arte*, entre los que se encuentra la típica pareja de *zanni* o criados (uno bobo y otro listo) que reencontramos en nuestros entremeses primitivos. Precisamente algunos de los rasgos del *dottore*, marcado por la jerga médica y el abuso del latín, se perciben también en el personaje del doctor, habitual en los entremeses peninsulares.

Las dos figuras que protagonizan estos dos entremeses atribuidos a Rojas son, pues, tipos bien definidos y delimitados: el alcalde y el doctor.⁴

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto I+D *Géneros dramáticos de la comedia española: Francisco de Rojas Zorrilla y Álvaro Cubillo de Aragón* (BFF 2002-04092-C-04), financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

² Hannah E. Bergman, «Introducción crítica» a su edición del *Ramilete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1980, págs. 35-37.

³ Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, págs. 126-34.

⁴ Véase Henri Recoules, *Les intermèdes des collections imprimées. Vision caricaturale de la société espagnole au XVII^e siècle*, Lille, Univ. de Lille III, 1973, I, págs. 113-34 y 162-80.

EL ALCALDE ARDITE

De esta obra nos han llegado dos testimonios manuscritos y no hay demasiadas dudas sobre la atribución al dramaturgo toledano. El testimonio más antiguo se conserva en un volumen manuscrito del siglo XVII de la Biblioteca Nacional de Madrid (BNE, ms. 15168-3), que contiene tres piezas: el auto *Los acreedores del hombre*, una loa sacramental y el entremés *El alcalde Ardite*. La primera obra aparece con claridad a nombre de Francisco de Rojas con lo que podemos deducir que la loa sacramental y el entremés también se deben a su pluma. Cotarelo creía además que el manuscrito era «en parte autógrafo».⁵

El segundo testimonio no es más que una copia del primero realizada por Cotarelo a finales del siglo XIX que se conserva en la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona: BIT, ms. 47005.

Curiosamente en una pieza anónima titulada el *Baile del Alcaldillo*, conservada en otro códice de la BNE (ms. 16292, págs. 200-203) se alude a un «Alcalde Ardite», por lo que parece que este personaje debió ser bastante popular.

La figura del alcalde es muy frecuente en el teatro breve del Siglo de Oro. Se trata de un tipo de alcalde villano, heredero del pastor bobo de los introitos de Torres Naharro y del simple de los pasos de Lope de Rueda. Sus rasgos se hallan perfectamente fijados desde principios del siglo XVII: ingenuidad y necedad, sus habituales «alcaldadas», es decir, sentencias absurdas y arbitrarias, preocupación por las necesidades primarias, gusto por lo escatológico, orgullo por su condición de cristiano viejo, prevaricaciones lingüísticas, etc. A veces, se reúnen en un mismo personaje los rasgos característicos de dos figuras: alcalde y vejete, alcalde y doctor, etc.

Ya Cervantes había dado protagonismo a esta figura en el entremés titulado *La elección de los alcaldes de Daganzo*. A partir de entonces, el alcalde se convertirá en el personaje principal de muchas piezas breves: *El alcalde de Mairena*, *El alcalde de Burguillos*, *El alcalde de Alcorcón*, *El alcalde Garrotillo*, *Los alcaldes enbarinados*, etc. En otras ocasiones forma parte del *dramatis personae* aunque no aparezca dando título a la pieza y pase a un segundo lugar: *La visita de la cárcel*, *La franchota*, *Los gurruminos*, etc. Pero quizá la serie entremesil más importante es la conocida como *Los alcaldes encontrados*, cuya paternidad resulta controvertida. Bergman rechazó la autoría única de Benavente para las seis piezas de esta serie, aunque Madroñal esgrime diversos argumentos para mantener esta atribución mientras que no aparezcan nuevos datos.⁶

El entremés de Rojas se centra, pues, en una figura bien conocida por el público del siglo XVII, figura que asumía además los rasgos de bobo o simple. El argumento es muy sencillo: un vejete judío es robado por una criada y dos ladrones. Acude al alcalde en busca de justicia y el alcalde muestra su simpleza y pocas luces. Finalmente, consigue que salga en busca de los culpables, que se han disfrazado: uno de ellos va de gitano; la criada, de portuguesa; y el tercero, de fariseo y, a la vez, de mujer tapada. Todos terminarán cantando y bailando, y burlándose del viejo avaro.

Los ladrones de este entremés se refieren al inicio al alcalde Ardite con temor y respeto:

Que cada uno se valga
de su ingenio y capricho hasta que salga
de la jurisdicción donde el alcalde
Ardite, que no echa lance en balde,
gobernando el lugar la vara empuña,
no nos haga las cuentas en la uña.⁷

⁵ Emilio Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911, págs. 241-42.

⁶ Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, págs. 368-79; *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, ed. de Abraham Madroñal Durán, Kassel, Reichenberger, 1996, págs. 55-56.

⁷ Seguimos el ms. 15168-3 de la BNE, modernizando las grafías y la puntuación.

Sin embargo, cuando aparece en escena el famoso alcalde es para recibir al vejete víctima del robo con una serie de chistes de dudoso gusto sobre su condición de judío:

VEJETE. Mire usancé que espero.
 ALCALDE. ¿Cuándo vos no esperáis?
 VEJETE. Y hablarle quiero
 para que a prender venga en dos momentos...
 ALCALDE. ¡Que siempre habéis de andar en prendimientos!

El vejete es el verdadero blanco de las burlas: primero, por parte del alcalde y, al final de la pieza, son todos los personajes lo que acaban riéndose de él. Ya aparece desde el principio «ridículamente vestido con espada y rodela», según reza la acotación.

El alcalde Ardite se sitúa desde el mismo nombre en la línea de los alcaldes de Daganzo cervantinos. La onomástica burlesca es uno de los rasgos que acentúa su ridiculización. Además, el personaje se caracteriza por su discurso vacío y por el habla villanesca, impregnada de juramentos, prevaricaciones idiomáticas, perogrulladas, etc. El alcalde entremesil vestía generalmente sayo y se distinguía por la vara. En nuestro entremés aparece con «capa y espada, broquel, linterna y vara».

Los ladrones del entremés utilizan un lenguaje coloquial, con términos de germanía y numerosas expresiones y frases hechas. Cuando aparecen disfrazados imitan las hablas dialectales correspondientes: gitano, portugués, etcétera.

No estamos, pues, ante una obra novedosa ni demasiado original en cuanto a la burla, pero sí se trata de una pieza singular que recoge los tópicos y rasgos más significativos del género.

EL DOCTOR

En lo que se refiere al otro entremés atribuido a Rojas, el titulado *El doctor* o *El doctor Borrego*, el asunto resulta más complicado. En este caso existen dos versiones ligeramente diferentes del mismo entremés. La transmisión textual de esta pieza trajo consigo alteraciones o refundiciones del texto inicial y una autoría en permanente duda: hay testimonios a nombre de Rojas, otros sin nombre de autor y una versión impresa a nombre del entremesista Francisco de Monteser. Sin embargo, Emilio Cotarelo (1911), pág. 242, daba la autoría de esta obra a Quiñones de Benavente y la consideraba como una mera copia o refundición del entremés titulado *El doctor simple* de Lope.

En primer lugar, hay un problema con el propio enunciado del título: aparece unas veces bajo la denominación de *El Doctor Borrego* y en otras solo como *El Doctor*. Hay además entre los testimonios conservados dos comienzos diferentes, finales distintos y textos incompletos. El testimonio más antiguo es un manuscrito del siglo XVII en el que el entremés se titula *El Doctor* y aparece a nombre de Francisco de Rojas, pero, lamentablemente, es uno de los que se encuentra incompleto. La lista exhaustiva de los testimonios conservados es la siguiente:

1. Manuscrito: *Entremés del doctor*. Madrid, BNE, ms. 15403-30. A nombre de Francisco de Rojas. Letra del siglo XVII. Incompleto.
2. **Impreso:** *El Doctor Borrego*, en *Verdores del Parnaso en veinte y seis entremeses, bayles, y sainetes, de diversos autores*, Madrid, Domingo García Morrás, a costa de Domingo de Palacio y Villegas, 1668, págs. 64-75. A nombre de Francisco de Monteser (Ed. moderna: ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, CSIC, 1969, págs. 93-106). No es ni mucho menos segura la atribución a este autor, ya que la recopilación *Verdores del Parnaso...* está hecha a base de copias de cómicos con textos deturpados y autorías inseguras.
3. **Impreso:** *El Dotor Borrego*. S.l. S.i. S.a. Sin nombre de autor. Madrid, BNE, T-15325.
4. **Impreso:** *El Doctor Borrego*. Sevilla. Viuda de D. Diego López de Haro. S.a. Sin nombre de autor. Barcelona, BIT, 61572.

5. **Impreso:** *El Doctor Borrego*. Valencia, Agustín Laborda, 1765. Sin nombre de autor. Madrid, BNE, T-15095 (24). Este testimonio y el precedente presentan un comienzo y un final diferentes.
6. **Manuscrito:** *Entremés del Dotor*, a nombre de Francisco de Rojas. Barcelona, BIT, 47006. Copia el testimonio núm. 1.
7. **Manuscrito:** *Entremés del Doctor*, a nombre de Francisco de Rojas. Barcelona, BIT, 61571 en un tomo de A. Fernández Guerra. Incompleto.
8. **Manuscrito:** *Entremés del Dotor Borrego*, sin nombre de autor. Barcelona, BIT, 47093. Copia del testimonio núm. 3.

Hay al menos otras dos ediciones perdidas de *El Doctor Borrego*, ambas de Barcelona: una de la imprenta de Carlos Sopera, 1768 y otra de la imprenta de Mateo Barceló, 1769.⁸ Existe también una traducción al francés, realizada por Léo Rouanet a partir de las ediciones de Sevilla o Valencia (testimonios núms. 4 y 5), publicada en 1897.⁹

El doctor es una de las figuras recurrentes en la literatura del Siglo de Oro.¹⁰ Ya en la *Antología griega* y en satíricos latinos como Marcial encontramos la figura del médico como blanco predilecto de la sátira y la burla. Como es obvio, no podía faltar en el elenco de personajes de los entremeses y así, junto al alcalde, el boticario, el sacristán, el vejete, el soldado, etc., conforma la galería de tipos fundamentales de nuestro teatro breve. Son muchos los entremeses que se centran en la figura de un doctor o en los que aparece aludido de una manera u otra: *El Doctor Rapado*, de Pedro Morla; *El Doctor Dieta*, anónimo; el entremés cantado *El Doctor*, *El Doctor Sánalo todo* y *El Doctor Juan Rana*, los tres de Quiñones de Benavente, etc. Se trata de uno de los tipos preferidos por el gran especialista del género: Quiñones de Benavente.¹¹

Las características que suele presentar este personaje son de sobra conocidas: el atuendo, la sortija, la barba, los guantes, la montera, los anteojos, la mula, los latinajos, la avaricia, la ignorancia, etc. Y, en particular, su relación con la muerte: «verdugo con licencia» llama al doctor uno de los personajes de *Las burlas de Isabel de Quiñones*,¹² y el propio doctor Juan Rana se identifica con un cazador, «que vivo de lo que mato».¹³ Algunos de estos rasgos aparecen con claridad en este entremés atribuido a Rojas, en especial, sus efectos mortíferos y su avaricia.

El núcleo argumental de la obra de la que tratamos aparece por primera vez en un paso cuyo título completo es *Passo primero del médico simple y Coladilla paje, y el Doctor Valverde*, publicado dentro del *Registro de representantes*, recopilación de pasos de Lope de Rueda y otros autores que sacó a la luz Joan de Timoneda en 1570.¹⁴ Precisamente es uno de los pasos que se suelen excluir del corpus de Lope de Rueda.

En este paso encontramos un criado bobo, Montserrate, que, instigado por un paje avisado, llamado Coladilla, se disfraza de médico para engañar a los pacientes y obtener beneficios. Así, se viste con las ropas de su señor y recibe a una mujer que tiene enferma a su madre. El engaño termina de manera trágica con la muerte de la paciente.

Hay dos elementos de esta pieza que se repetirán posteriormente en muchos entremeses de médicos: la observación de la orina como medio para detectar la enfermedad y la sangría como

⁸ Véanse Abraham Madroñal, «Catálogo de entremeses de la biblioteca de la Real Academia Española», *BRAE* LXXV (1995), págs. 523-68 (págs. 542 y 548), y Henri Recoules, «Una colección facticia de piezas intermedias sueltas: El libro nº V. 11293 de la Biblioteca Municipal de Montpellier», *BRAE* LVI (1976), págs. 83-115 (pág. 92).

⁹ *Intermèdes Espagnols (Entremeses) du XVIIe siècle*, trad. par Léo Rouanet, Paris, A. Charles, Éditeur, 1897, págs. 241-51.

¹⁰ Maxime Chevalier, «Le médecin dans la littérature du Siècle d'Or», en *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or: statut et fonction*, Paris, Casa de Velázquez, 1984, págs. 21-37.

¹¹ H. E. Bergman (1965), págs. 138-42.

¹² L. Quiñones de Benavente, *Entremeses*, ed. Christian Andrés, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 205.

¹³ L. Quiñones de Benavente, *El doctor Juan Rana*, en *Entremeses*, ed. Andrés (1991), pág. 185.

¹⁴ Puede consultarse en Lope de Rueda, *Pasos*, ed. José Luis Canet Vallés, Madrid, Castalia, 1992, págs. 286-94.

remedio curativo de primera importancia.¹⁵ Eran dos de los procedimientos habituales utilizados por los médicos de la época, y por eso se alude a ellos en el refranero de Correas: «Buena orina y buen color, y tres higas al dotor» y «Sangrarle y purgarle; si se muriere, enterrarle».¹⁶

Precisamente, Coladilla explica con toda claridad al bobo disfrazado de doctor lo que tiene que hacer con «los meados» de la paciente: «Mira que tú los has de tomar con la mano y rebolvellos, como haze señor». La comicidad se funda en que Monserrate deforma todo lo que le va sugiriendo Coladilla: «Que porque la orina muestra que tiene mucha sangre, que la sangren y le saquen cuatro onças de la vena de todo el cuerpo»; que en boca de Monserrate se transforma en: «Escuchá, muger, que porque tiene mucha sangre vuestra madre, hazella sangrar de la vena de todo el puercu, con que le saquen quatrozientas onças de sangre».¹⁷

Algo parecido encontramos en *El doctor simple*, incluido en la *Primera parte de las comedias* de Lope de Vega (Valladolid, 1609). Se trata de un entremés en prosa que refunde en parte el paso anterior. Lorenzo, el bobo, se disfraza de doctor a instancias de Perico y en este caso recibe a dos pacientes: en primer lugar, una mujer que le lleva la orina de su madre enferma, orina que el bobo termina bebiendo, aunque el dramaturgo precisa en la acotación: «Bébase el bobo la orina, que será un poco de vino blanco».¹⁸ A continuación aparece un tal Salazar, que también tiene a su mujer enferma. El falso doctor le receta la consabida sangría, alterando como en el paso precedente las instrucciones de su compañero. El entremés se cierra con los consabidos palos, tras la aparición del doctor verdadero y el desenmascaramiento del falso médico, al que acusan de matar a los pacientes.

Rojas dramatiza en su entremés el mismo asunto. Los protagonistas son la consabida pareja de criados: uno bobo, Lorenzo, que recibe el mismo nombre que en Lope, y otro listo e ingenioso, que en este caso es la criada Zarandaja. Están al servicio del doctor Borrego, que une a los rasgos característicos del médico los propios de otro personaje típico del género: el vejete. Su avaricia queda demostrada en el trato a sus criados:

VEJETE. Glotonazos, un güevo en cuatro días,
no sé cómo no os dan mil plopejías.
Con aquestos escesos
se engendran luego unos humores gruesos,
como dice Galeno...¹⁹

El avaro doctor les deja la comida bajo llave y los criados se quedan enfadados y desconsolados:

LORENZO. Mediquillo,
que haces de un sabañón un tabardillo...
ZARANDAJA. ...que traes los sacristanes aperreados
y tienes los responsos arrendados...
LORENZO. ...que haces con gatuperios
casa de vecindad los cimiterios...
ZARANDAJA. ¿...sin tocar la comida hartarnos quieres?
LORENZO. ¿...hemos de sustentarnos por poderes?

Es entonces cuando a Zarandaja se le ocurre la manera de conseguir dinero y burlarse de su avaro amo. Hace que Lorenzo se disfrace con las ropas de su señor y se haga pasar por el médico. El desfile de pacientes y las recetas y remedios grotescos que propone el fingido doctor conforman el cuerpo del entremés.

¹⁵ El primero de ellos aparece en *El doctor*, *La prueba de los doctores*, *Gargolla*, *El pícaro bobo*, etc. La sangría la encontramos en *El doctor Juan Rana*, *El doctor Rapado*, etcétera.

¹⁶ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor, 1992, págs. 90 y 443.

¹⁷ Lope de Rueda, *Pasos*, ed. Canet (1992), págs. 289 y 292.

¹⁸ En Lope de Vega, *Comedias. Parte I*, edición crítica del grupo de investigación PROLOPE, Lleida, Editorial Milenio, 1997, págs. 1879-886.

¹⁹ Seguimos el texto del ms. 15403-30 de la BNE, modernizando las grafías y puntuación.

Al primero que aparece, que tiene una hija enferma, manda el doctor la correspondiente sangría, un tanto exagerada al igual que en los casos precedentes:

[LORENZO.] Sáquenla por ser criatura
así de poco sujeto
quince u diez y seis arrobas.
[HOMBRE] 1º. Pues no tiene tanta un cuerpo,
¿cómo se la han de sacar?
LORENZO. Que se la presten sus deudos
noramala, pues que son
su sangre, y es muy bien hecho
que los parientes acudan
a un pariente en un aprieto.

En segundo lugar, acude una mujer que tiene el marido enfermo del estómago, a la que el fingido doctor le aconseja lo siguiente:

Dele a comer siete arrobas
de tocino y de carnero
otras tantas, y de vaca
ocho o nueve, y asimesmo
diez u doce de cecina,
con tres gansos de buen peso,
seis pollas, ocho palomas...

Lamentablemente, el testimonio más antiguo, el manuscrito del siglo XVII de la BNE, se halla incompleto y se interrumpe poco después de estos versos. Tenemos, pues, que completar el texto acudiendo a las versiones impresas. La más fiable y cercana al original parece ser la de *Verdores del Parnaso*. En ella podemos leer que en tercer lugar aparece ante el falso doctor Borrego otro hombre que tiene a su suegro muy enfermo «de un corrimiento en los ojos». El remedio propuesto por Lorenzo es que se los saque:

¿Hay más que blanditamente
sacárselos, y los cuencos
limpiárselos con un paño
delgado, y con mucho tiento
volvérseles a meter?
Veréis como queda bueno.²⁰

El doctor verdadero vuelve a casa y la burla termina con la llegada de los tres afectados que se quejan de las consecuencias de los remedios recetados por el criado Lorenzo disfrazado de médico. Aporrean sin piedad al doctor, hasta que el propio criado descubre el engaño al quejarse ingenuamente de que uno de sus clientes no le había pagado. Los instrumentos ponen paz y todo acaba con el baile de los criados.

Evidentemente, las canciones finales no coinciden en los diversos testimonios. El impreso sin pie de imprenta (núm. 3) presenta un baile final, que es el que copia también el testimonio núm. 8. Los dos impresos de Sevilla y Valencia (núms. 4 y 5) concluyen con un baile diferente de los testimonios anteriores.

CONCLUSIÓN

En ambos entremeses nos encontramos con piezas que tienen una estructura de gran rendimiento escénico. Tanto el desfile de personajes disfrazados ante el alcalde como la sucesión de familiares de enfermos que vienen en busca del fingido doctor solicitando un remedio, son estructuras sus-

²⁰ *El doctor Borrego*, en *Verdores del Parnaso*, ed. Benítez Claros (1969), pág. 102. Modernizo las grafías y la puntuación.

ceptibles de añadidos y modificaciones en función de las necesidades y virtudes de la compañía que representara el texto. Esta semejanza estructural es un dato más para otorgar la autoría de ambas piezas a Rojas. Quizá también sea esta una de las razones por las que se conservan bailes finales diferentes y textos incompletos en el caso de *El Doctor*. La facilidad para alterar, añadir o modificar el texto era una invitación a la originalidad y a la innovación permanente, convirtiendo cada una de las representaciones en un hecho único y efímero.

No creo que se pueda dudar con los datos que tenemos de la autoría de Rojas en ninguno de los dos casos. Los testimonios más antiguos conservados así lo atestiguan. Eso sí, en el caso de *El Doctor* es posible que haya habido otras manos, una refundición posterior o unos retoques significativos al texto inicial que producen finalmente la versión publicada al menos en dos ocasiones durante el siglo XVIII. Dada la complejidad del repertorio dramático breve del Siglo de Oro, no es de extrañar que la autoría de estos entremeses no haya estado nunca del todo clara. Mientras no haya otras pruebas más concluyentes, soy partidario de dejar estos dos entremeses a nombre de Rojas Zorrilla. Al fin y al cabo, no es tan raro que Rojas haya querido probar su ingenio cómico en este tipo de piezas breves.

SOBRE UN *DICCIONARIO DE ACTORES DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL*. UN EJEMPLO PRÁCTICO: EL REPRESENTANTE ALONSO DE VILLALBA

LOLA GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Universitat de Lleida

Lo que ofrezco a continuación es un ejemplo de las más de 6.000 entradas contenidas en la base de datos que constituye el proyecto de investigación consistente en la elaboración de un Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. Con la finalidad de que el potencial usuario de este Diccionario pueda hacerse una idea del modo en que aparece organizada la información en cada entrada, mantengo la disposición y presentación de la misma tal y como aparecerá una vez publicado.¹

VILLALBA, ALONSO DE

Figura como Alonso de Villalba (Pérez Pastor, I, 91-92) o Alonso Villalba (San Román, 163). Era hijo de Alonso de Villalba y de Ana Romera –o Ana Sánchez Romero (Rojo Vega, 368, 380)–, y hermano de Mateo de Villalba, Melchor de Villalba, Isabel de Villalba –los tres muertos con anterioridad al 7 de septiembre de 1605, fecha del testamento de su madre–, Antonio de Villalba y Juana de Villalba (Pérez Pastor, I, 91-92). Según Rojo Vega, Alonso de Villalba –¿el que nos ocupa o su padre?, pues dicho investigador los confunde– era vecino de Almorox (Rojo Vega, 380). Se casó

¹ Una información más detallada y completa sobre este proyecto se encuentra en Teresa Ferrer Valls, «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores», *diablotexto* 4-5 (1997/98), págs. 115-41. Este proyecto ha sido financiado en sucesivas convocatorias por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, ahora Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (referencia actual BFF2002-00294), con fondos FEDER. Para una explicación completa del modo en que aparece organizada la información en cada entrada véase Teresa Ferrer Valls «Luis de Vergara: un *autor* en la etapa de formación de la comedia barroca», en prensa, Juan de la Cuesta, Colección Hispanic Monographs.

Lo primero que encontrará el investigador en cada una de las entradas es un encabezamiento en el que damos cuenta de los apellidos y nombres (con todas sus variantes y procedencia de las mismas, si resulta pertinente), así como del apodo o apodos artísticos. En la primera parte de la entrada se recogen datos como el lugar de nacimiento, las relaciones de tipo familiar conocidas (padres, hermanos, matrimonios, hijos...), y otras noticias a las que es difícil adjudicar fechas concretas, por ejemplo, obras representadas por un autor o actor, de las que tenemos noticias a través de algunos manuscritos o ediciones, pero a las que no siempre es posible adjudicar una fecha precisa o única. También se da cuenta en este apartado inicial de las otras actividades que pudo desarrollar fuera de la profesión teatral. En este primer apartado se incluyen también, si hace al caso, los juicios emitidos sobre su labor profesional por sus contemporáneos y anécdotas relacionadas con su biografía que son difíciles de datar. En la segunda parte de la entrada se ofrece, hasta donde los datos lo hacen posible, un desglose por años, meses, e incluso días, a partir de los documentos conservados, separando cada noticia fechada respecto a la inmediatamente anterior por medio de punto y coma, e introduciendo dentro de una misma noticia nuestras observaciones o comentarios, cuando es necesario, entre guiones largos.

con María Álvarez (Sánchez Arjona, 136; Se, 1237) o María Cordera (San Román, 164) o con María de Villalba (Llorden, 152) –seguramente se trata de la misma persona–, y después con Petronila de Mesa y Cuéllar (Miguel Gallo, 212) –Rojo Vega, por su parte, confunde al padre y al hijo y afirma que un Alonso de Villalba se casó tanto con Ana Sánchez Romero como con Petronila de Cuéllar y Mesa (Rojo Vega, 380)–.

Según López Martínez, en fecha que no precisa del primer tercio del siglo XVII, Alonso de Villalba y «los hermanos Heredia» llegaron a Sevilla procedentes de Granada, acompañados del alquilador de mulas Jerónimo de Olmedo, a quien pagaron 2 reales y cuartillo de cabalgadura y mozo por cada uno de los diez días invertidos en el viaje de ida y vuelta a dicha capital. Alonso de Villalba contrató en Sevilla al actor Bartolomé de Torres para representar durante un año en su compañía, haciendo todos los papeles y figuras que se le ordenase, por lo que cobraría 14 reales de salario y 6 de ración cada día de trabajo, y se le daría la ración durante la Cuaresma y días de descanso, más 200 reales por actuar en las fiestas del Corpus (López Martínez, 78-79) –desconocemos a qué dos actores de apellido Heredia pueda referirse esta noticia, pero quizá uno de ellos fuese Andrés de Heredia. Si es así, esta noticia podría fecharse en torno al año 1610: véase más abajo este año–.

Andrés de Claramonte, en su *Letania moral* (Sevilla, 1612, con aprobación de 23 de mayo de 1610), cita a «Villalba –¿el mismo que nos ocupa?–, insigne representante, y famoso en glosas de improviso» (Claramonte y Corroi, sin pág.).

Villalba –¿el mismo que nos ocupa?– aparece mencionado en la *Plaza Universal* de Suárez de Figueroa, publicada en 1615 –la censura de esta obra está fechada el 4 de abril de 1612–, como uno de los prodigiosos «hombres en representación» que España ha tenido, y consta que en esta fecha estaba vivo (Suárez de Figueroa, 322v).

1605: en el testamento de su madre, Ana Romera, fechado en Madrid el 7 de septiembre, se especificaba que le dejaba «el tercio y remanente del quinto» (Pérez Pastor, 91-92).

1609: entre los miembros de la compañía de Nicolás de los Ríos que representó el Corpus en Sevilla figuraban Alonso de Villalba y su mujer, María Álvarez (Sánchez Arjona, 136; Sentaurens, 1237; Rennert, 628); en un testimonio, fechado en Córdoba el 2 de noviembre, de Pedro Rodríguez de la Cruz y Pedro del Castillo, se declara un cargo de 65 ducados por trece representaciones que hizo en Córdoba [Alonso] Villalba, autor de comedias, hasta el 2 de noviembre de este año (Rodríguez Marín, 329; Ramírez de Arellano, 46; García Gómez, 404).

1610: en una obligación, fechada en Madrid el 4 de febrero, Alonso de Villalba, autor de comedias, se comprometía a pagar 22 ducados al mercader Gonzalo Sánchez por unas prendas de vestir que le había comprado, actuando como fiador el actor Andrés de Heredia (Pérez Pastor, 116); según Rennert (628), Alonso de Villalba fue a Sevilla este año con su propia compañía –pero no está claro en qué se basa esta afirmación–; en un índice de escrituras fechado en Burgos este año, cuyo contenido no se conserva, se menciona una obligación de Alonso de Villalba, autor de comedias, a Gaspar de Angulo (Miguel Gallo, 210); en el mismo índice de escrituras, fechado en Burgos este año, cuyo contenido no se conserva, aparece una obligación y concierto entre Alonso de Villalba y Antón de Castro (Miguel Gallo, 210); por medio de una escritura, fechada en Toledo el 24 de noviembre, Luis de Vergara, autor de comedias y vecino de Madrid, cedía su compromiso de ir a representar a Salamanca con su compañía las «pasquas de navidad fin deste dicho año y de pasquas de reyes del año primero venidero» a Alonso de Villalba, autor de comedias, «por no poder yo ir a la dicha ciudad» (San Román, 163); por medio de otra escritura, fechada en Toledo el mismo 24 de noviembre, Miguel Ramírez, vecino de Toledo, en nombre de Alonso Villalba, autor de comedias, entregó a Luis de Vergara, vecino de Madrid, 200 reales por la cesión que había hecho Vergara a Villalba de las representaciones de Pascua de Navidad y Reyes de Salamanca (San Román 163); en un poder, otorgado en Salamanca el 12 de diciembre, por Alonso de Villalba y María Cordera, su mujer, autores de comedias, autorizaban a Miguel Ramírez a que se concertara para que la compañía fuera a representar a Toledo, «ocho o diez días después de

los reyes», «muchas comedias nuevas» hasta el día de Carnaval (San Román, 164 n. 1); consta una obligación, fechada en Toledo el 29 de diciembre, del tratante Blas Ruiz, vecino de Toledo, de ir a Salamanca con dieciocho cabalgaduras y cuatro mozos a por la compañía de Alonso de Villalba, viaje por el que recibiría la cantidad «que mandare» Gaspar de Porres, vecino de Toledo, «a cuya declaración quedo remitido» (San Román, 164); Miguel Ramírez, vecino de Toledo, en virtud del poder que tenía de Alonso de Villalba y su mujer, María Cordera, autores de comedias, fechado en Toledo el 29 de diciembre, se obligaba en favor de Diego de Soto y Eugenio de Balbuena, vecinos de Toledo a cuyo cargo estaba la Casa de las comedias de la ciudad, a que Villalba y su mujer irían a Toledo con su compañía a representar en dicha Casa para el día de Reyes próximo, representando en ella hasta el día de Carnaval siguiente, por lo que les habrían de dar 400 reales y prestar 2.000 reales a través del dicho Miguel Ramírez (San Román, 164-65).

1611: el 31 de enero Diego de Soto, vecino de Toledo, a cuyo cargo estaba la Casa de las comedias de esta ciudad, se obligaba a pagar el día de Pascua Florida de ese año 446 reales y 3 maravedíes a Miguel Ramírez, vecino de Toledo, quien actuaba en nombre de doña Jerónima de Tineo y Juan de Oro, vecinos de Valladolid, pues, a pesar de haber recibido Diego de Soto una carta de pago de Miguel Ramírez por 1.246 reales y 3 maravedíes ese mismo día, cantidad que Soto debía pagar «en virtud de una real provisión y mandamiento del señor Corregidor» en realidad sólo había pagado 800 reales, librados a favor de Alonso de Villalba, autor de comedias, «para pagarles de aquí al día de Carnestolendas», quedando obligado a pagar el resto en la fecha indicada (San Román, 165).

1612: Diego de Almonaci, arrendador de los corrales de Sevilla, envió a una persona a Granada a por Alonso de Villalba, que se encontraba en dicha ciudad, para contratarle. Alonso de Villalba, aunque era reacio como otros autores a ir a representar con su compañía a Sevilla a causa del aumento de dos cuartos [8 maravedíes] en el precio de la entrada en aquella ciudad, se comprometió a hacerlo desde el 19 de enero hasta Carnaval, a condición de poder representar en los dos corrales, el de Doña Elvira y el del Coliseo. En caso de no cumplirse esta condición, Almonaci se comprometió a pagar a Villalba «el interés que le podían valer cada día las representaciones que dejases de hacer y otros daños» (Sánchez Arjona, 151) –Rennert, basándose en la noticia anterior, afirma erróneamente que Villalba estuvo en Sevilla pero se negó a representar (Rennert, 628)–; Alonso de Villalba, autor de comedias, vecino de Toledo, se comprometía mediante una escritura fechada el 25 de septiembre en Málaga, a pagar 800 reales a Francisco Carrera, vecino de Jerez de la Frontera, dejando en prenda hasta saldar la deuda unas ropas –detalladas en la fuente– (Llorden, 152); Alonso de Villalba, con su mujer, María de Villalba, en 19 de octubre contraen la obligación de pagar a Francisco de Salamanca 503 reales que les había prestado (Llorden, 152); en una escritura, fechada en Badajoz el 28 de diciembre, Alonso de Villalba, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, reconocía deber a Pedro Carrillo, vecino de Antequera, 600 reales y a Francisco de Quesada 1.500 «de resto de deuda y costas y salarios». Estaba previsto que Villalba saldase la deuda con Carrillo en Badajoz, pero éste accedió a que se dilatase el cobro hasta la llegada de la compañía a Lisboa, donde el autor se obligaba a pagar la cantidad adeudada más las costas y salarios originados hasta la fecha del pago. Alonso de Villalba firmó la escritura (Marcos Álvarez, 141) –esta noticia entra en contradicción con la siguiente, según la cual la compañía de Villalba se encontraba todavía en Córdoba en esta fecha. El hecho de que tres fuentes distintas documenten la presencia de la compañía de Villalba en Córdoba por estas fechas y de que el propio autor firmase la escritura de Badajoz parece descartar la posibilidad de que haya algún error en los documentos–; consta un cargo, fechado en Córdoba el 29 de diciembre, de 125 ducados por veinticinco representaciones que hizo Alonso de Villalba, autor, hasta el 29 de diciembre de 1612 (Rodríguez Marín, 331-32; Ramírez de Arellano, 47; García Gómez, 405).

1613: Alonso de Villalba, autor de comedias por S. M., vecino de la ciudad de Toledo, otorgó en Badajoz el 12 de marzo un poder a favor de Manuel de Meneses, vecino de Badajoz, para que actuase en su nombre y concertase con el Cabildo de la Catedral de Badajoz y con cualquier otra persona todas las comedias que quisiera, tanto para las fiestas del Corpus de ese año como para

sus Octavas, por el precio que considerara y para que pudiera firmar escrituras, cobrar anticipos y por ello otorgar cartas de pago. Alonso de Villalba firmó la escritura (Marcos Álvarez, 142-43); según el acta capitular del Cabildo Catedralicio, celebrado en Badajoz el 26 de marzo, se escuchó la petición de Alonso de Villalba, representante y autor de comedias, de representar en las fiestas del Corpus [6 de junio] –en realidad la petición fue hecha por su apoderado, Manuel de Meneses– y se decidió que no habría «comedias de farsantes» ese año (Marcos Álvarez, 143); según el acta capitular del Cabildo Catedralicio, celebrado en Badajoz el 30 de marzo, se hizo relación de lo tratado con [Manuel de] Meneses, apoderado de [Alonso de] Villalba, autor de comedias, y se decidió convocarlo para el lunes [1 de abril] y tomar resolución (Marcos Álvarez, 143); consta una escritura, fechada en Plasencia el 22 de agosto, por la que Diego Conejero y Juan Martín Carbonero, vecinos de Plasencia, arrieros, se concertaron con Alonso de Villalba, autor de comedias, estante en dicha ciudad, para trasladar desde Plasencia a Madrid en dieciocho o veinte cabalgaduras el hatu y seis u ocho personas. La mujer del autor –cuyo nombre no se indica– viajaría en una litera tirada por dos machos. El autor les pagaría por el transporte del hatu 2.650 reales, más la cantidad de dinero, no especificado, que los arrieros le prestaran para que pudiese iniciar el viaje y acomodar sus cosas. Pagaría además 6.000 maravedís por el transporte de su mujer y tendría que dar cada día una fanega de cebada para los dos machos de la litera, comida y sustento, durante los once días que dura el viaje, a Diego Conejero, y seis fanegas de cebada a las otras cabalgaduras «muertas en todos». Una vez en Madrid y en un plazo de doce horas el autor pagaría todo lo que adeudaba a los arrieros y, en caso de que no lo hiciese, pagaría por cada día de demora y por persona 12 reales de salario. En garantía de pago el autor dejó en poder de los arrieros dos arcas con vestidos para las comedias (Condesa de Quintillana, 105-07).

1614: Alonso de Villalba, autor de comedias y residente en Toledo, otorgó en esta ciudad el 12 de febrero un poder a favor del actor Bartolomé de Torres para contratar nuevos miembros de la compañía durante un año, establecer sus salarios y ración y demás condiciones (Pérez Pastor, 138); constan una serie de conciertos, fechados el 24 y el 26 de febrero en Madrid, de Bartolomé de Torres, en nombre del autor Alonso de Villalba, para completar su compañía, con varios actores, a quienes contrató por un año: Antonio Muñoz de la Plaza, que cobraría 4 reales de ración, 8 reales por cada representación, para el Corpus lo acostumbrado y viajes pagados para él y su mujer –cuyo nombre no se indica–; Jerónimo de Culebras y su mujer, Marina de Torres, que ganarían 8 reales de ración, 17 reales de cada representación, por el Corpus lo que se acostumbraba y viajes pagados; Rodrigo de la Cueva, que ganaría 4 reales de ración, 7 reales de cada representación y las demás condiciones como los anteriores; Damián Mejía, que cobraría 4 reales de ración, 8 reales de cada representación y viajes pagados; Juan de Grajales y su mujer, Catalina de Peralta, que cobrarían 8 reales de ración, 22 reales de cada representación, por la Octava del Corpus 22 ducados y viajes pagados para los dos, más el transporte de su ropa; Acacio de Villanueva, que cobraría 5 reales de ración, 10 reales por cada representación, lo acostumbrado por el Corpus y viajes pagados para él y su mujer –cuyo nombre no se indica–; y Juan de Benavides, que ganaría 4 reales de ración, 9 reales por cada representación, por el Corpus lo acostumbrado, más los viajes pagados para él y su mujer –cuyo nombre no se indica– (Pérez Pastor, 140-41); en un documento, fechado en Valladolid el 8 de abril, Francisco de Ribera se concertó, en nombre del autor Alonso de Villalba, con el mayordomo del hospital de la Cruz de Medina del Campo para que la compañía de dicho autor hiciera doce comedias a partir del día 24 de abril (Rojo Vega, 357, 380); Alonso de Villalba, que estaba en Arévalo, otorgó un poder, fechado en Arévalo el 28 de abril, al recitante Pedro Cerezo de Guevara para cerrar una deuda con Gaspar de Vitoria, vecino de Segovia. Para pagar solicitó un anticipo de lo que había de cobrar por las fiestas del Corpus de Medina. En el poder se menciona también a la mujer de Alonso de Villalba, Petronila Cuéllar de Mesa (Rojo Vega, 380, 295, 300) –la información proporcionada por Rojo Vega es confusa, pues en otro lugar de su obra fecha el documento en Medina del Campo y afirma que el 28 de abril fue el día en el que Pedro Cerezo de Guevara saldó la deuda contraída por Villalba–; Alonso de Villalba, que estaba en Medina de Rioseco [sic. por Medina del Campo?], el 31 de mayo, compró 560 reales de mercaderías

de la tienda de Pedro de Leiva (Rojo Vega, 380); Alonso de Villalba y su mujer, Petronila de Mesa contrajeron una deuda de 2.500 reales con Diego de Losa, según consta en una escritura fechada en Valladolid el 8 de agosto (Miguel Gallo, 212); Alonso de Villalba otorgó un poder en Burgos el 15 de septiembre a favor de su mujer, Petronila de Mesa, y de Antonio Rodríguez, vecino de Valladolid, para que pudiesen solicitar préstamos y contratar representaciones y carruajes en su nombre (Miguel Gallo, 212); consta una carta de contento, fechada en Burgos el 17 de septiembre, de Miguel Retes, quien en nombre de Diego de Losa recibió de Antonio Rodríguez los 2.500 reales que el autor Alonso de Villalba y su mujer, Petronila de Mesa, debían al dicho Losa (Miguel Gallo, 212); en una escritura, fechada en Zaragoza el 29 de octubre, el autor de comedias por Su Majestad Alonso Villalba se concertaba con el músico y representante Fernando Pérez, residentes ambos en Zaragoza, para que formara parte de su compañía durante un año desde el primer día de Cuaresma de 1615 para representar, tañer y cantar lo que el autor le indicara. El autor le pagaría 5 reales los días que representara más 9 reales de ración. Se estableció para ambas partes una pena por el incumplimiento de 1.000 reales castellanos (González Hernández, 143, 195, 215).

1615: desde el 24 de julio hasta el 10 de noviembre, Alonso de Villalba representó con su compañía en el corral de la Olivera de Valencia un total de ochenta y ocho representaciones (Mérimee, 130; Sarrió, 58).

1616: Alonso de Villalba y su mujer, doña Petronila de Cuéllar, se obligaban a pagar, en Murcia en fecha sin determinar, a don Juan de Cea, receptor de los Consejos de su Majestad, 300 reales que les había prestado, por lo que dejaban en su poder el vestuario de doña Petronila (Muñoz Barberán, 701, 706).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CLARAMONTE Y CORROI, Andrés de, *Letanía moral*, Sevilla, Matías Clavijo, 1612.
- CONDESA DE QUINTILLANA, «Documentos sobre comediantes en Extremadura en el siglo XVII», *Revista de Estudios Extremeños*, XIX (1963), págs. 101-20.
- FERRER VALLS, Teresa, «Sobre la elaboración de un Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español», *diablotexto*, nº 4-5, 1997-98, págs. 115-41.
- FERRER VALLS, Teresa, «Luis de Vergara: un autor en la etapa de formación de la comedia barroca» (en prensa).
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel, *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la casa de comedias: 1602-1737*, Madrid, Tàmesis Books-Diputación de Córdoba, 1999, Col. FHTE, XXXIV.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, *Zaragoza en la vida teatral hispánica del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación Provincial Institución Fernando el Católico, 1986.
- LLORDEN, Andrés, «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», *Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños*, 26, 1974, págs. 137-58.
- MARCOS ÁLVAREZ, Fernando, *Teatro y vida teatral en Badajoz: 1601-1700. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1997, FHTE, XXVII.
- MÉRIMÉE, Henri, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-Paris, Edouard Privat-Auguste Picard, 1913.
- MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de, *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*, Burgos, Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1994.
- MUÑOZ BARBERÁN, Manuel, «Documentación inédita de autores y representantes teatrales contemporáneos de Lope de Vega Carpio», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega* (Dirección de Manuel Criado de Val), Madrid, 1981, págs. 695-707.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del bistrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera Serie*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Nuevos datos para la historia del teatro español: el teatro en Córdoba*, Ciudad Real, 1912.
- RENNERT, Hugo A., *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, New York, Hispanic Society of America, 1909.

- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, «Nuevas aportaciones para la historia del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, I, 1914, págs. 60-66, 171-82, 321-49.
- ROJO VEGA, Anastasio, *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI-XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999.
- SAN ROMÁN, Francisco de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898, ed. facsimilar a cargo de Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1994.
- SARRIÓ, Pilar, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre de la fin du Mogen Âge à la fin du XV^e. Siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vols.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, Luis Sánchez, 1515.

LO SATÍRICO Y LO BURLESCO EN LA POESÍA DE CÁNCER Y VELASCO

JUAN CARLOS GONZÁLEZ MAYA
Universidad de las Islas Baleares

Jerónimo de Cáncer y Velasco es hoy el resultado de un feliz hallazgo. Menospreciado por la crítica con lecturas apresuradas, repetitivas y también sesgadas, fue conocido y popular¹ como hombre de teatro; sin embargo, esconde una excelente veta de poeta lírico en la que da cabida a los diferentes géneros de la época, aunque fue en la poesía jocosa donde alcanzó mayor fama y proyección.

Encontramos en su poesía treinta y tres composiciones alrededor de lo satírico y lo burlesco, de entre unas cien documentadas en nuestra investigación,² que discurren en paralelo a la caída del imperio. No resulta fácil la agrupación, porque los modos jocosos invaden casi toda su poesía.

Según el predominio de un tipo o un tema sobre otro, se advierten seis grandes núcleos temáticos en el corpus burlesco: el poeta, la mujer y la pareja, los viejos, el costumbrismo, los comportamientos sociales y la mitología.

EL POETA

Poeta, locutor burlesco o el mismo escritor, es don Jerónimo protagonista de un buen número de poesías donde su ingenio burlesco se mezcla con algunas notas autobiográficas y con la tradición literaria.³ Ridiculiza su figura con afán lúdico. Es el poeta bufón de corte del que, si sabemos desprendernos de la pátina de humor y del tópico literario, ofrece interesantes datos biográficos, como en el caso de su autorretrato *A una dama que tenía deseo de conocer al poeta pintándose. Andaba entonces vestido de estudiante*. Cuando lo compuso ya era conocedor de toda una larga tradición del retrato burlesco, deudores del «taller gongorino», como así sugiere Herrero García.⁴ El poeta como motivo degradador: puerco, gordo, bajo, moreno, estrecho de frente, piernas arqueadas, con callos, ropa sucia y pobre. En fin, la caricatura con todo su exceso y afán risible; pero también el patetismo de sus problemas económicos, sus difíciles relaciones con el sexo femenino, su afición a las fiestas, al juego, a dormir, su cobardía, su buen corazón, modestia...

¹ Sus entremeses rivalizaron con los de Quiñones de Benavente; colaboró con los más grandes ingenios de su época escribiendo jornadas para comedias; sus obras se representaron en los corrales y en la Corte. En fin, es considerado uno de los máximos exponentes de la comedia burlesca.

² Publicadas la mayoría de ellas en un volumen miscelánea titulado *Obras varias*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1651, pero también dispersas en manuscritos y certámenes poéticos varios.

³ Véase Miguel Herrero, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977, págs. 238-58.

⁴ *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1930, pág. 181.

Cuánto hay de personaje literario y cuánto de realidad, es difícil determinar al carecer de un referente fiable. No importa. El poeta se sumerge en un género, el retrato burlesco, y trata de sacarle todo el provecho posible. Los recursos que mejor maneja son los cómicos, y en esa dirección dispone su pintura. Como se busca el efecto risible, se acude, por ejemplo, a chistes que un lector de la época podía identificar fácilmente. Así, poner como un trapo al poeta el día de San Marcos, podría resultar gracioso para un madrileño, porque sabía que ese día se celebraba la popular romería del Trapillo.⁵

Las anécdotas biográficas también son una buena fuente de agudeza verbal: «anoche, a más de las diez, / tuve un cierto quebradero / de cabeza» (*A una dama, estando herido el Poeta de una pedrada que le dieron en la frente unos capeadores*). En estas composiciones de corte autobiográfico, el lenguaje es un instrumento fundamental. En *Habiendo estado el poeta enfermo de perlesía de comer lamprea*, la técnica consiste en parodiar una situación costumbrista, rebajando la dignidad del propio escritor,⁶ o mofándose de la alimentación y del mundo animal con diferentes caricaturas. En cambio, en la *Oración burlesca que hizo siendo presidente de la Academia*, parodia las lecturas que los presidentes de los cenáculos literarios leían cuando accedían al cargo. El episodio, también biográfico, se desliza entre el remedo de los modos cultos y la invectiva contra determinadas prácticas, como la crítica erasmista a la oración vocal cristiana: «orando me dormí, no es extraño, / que cualquiera se duerme cuando reza»;⁷ o la manipulación de fórmulas sobre la creación literaria como la *captatio benevolentiae*, tema recurrente en Cáncer para explicar su aparente incapacidad.

TRATAMIENTO DE LA MUJER Y LA PAREJA

La mujer y las relaciones de pareja como tema satírico se caracteriza, sobre todo, por su vis cómica, sin alcanzar los extremos de la misoginia quevediana. Sólo en el caso de las viejas, sus falsas apariencias o matrimonios ridículos, se advierte cierta dureza o degradación.

El principal motivo satírico contra la mujer es el dinero. La acusación sobre la codicia era recurrente en aquel tiempo. El divertido romance *A una mujer muy codiciosa, y muy miserable, que la mató un talego de cuartos que cayó de una ventana*, puede tomarse como modelo de ejecución en la pintura de las lacras de la sociedad. Su retrato no es denigrante y, a pesar de estar cargado de tachas morales, nos resulta simpático por la habilidad del escritor en soslayar la ruindad. El sarcasmo, la ironía o la manipulación de frases hechas, siempre están en su boca. El absurdo, las taras morales, el proceder del locutor burlesco y el propio infierno se enmarcan temáticamente en la tradición de *Los sueños* quevedianos.

La poesía amorosa y algunos de los tópicos tradicionales petrarquistas articulan otro de los mecanismos del corpus burlesco. Este tipo de poesía, muy frecuente en toda la centuria anterior, había sufrido ya un considerable desgaste durante el XVII, aunque todavía persistía. Nuestro poeta invierte los términos de esta expresión para desvalorizar sus procedimientos. Con ello contribuyó a la descomposición petrarquista. Por ejemplo, el tópico de la belleza corporal de la inalcanzable dama. El gusto barroco por el feísmo expresionista convierte el ideal femenino en objeto de burla, de falta de respeto e incluso de insulto. La fealdad se convierte en materia degradante. El romance *Pidiendo perdón un galán a una mujer fea de haberla querido bien*, parodia la imagen de la *donna angelicata* a través de la desintegración del modelo con gestos o situaciones grotescas:

⁵ Zabaleta le dedica el capítulo «El Trapillo» en *El día de fiesta por la tarde*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983, págs. 417-29.

⁶ El poema parece una ilustración del refrán «a perro flaco todo son pulgas», por la cantidad de desgracias que le sobrevienen al locutor burlesco.

⁷ Véase Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 586-88.

«y es que como me revuelves / el estómago, por eso / a la boca te me vienes». No sólo ridiculiza a la dama sino que pone en solfa todo el entramado amoroso, con un afán decididamente destructivo: «Todas mis carnes me tiemblan / desto de diente con diente, / cuando imagino que tú / pudo ser que me quisieses».

Algunos colectivos son utilizados como otro método degradador en la mujer. Así, su incursión en el mundo de la prostitución (sátira *A una alcahueta*). El retrato, deudor de la inmortal obra de Fernando de Rojas, presenta el *modus vivendi* de una vieja hechicera, encarnación de todos los males típicos de su profesión.

Las falsas vocaciones religiosas, tan de moda en aquel tiempo, son también motivo burlesco. En su sátira anticlerical el poeta recurre al absurdo de presentar a una postulante que se equivoca de convento y entra en uno de hombres, convirtiéndose así en objeto de deseo por parte de unos libidinosos monjes. En el romance, el poeta hace gala de su habitual agudeza para la asociación («el Padre tieso que tieso», «entróla allá a lo escondido», «cógienla entre holgura y baile»...).

La visión del matrimonio o la pareja, salvo en las uniones contra natura, no es degradante. No se presentan tragedias ni episodios de celos, engaños o cornudos. Los episodios mueven más a gracia que a cualquier tipo de obsesión. Sirva de muestra *A un novio tan flaco de memoria, que la noche de la boda se le olvidó que había de dormir con la novia y se fue*, donde se satirizan los matrimonios absurdos o inoportunos. En una décima se propone una solución más radical para arreglar las desavenencias conyugales: pedir un coche para tirar a una mujer al río (*Pidiendo otro coche para el río*).

Por último, con el costumbrismo también se desvaloriza la tradición amorosa. El romance *Enviando de sangría a una dama unas naranjas, unos barros y unos ramilletes* es una parodia de cierto cortejo amoroso a propósito de los regalos que los galanes enviaban a sus damas cuando éstas eran sangradas. Interesa, sobre todo, la burla de una costumbre a partir de un arquetipo de galán risible por sus razonamientos, y la sátira contra el negocio de los barberos o sangradores que poco o nada curaban. Añadamos, finalmente, la decrepitud y el patetismo de los viejos amantes.

SÁTIRAS CONTRA LOS VIEJOS

El motivo principal de la diatriba contra los viejos no es su estrafalario o repelente aspecto, su ocaso físico o algunas de sus profesiones (la alcahueta), que también desfilan, sino sus aspiraciones juveniles, el juego realidad/apariencia con el que las mujeres combaten el estrago de los años; y las asociaciones postizas entre jóvenes y viejos e incluso entre las mismas personas mayores con resultados que van desde la carcajada al patetismo o la compasión.

En torno a ciertas figuras artificiales se sitúa el núcleo duro de la sátira senil, donde la decrepitud y la repugnancia que provocan los intentos desesperados de las viejas por rejuvenecer, conforman la base de la invectiva. Consiste la crítica no sólo en la grotesca descripción de una actitud moralmente condenable sino en los argumentos que, a modo de acerados agujones, va clavando el autor sobre sus víctimas. Así en *A una vieja que se afeitaba y se ponía moño sobre las canas; y a su galán por reírse de ella se le cayeron dos dientes postizos*, mezcla equilibrada de risa y patetismo. El cuadro parece extraído de una de las pinturas costumbristas de espíritu narrativo o ilustrativo en las que Ribera, Murillo o Velázquez retrataron a las viejas, y en él se incluye el hiperbólico feísmo de su protagonista y sus afeites y la reprensión moral con gotas de humor. También de pretensiones juveniles es la décima *A una vieja que se untó la camisa con sangre de un pollo para fingir que le venía el mestruo*, vano capricho de una señora entre patética y ridícula, donde una vez más se aúnan reprensión moral y humor.

Por último, los casamientos ridículos o uniones interesadas entre viejas y jóvenes con un mismo denominador común: las ambiciones económicas de la parte más joven. El sentimiento amoroso queda reducido a la nada, sepultado por el culto a la moneda.

COSTUMBRISMO Y COMPORTAMIENTOS SOCIALES.

La poesía de Cádiz, como estampa de ambientes, presenta un amplio mosaico de tipos, situaciones y escenarios representativos de la sociedad áurea. Su residencia en la capital del reino, hace del madrileñismo un recurso constante,⁸ aunque su lectura sea universal. A veces como tema, otras como fondo del cuadro siempre con ribetes burlescos, de un fenómeno básicamente urbano.

A través de esta radiografía, observamos, por ejemplo, la frivolidad y relajación de algunas costumbres o personajes como el uso de los coches y la mala fama de los cocheros; la deficiente calidad de algunos alimentos como las empanadas, los famosos pasteles de a cuatro, las aceitunas, la lamprea o el excelente vino moscatel de Alcalá de Henares. Alusiones a la alimentación o a algunas costumbres relacionadas con ella encontramos múltiples; pero también paseos o entretenimientos populares de los madrileños como el Paseo del Prado, la Casa de Campo, las fiestas del Pardo, la romería del Trapillo o la lóbrega calle del Gato, y algunas costumbres, como aquellas en que las ordenanzas municipales obligaban avisar a los transeúntes al grito de «¡Agua va!».

La sátira contra determinados oficios y comportamientos del ser humano no es sólo un tópico barroco, su origen se remonta a la Antigüedad. Carente de aguijón, se explota de ellos el lado más gracioso posible. La mayoría de los personajes que aquí desfilan están inspirados en tipos del Madrid coetáneo, auténticos paradigmas de la sociedad barroca.

El contraste entre apariencia y realidad y la forma irónica con la que el poeta mira a sus personajes son las notas más relevantes de composiciones en las que se ridiculizan ciertos tratamientos. Así, la denuncia de las falsas apariencias, como las del caballero del soneto *Lo que debe hacer el que ha poco que es grandísimo caballero*, o la transformación de hombres ricos en auténticos ladrones.

En la sátira de los oficios, Cádiz recoge situaciones y personajes ya conocidos. Aquí desfilan todos ellos, y otros muchos en su poesía no satírica, como parte fundamental de un retablo que se quiere significativo, y como aportación o expresión de una larga tradición heredada. En la mencionada *Oración burlesca*, se satiriza el estilo grandilocuente de los panegíricos de los académicos; en el romance *Quejas del Fénix...*, se ridiculizan algunos usos excesivos de la poesía cultista y la descomposición de ciertas imágenes o fórmulas ya gastadas; pero también el tópico del poeta zarrapastroso, metáfora de la pobreza:

Mi pobre boca ha espirado
con todo su barrio entero,
y mis dientes considero
que apestan la vecindad;
y fuera gran caridad
el echarlos al carnero.
Mil días ha que no los canso,
ni a ellos palillo se asoma [...]⁹

Otros colectivos son también objeto de escarnio. Los clérigos, por sus concupiscentes deseos; los sacristanes, por borrachos; los médicos y barberos, por sus torpezas, brutalidad y sus chapuzas; los cocheros, por su mal carácter, su vileza, su soberbia y la tolerancia en materia de sexo; el *miles gloriosus*, por su conocida fanfarronería, su afectación y torpeza; los estudiantes, con su ingenio para ganarse la vida. En fin, algunos amigos de lo ajeno como los ladrones de capas, cuyas actividades delictivas mueven más a gracia que a censura.

La Corte, con todo su aparato y acompañamiento, era también lugar propicio para la burla. Algunos personajes principales del palacio del Buen Retiro desfilan en composiciones a ellos dedi-

⁸ En veinticuatro composiciones encontramos alusiones a la villa y corte, cuatro de ellas con el topónimo expreso en el título.

⁹ Décimas *Al Excelentísimo Señor Conde de Luna, habiendo nueve meses que no le daban ración al poeta*, vv. 15-22, *Obras varias*, fol. 2v.

cadadas como asuntos de los certámenes poéticos de 1637 y 1638. Poesía, pues, académica de corte burlesco, que tiene como motivo degradador fundamental el físico de los burlados: el orondo Diego de Covarrubias, el bello Alonso Carbonel, el holgazán Alonso Grimaldo o el «hermoso y suave» Manuel González, conocidos personajes públicos. También desfilan las damas de la reina, llamadas mondongas, o los regidores ermitaños del Buen Retiro. La exageración, la caricatura del hombre y del oficio y los recursos típicos de la poesía cómica, conforman esta revista de tachas como si de una danza de la muerte se tratara, todos culpables en mayor o menor medida. Pulso también extraordinario a la vida en la Corte de los años treinta.

PARODIAS DE LA MITOLOGÍA Y ANIMALES FABULOSOS

Otra de las vías de desintegración de la poesía renacentista fue el tratamiento degradador de uno de sus temas más queridos, la mitología. Aunque se seguían escribiendo poemas serios, el prestigio de que disfrutaba la fábula mitológica en el siglo XVII corría paralelo a la burla que de ella se hacía. El fenómeno, según Cossío, es típico del culteranismo.¹⁰ Cáncer, al igual que satíricos como Polo de Medina, se inscribe en esta tradición. Nos enfrentamos, pues, ante una poesía de origen culto y maneras conceptistas.

Dos serán los extremos en los que se diversificará este caudal literario. Por un lado, la burla del mito a través de su caricatura; por otro, la reducción costumbrista de personajes y situaciones que, aun sin afán degradador, suponen una línea desvalorizadora del mito. El tratamiento bufo se da ante la descomposición de las figuras por la intención del poeta de mirarlas a través de una óptica grotesca, el tono avulgarado o plebeyo y las metáforas vejatorias.

La serie se inicia con la caricatura del ave Fénix, una de las más divertidas (*Quejas del Fénix al sol de que los poetas no le dejan, y comparan con él todas las cosas*), donde la comicidad de las figuras y situaciones, no nos impide leer la verdadera censura literaria que esconden sus versos. En el soneto *En que se encarece la fuerza de la hermosura* asistimos a la parodia de la legendaria lucha por la belleza de Venus, convertida en una riña callejera por los dioses contendientes. También las carreras de algunos personajes de leyenda fueron objeto de escarnio: la virginal Dafne perseguida por el lascivo Apolo o la bella y veloz Atalanta por Hipómenes, donde aparece una alcahueta Venus. En este último caso, el retrato burlesco de Atalanta es otra muestra de la sátira de los tópicos petrarquistas y el ideal de belleza heredado. Se cierra el grupo con la *Fábula de Io y Júpiter*, parábola sobre el adulterio y la inconstancia amorosa de algunos desaprensivos galanes, a través de la figura de un paródico Júpiter.

En todos estos casos, se puede fijar la misma técnica: un divertido anacronismo que presenta con ribetes costumbristas una realidad mitológica. La asimilación de algunos personajes a tipos sociales conocidos y los usos y costumbres del siglo XVII relacionados con los dioses (monedas, fiestas, vestidos acuchillados, cuellos escarolados, basquiñas, corpiños...), junto al uso de refranes y términos que sólo un lector de la época podía reconocer, están en la base de la comicidad. La técnica era recurrente entonces, y no sólo en literatura. Recordemos los famosos lienzos de Velázquez donde el autor de *La fragua de Vulcano* (1630) reduce a categoría humana figuras divinas.

ALGUNOS PROCEDIMIENTOS ESTILÍSTICOS

De las treinta y tres composiciones mencionadas, catorce son romances; ocho, décimas; tres, letrillas, quintillas y sonetos, una copla de pie quebrado y una canción. En total 1.975 versos, de los cuales 1.762 son octosílabos, 135 endecasílabos y el resto (78), metros diversos. Este encaje estrófico y esta preferencia por el metro octosílabo enmarcan dos características sobresalientes: el gusto por

¹⁰ *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, pág. 518.

lo narrativo y por procedimientos de carácter oral o popular. Apunta Margit Frenk que «en el Siglo de Oro todo eso que llamamos literatura entraba, pues, mucho más por el oído que por la vista y constituía un entretenimiento más colectivo que individual».¹¹ Los recursos de oralidad inundan toda la poesía de Cáncer: las invocaciones, el empleo sistemático de términos que inducen a la conversación o recitado y las fórmulas coloquiales fijas. La tendencia a la expresividad coloquial, tiene su plasmación especialmente en las frases hechas y refranes.¹² Contribuyen, además, a degradar temas serios y a evocar ambientes o fórmulas estilísticas. La mayoría de estas expresiones son de uso cotidiano, con lo que al mismo tiempo se ofrece un valioso testimonio de la realidad exterior, determinando así una de las cualidades más notables de su estilo. Muchas de estas fórmulas fijas se transcriben literalmente, otras, en cambio, se manipulan: «La codicia rompe el saco, / dice un antiguo problema. / Mintió esta vez, porque el saco / rompió la codicia mesma». También resulta frecuente introducir equívocos en la lectura: «Mas que la entregue después / a un rico milanés, / y sea el lance apretado; / y ella y él hablen cerrado / al empezar de la lucha, / cosa es mucha» («hablar cerrado»: ‘conversación’, ‘trato deshonesto o ilícito’ (*Autoridades*), ‘obscuridad’ en lo que se dice (*Correas*) y hacer el amor (*Léxico del marginalismo*).¹³ Así topamos con la esencia del lenguaje de Cáncer: la incorporación de lo coloquial, lo familiar, que rompe o degrada también otros géneros poéticos. En cierto modo podríamos hablar de un «aplebeyamiento del lenguaje» a su mundo poético, técnica que inunda su poesía: «grande puerca», es la mujer codiciosa; otra dama joven «es como unas natillas / hechas de su propia madre»; el ave Fénix, «soy pollo y voy para gallo», canción popular; la vieja que se afeita, «a dos manos se jalbega», etcétera.

Por otro lado, la intervención del poeta como personaje central (*Al Excelentísimo Señor Conde de Luna, habiendo nueve meses que no le daban ración al Poeta*), consejero (*Enviando desde Alcalá una bota de vino moscatel a un amigo suyo*) o simple comentarista de una historia, está ligada con las técnicas que venimos comentando, sirviendo, además, en bandeja una línea estilística de relevante importancia: la literatura oral y la comicidad. La poesía que se lee en justas y academias, los romances, las quintillas o las letrillas, constituían un excelente caldo de cultivo para la agudeza verbal. Y ahí, en el juego conceptual y en la tendencia a la claridad, encontramos su marca particular. ¿Explica su cuna aragonesa esta tendencia? Según Aurora Egido, «hay además un problema que preocupa a todos, el de hacerse entender a los demás. [...] Creo interesante destacar la predilección de los aragoneses –casi todos– por la concisión expresiva y la búsqueda del juego conceptual».¹⁴ Al amparo, pues, de esta línea estilística, cabría situar la filiación poética de don Jerónimo.

¹¹ «La literatura oral», en *Siglos de Oro: Barroco. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1992, pág. 52.

¹² Sesenta y ocho de estas fórmulas encontramos en este grupo.

¹³ José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del siglo de oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.

¹⁴ *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1979, págs. 24 y 26, respectivamente.

LA CREATIVIDAD DE LAS RIMAS EN LAS DÉCIMAS Y LETRILLAS DE GÓNGORA

MÓNICA GÜELL
Universidad de Toulouse-Le Mirail

El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo –por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos– convoca las palabras. A la esterilidad sucede un estado de abundancia verbal; abiertas las esclusas interiores, las frases brotan como chorros o surtidores. Lo difícil, dice Gabriela Mistral, no es encontrar rimas sino evitar su abundancia. La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción.¹

Analogía, ritmo, imán decía Octavio Paz al aludir al acto de creación poética. La rima es ritmo y el ritmo es un imán. Del ritmo y de las rimas –versos– surge el poema. Estas premisas guiarán nuestro trabajo sobre las rimas de las décimas y letrillas de Góngora.

La poética formal se ha preocupado por las formas fijas y sus reglas de construcción, sus constricciones más o menos fuertes como las del soneto o la canción. Suele estudiarse la disposición de las rimas, sin embargo carecemos de estudios sistemáticos sobre otros aspectos: fónicos, léxicos, semánticos, sintácticos, el estatuto o papel de las palabras-rima. La rima sigue siendo la cenicienta de los estudios poéticos, como han podido constatar numerosos críticos. **En nuestro** reciente trabajo *Les rimes chez Garcilaso y Góngora* pretendimos colmar este vacío en el estudio de la obra de dos poetas mayores de la literatura del renacimiento y del barroco.² Nos propusimos un triple objetivo: ofrecer una descripción de la rima en los distintos corpus de Garcilaso de la Vega y Góngora basada en la práctica poética misma, proponer una reflexión sobre las funciones de la rima, por fin ofrecer un diccionario de rimas. Esas investigaciones nos hicieron leer los poemas de una manera distinta, a partir de la rima, en una lectura simultáneamente horizontal y vertical, paradigmática y sintagmática, de la cual surgen alianzas léxicas o semánticas previsibles, convenientes, siguiendo los códigos poéticos vigentes, o al contrario parejas o tríos sorprendentes, no convencionales, nuevos, como aparece de manera muy clara en las *Soledades*.³ Recordemos aquí las palabras de Paul Valéry:

La rime simule, de manière puissante et naïve, *l'heureuse rencontre*, le seuil franchi, le passage au moins probable, la justesse –en un mot– ce qui fait le prix d'une pensée –ce qui s'oppose au fonctionnement

¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de cultura económica, 1993 [1956], pág. 53.

² Monique Güell, *Les rimes chez Garcilaso et Góngora*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2004, 348 págs., inédito.

³ Monique Güell, «Lecture du Rimarium des *Solitudes*: une poétique du discontinu», *Littéralité* 5, en prensa.

commun, automatique... Mais dès qu'elle semble elle-même ressortir à ce fonctionnement –elle perd ce charme.⁴

El estudio sistemático del campo de las rimas en un corpus determinado nos proporciona informaciones sobre la época, los usos y las preferencias de los poetas. La rima aparece como uno de los pilares del sentido del poema, su esqueleto conceptual según un poeta contemporáneo, Jacques Roubaud: «Nadie ignora que en la poesía rimada, la rima, las palabras-rima con su situación sintáctica y retórica propia sostienen una gran parte del sentido».⁵ Rompiendo la linealidad del discurso, la rima es ella misma discurso, y los distintos rimarios o diccionarios ofrecen un nuevo texto, el texto de las rimas.

OBJETO DEL ESTUDIO Y APROXIMACIONES METODOLÓGICAS

Nos limitaremos a esbozar sucintamente unas cuantas pistas de lectura a partir de las letrillas y las décimas de Góngora.⁶

Siguiendo el método elaborado y puesto a prueba en los otros corpus gongorinos (los sonetos, las canciones, silvas y madrigales, el *Polifemo*, las *Soledades*, el *Panegírico al duque de Lerma*), la primera tarea ha sido la elaboración del corpus de palabras-rima de las letrillas y décimas según dos modalidades: en primer lugar establecer una lista de «rimemas», término que adoptamos de la investigadora Valérie Beaudouin: «secuencia fonético-gráfica mínima que autoriza la rima».⁷ En segundo lugar, construimos el rimario o *sylva de consonantes* para cada uno de los rimemas. La informática permitió asociarlos, calcular su número y su rango. Aquí se han contado 259 rimemas. Por razones de espacio, nos contentamos con ofrecer un cuadro de los veinte primeros clasificados por orden de frecuencia.

ado / ados	t=119
ía / ías	t=102
ón	t=102
or	t=99
ido	t=70
al	t=65
ada / adas	t=62
ente / entes	t=57
ero / eros	t=57
ar	t=55
ano / anos	t=54
es	t=51
él	t=50
ento	t=49
é	t=48
án	t=47
ella / ellas	t=44
en	t=41
ad	t=40
í	t=37

⁴ Paul Valéry, *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*, Paris, Gallimard, «Poésie», 1992, pág. 71.

⁵ Jacques Roubaud, *Poésie*, Paris, Seuil, 2002. La traducción es nuestra.

⁶ Luis de Góngora y Argote, *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, «Clásicos Castalia», 1991.

⁷ Valérie Beaudouin, *Mètre et rythme du vers classique. Corneille et Racine*, Paris, Honoré Champion, 2002, pág. 425. La traducción es nuestra.

ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

En todos los corpus se pudo apreciar que el rimema *ado / ados* ocupaba el primer lugar de la lista, aquí 94 palabras-rima distintas sobre un total de 119 (t=119), contando las recurrencias de una misma palabra-rima. Los lexemas nominales reflejan el universo poético de las letrillas y décimas, en sus distintas modalidades, sacras, líricas, satíricas y burlescas: *abogado, Alvarado, brocado, cayado, condados, cruzados, cuidado, cuidados, ducados, enamorados, estado, estrados, ganado, guisado, hilado, lado, letrado, Maldonado, poblado, prado, Presentado, recado, soldado, venado*. Predominan los participios de pasado ya sea en su función adjetival o verbal: *acrecentado, afamado, agraviado, airado, alado, alcanzado, alterado, amado, andado, apartado, aprobado, armado, arrollado, atravesado, calzado, cansados, casado, cebados, celebrado, cerrado, colorado, concertado, culpado, curado, dado / dados, demandado, desesperado, despachado, determinado, disciplinado, disimulado, dorado, dorados, embarcado, empleado, encarnado, engañado, engomados, envainados, examinado, excusados, figurado, forzado, bolgado, honrado, hospedado, inclinado, mechado, nevado, ostentado, pasados, penados, perfumado, pintado, preñado, quebrado, quebrados, rosado, sagrado, sellados, sentado, tiznado, tomado, tranzado, vendidos*. El lector reconoce sin dificultad los tipos masculinos satirizados, los lindos, los bravucones, los enamorados, los soldados y los letrados.

Los rimemas *ón* y *or* aparecen respectivamente en segunda y tercera posición. Oxítonos, ausentes de la producción poética endecasílabica, desterrados hacia este territorio distinto del de la poesía culta, petrarquista y post-petrarquista. Asociados a versos de arte menor, en adecuación con los temas satíricos, burlescos, jocosos o religiosos, surgen en nuevas palabras-rima llanas y pedestres: *admiración, afición, algodón, almidón, Antón, armazón, atención, balcón (2), blandón, blasón, bobalicón, bocón, camarón, canción, capón, Catón, confesión, corazón (2), Coridón, Chacón, devoción, discreción (2), doblón, escuadrón, eslabón, figón, garzón, griñón, guarnición, Ilión, jamón, ladrón, león (2), maldición, Marañón, maridón, mojón, non, ocasión, opinión (2), oración (2), ostentación, Pelón / pelón (3), peón, perdición, perdigón, piñón, presunción (2), pretensión, prisió, profesión, quintañón, ratón, razón (6), rejón (2), resolución, rincón (3), salmón, sermón, Simón, son (19), tirón, torozón, varón (3)*. Son protagonistas los hombres del pueblo como Antón en la décima «Musas, si la pluma mía», los pelados con pretensiones nobiliarias como don Pelón; el balcón en la letrilla «Absolvamos el sufrir» con la pareja *maridón: balcón*. El valor expresivo del sufijo *ón* permite recalcar el tema de la prostitución femenina, pues *maridón* no tiene las mismas connotaciones que *marido* ya que el marido cornudo y consintiente vigila el balcón en el cual alguna señal indicará que hay visitas; también el balcón es el protagonista de las décimas «Cuán venerables que son» en que se asocia *balcón, varón* y *Coridón*; el *capón* va con el *bocón* en la décima «Al conde de Villalba, a quien le había remitido el conde de Villafior, para que le diese una empanada de capón que le había prometido». Como en las muy peculiares silvas de las *Soledades*, Góngora otorga dignidad poética al alimento y al elemento humilde, *el capón, la castaña, la morcilla, la candelilla, el membrillo, el cuchillo, el jamón y el almirez o el calamar*, pilares semánticos de las estrofas, que el lector toma en sentido literal o en un sentido segundo que se superpone al primero, como es frecuente en las alusiones eróticas de numerosas letrillas.⁸

Otro aspecto digno de mención es la presencia de numerosos rimemas hápax que sólo se registraron en este corpus, pues no figuran en las *Soledades*, ni en el *Polifemo*, el *Panegírico al duque de Lerma*, los sonetos o las canciones: *ad, adre, aire, alta, alia, ambres, ancho, ao, ar, arla, arta, ás, ay, az, eco, ecos, eche, ed, eites, eje, el, en, enga, entre, er, es, esca, ey, ez, ibre, id, il, iles, ilio, ima, ín, iña, iño, ir, ire, irme, is, ismo, ite, iz, ocho, ol, ón, ongo, orga, ós, otro, oy, oyo, oz, ozo, ucio, ud, ugo, uña, uz*. En ellos vemos la variedad de las rimas, junto a otras más frecuentes, así como su originalidad, con consonancias raras, como la serie en *az, ez, iz, oz, uz, ugo, uña* o *ibre*.

⁸ Véase Robert Jammes, «Presentación de las *Soledades*», en *Góngora Hoy*, ed. Joaquín Roses, 3 tomos, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, págs. 19-41.

FUNCIÓN SEMÁNTICA Y SEMIÓTICA DE LA RIMA: TRES EJEMPLOS

Recordemos con Jakobson que las palabras que riman están reunidas por una suerte de acento semántico. Para Richet, la rima provoca el poema, el ingenio funciona por calambures.⁹ Valoraremos los valores semánticos y eufónicos de la rima en tres letrillas representativas, «Que pida a un galán Minguilla» (1581), «Oh qué lindico!» (a. 1610) y «Ándeme yo caliente» (1581). La forma abierta de las letrillas es particularmente apta para el género satírico o burlesco, en que se pasa en revista una serie de tipos.

«Que pida a un galán Minguilla»

Sus veintiuna estrofas de seis versos siguen una estructura enumerativa sumamente sencilla, con los siguientes tipos satirizados: el galán, la viuda, la casada, el letrado, el médico, el soldado, damas y caballeros. La disposición de las rimas es ternaria, con una doble pareja de pareados rematados por un estribillo alternado, una estructura antitética fácil de memorizar: «bien puede ser», «no puede ser» (aabcbb). Los pareados favorecen los acercamientos fónicos y semánticos, aunque las palabras-rimas no tengan ningún rasgo semántico común, como *Minguilla* y *jervilla*, o *Menga* y *venga*, unidas por pura paronomasia:

Que pida a un galán Minguilla
Cinco puntos de jervilla,
 Bien puede ser;
Mas que calzando diez Menga,
Quiera que justo le venga,
 No puede ser
(vv. 1-6)

Aquí el rimema *illa / illas*, formado sobre el sufijo diminutivo con desinencia de femenino, asocia *Minguilla* y *jervilla*, la joven y las zapatillas de cordobán pequeñas (*cinco puntos*) como su pie, signos eróticos, como también tiene connotaciones eróticas el nombre de Dominga.¹⁰ El poeta, siempre cuidadoso de la materia fónica en el poema, establece una red de correspondencias en /i/ que coinciden con los acentos rítmicos del octosílabo, en la segunda posición métrica (*pid*a), en la séptima, posición de fin de verso (*Minguilla* y *jervilla*), en la primera (*cinco*), quedando así asociados semántica, fónica y rítmicamente los elementos claves del verso. Más adelante, encontramos *loquillas* y *candelillas*, lexemas nominales que remiten a un universo amoroso femenino, con la ya mencionada correspondencia de las asonancias en /i/ con los acentos rítmicos: en tercera posición métrica (*parir*), en cuarta (*mil* v. 49 y 50) en séptima (*loquillas*, *candelillas*):

Que por parir mil loquillas,
Enciendan mil candelillas,
 Bien puede ser
(vv. 49-50)

Illa figura en otros poemas abiertamente satíricos o burlescos, como la *morcilla* en «Ándeme yo caliente» o en «Muerto me lloró el Tormes en su orilla», soneto paródico en que riman *orilla*, *desensilla*, *maravilla* y *Castilla*.

Otro rimema específicamente burlesco o satírico es *ote*, con una asociación elocuente: *Pelote: dote*, que representa el esqueleto sonoro y conceptual de la segunda estrofa. Don Pelote, cuyo nombre se forma a partir del sufijo despectivo *ote*, aplicado a cosas o personajes ridículos, es

⁹ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, págs. 22-23.

¹⁰ Agradezco al profesor Ángel Iglesias Ovejero haberme facilitado la información. Valor erótico tiene la jervilla o servilla en el poema n.º 76 de la antología de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

un pelado pero con pretensiones nobiliarias, tal vez un hidalgo empobrecido, tan pobre como la dama con quien se casa, sin dote.¹¹ El hambre y la pobreza hacen que sea capaz de prostituir a su mujer con sus melindres o *damerías* por un pan:

Que se case un don Pelote
 Con una dama sin dote,
 Bien puede ser;
 Mas que no dé algunos días
 Por un pan las damerías,
 No puede ser.
 (vv. 7-12)

Pelote y *damerías* sólo figuran en esta letrilla, aunque el rimema *ote*, hápax en este corpus, se encuentra también en dos sonetos y un romance. El primero, contra Lope, es «Después que Apolo tus coplones vido». Se asocian *pipote*, *tagarote*, *zote* y *trote*, todos ellos con connotaciones negativas inscritas en el sufijo *-ote*: el *pipote* es una pequeña pipa o instrumento musical; *tagarote*, una especie de halcón, significa por metonimia el mozo o escribiente que tienen los escribanos o en otro sentido es un hidalgo pobre y se ha vuelto insulto contra Lope, en respuesta al mismo en un soneto de sus rimas contra los cultos.¹² Con connotaciones negativas están *zote* y *trote*. Por fin, en el soneto «Llegué a Valladolid: registré luego» figuran *virote*s y *botes*. El romance «Despuntado he mil agujas» con consonantes en los versos pares en *ote*, presume de una larga lista de 41 palabras-rima, pilares semánticos y fónicos del texto: *moriscote*, *chamelote*, *mote*, *bote*, *virote*, *bigote*, *monigote*, *cogote*, *galeote*... Volvamos a la letrilla. En torno al campo semántico del pelo giran la quinta y la sexta estrofa:

Que anochezca cano el viejo,
 Y que amanezca bermejo,
 Bien puede ser;
 Mas que a creer nos estreche
 Que es milagro y no escabeche,
 No puede ser
 (vv. 67-72)

La asociación *viejo: bermejo* remite a otro tipo masculino satirizado: el viejo que quiere parecer joven se ha teñido el pelo con escabeche, una tinta para enrubiar el pelo, aunque quiere hacer creer que es un milagro.¹³ Los dos rimemas *ejo* y *eche*, con la misma vocal tónica, pertenecen al código burlesco: *eche* es hápax en toda la obra poética gongorina, y *ejo* ofrece unas pocas palabras-rima como: *Alabejos*, *bermejo*, *Carillejo*, *Castillejo*, *despejo*, *hejo*, *lejos*, *tejos*, *vejo*, *viejo*, *viejos*, *zagalejos*.

De don Pelote pasamos a don Pelón, pelado o sin pelo, sin medios ni caudal pero con pretensiones nobiliarias; éstas le hacen decir que se comió un perdigón, cuyo significante incluye parcialmente el de pelón:

Que se precie un don pelón
 Que se comió un perdigón,
 Bien puede ser
 (vv. 31-33)

¹¹ Recordemos el nombre de don Quijote, modelado sobre *Lanzarote*, aunque la sustancia fónica haga pensar en *jigote*, *monigote*, etc. Véase, entre otros, Augustin Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997, pág. 219, y Ángel Iglesias Ovejero, *Onomantique: motivation et typification du nom propre (proverbial et populaire) en espagnol*, Thèse de doctorat d'état, Paris-IV Sorbonne, 1987, 3 vols., pág. 1133.

¹² Es atribuido a Góngora: Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, «Clásicos Castalia», 6ª ed., 1992, pág. 314.

¹³ LESO, *Glosario de voces anotadas en los cien primeros volúmenes de Clásicos Castalia*, coordinado por Robert Jammes y Marie Thérèse Mir, Madrid, Castalia, «Clásicos Castalia», 1993, sv. «escabeche».

Se cierra la letrilla con una agudeza o chiste en la rima:

Que se pasee Narciso
 Con un cuello en paraíso,
 Bien puede ser;
 Más que no sea notorio
 Que anda el cuerpo en purgatorio,
 No puede ser
 (vv. 121-26)

Junto a la pareja *Narciso: paraíso*, el poeta añade *notorio: purgatorio*, neologismo que alude a las pulgas que invadían los cuerpos, puro purgatorio corporal.

Buena parte de la sal de estos poemas a menudo cortos reside en la sencillez de sus rimas que se van ensartando unas tras otras, como calambures, atestiguando la dimensión lúdica de la literatura y el poderío del significante, de la estructura sonora que se vuelve significado. Y ello, tanto en los registros jocosos como en los más serios, como ocurre en el *Polifemo* o las *Soledades*.

«¡Oh, qué lindico! / ¡Oh, que lindoque!»

Se memoriza en un periquete este estribillo, formado sobre el paralelismo sintáctico y la alternancia de los rimemas *ico / oque* y la oposición en la apertura de las vocales *i / o* y la identidad de la consonante oclusiva */k/*. En el estribillo alterno pasa la subjetividad de la voz poética. Como en la letrilla anterior, se pasa en revista una serie de tipos, así en la primera estrofa un mercader deshonesto se ha enriquecido en Puerto Rico. Rimam con *lindico: chico, Puerto Rico, mico, bocico, pico, chico, rico, bolsico*. El rimema es abiertamente burlesco, como en el soneto nº 114, sobre la fealdad de unas doncellas animalizadas. Al yuxtaponer los ejemplos, se observan las mismas palabras-rima: *Puerto Rico: mico: bocico*, y la animalización de la dama entre picaza y mico, procedimiento frecuente en la poesía burlesca, con raíces medievales, en que la burla toma por blanco el cuerpo de la mujer.¹⁴ Citemos en primer lugar el soneto, después la letrilla:

¿Son de Tolú, o son de *Puertorrico*,
 Ilustre y hermosísima María,
 O son de las montañas de Bujía
 La fiera mona y el disforme *mico*?
 Gracioso está el balcón, yo os *certifico*;
 Desnudadle de hoy más de celosía.
 Goce Cuenca una y otra monería,
 Den a unos de cola, a otros de *bocico*.
 (Sonetos, pág. 182)

Que una moza que bien charla,
 Dama entre picaza y *mico*,
 Me quiera obligar a amarla,
 Siendo su pico de Parla
 Y de Getafe su *bocico*,
 ¡Oh, qué *lindico*!
 (vv. 15-20)

Con una variación sobre la doncella en la estrofa quinta:

Que pretenda una doncella
 Que por su gracioso *pico*
 Se case un hombre con ella,

¹⁴ Véanse numerosos ejemplos en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519) y nuestro artículo: Monique Güell, «La alteridad en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519)», en *Lo sguardo sull'altro*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, «Secoli d'oro» 37, 2003, págs. 115-33.

Y cualquiera le atropella
 Por el interés más *chico*,
 ¡Oh, qué *lindico*!
 (vv. 27-32)

El polo en *oque* permite las siguientes asociaciones con *lindoque*: *provoque*, *alcornoque*, *bayoque*, *estoque*, *toque*, *Roque*. Son hápax *lindoque* y *alcornoque*: «Nunca se ha visto la frente / coronada de alcornoque» (v. 13) que remite no al árbol, sino a los cuernos del hombre, o *bayoque*, una moneda de poco valor, aludiendo a la prostitución femenina: «Que Ero se precipite / por la mitad de un bayoque» (v. 22). Ofrece otra variación sobre el tema la estrofa sexta, en que un marido *bobalicón* cree que nadie toca a su mujer: «que no hay quien su dama toque» (v. 34) y «que no la quiso un Roque» (v. 37).

«Ándeme yo caliente / y ríase la gente»

El refrán que constituye el estribillo da el tono, desenfadado y jocoso, el tono de quien prescindir del qué dirán y de quien prefiere su gusto o comodidad.¹⁵ Un gusto constantemente afirmado en la segunda parte de la estrofa. El paradigma de las rimas en *ente* es elocuente, pues riman con *gente*: *caliente*, *agua ardiente*, *reviente*, *cuente*, *fuelle*, *corriente* y *diente*. Si *fuelle*, *corriente* y *diente* figuran en todos los textos y contextos¹⁶, *agua ardiente*, *caliente* y *reviente* son hápax, nos hablan del gusto del locutor en un lenguaje procaz. El léxico de las preocupaciones materiales y de la comida ofrece *vajilla*, *mesilla* y *morcilla*, palabra-rima ordinaria y bien personal, con la cual concluye el soneto burlesco contra la corte: «De chinchas y de mulas voy comido»: «que en mi rincón me espera una morcilla» (pág. 181). Desmitificando el mito de Píramo y Tisbe, la voz poética en la última estrofa rechaza al Amor, sustituido por la comida, el pastel al que se le hinca el diente:

Pues Amor es tan crüel
 Que de Píramo y su amada
 Hace tálamo una espada
 Do se junten ella y él,
 Sea mi Tisbe un pastel,
 Y la espada sea mi diente,
 Y ríase la gente.

Analogía, ritmo e imán decíamos antes con Octavio Paz. Los rimarios ofrecen al lector un nuevo texto, el de las rimas, invitándolo a viajar por el léxico, en un homenaje a la palabra poética: palabras cortas, largas, pedestres, vulgares, altisonantes o cultas. Desnudando el texto, la rima revela su esqueleto conceptual. Rompe con la linealidad del discurso e instaura su propio orden. Las palabras en rima sacadas del eje paradigmático forman un nuevo texto potencial. La potencialidad de la rima fue defendida por Raymond Queneau en uno de sus primeros trabajos en el seno del Oulipo, «La redundancia en Phane Armé».¹⁷ Estas brevísimas calas en la poética gongorina pretenden dar un nuevo impulso hacia otras investigaciones en el campo de las rimas y ser una invitación a leerlas con nuevos ojos.

¹⁵ 877 refranes españoles con su correspondencia catalana, gallega, vasca, francesa e inglesa, ed. Julia Sevilla Muñoz y Jesús Cantera Ortiz De Urbina, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.

¹⁶ Compárese con el rimario del *Polifemo*: ardiente, corriente, dulcemente, eminente, frente, fuente, lisonjeramente, luciente, miserablemente, Oriente, valiente.

¹⁷ Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, «Idées», 1973.

CONFLUENCIAS ENTRE LA POESÍA SATÍRICA Y LA OBRA DRAMÁTICA DE QUEVEDO

MARÍA HERNÁNDEZ
Universidad de Barcelona

Vivimos el ocaso del Ser. Uno de los primeros que vivió esta situación fue Quevedo, poeta más estoico que cristiano. Su geometría está hecha de claroscuros que no ocultan el hoyo por el que todos nos despeñamos –el hoyo del tiempo y de la muerte. OCTAVIO PAZ

Decía Borges que los reinos de Babel abundan en enigmas, y añadía: «Ninguno de ellos me ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo».¹ Ello, tal vez, explicaría el relativo silencio crítico que ha merecido su producción dramática: existió, efectivamente, un Quevedo de las tablas, que como Luciano de Samosata, polemizó sobre las miserias de una época.

Si bien la única comedia que se conserva íntegra de Quevedo,² la pieza apologética del Conde Duque de Olivares *Cómo ha de ser el privado*, actúa como paradigma de una literatura tendenciosa y por encargo, que genera la impresión de «una pluma inhábil para el teatro serio» e incluso cierta «reacción de antipatía en el lector»;³ sus entremeses, por el contrario, lo declaran maestro del teatro menor barroco, tránsito ineludible entre el modelo cervantino y la producción de Quiñones de Benavente. El autor, desde ángulos inesperados que preceden a los espejos cóncavos del esperpento, utiliza este género de ascendencia popular como vehículo de lo que Borges denominó su «grandeza verbal».⁴

El estilo orgiástico y desaforado que predomina en la poesía satírica de Quevedo confluye retóricamente en los entremeses, que a excepción de *Doña Bárbara*, *Diego Moreno* –con sus respectivas segundas partes– y *La vieja Muñatonos*, están escritos en verso.⁵ Métricamente, para el teatro menor, Quevedo siente predilección por el romance, la silva de consonantes y el baile, moldes de composición flexible que permiten el agudo juego conceptista, amparado en figuras como la polisemia, la homonimia y la paronomasia, y asimismo permeables a la inserción de otros

¹ Jorge Luis Borges, «Quevedo» (1952), en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pág. 61.

² Véase Carmen García Valdés, «Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio», en *Quevedo en Manhattan*, Madrid, Visor Libros, págs. 111-34.

³ El juicio es prácticamente unánime en la interpretación crítica de Raimundo Lida y la de Gregorio Marañón. Citamos respectivamente a Raimundo Lida, «*Cómo ha de ser el privado*: de la comedia de Quevedo a su *Política de Dios*», en *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1980, pág. 160; Gregorio Marañón, *El conde Duque de Olivares (la pasión de mandar)*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, pág. 126.

⁴ Borges (1952), pág. 63.

⁵ A partir de 1617, tras la publicación de *El examinador Miser Palomo*, de Antonio Hurtado de Mendoza, se dejan de escribir, en general, entremeses en prosa. Cf. Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965, págs. 200-20.

recursos humorísticos como la derivación, el neologismo, la coexistencia de vulgarismos y cultismos, los sintagmas inesperados y expresiones propias de la lengua de germanía.⁶

Igualmente significativas son las coincidencias temáticas de la poesía satírica y los entremeses de Quevedo, satinadas por el sarcasmo y la crítica atroz de tipos, oficios y lugares comunes. Nuestro *anticojo*, como apoda a Quevedo Cristóbal Suárez de Figueroa, utiliza el entremés para conferir acción y autonomía al mosaico de personajes grotescos que ya habían deambulado por los paisajes áridos de otros géneros literarios. Tiene la ironía de introducir una parodia dramática del gran teatro del mundo, dando lugar, al igual que Shakespeare, a la barroca redundancia del «teatro dentro del teatro».⁷ La hiperbolización caricaturesca de los elementos disonantes de la sociedad toma entonces dimensiones de denuncia. Tras el filón festivo, se esconde un Quevedo moralista y teólogo, que acuciado por el Desengaño –aquel personaje alegórico que teorizaba sobre la vanidad de las apariencias en *El mundo por de dentro*–, libera su angustia existencial a través de la carcajada disolvente.

Consciente de la teatralidad del vicio y ávido lector de San Juan Crisóstomo, Gregorio el Magno y otros Padres de la Iglesia, Quevedo, bajo el modelo de *Los caracteres* de Teofrasto (maestro de la descripción de figuras mezquinas y abyectas), es pintor de fantoches que desfilan en procesión carnavalesca, rostros de Arcimboldo, enmascarados de la *commedia dell' arte*, seres risibles que encarnan la hipocresía y la mezquindad, antihéroes y pícaros que, regidos por el embuste y la jerga antisolemne, desconocen el significado del idealismo de la comedia nueva; retrata, en definitiva, no un retablo de las maravillas, precisamente, sino el árido almacén grotesco de las flaquezas humanas.

El matrimonio actúa como contexto aglutinador de los fingimientos ridículos, cuyo mecanismo armónico quebrantan acontecimientos disonantes como el adulterio, la homosexualidad o la impotencia senil.⁸ Quevedo analizó esta cuestión en el soneto *Hastío de un casado al tercero día* (POC, 517),⁹ donde se alude al acelerado envejecimiento y devastadora monotonía de la vida conyugal, dado que «mujer que dura un mes, se vuelve plaga». Igualmente, en *Casamiento ridículo* (POC, 518), nuestro poeta alude al tema del desposorio infortunado entre Dorotea y Jorge, prototipo de maridillo sufrido que terminará «hecho tiesto de cuernos el cogote». Y, ante todo, en el último poema incluido en la Musa VI del *Parnaso*: *Riesgos del matrimonio en los ruines casados* (POC, 639), parcialmente inspirado en la sátira VI de Juvenal, se prefiere la muerte al desposorio, que se identifica irremisiblemente con el suicidio:

a los hombres que están desesperados
cásalos en lugar de darles sogas:
morirán poco menos que ahorcados
(vv. 42-45)

Si bien la mujer es la principal carga del matrimonio, la acompañan otros personajes funestos. En el *Entremés del marido pantasma*,¹⁰ Muñoz vacila en tomar mujer por el temor de ser «enyer-

⁶ Cf. María Teresa Llano Gago, *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.

⁷ Efectivamente, en *La pollita de Madrid* hay una representación de *El robo de Elena* frente a los regidores de una población cercana a Madrid, que han llegado en busca de cómicos para sus fiestas; en *La venta*, la compañía de Guevara se hospeda en la misma y se encarga de organizar el baile final y en *El hospital de los mal casados*, los enfermos improvisan una parodia de la degollación de los inocentes para engañar a los alguaciles. Véase Susana Hernández Araico, «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8 (2004), pág. 207; J. L. Alonso Hernández, «Transformaciones carnavalescas en los entremeses de Quevedo», *Foro Hispánico*, 19 (2001), págs. 41-53.

⁸ A. Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, ed. Hispano-Americanas, 1957; Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, ed. Universidad de Navarra, 1984.

⁹ Cito a partir de la numeración de José Manuel Bleuca (POC): Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. J. Manuel Bleuca, Barcelona, Planeta, 1999.

¹⁰ Véase la edición anotada de Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, «El entremés del marido pantasma, de Quevedo», *La Perinola*, 1 (1997), págs. 41-68.

nado», puesto que la suegra viene incluida en la dote (POC, 518, v. 14). Ésta es inmortal (POC, 525, v. 14; 700 –primer romance–, v. 42) y más temible que el diablo. Sin duda alguna, como señala el soneto 699, la mayor dicha de Adán fue no tener suegra. Para Muñoz, enmaridarse es tomar oficio, dado que los maridillos tienen un rol de estatutos bien definidos, tal y como encontramos en poemas como *Doctrina de marido paciente* (POC, 715), *Marido que busca acomodo y hace relación de sus propiedades* (POC, 716), *Documentos de un marido antiguo a otro moderno* (POC, 721) o *Alega un marido sufrido sus títulos en competencia de otro* (POC, 760). De hecho, según sugiere el protagonista del soneto 612, el marido sufrido es digno de ser canonizado, y hará milagros si consigue mantener la fidelidad de su esposa.

El casamiento se degrada, a su vez, debido a la caricatura de sus contrayentes.¹¹ En *Los refranes del viejo celoso* –entremés de atribución dudosa inspirado en *El entremés del viejo celoso cervantino*–, el Vejete, figura análoga al mito de Panurgo del Libro III de Rabelais y que coincide con prosopografía y etopeya del Pantalón de la *commedia dell' arte* –el anciano impotente y codicioso de enorme nariz aguileña–, es también foco de las burlas del amante Rincón, que mediante el disfraz, en una mascarada anticipadora de la mojiganga, efectuará toda una serie de metamorfosis instantáneas que encarnarán a los fantasmas del folclore español, hasta la aparición del mismísimo Pero Grullo que clausurará toda pedantería y empeño de «estornudar basiliscos».¹² También *El marión*, prototipo de hombre afeminado, invierte las convenciones de capa y espada y actúa como revés de la dama lopesca.¹³ En la primera parte, le cortejan tres pretendientas; en la segunda, es mártir del maltrato doméstico de su mujer, doña María. Se revela como víctima que podría equipararse con los pacientes del *Hospital de los mal casados*, si tal entremés perteneciera, efectivamente, a Quevedo. El marión actuará como contrapartida de Chillona, joven aficionada a la esgrima que aparece en el entremés de *La destreza*, calificada de «hombre y mujer y marimacho».¹⁴

Mención especial merece el protagonista homónimo de *El entremés de Diego Moreno*,¹⁵ que actúa como la personificación del cornudo, contrafigura de los maridos calderonianos. Quevedo, para retratarlo, se vale del *encomio adoxográfico o paradójico*, recurso consistente en adular lo aparentemente indeseable,¹⁶ dado que el maridillo o sufrido puede vivir a costa de los amantes de su esposa, como ya habían comprobado Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache. Las ventajas del cornudo, ya presentes en el *Decamerón* de Boccaccio, serán revisadas en el soneto titulado *Un casado se ríe del adúltero que le paga el gozar con susto lo que a él le sobra* (POC, 555). El tema aparece, asimismo, en la *Sátira a un amigo suyo* (POC, 641), que elogia al «cornudo de bien» a través de una serie de correspondencias entre cuernos reales y metafóricos, mediante grotescas asociaciones a la cornamenta de ciertos animales, los signos del Zodiaco, la luna, el unicornio, los tinteros (fabricados con cuerno en el siglo XVII) o el mito de Acteón,¹⁷ personaje mitológico que se metamorfoseó en ciervo por espiar a Diana mientras ésta se bañaba. También son destacables los juegos de palabras a propósito de la cornamenta, como sucede en el soneto *A un hombre llamado Diego, que casaron con una mala mujer llamada Juana* (POC, 615), donde la mayoría de los versos aluden fonéticamente a la palabra «cuerno». Nuestro autor, incluso, llega a utilizar

¹¹ Sobre bodas de contrayentes pintorescos remitimos a los poemas 574, 625, 698 y 872 (POC).

¹² Francisco de Quevedo, *Obras completas*, ed. Felicidad Buendía, Verso, Madrid, Aguilar, 1960, pág. 587.

¹³ Sobre el tema de la homosexualidad, cf. Juan Goytisolo, «Quevedo, la obsesión excremental», en *Disidencias*, Barcelona, Seix-Barral, 1977, págs. 117-36; M. G. Profeti, «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de hispanistas (Venezia 1980)*, Roma, Bulzoni, 1982, págs. 837-45.

¹⁴ Asensio (1965), pág. 295.

¹⁵ Cf. Eugenio Asensio, «Hallazgo de Diego Moreno, entremés de Quevedo y vida de un tipo literario», *Hispanic Review*, 27 (1959), págs. 397-412.

¹⁶ Cf. Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003, págs. 103-227.

¹⁷ A este mito, Quevedo dedica el soneto *Significa el mal que entra a la alma por los ojos con la fábula de Acteón* (POC, 346).

«Cornelio» como nombre del marido sufrido en la *Segunda parte del entremés de Doña Bárbara* y al inicio del romance *Documentos de un marido antiguo a otro moderno* (POC, 721).

El maridillo, asimismo, suele ser víctima de subterfugios femeninos. En el *Entremés de Diego Moreno*, doña Justa se sirve del ardid del embarazo fingido para detener los afanes inquisidores de su infortunado esposo. En la *Segunda parte del entremés de Diego Moreno*, esta mujer liviana, ya viuda, se casa con Diego Verdugo, personaje que actuará conforme a su apellido, «no ya como demiurgo burlón y sarcástico, sino como juez escarmentador».¹⁸

No sólo la venalidad, sino también la codicia, marcan al personaje femenino de los entremeses y la poesía satírica de Quevedo. El tópico de la «pidona», mujer que, al igual que doña Justa, vive obsesa por el «poderoso caballero»,¹⁹ ocupa el entremés de *La polilla de Madrid*, donde la perversión monetaria de la sensualidad convierte a los personajes en actores, y a su vez aparece en *El Niño y Peralvillo de Madrid*, donde la Madre advierte a su hijo de los intereses materiales de las mujeres de la Corte, que en absoluto se tratan de inocentes doncellas. Este mismo asunto se mantiene en el soneto *Procura también persuadir aquí a una pedidora perdurable la doctrina del truco de las personas* (POC, 563) y en el romance *A una dama que pedía joyas, diciéndola que en sus partes y hermosura estaba junto un tesoro, donde era fuerza buscar lo que pedía* (POC, 789). En este último poema, el autor, como el Licenciado Vidriera, se burla de los tópicos petrarquistas que establecían que los cabellos de la dama eran de oro; los labios, de coral; la lengua, de ámbar; los dientes, de perlas; y el pecho, de diamantes.

La vieja codiciosa también es diana de un ataque de raíz popular y halla su representante en la figura de la alcahueta, la celestina que hace pócimas y remienda cuerpos, patente en los entremeses de *La ropavejera*²⁰ y *La vieja Muñatonos*. En la *Sátira a una dama* (POC, 640), Quevedo aludía a los virgos inhallables o contrahechos de las doncellas, labor exclusiva de trotaconventos, motivo que se mantiene en el ya mentado poema *Riesgos del matrimonio en los ruines casados* (POC, 639, vv. 236-237) y en el romance *Los santeros y santeras manifiestan sus interiores* (POC, 705, vv. 61-64). No olvidemos, a su vez, que Quevedo escribió unas redondillas *A Celestina* (POC, 804) donde señalaba que ésta:

No quiso en el cielo entrar
a gozar de las estrellas,
por no estar entre doncellas
que no pudiese manchar
(vv. 5-8)

Quevedo alude frecuentemente a los artificios de la *vetula* para ostentar juventud, como sucede en el soneto *Encarece los años de una vieja niña* (POC, 512).²¹ Asimismo, escribe el *Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas* (POC, 521) donde concentra en el «pequeño y perpetuo espacio» del soneto todos los escarnios posibles –fealdad, alcahuetería, necedad, bajeza moral– hasta motejar a la dueña de «mula de alquiler», retrato que se corresponde arquetípicamente con la Quintañoña del *Sueño de la muerte* y que también aparece explícito en el entremés de *La ropavejera*, la remendona que pretende reparar los estragos del tiempo en el cuerpo de los cortesanos. En cuanto a lo señalado acerca de la codicia, la vieja Muñatonos enseña a sus pupilas las «nueve mil y seiscientas maneras de pedir».²² Su oficio consiste en proporcionar meretrices y filtros amorosos²³ –por ello la llaman «conchabadora», «organista de placeres» o «juntona»– y en

¹⁸ Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa*, Barcelona, Liberaf, 1995, pág. 91.

¹⁹ Cf. F. C. R. Maldonado, «Quevedo y sus caricaturas de la mujer», *La estafeta literaria*, 538 (1974), págs. 11-12.

²⁰ Véase Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, «Entremés de la ropavejera de Quevedo», *La Perinola*, 5 (2001), págs. 25-37.

²¹ Sobre el retrato degradante de la vieja, véanse los poemas 549, 551, 618, 708, 762 y 778. Sobre el tópico de la niña-vieja, véanse, además, las poesías 569, 575 y 702 (POC).

²² Asensio (1965), pág. 290.

²³ Sobre la figura de la alcahueta destacan las siguientes composiciones satíricas: 541, 621, 713, 725, 809 (POC).

vender afeites²⁴ y realizar pequeñas intervenciones de cirugía estética –por lo que se la tilda de «encuadernadora», «masecoral de cuerpos humanos», «trasponedora de personas» y «enflautadora de gentes»–.²⁵

Si proseguimos con el retrato grotesco, encontramos en el entremés de *El zurdo alcanceador o Los enfadosos* –según el manuscrito de Évora– a Carasa, una de las figuras evaluadas por el juez pesquisidor, calificada como calvo de «gorra perdurable» y «bonete sempiterno», dado que nunca se quitará el sombrero para saludar conforme a lo que estipulaban las reglas de cortesía del siglo XVII. Este motivo entronca con el soneto burlesco *Calvo que se disimula con no ser cortés* (POC, 528), donde el hecho de no quitarse el sombrero también supondría una posible alusión a prácticas homosexuales.²⁶ La sátira contra la calvicie prosigue en los endecasílabos de *Calvo que no quiere encabellarse* (POC, 527): aquí, probablemente, «encabellarse» se relaciona con el coito –en este caso, en alusión al vello púbico– y se juega jocosamente con la palabra «Calvino», sinónimo de calvo. También en el romance *Varios linajes de calvas* (POC, 703) emerge la idea del calvo como hombre invertido, que ostenta un degradante paralelismo entre la cara y el trasero («Háseme vuelto la cabeza nalga») y, a su vez, se especifica una tipología de calva «mapamundi»:

Hay calvas de mapamundi,
que con mil líneas se cruzan,
con zonas y paralelos
de carreras que las surcan
(vv. 37-40)

Los senderos de la virtud, en definitiva, desarticulados por el filtro del «mundo al revés», alteran sus codificadas estructuras. Los ideales neoplatónicos se quebrantan con la deshonestidad femenina y su venalidad; el matrimonio vulnera los preceptos bíblicos, desposa a vejetes y niñas y termina forzosamente en cornamenta; el mundo está poblado por viejos, calvos, alcahuetas, deshonestos e invertidos; los oficios, lejos de tener una función benefactora, son nidos de engaño y desvelan a figurones pobres de espíritu. No obstante, este pesimismo vital también implica enseñanzas estoicas y epicúreas y la frescura de la irreverencia popular. Mientras la comedia terminaba en boda, el entremés lo hace en baile, como colofón de un simbólico *carpe diem*. Quevedo, en suma, muestra en sus entremeses que ante las miserias de esta vida uno puede llorar como Heráclito o reír con el desparpajo de Demócrito:

Diréis, por disculpar lo que bebistes,
que son las opiniones como zorras.
que uno las toma alegres y otro tristes
(POC, 545, vv. 12-14).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO HERNÁNDEZ, J. L., «Transformaciones carnales en los entremeses de Quevedo», *Foro Hispánico*, 19 (2001), págs. 41-53.
- ARELLANO, I. y GARCÍA VALDÉS, C. C., «El entremés del marido fantasma, de Quevedo», *La Perinola*, 1 (1997), págs. 41-68.
- ARELLANO, I. y GARCÍA VALDÉS, C. C., «Entremés de la ropavejera de Quevedo», *La Perinola*, 5 (2001), págs. 25-37.
- ARELLANO, I., *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona, ed. Universidad de Navarra, 1984.
- ASENSIO, E., «Hallazgo de Diego Moreno, entremés de Quevedo y vida de un tipo literario», *Hispanic Review*, 27 (1959), págs. 397-412.
- ASENSIO, E., *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1965.

²⁴ A propósito de los afeites, véanse los poemas 553, 566, 575, 597 y 632 (POC).

²⁵ Asensio (1965), pág. 291.

²⁶ Véase Rodrigo Cacho (2003), pág. 265.

- BERGMAN, H. E. (ed.), *Ramillote de entremeses y bailes*, Madrid, Castalia, 1970.
- CACHO CASAL, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- COTARELO Y MORI, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly y Bailliere, 1911, 2 vols., NBAE, 17 y 18.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. y AZAÚSTE GALIANA, A., *Índices de la poesía de Quevedo*, Barcelona, PPU, 1993.
- GARCÍA VALDÉS, C. C. (ed.), *Entremesistas y entremeses barrocos*, Madrid, Cátedra, 2005, págs. 55-136.
- GARCÍA VALDÉS, C., «Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio», en *Quevedo en Manhattan*, Madrid, Visor Libros, págs. 111-134.
- GOYTISOLO, J. «Quevedo, la obsesión excremental», en *Disidencias*, Barcelona, Seix-Barral, 1977, págs. 117-36.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8 (2004), págs. 201-34.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., «Pintura y estatismo teatral en la comedia *Cómo ha de ser el privado*», *Ínsula*, 648 (2000), págs. 30-32.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., «Teatralización y estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *Hispania*, 82 (1999), págs. 461-71.
- HUERTA CALVO, J., *El nuevo mundo de la risa*, Barcelona, Libergraf, 1995.
- LIDA, R., «*Cómo ha de ser el privado*: de la comedia de Quevedo a su *Política de Dios*», en *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 159-79.
- LLANO GAGO, M. T., *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.
- MALDONADO, F. C. R., «Quevedo y sus caricaturas de la mujer», *La estafeta literaria*, 538 (1974), págs. 11-12.
- MANCINI, G., *Gli entremeses nell' arte di Quevedo*, Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1955.
- MARAÑÓN, G., *El conde Duque de Olivares (la pasión de mandar)*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- MAS, A. *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, ed. Hispano-Americanas, 1957.
- PROFETI, M. G., «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de hispanistas (Venezia 1980)*, Roma, Bulzoni, 1982, págs. 837-45.
- QUEVEDO, F. de, *Obra poética. Teatro y traducciones poéticas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1981, vol. 4.
- QUEVEDO, F. de, *Obras completas. Obras en verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.
- QUEVEDO, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1999.

ANAGNÓRISIS EN LAS NOVELAS DE CERVANTES (DQ I, 42)

STEVEN HUTCHINSON
Universidad de Wisconsin

Pocas técnicas literarias pueden involucrar tanta participación emotiva de los lectores como una anagnórisis bien conseguida. Aunque la anagnórisis se distribuye de modo desigual en los distintos géneros literarios, países y épocas, en tiempos modernos parece que alcanza su apogeo en España, Francia e Inglaterra a finales del XVI y comienzos del XVII,¹ es decir, en plena época de Cervantes y Shakespeare. En el caso de Cervantes se encuentran espléndidas anagnórisis en las novelas largas y en buen número de las *Novelas ejemplares*.² Todo estudio sobre anagnórisis arranca necesariamente de la *Poética* de Aristóteles, donde el filósofo caracteriza ciertos momentos clave de la tragedia y la épica como actos de reconocimiento, como «un cambio de la ignorancia al conocimiento, que lleva consigo un cambio a amistad o a odio, entre las personas destinadas a la felicidad o a la desdicha» (sección 11).³ Junto con la peripecia y el *pathos*, la anagnórisis figura como una de tres «partes» constitutivas de una trama compleja, a diferencia de una trama sencilla que se distingue precisamente por su falta de peripecia y anagnórisis. También indica Aristóteles que la tragedia debe su impacto sobre todo a la peripecia y a la anagnórisis (sección 6), y que la anagnórisis más eficaz es la que coincide con la peripecia, como en el caso de Edipo, cuyo reconocimiento de quién es él mismo –parricida e incestuoso– en efecto precipita un repentino cambio de fortuna.

Si anagnórisis es reconocimiento, Aristóteles no deja demasiado claro qué es lo que se reconoce. Como observa Terence Cave, máximo estudioso moderno de la anagnórisis, el verbo *anagnôrzein*, reconocer, carece de objeto directo en la *Poética* excepto en un pasaje en el que Edipo reconoce sus verdaderas relaciones familiares.⁴ Edipo y Odiseo son, en efecto, los ejemplos paradigmáticos que utiliza Aristóteles para ilustrar la anagnórisis en la tragedia y la epopeya, respectivamente, y de estos

¹ Terence Cave, *Recognitions: A Study in Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 1988, pág. 83.

² Son relativamente escasos los estudios modernos sobre la anagnórisis. Entre ellos, es fundamental el ya citado libro de Terence Cave, *Recognitions* (1988). Con respecto a la anagnórisis en la literatura del XVI y XVII, me han resultado útiles las obras siguientes: Barry Adams, *Coming-to-Know: Recognition and the Complex Plot in Shakespeare*, New York, Peter Lang, 2000; Patricia Garrido Camacho, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI*, Madrid, Tàmesis, 1999; R. M. Price, «Cervantes and the Topic of the “Lost Child Found” in the *Novelas ejemplares*», *Anales Cervantinos* 27 (1989), págs. 203-14; y Eric Mayer, «Self-Consuming Narrative: The Problem of Reader Perspective in “La fuerza de la sangre”», *Mester* (en prensa). A Eric Mayer, que ha escrito su tesis doctoral sobre la anagnórisis en Cervantes, le quiero agradecer el haberme enviado su brillante ensayo.

³ Aristóteles, *Poética*, trad. y ed. Aníbal González Pérez, *Poéticas* (Aristóteles, Horacio, Boileau), Madrid, Editora Nacional, 1984, págs. 57-120.

⁴ Cave (1988), pág. 34; Adams (2000), pág. 47.

casos tan distintos se desprende que *cada género tendrá sus propias modalidades de anagnórisis*. Podríamos lamentar una vez más la pérdida del tratado aristotélico sobre la comedia, pero algunos comentaristas renacentistas parecen haber suplido esta falta, entre ellos Lodovico Castelvetro, para quien –por ejemplo– el descubrimiento de un adulterio en el *Decamerón* cuenta como anagnórisis.⁵ ¿Qué tienen en común estos casos tan diversos? Todos los comentaristas de la *Poética* coinciden en que el reconocimiento de personas puede constituir anagnórisis: Edipo se reconoce a sí mismo, el disfrazado Odiseo es reconocido en distintos momentos por otros personajes, y por supuesto dos personas pueden reconocerse mutuamente, como señala el propio Aristóteles. Donde no hay consenso ya desde el Renacimiento es si la noción de anagnórisis puede ampliarse más allá de la categoría de personas para incluir cosas, actos, hechos, intenciones, etcétera.

En cualquier caso, la anagnórisis de personas suele suponer un inesperado descubrimiento o reencuentro entre personajes estrechamente relacionados por parentesco, amistad o amor, y este *re*-conocimiento a su vez altera las relaciones entre ellos. Podríamos decir que la anagnórisis como fenómeno literario conlleva no un reconocimiento cualquiera sino uno vitalmente importante que de modo repentino transforme las relaciones más significativas que hay entre los personajes. Redefinida así la anagnórisis, se ve que no conviene generalizar desde un género literario como la tragedia ni desde un ejemplo tan atípico como el de Edipo, ya que cada género produce sus propios tipos de «reconocimiento». Tampoco sirve para mucho, creo, profundizar en la etimología del término o en la de sus equivalencias en lenguas modernas, ya que sabido es que Aristóteles, con su gusto por relacionar las cosas al saber, adapta una palabra con tales connotaciones a un conjunto de fenómenos que no le cuadran del todo: la anagnórisis literaria supone algo bastante más específico que el reconocimiento y a la vez algo que no se limite al acto de reconocer. Es un término de carácter provisional que no obstante ha permanecido, legándonos su inexactitud, parcialidad e insuficiencia.

En efecto, anagnórisis no es un término más dentro de la *Poética*. Para Cave, puede ser «la figura de la *Poética* en su totalidad», o «la marca o firma de una ficción», e incluso en un caso verídico como el de Martin Guerre el relato llega a asumir las características de la ficción precisamente por lo que tiene de anagnórisis.⁶ Entre lo más literario de la literatura se encuentra seguramente la anagnórisis con todo lo que tiene de inverosimilitud, casualidad, admiración, sentido, emoción y felices o infelices consecuencias. A veces hasta los personajes que viven o atestiguan una anagnórisis apenas pueden creérselo y la comparan a las leyendas, como en el conocido caso de un caballero que relata una anagnórisis en *Un cuento de invierno* de Shakespeare:

Se ha cumplido el oráculo; se ha encontrado a la hija del rey; es tanta la admiración de este momento que los compositores de baladas no podrán expresarla [...]; esta noticia que llaman verdadera se parece tanto a una vieja fábula que está en duda su veracidad. (V, ii; traducción mía)

Efectivamente, la anagnórisis cuenta como uno de los gestos más característicos de la ficción literaria y puede figurar como una sinécdoque de ella.

Varios críticos, entre ellos el propio Cave, se han interesado poco en los aspectos emotivos de la anagnórisis. Para ellos el reconocimiento parece ser casi exclusivamente un acto intelectual enfocado en descubrir mediante pistas la identidad de una persona. Desde luego, semejante acercamiento puede producir resultados fascinantes, pero creo que cae en la trampa de situar la anagnórisis únicamente en el campo del conocimiento sin tener en cuenta sus efectos en la vida de los personajes y su función para los espectadores o lectores. Otros críticos, sin embargo, se han mostrado más atentos al poder emocional de la anagnórisis. Gerald Else en sus comentarios sobre la *Poética* escribe: «Por expresarlo de alguna forma, el reconocimiento permite que el potencial emocional inherente a ciertas situaciones humanas pueda llegar a su voltaje más alto en el momento de descarga [...]; su razón de ser es su capacidad de concentrar una intensa carga

⁵ Garrido Camacho (1999), pág. 23.

⁶ Cave (1988), págs. 46 y 4.

emocional en un solo acontecimiento, en un cambio de conciencia».⁷ Esta afirmación concuerda con la teoría aristotélica del arte y de las emociones. Los comentaristas italianos del XVI, por su parte, solían relacionar la anagnórisis sobre todo con la admiración y la maravilla, pero también eran conscientes de otros efectos suyos como en esta afirmación de Baccio Neroni que hace eco de la *Poética*: «La peripecia y la anagnórisis son poderosas por encima de todas las otras partes [...] ya que son las que más mueven las pasiones y se apoderan de las almas de las personas, deleitándolas o moviéndolas al desdén o a la compasión».⁸

Si la literatura de ficción insiste tanto en crear escenas de anagnórisis, por algo será. Para los personajes que experimentan una anagnórisis de cierta intensidad, hay un antes, un durante y un después muy marcados donde el después refleja un cambio radical con respecto al antes. De repente queda alterada la configuración de relaciones entre personajes, y esto afectará también a los lectores o espectadores de la escena. Para que una anagnórisis literaria sea eficaz nos tiene que involucrar emocionalmente, lo que supone –entre otras cosas– que tengamos la sensación de ser «testigos» de lo que pasa, que seamos capaces de imaginar cómo se sienten los personajes, y que seamos capaces de sentir cierto grado de simpatía y hasta empatía con los personajes. Aristóteles nos da muy pocos indicios sobre cómo los sentimientos de los personajes pueden transmitirse a los espectadores, pero no hay duda de que esto es lo que tiene que ocurrir para que una obra realice su propósito.

Pese a que la definición aristotélica de la anagnórisis se refiere a un «cambio desde la ignorancia hasta el conocimiento», resulta imprescindible *desvincular la anagnórisis de la verdad* ya que lo que se «reconoce» puede ser fruto del engaño o del autoengaño, y no por eso tiene menos importancia. La anagnórisis supone más bien la *sensación* de un cambio desde la ignorancia hasta el conocimiento, porque en realidad el cambio puede ir en sentido inverso, o desde la ignorancia al error. Don Quijote acaba reconociendo como Dulcinea a una tosca aldeana señalada por Sancho, y esto tendrá consecuencias enormes en toda la segunda parte de la novela. Se podría decir que en muchos momentos del *Quijote* se «reconoce» a otros personajes por quienes no son o por quienes parecen o fingen ser, y por lo tanto éstas también podrían considerarse situaciones de anagnórisis. También convendría distinguir entre distintos *grados* de anagnórisis porque algunas sin duda son más inesperadas, significativas o impactantes que otras.⁹

Como nunca he visto ninguna lista de escenas de anagnórisis en el *Quijote* y sé que semejante lista, si existiera, variaría según los criterios que se emplearan, voy a señalar algunas situaciones que yo considero anagnórisis. Me apresuro a añadir que no se trata de una cuestión ociosa porque el sentido de un pasaje puede depender de si se le caracteriza como anagnórisis o no. En *Mimesis*, Erich Auerbach utiliza el ejemplo de la cicatriz de Odiseo como muestra de la representación de la realidad en la literatura griega sin señalar que se trata de una escena caracterizada en primer lugar

⁷ Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1957, pág. 353 (traducción mía).

⁸ Citado en Adams (2000), pág. 42 (traducción mía desde el inglés). Ver también Cave (1988), págs. 55-83; y Garrido Camacho (1999), págs. 14-27, 107.

⁹ Así, con todo respeto hacia Aristóteles, me parece necesario *flexibilizar el concepto de anagnórisis*. También creo que se ha exagerado la relación entre el (neo)aristotelismo y la creación literaria. Cave (1988, págs. 273-74) admite que la obra de Shakespeare ilustra la anagnórisis en toda su amplitud, y no obstante marginaliza al bardo: «No hay motivos para creer que conociera los *loci* sobre anagnórisis y que intentara ponerlos en práctica o transformarlos de alguna manera. Sus escenas de reconocimiento se derivan demostrablemente del arsenal de la *Nueva Comedia*, del *romance* tardío y de tradiciones narrativas relacionadas, v.g., el *Decamerón* [...] Su lugar en este estudio –como el de Martín Guerre, y por motivos parecidos– sólo puede justificarse en un prólogo o en una alusión marginal ya que *los términos de referencia adoptados aquí exigen que haya por lo menos una conexión entre textos literarios y los argumentos de la poética*» (traducción y énfasis son míos).

Aristóteles tuvo el gran mérito de identificar y teorizar la anagnórisis, pero por supuesto no la inventó (¡como demuestran sus ejemplos!), y la literatura posterior no dependería de su *Poética* para seguir produciendo escenas de anagnórisis. A diferencia de Shakespeare, Cervantes sí demuestra un conocimiento de la *Poética*, pero no por eso hace falta suponer que el tratado aristotélico influya en la realización de las anagnórisis cervantinas.

como anagnórisis.¹⁰ Para mí las anagnórisis de la primera parte del *Quijote* incluirían: la conciencia por parte de don Quijote de que él mismo se ha convertido en otra persona, y de que Aldonza ya es Dulcinea (I, 1); la conversación en la que Sancho se entera de quién es Dulcinea (I, 25); varios momentos de la historia de Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando, culminando en el dramático encuentro que tiene lugar en la venta (I, 36); también varios momentos del *Curioso impertinente*, entre ellos el desolado final (I, 33-35); el reconocimiento por parte de Agi Morato de que su hija Zoraida es cristiana y traidora (I, 41); el reencuentro del ex-cautivo con su hermano el oidor (I, 42); y el reconocimiento del disfrazado don Luis (I, 43 y 44). En la segunda parte cada vez que los lectores del primer *Quijote* se encuentran con don Quijote, desde Sansón Carrasco hasta Antonio Moreno, se produce una especie de anagnórisis asimétrica donde don Quijote no puede reconocer a sus ex-lectores pero sí es reconocido por ellos. A estos momentos habría que añadir los encuentros con Dulcinea, con el Caballero de los Espejos y de la Luna, con Maese Pedro, con Ricote y Ana Félix, con Roque Guinart, además del reencuentro de don Quijote con un Sancho vivo en la sima, el trágico final de la historia de Claudia Jerónima, y la conciencia por parte de Alonso Quijano de que ya no es don Quijote (y quizás nunca lo fue). Semejante lista tendría algo de arbitrario, pero también habría en ella anagnórisis indiscutibles. El hecho es que los caminos narrativos del *Quijote* van de anagnórisis en anagnórisis, siendo éstas de variable carácter e intensidad, pero imprescindibles en el itinerario textual. Algunas evocan gran risa, otras lágrimas de felicidad o tristeza, otras extrañamiento o admiración, algunas son más ligeras o profundas que otras, etc. En su conjunto figuran entre los momentos más climáticos de la novela.

Voy a comentar brevemente una de estas anagnórisis, la que ocurre en el capítulo 42 de la primera parte cuando Ruy Pérez de Viedma se reencuentra con su hermano después de veinte años de ausencia sin que el cautivo haya dado señales de vida. El capítulo comienza con unos comentarios en los que don Fernando elogia efusivamente el *modo* en que el ex-cautivo ha contado su historia. Este relato ya ha asumido las características de la ficción literaria: todo en él es «peregrino y raro y lleno de accidentes que maravillan y suspenden a quien los oye».¹¹ Pero la historia del ex-cautivo no ha acabado, sino que está todavía *in medias res*. Lo que falta es la reintegración en la vida por parte del capitán, algo que muchos ex-cautivos en efecto no consiguieron resolver satisfactoriamente en tiempos de Cervantes. Este ex-cautivo, además, se encuentra pobre, desarraigado, algo envejecido y acompañado de una mujer inmigrante, incapaz de hablar español, que al desembarcar en España se ha convertido *ipso facto* en morisca en un momento en el que se debate intensamente la cuestión de la expulsión de los moriscos. Ruy Pérez ha pasado la mitad de su vida en guerra y cautiverio, y poco se parece a ese folclórico joven de antaño que salió de las montañas de León. No sabe nada de esa familia suya que podría abrazar o rechazar a la recién llegada pareja. Los sinceros ofrecimientos de amistad y ayuda por parte de don Fernando, Cardenio y otros auguran bien, pero lo que más importa es la aceptación de la familia.

La llegada del hermano Juan con su bella hija contribuye aun más a convertir la venta en un espacio u-tópico¹² donde se resuelven las historias más enmarañadas, donde reina la belleza y están ya ampliamente representadas las armas y las letras. El que le da la bienvenida es el propio don Quijote, figura que extraña con su aspecto y su breve discurso que transforma la venta no sólo en castillo sino en paraíso con estrellas y soles. Esta venta tan sucia donde mantearon a Sancho ya se ha convertido en un espacio donde la literatura con todas sus caprichosas necesidades puede realizarse libremente y las anagnórisis pueden multiplicarse sin impedimentos.

A lo largo del capítulo la narración se empeña en registrar los movimientos anímicos de dos personajes: Ruy Pérez y Juan Pérez. Tal vez no haya otro capítulo del *Quijote* tan poblado de los

¹⁰ Ver Cave (1988), pág. 22.

¹¹ Cito el *Quijote* por la edición de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2004. Este pasaje se encuentra en I, 42; 439.

¹² Con el guiño quiero evocar el conocido juego conceptual por parte de Tomás Moro: *ou-topos*, ninguna parte.

verbos oír, ver, escuchar y mirar. Todo lo que se ve y se oye causa multitud de reacciones, tales como la admiración, la confusión, la esperanza, la melancolía, y un regocijo sin límite, v.g.: «El cautivo, que desde el punto que vio al oidor, le dio saltos el corazón y barruntos de que aquél era su hermano [...]» (I, 42; 441). Y desde su escondite mira y escucha:

Todo lo que el cura decía estaba escuchando algo de allí desviado el capitán, y notaba todos los movimientos que su hermano hacía; el cual, viendo que ya el cura había llegado al fin de su cuento, dando un grande suspiro y llenándosele los ojos de agua, dijo:

—¡Oh, señor, si supiésedes las nuevas que me habéis contado y cómo me tocan tan en parte que me es forzoso dar muestras dello con estas lágrimas que contra toda mi discreción y recato me salen por los ojos! (I, 42; 443)

No interesan los sentimientos de los personajes marginales a este tenso encuentro excepto en la medida en que captan y retransmiten las emociones de los dos hermanos. Al canalizar nuestra atención a través de los sentimientos de estos dos personajes se intensifica nuestra conciencia de la encrucijada vital en que se encuentran los hermanos.

Esta anagnórisis pertenece a una importante subcategoría, la de las reuniones de familiares, esposos o amantes después de mucha separación e incertidumbre.¹³ Aquí no hay engaños ni disfraces ni nada oculto. Más bien se trata de una ruptura en la familia ocasionada por causas externas; han pasado muchísimos años, y de repente se produce una reunión. También cabe notar que este reconocimiento del hermano por parte del ex-cautivo nada tiene de problemático ni misterioso ni dudoso: Ruy Pérez ve a su hermano y, mediante un intermediario, confirma que es él por su nombre, procedencia y oficio. Claro, en estas circunstancias un autor podría hacer que se realizara la reunión cuanto antes, y en efecto, como indica el cura, *no hace falta* poner a prueba al oidor porque ya ha demostrado ser un hombre de buena disposición. Los tratadistas italianos del XVI arguyen, en cambio, que las anagnórisis prolongadas, tal como le ocurre a Odiseo en los últimos libros de la *Odisea*, suelen ser más eficaces que las aceleradas. A través de su personaje el capitán que «querría no de improviso, sino por rodeos, dármele a conocer» (I, 42; 442), y a través de la habilidad del cura, Cervantes en efecto dilata magistralmente la segunda parte de este reconocimiento mutuo, revelando los más profundos sentimientos del oidor y haciendo que todos los demás personajes —¡sabedores del caso!— le acompañen primero en sus lágrimas de tristeza antes de que se le presente a su hermano y futura cuñada. Es en este intercambio tan *innecesario* entre el cura y el oidor donde, a mi juicio, se produce uno de los momentos más emotivamente sublimes de todo el *Quijote*. El breve discurso del oidor acaba en una anagnórisis simulada mediante un apóstrofe dirigido primero al hermano y luego a Zoraida, y enseguida se produce la anagnórisis real.

Fijémonos en la actuación del cura en todo esto: es él quien prolonga el proceso de la anagnórisis hasta tal punto que tiene al oidor «lleno de tanta compasión» por la historia del cautivo y Zoraida, y a los demás personajes llorando por simpatía. Y dice el texto: «Viendo, pues, el cura que tan bien había salido con su intención y con lo que deseaba el capitán, no quiso tenerlos a todos más tiempo tristes y, así, se levantó de la mesa [...]». Como sabemos, vuelve tomando de la mano a Zoraida y al capitán y dice: «Cesen, señor oidor, vuestras lágrimas, y cólmese vuestro deseo de todo el bien que acertare a desearse [...]». Así, como buen director musical el cura manipula los sentimientos en esta anagnórisis: dirige lo que sienten los otros, y con qué intensidad y duración, y luego, manteniendo la tensión, modula repentinamente desde la tristeza hasta la felicidad.

Para el capitán, lo que se ha revelado obviamente no ha sido quién es el oidor sino cuáles son los verdaderos afectos y la predisposición de éste hacia él y también hacia Zoraida, porque eso es lo que promete determinar si la nueva pareja va a ser plenamente aceptada y apoyada desde

¹³ Adams (2000) observa con respecto a las reuniones: «Con un poco de reflexión se aclara la existencia de una diferencia fundamental entre el reconocimiento y la reunión, porque *aunque es imposible pensar en una reunión que no sea también un reconocimiento*, es sin duda posible pensar en un reconocimiento que no sea una reunión, como en el caso del Edipo de Sófocles» (pág. 38; traducción y énfasis son míos).

el núcleo de la familia. El oidor representa y coordina a su dispersa familia, y ahora se llevará al capitán y a Zoraida a Sevilla para celebrar el bautismo y la boda.

En esta escena de anagnórisis las emociones tienen su propio lenguaje y sentido dentro de las palabras y al margen de ellas. Dice el narrador:

Las *palabras* que entrambos hermanos se dijeron, los *sentimientos* que mostraron, *apenas creo que pueden pensarse, cuanto más escribirse*. Allí en breves razones se dieron cuenta de sus sucesos, allí mostraron puesta en su punto la buena amistad de dos hermanos, allí abrazó el oidor a Zoraida, allí la ofreció su hacienda, allí hizo que la abrazase su hija, allí la cristiana hermosa y la mora hermosísima renovaron las lágrimas de todos. (I, 42; 445)

HISTORIA MÍNIMA (Y DESDE LUEGO INCOMPLETA) DE LOS IMPRESOS DE UNA SOLA HOJA. II. LOS AÑOS ÁUREOS

VÍCTOR INFANTES
Universidad Complutense

Decíamos¹ (casi) ayer:

Importaba el texto, y en menor medida (todavía en el siglo XV) su formalización impresa, pero los editores habían encontrado una mina para su negocio y la hoja básica se ofrecía para incluir en ella un universo textual inabarcable. Si algunos textos, existentes ya tipológicamente en su constitución manuscrita, encontraron en la imprenta su acomodo técnico para ser multiplicados y transmitidos, una legión de textos nonatos van a existir por la posibilidad que les ofrece la hoja de impresión de ocupar su albísima mácula; en el siglo siguiente las imprentas españolas publicaron miles de libros de todas las materias, pero también millones de hojas sueltas con la representación (tipo)gráfica de la cosmovisión textual de su época y, desde luego, parte de la historia cultural de la España áurea está depositada en ellas. En el principio era el texto y después su imagen. El virtuosismo del cartel vino después.

Estas palabras cerraban la primera parte de la historia de una investigación que se detenía a finales del siglo XV, pero que asomaba sus buenas intenciones hacia los albores del periodo áureo. Han pasado desde entonces algunas calendas y muchos (demasiados) impresos ante mis manos, lo que en el periodo incunable era (relativamente) asequible –apartando temáticamente más de una centena de bulas– es para los dos siglos siguientes una legión de hojas que hay que contar ya por resmas de testimonios. En este nuevo principio temporal, sigue siendo primero el texto y después la imagen, pero la historia del universo de la disposición gráfica va ganando poco a poco el espacio de la hoja, ampliando incluso su medida originaria, y la topografía de la mancha impresa disemina geométricamente la impulsión del texto primitivo (y casi siempre primigenio) hacia otros territorios donde se va a representar el universo del conocimiento. La hoja en la que se depositó el texto toma nombre propio y el texto se convierte en *cartel*; un nuevo espacio que congrega la ceremonia pública de la letra, expandiendo las geometrías de su sentido en busca de una identidad visual que reclama (y propone) la lectura en pie, atento a la comunión tipográfica con la mácula impresa. Y se transforma también en pliego suelto, en relación, en pasaporte, en folleto informativo y legal, en papel necesario para los trámites burocráticos, en recibo de compraventa y en cuadernillo de mano para rezar. El pliego original se hace costumbre necesaria para el individuo áureo, le obliga a depender de su aparición, le mantiene vinculado a los actos de su existencia, le exige conocer la lectura primordial: la propaganda, la celebración, la instancia, la comunicación, el *curriculum*, el pleito, la fiesta, el ocio literario, la sentencia, la plegaria, el decreto, y ese largo etcétera nominal que constituye los pilares de la nueva sociedad letrada de los siglos XVI y XVII.

¹ El espacio libresco disponible para ubicar estas palabras las dejan aquí huérfanas de notas, donde moraban las obligadas referencias, citas y matices de todo lo expuesto; quien las eche de menos, las tendrá por docenas en una versión *completa* y quien no, que otorgue crédito por su ausencia. *Vale*.

No he visto (al momento) todas las hojas impresas de los Siglos de Oro ni lo he intentado ni creo que sea posible ni recomendable, pero he localizado algunos miles y me leído todas las que han pasado por mis manos; nunca pretendí tampoco edificar una bibliografía a todas luces innecesaria, la misma se escapa (me temo) hacia una inutilidad manifiesta, pero sí establecer los pormenores de sus tipologías gráficas y catalogar las frecuencias temáticas que se acogen en este universo editorial que inundó la cultura áurea.

En la hoja básica de impresión, el llamado «papel de marca», el *pliego* por antonomasia, de unos 440 × 320 mm aproximadamente –aunque desde comienzos del siglo XVII aumentará estas medidas hasta cerca de los 600 × 400 mm, especialmente en algunos papeles de origen francés e italiano usados en Aragón y Cataluña–, caben numerosas posibilidades, aunque siempre constreñidas por la extensión original del papel, que a lo largo de todos estos años se ampliaron en diferentes opciones y disposiciones tipográficas y editoriales. Nos acercamos, entonces, hacia el solitario pliego impreso en una sola «jornada» de imprenta –independiente ahora del formato al que se acoja– en el transcurso de un día de trabajo editorial, el impreso efímero y fugaz por excelencia, de impresión urgente y (a menudo) obligatoria, marcado por una exigencia económica, informativa, burocrática o legal; consumido con la misma rapidez con que se olvida o se destruye, pero presente en un momento de su permanencia impresa, después de cumplir su cometido necesario.

En esta ocasión, además, nos tenemos a la fuerza que mover en una (re)ordenación transversal, pues no vamos de los temas o de los (posibles) autores a las clasificaciones y mucho menos de estas clasificaciones –complejas y variopintas desde una consideración sincrónica– a las piezas; hay que localizar los ejemplares y ver qué contienen, pero localizar ejemplares, no sólo por su ubicación, sino por su extensión y configuración editorial. En una hipotética bibliografía de todos los impresos áureos de estos dos siglos, cuya totalidad no me atrevo ni a sugerir, tendríamos que proceder por eliminación de aquellos que tienen más de un número determinado de planas de impresión en relación directa con su formato y su imposición o, al contrario, que no sé si es peor inicio de propósitos. En cualquier caso, hay que navegar por un incómodo océano impreso cuyos límites se escapan de los repertorios, los testimonios escasean en algunos formatos y las fuentes de referencia se resienten; es decir, una tarea para estar entretenidos, molestar a las bibliotecas (y a los amigos comprensivos) y desesperarse al paso de (la sorpresa de) cada entrada. Ni espacio ni tiempo permiten agregar en estas palabras un registro nominal medianamente ilustrativo de las piezas singulares, por lo que citaremos repertorios y nóminas documentales que acogen, bajo otras consideraciones y otros presupuestos, algunos testimonios tipográficos que se resisten a las estadísticas editoriales.

La disposición más elemental es la composición de una sola plana, la demarcación editorial del *mapa*, del *atlas*, de la *vista* y, especialmente para nuestro interés, del *cartel*; universo gráfico donde van a ir lentamente incorporándose los organigramas de la información y la difusión pública de los estamentos de la sociedad áurea, y con ellos (y entre ellos) la presencia visual de la poesía, exiliada (y libre gráficamente) de la monotonía repetitiva de la paginación. A la fuerza tenemos que adelantar (y confesar) que lo hoy conservado de esta categoría es un pálido testimonio de lo que se imprimió a lo largo de estos siglos, pues la dificultad de conservación de este efímero material no permite contar más que con ejemplares escasísimos de su proliferación –y la verdad, y en muchas ocasiones, bastantes maltrechos–, singularmente ya en el siglo XVII. Un ejemplo sería el de algunos volúmenes de varios, que congregan manuscritos e impresos, acaso por la perseverancia de algún coleccionista anónimo o conservados por algún fin testimonial específico: religioso, legislativo, universitario, municipal, etc. y..., poco más; valga citar algunos testimonios excepcionales que atañen a la poesía: el famoso manuscrito misceláneo 9572 de la Biblioteca Nacional de Madrid, algunos volúmenes de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, el tomo (perdido) de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, el *cartapacio* II-2459 de la Real Biblioteca (éstos en folio), entre otros. Insólitos ejemplares insertos (y doblegados) en los documentos más impredecibles, la aparición esporádica de alguna pieza en una subasta o la sorpresa de un enmarque en una

biblioteca, en un archivo, en un monasterio, en la sacristía de una iglesia: «y se fixe en la sacristía de cada Iglesia, donde esté de manifiesto a todos, y que ninguna persona le quite, ni rompa, so pena de excomunión mayor», reza un cartel del Arzobispo de Sevilla porque «los çapateros [...] çalcan inmediatamente por sus manos a las mujeres en sus casas, y en las tiendas y casas de ellos», y esto es *arzobispalmente* «próximo peligro de la castidad».

Desde los primeros decenios del siglo XVI empiezan a aparecer los *carteles* con anuncios de los programas universitarios (Zaragoza, Salamanca); con sugerentes disputas filosóficas, canónicas y teológicas, generalmente en latín, que se exhibían para promover la *disputatio* y la respuesta (a veces también impresa), como el prodigioso grabado calcográfico de la *machinae* de Martín Diest, o como el anuncio de querer trasladar una «guerra literaria» contra el (anti)aristotelismo de Lope de Vega y la *Spongia* a las paredes del Madrid de los Austrias; con textos poéticos desgajados de las *Justas* que en ocasiones se recluyeron en libro, o exentos (e irrepetibles) en su constitución única como plasma gráfico para su lectura en la calle, a veces solitarios ejemplos de poesía gráfica y visual que rompe los moldes métricos y alcanzan las demarcaciones del *laberinto*, el *caligrama* y demás formas *figuradas*; con noticias de esas mismas *Justas* –a veces impresas en «raso blanco», como nos recuerda Lope para las madrileñas de San Isidro de 1622–, informando a los pretendientes a poetas de las de los «certámenes», los premios, los modelos estróficos y temáticos (y las quejas religiosas: «atendiendo más a esto que a lisonjear al oído con la vana composición de carteles y certámenes poéticos, que del púlpito»); con la representación de los primeros calendarios de pared, de los que hoy contamos con el de Gerónimo Ortiz para 1628 y medio almanaque de Miguel Márquez para 1654; con la ordenada planimetría paralela de las barajas ocupando su superficie; con *desplegables* como el *Catálogo de los libros que se prohiben, así en Latín como en Romance*, para situar en las puertas de las librerías; con la exhibición del orgullo tipográfico recogido en los prodigiosos carteles en honor del Patrón de los Impresores, *San Juan ante portam latina*; con *premáticas* (sobre el precio del pan, el uso de los cotos de caza, el decoro de los vestidos, el control de las armas, etc.) de conocimiento necesario, dando a la letra impresa el valor icónico de la palabra regia, legal y eclesiástica, fijadas en su permanencia gráfica.

En muchas ocasiones orlados, con ingerencias ilustrativas e icónicas injertadas en la manchas uniformes del texto, fracturando su geometría plana para destacar la preponderancia del mensaje escrito, que se encuentra destinado a un primer contacto visual que empuja a su lectura silenciosa (y extática); aunque en el caso de los dedicados a San Juan Evangelista se logra *componer* un universo tipográfico de impresionante complejidad espacial y figurativa. Textualidad comprimida que se convierte en información y poesía mural, gramática y poesía para ver, texto y verso que requiere la congregación de la lectura pública; a diferencia del libro, el *cartel* reclama la lectura inmediata, sugiere un contenido necesario, exhibe (efímeramente) el texto antes del olvido. El registro actual de lo conservado, con nuestro confesado lamento de su escasez, no está a la altura de lo que existió; por un lado, se multiplican las citas de las piezas que no han llegado hasta nosotros y, por otro, nos queda la incógnita de las muchas muestras que tal vez no llegaremos nunca a conocer. Documentos editoriales a menudo ignorados en los repertorios, desasistidos de su materia tipográfica por el contenido textual de sus contenidos y, en general, velados en su significación testimonial para muchos panoramas críticos; pero también fósiles gráficos del propio texto, elevados a la supervivencia lectora en la de la geografía impresa de su constitución.

Claro está que también el *cartel* puede ser medio *cartel* (y sigue siendo un *cartel*), ocupando tan sólo la mitad de la hoja, es decir, dos planas de impresión, generalmente –y por una cierta obviedad gráfica y visual de donde se va a difundir– en el recto de la misma. Puede, entonces aprovecharse el espacio disponible para componer dos obras diferentes, o la misma por duplicado para ahorrar papel y tirada; conservamos (milagrosamente) algunos pliegos originales con la imposición de las dos formas, por ejemplo, de determinadas *Bulas*.

La relación de búsqueda alfabética, antes (casi) inexistente –¿bajo qué términos se indaga una unidad bibliográfica que no tiene habitualmente título?– se multiplica en los territorios léxicos más

impredecibles: Acta, Acto, Acuerdo, Acuerdo, Al, Alegación, Aquí, Aviso, Carta, Cédula, Circular, Cláusula, Conclusiones, Conocimiento, Conozco, Constitución, Cuestiones, Declaración, Decreto, Dictamen, Disposición, Edicto, Este/Esta [es un], Informe, Nueva, Memorial, Otorgamiento, Otorgo, Pregón, Pragmática, Premática, Pregmática, Recibo, Relación, Sentencia, Sepan [cuantos], Testamento, Traslado; más la letanía de (casi) todas las preposiciones, deteniéndose especialmente al llegar a los depósitos bibliográficos del Por[ción], la selva de epítetos y adjetivos que anteceden a muchos sustantivos, la nómina inabarcable de nombres y apellidos y la veleidad retórica de la rotulación poética. Es tarea de cierta constancia dar con las piezas, porque a menudo no se puede ir hacia ellas, sino que son ellas las que se aparecen ante nosotros. Se invade el territorio de la legislación, de la política y de la administración, de la difusión dogmática (y económica) de la Iglesia, del *pliego suelto* en hoja mínima, de la *relación de sucesos* para fijar en la paredes, del *pregón*, etc.; en suma la cosmovisión del mundo áureo a través de la representación tipográfica del universo opaco de la tipografía sobre el blanco preparado del papel, comprimiendo la superficie textual a una extensión predeterminada, que reprime el ingenio y exige una constitución limitada, nuclear, indispensable. Sigue siendo evidente que el texto (entre la voluntad y la necesidad textual de escribir) es previa a la elección de un formato y de una imposición, pero también sigue siendo evidente que ese formato y esa imposición, por la *tipología editorial* de la que se trate –desde un *romance* hasta un *edicto*– y en la que se va a insertar (en la mayoría de las ocasiones previamente) para su transformación impresa, condiciona la extensión, la estructura y la formulación explícita de la obra.

La siguiente imposición de (hasta) cuatro planas de impresión se trata ya del formato folio de 2 hs. (= 4 páginas), generalmente sin signature, en el caso de estar constituido como cuaderno; tan evidente y elemental es esta imposición que el tratado de Alonso Víctor de Paredes no se detiene en ella: «Con que no teniendo más que advertir, passaré a tratar de los sitios de las planas, omitiendo el tratar de la imposición de a folio, pues de lo dicho se colige cómo se ha de imponer» [en Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, Jaime Moll, ed., Madrid: Calambur (Biblioteca Litterae, 1), 2002, 1ª ed. 1984, con «Una nueva noticia editorial» de Víctor Infantes, la cita en fol. 25v].

En cuatro planas de composición textual, aparte de las posibles ilustraciones complementarias, caben (ya) todos sus antecesores temáticos, ampliados ahora a una dimensión textual más prolongada y empiezan a multiplicarse las posibilidades argumentales, los testimonios y, afortunadamente, los ejemplares conservados. Por evaluar a vuela dato los paradigmas literarios, dejando otros registros enlazados en bibliografías menos asequibles, digamos algunos porcentajes por donde asoman sus pautas de conocimiento. Prácticamente sólo los *pliegos sueltos* poéticos y las *relaciones de sucesos* acogen en esta extensión textos (digamos, para las segundas) literarios, porque salvo algunos ejemplos iniciales (Juan del Enzina, Pero López Rangel, Andrés del Prado, y no muchos más) el teatro se acogerá a la constitución editorial de la *comedia* en dos o más pliegos. En el caso de los primeros, para el siglo XVI, contamos con poco más de 30 [= 0,3%] y de las segundas, unas 45 [= 9,6%]; en el siglo siguiente los *pliegos sueltos* en folio acrecentan su edición, unos 120 [= 12%], y las relaciones, aunque compiten a mediados de siglo con la aparición de las *gazetas*, aumentan, a cambio, espectacularmente, 560 [= 52,4%], superando a otros formatos y estableciendo un *modelo* en folio de dos hojas de amplísima proliferación. La prosa, la información (los datos, los testimonios históricos, las noticias) supera a la poesía, constreñida a la obra breve y delimitada (formal y) temáticamente; veremos enseguida que los porcentajes suben en cuanto se amplía la superficie de la extensión textual y los autores pueden dar rienda suelta a una inspiración que supere los 120 versos a una columna (obliga la medida) o el doble a dos columnas (y también obliga la medida).

Sigue la imposición en 4º, base del pliego de hasta ocho planas de impresión: medio pliego (= 4 págs.) y pliego (= 8 págs.), que es donde los testimonios en todas las categorías temáticas y argumentales arrojan (ya) un número elevadísimo de ejemplares conservados, aun teniendo en

cuenta la fragilidad de estas hojas, ahora plegadas en un doblez. Este formato ha sido motivo de numerosos estudios secuenciales, especialmente en lo que atañe a sus dos modelos más difundidos: los *pliegos sueltos*, que en realidad toman el nombre precisamente de esta imposición, y las *relaciones de sucesos*, por lo que obviamos extendernos en consideraciones numéricas y argumentales; quedan en la trastienda miles de impresos legales, burocráticos y religiosos, junto a las *cartillas y doctrinas para aprender a leer*.

Es curioso observar que la imposición que continúa, en 8º: medio pliego (= 8 págs.) y pliego (= 16 págs.), a pesar de aumentar la extensión textual disponible es de escasísima utilización exenta; cerca de 90 pliegos sueltos [= 0,9%], pero contando los 60 de las «series valencianas del romancero nuevo» en un intento de organizar en «cuadernos» de aparición periódica una constelación de textos que recogía las nuevas modas poéticas del fin de siglo y que como modalidad editorial prácticamente murió con la aparición del *Romancero general*; apenas 45 *relaciones* [= 0,9%] y la imbatible constancia editorial de la *Cartilla* pucelana, desde comienzos del siglo XVII, ya en un medio pliego en 8º a «4 maravedís».

(En ambos formatos, el 4º y el 8º, aprovechando las posibilidades que ofrecen la conjugación y la extensión de las planas, son los elegidos para imprimir de una sola tirada más número de impresos legales, burocráticos, municipales y religiosos que son de uso común y constante en la España áurea: *bulas y buletos, cartas de pago, de obligación, de tributo, recibos, pregones, pasaportes, cédulas* y un largo etcétera de la *resmillería* editorial, que incluye *imágenes, pinturas, nóminas, estampas y figuras*, etc., con el predominio absoluto de la ilustración. Los supervivientes actuales son fantasmas impresos de una vida editorial de uso, desgaste y olvido, que dificulta, no ya su elemental conocimiento, sino la simple mención de su existencia.)

No podemos olvidar la última imposición en 16º, de la que Alonso Víctor de Paredes nos recuerda que «hácese estos pliegos comúnmente en dos octavos, que hazen diez y seis, poniendo en el primero A, y en el segundo B», con dos de las «suertes» que nos interesan: la de «pliego de a diez y seis con dos firmas» y la de «pliego con una sola firma». Los testimonios conservados se reducen a los restos de una *Oración de las ordenanças de la Iglesia*, salvada de una encuadernación, como testigo insólito de uno de los *best-seller* editoriales del Siglo de Oro: los *librillos de oración*: de los que poseemos testimonios impresionantes de su producción en diferentes formatos, con preferencia para el 4º –cerca de 7.400 en el almacén de los Cromberger a la muerte de Jacobo en 1528 (acaban de aparecer unas hojas, precisamente, de una edición de 1528) y más de 4.100 a la de Juan en 1540– y de los que no conservamos más que su sombra escrita en los «Inventarios»: *oras toledanas, dominicas, de rezar, en latín, justillas* [precisamente las de letra muy pequeña], *romances grandes y pequeñas, de la Pasión, portuguesas, de París, de Sevilla, de Burgos, de Venecia*, etc. (La reciente aparición de una edición desconocida en 16º de la *A muyto deuota oração da Emperdeada. Em lingoagem portugues* reanima las esperanzas de que aparezcan más obras de este formato tan útil para esquivar las prohibiciones, tan fácil de esconder en el zurrón (o en el sobrado) y tan difícil de conservar para la posteridad. Queda todavía la imposición en 32º, de la que dice Paredes que es, precisamente, para «horitas pequeñas», y de la que creemos también se conserva un único ejemplar de otra *Oración*, pendiente de estudio, adscripción tipográfica –aunque (también) Cromberger– y forma de conjugación.)

La simple hoja de impresión, extendida en su superficie original o plegada en sucesivos dobleces que aprovechaban sus dimensiones (y sus posibilidades), fue la base inicial de todos los libros, pues todos los libros empiezan por un primer pliego al que continúan (ordenadamente) una sucesión de compañeros semejantes, pero también poseyó, aislada en su propio organismo material, un estatuto editorial propio, donde se reflejó la biografía impresa de una cultura letrada y los testimonios de su historia social.

La monotonía cromática del texto, reducido ahora en (y por) la dimensión de un rectángulo homogéneo y repetitivo que se escapa de la encuadernación y adquiere vida propia fuera de la cosmogonía cúbica del libro, sometido a las leyes de la extensión y el límite de una superficie plana

(pre)determinada; reducida, entonces, la información a una construcción lineal y la creación poética a la retórica de un agrimensor métrico y estrófico. Cartografías impresas de una nueva sociedad, escenarios tipográficos para una nueva cultura, mudos diagramas editoriales que reclaman ver la lectura antes de leer la oscura bruma que se impulsa con la tinta; mirar y reconocer el mundo en una retícula de centímetros cuadrados, donde se encuentra ordenado y paralelamente representado el propio mundo. Fueron habitantes efímeros de los muros (y en ocasiones compañeros del *grafitti* y del pasquín), relleno de las tapas de la encuadernación, ocultos en las cubiertas de los legajos administrativos y huéspedes portátiles en las faltriqueras áureas; pero en ellos, en esos silenciosos continentes de topografías impresas, donde las letras y las formas gráficas se superpone y se anticipan sobre el texto, se depositaron para siempre las palabras de una época.

LÍMITES DE LA LÍRICA BORJIANA: POESÍA COMO OFICIO Y POESÍA COMO ADORNO EN LAS *OBRAS EN VERSO* DEL PRÍNCIPE DE ESQUILACHE

JAVIER JIMÉNEZ BELMONTE
Fordham University

En 1649 se celebró una gran fiesta en Madrid con motivo de la llegada a la corte de Mariana de Austria. La vocación teatral del absolutismo hispánico convirtió la calle Mayor en un gran decorado para, más que recibir, incorporar a la nueva reina al archivo de formas y símbolos del poder real. Uno de esos símbolos sobresalió por su importancia y novedad: el monte Parnaso. De las nueve figuras de poetas españoles que ocupaban ese monte, una de las numerosas crónicas del evento destacaba a cuatro:

El Parnaso fue el primero
que en forma de monte yaze,
quatro ingenios Castellanos
dieron a su nombre esmalte,
en buen sazón, pues pudo,
dar Quevedo lo picante
Garcilaso, y Lope, ocupan
con Góngora alturas partes.¹

A nadie familiarizado con las actas, vejámenes y relaciones de las numerosas academias literarias de la primera mitad del XVII, debe sorprender la coexistencia en un mismo espacio de lo que las historias de la literatura presentarían luego como cismas poéticos irreconciliables. Lo que resulta más significativo, sin embargo, es, por una parte, el orden, casi quiasmático, en el que aparecen estos cuatro ingenios en la composición, y según el cual la pareja «Garcilaso, y Lope» aparece hilada en un solo verso central y cerrada en sus extremos por Quevedo y Góngora; y, por otra, el hecho de que esa disposición aparezca enmarcada en un discurso político. La ecuación Garcilaso-Lope no era nueva, y solía ir acompañada de la defensa de una poética castellana de la claridad opuesta al avance del culteranismo; lo segundo, la reivindicación de la práctica poética desde el sistema del poder y su consecuente dignificación social, era mucho más novedoso. De hecho, la ecuación Garcilaso-Lope no sólo implica esa defensa de la poesía clara apenas señalada, sino que también resume la evolución de la práctica poética desde su consideración como actividad diletante del humanista que ejercita su estilo en el verso o del noble que adorna el ejercicio de las armas con el de las letras (y que Garcilaso cifró en el «tomando ora la espada ora la pluma» de su égloga tercera),² a la de actividad social y moral esencial, oficio y servicio al estado, que justificará, por

¹ *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, ed. José Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pág. 507.

² Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1987, pág. 194.

ejemplo, que Diego de Colmenares llame a Lope «padre de la profesión poética»,³ o que el gobierno post-olivariano de Felipe IV corone, oficialice, a cuatro artífices del verso.

Justo un año antes de esta coronación pública, se editan por primera vez las *Obras en Verso* de Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache y Gentilhombre de la Cámara de Felipe IV, al cual van dedicadas.⁴ Las *Obras* se dividían en una primera parte de «Versos humanos» de arte mayor y menor, y una segunda, mucho más reducida, de «Versos divinos», y resumían una de las trayectorias poéticas más longevas del Barroco español, si tenemos en cuenta que el debut literario de Esquilache había tenido lugar en 1598, como prologuista de *La Dragonteá* de Lope de Vega. Esquilache se convirtió, de este modo, en uno de los contados poetas de nuestro Barroco en dar a la imprenta su cancionero lírico y en curar personal, y meticulosamente, su edición; de hecho, de los cuatro ingenios castellanos mencionados más arriba, sólo Lope vería impresa en vida su obra poética. A ello hay que unir el hecho, si cabe aún más significativo, de la pertenencia de su autor a la nobleza de sangre castellana; se trataba, en efecto, de la primera vez que un aristócrata del siglo XVII editaba y daba a la imprenta el grueso de su producción poética.

Por su procedencia social, el espacio natural del Esquilache poeta tendría que haberse limitado a lo manuscrito, o, como mucho, al elogio preliminar, o, siguiendo el ejemplo de otros aristócratas como Olivares, haber desaparecido en el fuego o en el anonimato de los «papeles varios». ⁵ La práctica poética de Esquilache, como la de los numerosos nobles diletantes de la primera mitad del XVII, estaba directamente inspirada en la trayectoria amateur de Garcilaso, y era ese amateurismo, y su defensa del antiguo tópico «armas-letras» en un momento en el que la nobleza de letras amenazaba la supremacía histórica de la nobleza de sangre, lo único que validaba ideológicamente su existencia. Es decir, esa práctica poética se concebía, exclusivamente, como adorno, esmalte de la práctica política y de las cualidades morales que se derivaban de ésta. A esta concepción de la poesía responde, por ejemplo, el «Que bien de la nobleza esmalta el oro / tu ingenio...» del soneto que Francisco de Francia y Acosta dirige a Esquilache en su *Jardín de Apolo*;⁶ o el modo en el que fray Agustín de Castro se refiere a Esquilache en su censura de las *Obras en Verso*:

[...] y cuando más dorado de las prendas de naturaleza, más cabal en las perfecciones, que el Príncipe lo es en todas. Y esto en que es tan grande, sólo es esmalte de otros más preciosos metales, que los que puede rendir esta vena, imitador en las costumbres de su Santo Abuelo, en la prudencia y el gobierno de su esclarecido padre, en el cumplimiento de las obligaciones de su sangre, émulo de la grandeza de los Reyes sus progenitores.

Castro entronca el amateurismo de Esquilache, convirtiéndolo casi en un factor hereditario, con el estrictamente garcilasiano de su padre, Juan de Borja, autor de las *Empresas Morales*, y con el de su abuelo, San Francisco de Borja, soldado, poeta y santo. Ahora bien, si volvemos a la trayectoria socioliteraria de la práctica poética implícita en aquella ecuación Garcilaso-Lope, habría que concluir que la publicación de sus *Obras en Verso* no sólo alejaba definitivamente a Esquilache del amateurismo de Garcilaso, sino que lo identificaba con la conciencia autorial y auto-representación como poeta laureado e incluso profesional de un Lope de Vega.

³ Ocurre en la respuesta de Colmenares a la «Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía». Tomo la cita de Alberto Porqueras Mayo, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1989, pág. 80.

⁴ A pesar de haber sido aprobadas en 1639, las *Obras* no se publican hasta 1648, en la imprenta madrileña de Diego Díaz de la Carrera. A esta primera edición siguió una segunda en 1654 y otra póstuma en 1663. Ambas salieron, corregidas y ampliadas, de la imprenta de Baltasar Moreno en Amberes. Todas las citas a las *Obras* están tomadas de la edición de 1663, con la grafía y la puntuación modernizadas.

⁵ Gustavo Marañón recuerda en *El Conde-Duque de Olivares*, Madrid, Espasa-Calpe (1958), pág. 40, la afirmación del Conde de la Roca con respecto a la decisión de Olivares de quemar todos sus versos en 1626.

⁶ Villamediana, *Obras*, facsímil de la edición príncipe, Zaragoza, 1629, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Editorial Ara Iovis, 1986; Francisco de Francia y Acosta, *Jardín de Apolo*, Madrid, 1624, 78v.

Esta contradicción, sin embargo, si es que finalmente fuera tal, nos ofrece la oportunidad de reflexionar sobre la práctica poética barroca como una de las etapas claves de un proceso constitutivo –e institutivo– de lo literario que se remonta, como mínimo, a Enrique de Villena y que se desarrolla en torno a la idea de la poesía como oficio y como adorno, profesión y afición, y en la que el amateurismo aristocrático jugó un papel crucial, aunque no siempre visible. Hay que recordar que el proyecto absolutista no sólo determinó los parámetros de la evolución social del escritor, sino que también generó una profunda crisis nobiliaria y una necesidad de redefinición social general en cuyos márgenes coincidirían momentáneamente intelectuales y nobles. La amenaza socio-económica que experimentó el estamento nobiliario a lo largo de los siglos XVI y XVII ante la presión absolutista, por un lado, y la mercantil, por otro,⁷ no sólo condujo a ese estamento a la re-sistematización y puesta a punto de su prioridad hegemónica, sino que también, y de forma paralela, provocó una re-vitalización de los símbolos de representación social en la que se operó, precisamente, la cercanía de lo aristocrático a la esfera literaria. Por otra parte, el amateurismo aristocrático no sólo se redujo a la práctica diletante de la poesía, sino que también se asoció con una serie de relaciones socioculturales que afectaron directamente la formación del sistema cultural barroco, como fue el caso del mecenazgo, del clientelismo, y, en general, de las numerosas tácticas de transferencia de prestigios de lo político a lo literario y viceversa típicas de esta época. Es desde esta estrecha y conflictiva relación entre lo aristocrático y la práctica poética, con todas sus contradicciones e implicaciones para la constitución del sistema literario barroco, desde la que propongo un acercamiento global a la poética borjiana.

Este acercamiento parte de una pregunta elemental: ¿cómo consigue Esquilache conciliar el amateurismo al que lo obligaba su posición social con la identificación con el modelo autorial del poeta profesional que implicaba la edición y publicación de las *Obras en Verso*? Se podría, simplemente, descartar la contradicción aduciendo que ésta se habría producido de publicarse las *Obras* mucho antes, a principios de siglo, como mínimo, pero que al Esquilache de mediados de siglo habría bastado ya con disculpar la impresión desde el tópico, culpando a «los que piden que os impriman».⁸ Sin embargo, un análisis más detenido de los modos de manifestación de las trayectorias amateur y laureada que se ponen en marcha en las *Obras en Verso*, hace insuficiente ese razonamiento para explicar la complejidad del gesto editorial de Esquilache. Es verdad que la persona poética que firma las *Obras* parece referirse a un amateurismo más típico de finales del XVI que de mediados del XVII, pero también lo es el hecho de que ese anacronismo se produce voluntariamente, como parte de las cualidades que Esquilache elige para auto-editar su voz lírica. Esquilache, en este sentido, no renuncia a su amateurismo, ni ve en él un obstáculo para su empresa literaria, sino que lo reduce, por una parte, a su aspecto moral, como emblema de la antigua defensa del equilibrio «armas-letras», y, por otra, desactiva sus restricciones literarias y posibilita su incorporación, como autoridad legítima, a la república de las letras y a su parnaso. Las limitaciones sociales y literarias implícitas en el paradigma amateur se convierten, de este modo, en límites creativos, es decir en un «nec plus ultra» cuya negatividad hace posible la afirmación y constitución de la persona poética.

Estos límites, aún formando parte del mismo proceso creativo y siendo, por tanto, inseparables en la voz poética de las *Obras en Verso*, responden a distintas necesidades justificativas y representativas. Una de ellas es la que relaciona a Esquilache con su procedencia socio-política y, por consiguiente, con la esfera del poder, y donde opera prioritariamente esa defensa moral del amateurismo mencionada arriba; la otra es la que relaciona a Esquilache con su conciencia autorial y, por ende, con el sistema literario, y donde el típico distanciamiento del amateurismo con respecto al producto deja paso a la manifestación estética y, con ella, a la reflexión poética

⁷ Véase Bartolomé Yun Casalilla, *La gestión del poder. Corona y economías aristocráticas en Castilla (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Akal, 2002, pág. 215.

⁸ El verso pertenece al poema prologal «El Príncipe a su libro» con el que comienzan las tres ediciones de las *Obras*.

y metapoética. Dichos límites actúan como núcleos aglutinadores y unificadores de la gran variedad de tópicos y voces que habían ido constituyendo la extensa etapa manuscrita del Esquilache poeta, y se manifiestan e incorporan a la representación final impresa a través de una serie de relaciones sostenidas por la voz poética con determinados miembros tanto de la esfera del poder como de la esfera literaria.

Entre los miembros que remiten a Esquilache a esa primera esfera del poder, el rey ocupa el lugar más destacado. A él, en calidad de amateur y de protector, dirige el autor todo el volumen, invirtiendo así el papel que él mismo había desempeñado en el caso de otros poetas. Bajo la advocación protectora de Felipe IV, Esquilache construye toda una red de relaciones aristocráticas que se establecen en torno al vínculo amical y al diletantismo y que se manifiesta en el intercambio de sonetos (caso de los 140 y 150 con el Conde de la Roca) y, sobre todo, de las numerosas epístolas poéticas (al menos ocho de las once incluidas en la edición del 63) dirigidas, entre otros, al Conde de Valderréis, al Marqués de Palacios, al Duque de Alba y a los condes de Lemos, Pedro y Francisco. Ahora bien, mientras la presencia del rey y de todos estos aristócratas reproduce y justifica el amateurismo del propio Esquilache, los instrumentos retóricos para expresar adecuadamente el momento último de arrepentimiento y abandono de la práctica poética en el que suele terminar la trayectoria de todo poeta amateur, van a ser proporcionados por el modelo moral y literario de dos de los más claros defensores barrocos del amateurismo, los hermanos Argensola, sobre todo Bartolomé, el cual también aparece en las *Obras* como emisario y receptor de varios sonetos y de la carta octava. En cuanto a los miembros de la esfera literaria bajo cuya autoridad se hace explícito ese otro límite creativo que favorece la relación de Esquilache con su conciencia y orgullo autorial, y que ofrecen un modelo de trayectoria literaria alternativa al amateur, éstos se van a reducir básicamente a Lope de Vega.

La deuda de Esquilache tanto con los Argensola como con Lope ha sido señalada insistentemente por la crítica.⁹ Sin embargo, no basta con señalar qué rasgos se transfieren de los Argensola y de Lope a Esquilache, sino cómo y porqué se articula esa transferencia en el contexto e intención general de la obra, o, en otras palabras, cómo funcionan esas influencias en el ámbito general de los dos límites creativos en los que hemos inscrito las *Obras*. Así, se puede observar que el cauce moral y estético ofrecido por el argensolismo, y en el que hay considerar tanto la medianía horaciana y el desengaño neoestoico (con todos los tópicos y voces que lo acompañaban, desde el «laus ruris» a las ruinas, desde el desterrado al anacoreta), como el borronismo y la concepción de la práctica poética como ejercicio de estilo, sirve a Esquilache para desplegar las dos posturas ideales del poeta amateur arrepentido: por un lado, la del aristócrata como autoridad político-moral que se pronuncia desde la experiencia y la sabiduría del desengaño, presente sobre todo en los sonetos y las epístolas y en su relación con el aparato del poder; y, por otro, la del aristócrata como caballero devoto, desplegado en la parte «divina» de la *Obras en Verso*. En este sentido, cuando fray Agustín de Castro define a Esquilache como un «Príncipe sabio, un Cortesano piadoso, un Poderoso desengañado» en la censura a las *Obras*, no está siendo retórico, sino que está marcando al lector la clave de lectura y la pauta moral del libro que está a punto de iniciar.

Al adoptar el desengaño como perspectiva final y, aparentemente, definitiva, nuestro autor somete toda su producción lírica a un esquema temporal y moral bipolar que permite la coexistencia y contraposición de un Borja pretérito, joven, y de un Borja presente (en el momento de la edición), anciano y desengañado, tal y como Castro sintetiza, de nuevo, en su censura: «Necesita un Poema, para ajustarse a los preceptos del Arte, de un Héroe que se pinte en él, no cual fue, sino cual

⁹ Véanse, como ejemplos más ilustrativos, Ricardo del Arco y Garay, «El Príncipe de Esquilache, poeta anticulterano», *Archivo de Filología Aragonesa* 3 (1950), págs. 83-126; Samuel Gil y Gaya, «La obra poética del Príncipe de Esquilache», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1 (1961), págs. 255-61; José Manuel Blecuá, «El príncipe de Esquilache, amigo de los Argensola», en *Perfiles del Barroco*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Ibercaja, 1990, págs. 41-67.

debiera ser». Sin embargo, no se trata sólo de una diferenciación en el tiempo y de sus consecuencias morales, sino también de una diferenciación en el modo de contemplar la actividad literaria. Así, por un lado, el Borja «de iventute» se hace corresponder con el Borja poeta amateur, y toda la producción que compone la sección de arte menor queda justificada con un epilogoal «Sangres sois de Primavera»,¹⁰ y, por otro, el Borja anciano se identifica con el «Poderoso desengañado» que asegura desprenderse de esa producción amateur. Estas diferenciaciones y correspondencias quedan claramente establecidas en las quintillas que abren el volumen:

Si encontraren versos mozos,
y alguna desigualdad;
los que escribí en más edad
le servirán de rebozos;
y serán pocos los trozos
en que puede haber exceso:
que reconozco y confieso,
que entonces naturaleza
obraba con agudeza,
si después obró con seso. [...]
Al fin, pobres versos míos,
si bien o mal os canté,
los instrumentos colgué
de las sauces de los ríos.

Es cierto que este rechazo último de la práctica poética, como señalé más arriba, es previsible en la trayectoria literaria del amateur barroco. Sin embargo, lo que singulariza el caso de Borja es la simulación de ese rechazo ya que sus versos ni son frutos de la indiferencia ni van dirigidos al olvido, sino, como él mismo declara en el primer verso de esas quintillas, «A manos de muchos», es decir, a la multiplicación, nada amateur y nada argensolina, de la imprenta.

Este paradójico y simulado desasimiento de Esquilache de su orgullo autorial nos aleja del patrón estrictamente amateur y del límite creativo marcado por el desengaño y arrepentimiento típicos del noble diletante, y nos obliga a considerarlo dentro de aquel otro límite creativo que relaciona a Esquilache con el patrón laureado, si no profesional. La naturaleza y alcances del desengaño de Esquilache estaría, en última instancia, mucho más cerca del Lope que intenta «desatarse de sí mismo» en la *Epístola a Claudio*,¹¹ que del arrepentimiento e indiferencia hacia lo poético de un Bartolomé de Argensola o de un Conde de Lemos. Esta coincidencia moral del último Esquilache con el último Lope fue, sin embargo, solamente el epílogo de una relación literaria de casi cuarenta años alrededor de la cual se habían ido fundando, en gran medida, las aspiraciones canónicas de Esquilache. Lope de Vega, además de poner su obra al servicio del Esquilache poeta y político como plataforma publicitaria, y de defender, a través de ella, el carácter laureado de la práctica poética del Príncipe,¹² había ofrecido a Esquilache un modelo ejemplar de trayectoria bio-poética, mucho más compleja y sobre todo, mucho más efectiva, desde un punto de vista auto-representativo con respecto al fenómeno literario, que la antigua trayectoria sentimental del poeta cancioneril. Así, la transgresión del límite amateur llevada a cabo por el impulso creador de Esquilache, que acepta y defiende el aura moral del amateurismo pero que se abstiene, más allá de la retórica, del menosprecio y silenciamiento de la autoridad lírica, encuentra en Lope un modelo y una voz adecuada para definirse con respecto al sistema literario no desde lo ajeno y lo externo, sino interiormente y en forma de discurso metapoético.

¹⁰ Esquilache se refiere, en concreto, a sus romances. Se trata del meta-romance 271 con el que se cierra la parte dedicada a las composiciones de arte menor y, en general, toda la sección de los «Versos humanos», pág. 577.

¹¹ Lope de Vega, *Rimas Humanas y Versos Divinos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pág. 696.

¹² *La Circe* marca el momento álgido de esta defensa, como atinadamente señaló Luis Alberto Ratto en «América en la poesía del virrey Esquilache», *Revista Peruana de Cultura* 7-8 (1966), págs. 232-57, relacionando esa defensa al intento de Lope de congraciarse a Esquilache, apenas regresado del Perú, con el nuevo valido, Olivares.

Dicho discurso, como el de la gran mayoría de los poetas españoles de la primera mitad del XVII, se inscribió en los parámetros marcados por la polémica culterana. La defensa de Esquilache de una poética de la claridad relacionó estrechamente su producción con la de ciertos autores declaradamente anti-culteranos, caso de Quevedo, aunque fue, sin duda, el vínculo con Lope el que determinó la naturaleza y el alcance de esa defensa. Una lectura detenida de las *Obras* revela, sin embargo, la voluntad del Esquilache editor de superar o redefinir la «minorización» a la que parecía conducir el vínculo mecénico con Lope, haciéndose eco del «Tan propio es su estilo, que es suyo propio» que Alonso de Heredia le dedica en su aprobación. Esa voluntad se manifiesta, principalmente, en el intento de Esquilache de alejarse del rígido paradigma epigonal que siguió a la polémica culterana y de presentar su estilo (claro, castellano, mediano) como resultado natural de su propia trayectoria vital y poética, y no por contraste con el estilo de Góngora y sus seguidores, ni por asociación-subordinación con el de Lope.

Resulta imposible resumir en estas páginas el modo en el que se desarrollan los distintos niveles de estos dos límites creativos que percibimos en las *Obras* de Esquilache, pero quizás pudieran bastar, por una parte, para llamar la atención sobre las posibilidades críticas de este tipo de acercamiento como alternativa al esquema intertextual típico de la retórica de «lo menor», y, por otra, para recordar la necesidad de un estudio general de las *Obras en Verso* del Príncipe de Esquilache. Éste podría servir no sólo para recuperar una de las trayectorias literarias más cuidadas y conscientemente construidas del Siglo de Oro, sino también para reflexionar sobre el papel crucial que desempeñó el amateurismo en la constitución del sistema literario barroco español.

EL BURLADOR DE SEVILLA: EL HEROÍSMO DISCRETO DE CATALINÓN

PAULA JOJIMA
Universidad de Londres

Apoyándome en observaciones escénico-textuales, en la presente comunicación propongo una relectura de la obra dirigida principalmente a una reevaluación del papel de Catalinón.

Los gritos «Que me ahogo»¹ (527) y «¡Que me abraso!» (2887) son exclamaciones de angustiada impotencia proferidas en dos momentos dramáticos de la obra: el naufragio y la conflagración final. La primera es una voz entre bastidores que se suele atribuir a Catalinón, la segunda se cuenta entre las últimas palabras pronunciadas por don Juan. En ambos casos se trata de la voz de un ser desvalido, sin grandes recursos físicos o psicológicos. Más que una llamada de socorro es un llamar la atención sobre su persona. Sugiere la reacción un tanto pueril de alguien acostumbrado a ser atendido.

Aunque ambas escenas son protagonizadas por la pareja señor-lacayo, sugiero que las citadas exclamaciones fueron pronunciadas por una misma persona: don Juan. En la escena del naufragio, seguida por un acto heroico; en la segunda, por una inacción. Ello indicaría un cambio de actitud por parte de Catalinón. El que se atrevió contra los elementos desencadenados, no pudo o no quiso enfrentarse con la estatua de piedra. Tras ambos eventos Catalinón cuida de su señor. En la postrera escena le vela y guarda, como si se tratase de un niño y a continuación va a avisar a su padre, cosa que ha venido haciendo a lo largo de la obra. Con ello queda establecida la relación entre dos hombres que parecen desempeñar conjuntamente un papel tutelar, cuidando de don Juan vivo o muerto: don Diego como padre y Catalinón como ayo-criado, responsable ante don Diego de don Juan, eterno adolescente.

La primera de estas escenas es descrita por un testigo ocular: Tisbea. La segunda es presenciada por el público quien, dadas las limitaciones escenográficas, la puede observar visualmente solo en parte. El relato final corre a cargo de Catalinón, protagonista y testigo. Catalinón, a quien don Juan había repetidamente silenciado durante la obra con imperiosos «calla», no solo recobra el derecho a la palabra sino que además ofrecerá la versión definitiva de la escena. Será el cronista de la muerte de don Juan, fallecido de un apretón de manos. Relato el suyo en el que, hagámoslo notar ya desde ahora, no se hace mención alguna de fuego.

La diversidad de versiones que la obra ofrece de las escenas que nos ocupan nos invita a observarlas con detenimiento, siguiendo así los consejos del rey de Nápoles: intentando proceder como sabios, mirando a la vez que oyendo (135-36). La escena del naufragio, repetida como un

¹ Cito número de verso según la edición siguiente: *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2002.

leitmotiv, es la piedra angular en que se apoya la creencia en el arrojito temerario de don Juan. Aquí Tisbea es la intermediaria entre lo que está ocurriendo y el espectador, quien recibe la escena tamizada por ella como intérprete. Tisbea observa cómo en medio de una terrible tempestad dos hombres se arrojan al mar desde una nave que se va a pique; cómo uno aguarda al otro que dice ahogarse y tomándolo en hombros, nadando con gran valentía, consigue que ambos alcancen la playa a salvo: «sin aliento el que nada / con vida el que le estorba» (543-44).

Tisbea ha presenciado un hecho tan excepcional que ella lo asocia con los héroes clásicos, «Anquises le hace Eneas» (531), elevándolo a la gloriosa esfera del mito. El protagonista de esta escena da muestras tanto de notable valentía como de gran altruismo. Dado el cincelado perfil psicológico-moral que de don Juan se ha trazado al principio del acto primero, estas cualidades le serían difícilmente atribuibles al caballero. Por otra parte, de Catalinón todavía desconocemos incluso el nombre. Sabemos únicamente que se trata de un criado. Lo suficiente para que Tisbea lo descarte como capaz de una proeza. La precipitación interpretativa de Tisbea sirve de advertencia al espectador quien, aleccionado por la conducta de don Juan en Nápoles, dato que la pescadora no posee, debe demostrar discernimiento antes de conjeturar prematuramente sobre la supuesta distribución de papeles en la escena del naufragio y salvamento.

Puesto que se nos invita a cuestionar las apariencias es lícito preguntarse si Tisbea puede ser considerada como un testigo fidedigno. Bella joven exaltada a quien su insaciada sensualidad potencia los sentidos, Tisbea, en un cuerdo parlamento en el que confluyen emoción y razón, nos proporciona no obstante un retrato de sí y su circunstancia de desarmante y lúcida sinceridad. Tisbea dice la verdad sin tapujos. Ello queda ratificado por el testimonio de su gente, los pescadores, a quienes informa de lo acaecido. Su segundo relato del naufragio no encuentra objeción alguna por parte de don Juan y Catalinón, quienes también lo escuchan. Notamos, sin embargo, que ahora Tisbea identifica quién llevaba en hombros a quién cuando los náufragos alcanzaron la playa: «de éste, en los hombros cargado / un hidalgo ya anegado» (710-11). «Éste», el hombre sin nombre, designa a Catalinón. Asimismo y sobre todo notamos que la dimensión heroica ha sido suprimida en esta nueva versión de lo ocurrido. La clarividente Tisbea se ha cegado, obnubilada ahora por el falso fulgor del señuelo aristocrático. No tiene ojos más que para el caballero, condenando a Catalinón al anonimato. Entre las dos versiones, Tisbea ha descubierto el rango respectivo de los náufragos y su error ha consistido en reducir al hombre a su categoría social, sobre la que vierte todos los prejuicios de su época.

Conscientemente o no, Tisbea ha sacrificado la verdad a una interpretación oportunista de los hechos. Su emoción por don Juan ha menguado sus facultades críticas. Mas ¿qué es lo que desea conseguir Tisbea con su versión truncada del salvamento? Por un lado, evitar que se descubra que quizá don Juan no fuere tan heroico como se esperaba de un caballero; por otro, buscaba quizá el engañarse a sí misma para poder seguir soñando. Sagaz, penetrante, Tisbea había observado en don Juan un comportamiento poco afín con el supuesto estado físico y moral de un hombre recién sometido a un gran esfuerzo en condiciones traumáticas: «sin aliento el que nada», había constatado antes. Sin embargo ahora, nada más volver en sí y sin aparente dificultad, don Juan declama un largo parlamento con amplias frases de tenor amoroso-flirteante. Ello provoca el asombro de Tisbea:

Muy grande aliento tenéis
para venir sin aliento,
y tras tanto tormento
muy gran contento ofrecéis.
(637-40)

En contraste, la retahíla de interjecciones proferida por Catalinón tiene un ritmo jadeante, entrecortado por signos exclamatorios, como de quien tiene que hacer pausa para recobrar el aliento. Su discurso beligerante, expresa la rebeldía de alguien que acaba de vencer a la naturaleza desencadenada.

Catalinón recuerda su lucha; alude a la dificultad de nadar, al deseo de salvarse, al haber tragado mucha agua salada. Don Juan no parece ni haberla probado. No recuerda nada en concreto. Don

Juan temía morir pues no sabía nadar; era él quien se ahogaba y en su mente queda grabado el miedo, solo el miedo: «ya perdí todo el recelo / que me pudiera anegar» (617-18), confiesa a Tisbea sintiéndose a salvo. Medio desvanecido durante el salvamento, don Juan acabaría por desmayarse de miedo al alcanzar el anticlímax de la playa. Ello explicaría su gélida inmovilidad, cosa que confundió a Catalinón haciéndole pensar que su amo acababa de fallecer.

La escena parece lanzar una llamada en dirección del espectador: una llamada al retorno del sentido crítico, al rechazo de la apariencia. El autor predica con el ejemplo atribuyendo a Tisbea una complejidad psicológica que no hubiésemos asociado con su estado; invitándonos quizá con ello a mirar con más atención también a Catalinón para descubrir en él lo que Tisbea no supo ver.

Como complemento a las observaciones de Tisbea, notamos la ausencia de todo signo de agradecimiento por parte de ninguno de los protagonistas del naufragio. En el supuesto que don Juan hubiese salvado a Catalinón, al volver aquél en sí hubiese preguntado por el paradero de su criado. Y dado lo excepcional del gesto, el agradecimiento de Catalinón se hubiese manifestado de inmediato. Por otra parte, en el supuesto de que el socorrista fuese Catalinón, la ingratitud de su señor nos pasaría, como ocurre en la obra, desapercibida, diluida en el empedernido egoísmo de don Juan. Esta segunda hipótesis clarifica además el sentido de la réplica de Catalinón, quien, aludiendo a la connotación de cobardía ligada a su apodo, precisa: «pues sabes que aqueste nombre / me sienta al revés aquí» (928-29).

La asociación entre Catalinón y don Juan parece remontarse a largo tiempo. El sacar a don Juan de más de un apuro es parte de las funciones del primero: «¿A mí / quieres advertirme aquí / lo que he de hacer?» (726-28). Lo que parece sugerir que antes de ser criado Catalinón fue ayo de su señor. No obstante las muestras ocasionales de respeto o amistad, nada hay en esta relación que pudiere justificar el que uno arriesgue la vida por el otro. El registro que Catalinón adopta hacia don Juan es reprobatorio e incluso despectivo. En un momento dado le confesará: «Digo que de aquí adelante / lo que me mandas haré» (1410-11), dando a entender que hasta entonces no lo había hecho. Pero ante la posibilidad de que don Juan hubiese muerto, Catalinón, quien no había manifestado pena alguna, expresa, eso sí, un gran temor. Un temor de sesgo antiguo-testamentario en el que la naturaleza toda, elementos y hombres, tuvieren que dar cuentas a un ente todopoderoso, juez justo pero implacable: «Del mar fue este desconcierto / y mío este desvario [...] ¡Miseró Catalinón! ¿Qué he de hacer?» (567-81). Sugiero que tras este temor de Catalinón se yergue imponente la silueta de Tenorio padre, juez supremo del reino, su verdadero señor, para quien cumple la peligrosa misión de cuidar de su hijo don Juan.

A la luz de esta relación, se esclarece la dimensión mítica de la escena del naufragio, mítica por virtud de la mirada de Tisbea. Catalinón salvó a don Juan por consideración hacia su padre. Eneas cargando a Anquises sugiere asimismo una imagen de solidaridad entre dos hombres, en la que la salvación final de ambos se consigue gracias al apoyo que el más joven presta al mayor. Ello anunciaría el desenlace de la obra en el que don Diego, gracias a la cooperación de Catalinón, cumple con su deber castigando a su hijo, escapando así ambos de los rayos que Dios reservaba para aquellos que «delitos no castigan» o que se contentan con mirar (2040-48). La imagen de fragilidad sugerida por el anciano Anquises es asimismo aplicable a don Diego, quien es también, recordémoslo, un «buen viejo» (1502).

Esta relación de proximidad entre don Diego y Catalinón se trasluce en la frase un tanto críptica en la que Catalinón demuestra tener acceso a lo que al parecer sería información confidencial. Anuncia a Tisbea la inminente concesión de un título de conde a don Juan, si su padre a «mi amistad corresponde» (604). Sin aparentemente tenerlo previsto, el rey, poco antes de concluir la obra, anuncia a don Diego la concesión del título a su hijo. Pero don Diego es el valido, sede del auténtico poder. Don Diego no solo parece poderse anticipar a los deseos del monarca sino que, con una gran habilidad diplomática, consigue que éste los exprese creyendo que son suyos propios, cuando en realidad le habrían sido sugeridos por su privado.

Por medio de su técnica de utilización de la metáfora como parte integrante de la acción, técnica estudiada por Morris,² el autor logra potenciar la dimensión de inmanencia. Se repica a fuego porque a Tisbea se le «abrsa el alma» (1507). Don Juan recobra el sentido saliendo del «infierno del mar» al «claro cielo» (619-20) de una bella dama. Reflejo todo ello de un ambiente circundante en el que la amenaza de muerte como castigo de Dios se inscribe dentro de un marco temporal y terreno. Se trata de una muerte física, violenta, prematura, opuesta al ideal contemporáneo de muerte natural como extinción casi aséptica e indolora de una vida lo más larga y feliz posible.³

Por las razones que fueren la obra se abstiene de entrar en el ámbito de la trascendencia; el más allá permanece alejado, mencionado una sola vez por Catalinón al recordar a don Juan que «hay tras la muerte imperio» (2055). A pesar de todas las precauciones y cuidados, don Juan es irredimible. Su muerte anunciada constituirá su castigo. Pero la obra no trata de un castigo eterno, sino de una pena de muerte. ¿A manos de quién?, es la pregunta que ello suscita.

Las credenciales de don Gonzalo nos parecen impresentables para ser considerado como candidato a emisario divino. Su informe lisboeta es de una superficialidad abrumadora. Tampoco se distingue por sus dotes de negociador: entre Castilla y Portugal consigue un simple empate; cede cuatro ciudades y gana otras cuatro. Sus loas militares son cantadas por un rey cuya capacidad de juicio se ha puesto en entredicho. Ana le acusa de ser un «padre infiel» (1361) ya que sacrifica la felicidad de su hija en aras de su propia honra. Muere sin perdonar, jurando venganza. Don Gonzalo reposa bajo un sepulcro cuya pomposidad subraya la insignificancia de quien lo ocupa. La idea de don Gonzalo como emisario de Dios es un mito.

Dentro del molde de justicia retributiva que parece configurar el marco conceptual de la obra, el candidato más apropiado para ejecutar el castigo de don Juan es su propio padre. A quien más le quiso corresponde aplicarle el mayor castigo. Don Diego es padre y juez. Un viejo lacrimoso y el personaje más influyente del reino, «dueño de la justicia» (2038), de cuyos labios pendían «muertes y vidas» (2116). Don Diego se despojó con lágrimas de su papel de padre para asumir de lleno su papel de juez. No obstante nos acercamos a él cargados de prejuicios: por su posición de válido y por la conducta de su hermano, don Pedro, personaje cargado de nepotismo, cuya amenaza a su sobrino es puramente formulaica: «Castíguete el Cielo, amen!» (88). Sin embargo hay un abismo entre su frívolo «¿Desobediente, atrevido!» (63) y la solemne acusación proferida por su hermano contra su propio hijo: «Traidor, Dios te dé el castigo / que pide delito igual» (1476-77). Don Diego no trata de venganza sino de justicia. Hay un crescendo en las sentencias de don Diego que corresponde a la gravedad de las faltas de don Juan, incluyendo las que le habrían sido comunicadas por Catalinón relativas a Tisbea y Aminta. Equilibra el inmerecido exilio de don Octavio con el destierro de don Juan a Lebrija; la infamia pública de doña Isabel con el nombramiento infamante de don Juan como conde de Lebrija. Pero la reincidencia de don Juan que culmina con el asesinato de don Gonzalo le obligará a apretar la mano; es decir, a endurecer su postura en busca de un escarmiento. La impostura final de don Juan se llevó a cabo bajo capa, asumiendo la identidad de Mota. Don Diego le juzgará bajo cubierta de una capa de piedra, disfrazado de bulto de Ulloa, como indicaré. Mancillado por la alevosía de su hijo, D. Diego había perdido la esperanza, su espíritu vital, había perdido su calor natural; tenía «la sangre helada» (2663). En el ámbito metafórico de la obra, la muerte es un estado de ánimo en el que don Diego ya ha adquirido propiedades espectrales.

Si vamos, como se nos invita, más allá de las apariencias, constataremos que de Lebrija al sepulcro no es tan largo el camino. Lebrija, lugar cercano a Sevilla, es tierra de marismas donde abundan las liebres. Tanto es así que su escudo de armas incorporaba dos figuras de lebreles, perros de acecho cuyo nombre enlaza con el de liebre por ser a propósito para cazarlas. La asociación de

² C.B. Morris, «Metaphor in *El burlador de Sevilla*», *Romanic Review* 55 (1964), págs. 248-55.

³ Jacqueline Ferreras, *Los diálogos humanísticos del siglo XVII en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pág. 243.

Lebrija con liebre era *vox populi* por ser esta población uno de los puntos predilectos de cacería para la Corte. Pero la palabra liebre tenía ciertas connotaciones. Se había adjetivado y designaba al hombre «cobarde, tímido y afeminado»; acepción de liebre como cobarde que recoge también Covarrubias en sus *Emblemas morales*. Lo que es más, en uno de estos emblemas se asocia liebre con burla, signo de identidad donjuanesco por antonomasia.⁴

El destierro a Lebrija era ya en sí una grave sentencia lastrada de connotaciones con las que se nos invita a jugar siguiendo el modelo lúdico de chanceo entre don Juan y Mota engastado entre la sentencia de destierro (1124) y su anuncio al reo por parte de su padre (1496). Don Juan y Mota bromean sobre el destierro de Inés, quien va a Véjer por vieja (1249-53); sobre el barrio de Cantarranas, poblado de ranas (1270-72). En la misma vena se podría chancear que quien va desterrado a Lebrija va porque es liebre cobarde.

Hasta este momento la infamia asociada con el destierro de don Juan se había mantenido en el ámbito privado; pero con su elevación a conde de Lebrija el oprobio pasa al ámbito público. A instancias de don Diego es llamado a presencia del rey, quien le investiría con el título de conde de Lebrija, difamante honor que equivaldría a ser coronado como el mayor de los cobardes. Ello explicaría su gesto de desesperada bravuconería que le lleva a acudir a la cita del muerto en pos de una hazaña que le permitiese contrarrestar el oprobio público.

Propongo un posible guión. Don Diego y Catalinón, comprometidos moralmente por la conducta de don Juan, conciertan una acción conjunta de castigo para salvaguardar su integridad, o bien evitar su propia condena eterna, si se prefiere mantener una lectura escatológica. El trasfondo compartido entre dramaturgo, espectador y personajes es el de la leyenda de la doble invitación, de la que ya existían varias versiones ampliamente difundidas. En la obra se ha privilegiado, aunque no exclusivamente, la variante del «convidado de piedra» que tiene como marco la Iglesia de San Francisco de Madrid, a la cual alude el rey, como guiño cómplice al público, al poner punto final a la obra.

En un postrer intento de salvar a don Juan en su último retorno a Sevilla, Catalinón le presenta un informe completo de la situación, proporcionado sin duda por don Diego. «¿Quién te revela / tanto disparate junto?» (2319-20) inquiera un don Juan sospechoso de los conocimientos de su criado y de su posible fuente de información. Don Juan rechaza la mano que Catalinón le tiende y le propina un bofetón. Esta será la gota que colme el vaso. En Catalinón se opera un viraje. A partir de aquí él será el director de escena de una farsa que acabará en danza macabra. El será quien guíe a don Juan a la iglesia concreta que alberga el sepulcro de don Gonzalo; quien le invite a leer la inscripción; quien con mil argucias vaya sutilmente elevando su estado de ansiedad neurótica. Don Juan, llevado a un registro metateatral, entrará en el juego de la fábula del convidado de piedra desempeñando el papel de caballero; tirará de la barba al bulto y le invitará a cenar. En la posada todos, criados y músicos, actúan. La representación culmina con la visita de la estatua. Nada de lo ocurrido saldrá del recinto. Según don Juan, el servicio es un juego de hacer y callar (1397-1405). Don Juan, quien conoce la leyenda fabulosa, lucha por rechazar los embates de su imaginación; sale maltrecho de la contienda, pero todavía lúcido. Sabía que se trataba de una ficción que solía acabar bien con la salvación del caballero. Además no acudiría a la cita sin compañía: «id los dos» (2553), había ordenado la estatua.

Al día siguiente, recién vestido de conde de Lebrija, aturcido y aterrado por la perspectiva de la infamia que se le avecina, don Juan, bajo el acicate de las insidiosas insinuaciones de Catalinón, acaba por entrar en la iglesia en un estado de gran confusión mental. Simulando tranquilizarle, Catalinón le recuerda que no hay muertos amenazantes; que solo se trata de una estatua. Catalinón continúa dirigiendo la farsa que comenzó en la posada; la representación de la leyenda no está terminada. Catalinón retoma la trama y apunta: «Entre un fraile / con hisopo y con estola» (2813-14),

⁴ La idea de asociar liebre con cobardía y su representación en los *Emblemas morales* me ha sido sugerida por Ángel M. García (UCL).

evocando el papel protector reservado a los instrumentos litúrgicos en algunas de sus variantes. La coreografía de la posada se repite: músicos, cena, un embozado que hace de muerto y Catalinón que desempeña el papel de gracioso con el que su apodo le identificaba. La puesta en escena consiguió su cometido teatral: provocar una auténtica emoción. El miedo del sugestionable don Juan era real.

D. Juan confunde, como lo hizo Tisbea, realidad y apariencia. En la hoguera de don Juan no se repica a fuego, no se pide agua a gritos. Don Juan no está solo; espera, como de costumbre, que intervenga Catalinón. Pero, al igual que en el caso de Tisbea, aquí no hay fuego que abrase el cuerpo; aquí no hay más fuego que el de una mente alucinada. Don Juan muere de miedo, presa de un paroxismo de terror en el que imagina que el apretón de manos del fingido muerto representa el cumplimiento de su propio maleficio: «que a traición y a alevosía / me dé muerte un hombre – (aparte) muerto» (2162-63). Muere consumido por su propia dolencia, por la perfidia que cree reconocer en la mano del convidado de piedra. Ello en principio exonera a don Diego y Catalinón que quizá no quisieron más que «apretar la mano»; es decir, propinarle una buena lección.

La muerte de don Juan se inscribe como una variante más en el marco de la leyenda de la doble invitación, de la que una versión portuguesa relataba ya el caso de un invitado que muere de susto. Encaja también dentro de una corriente contemporánea de pensamiento médico-filosófico de corte sico-somático. Uno de sus exponentes, Sabuco de Nantes, hacía hincapié en el poder de la imaginación sobre la fisiología humana,⁵ subrayando el peligroso efecto de sorpresa que en muchos casos, como el de un miedo repentino, podía causar la muerte. Avendaño, en su tratado *De metu*,⁶ describe la consternación como un grado máximo de miedo que afecta sólo a los pusilánimes, pasión mortal que surge frente a una amenaza extrema, como sería un peligro de muerte inminente.

El miedo, pues, es la etiología del mal de don Juan. Un error de diagnóstico habría dado lugar al nacimiento del mito de un don Juan arrojado que salva a Catalinón de las aguas y que muere después en un enfrentamiento tan temerario como valeroso. En realidad, como he venido sugiriendo, el valiente es Catalinón. Don Juan es una liebre timorata que muere de un miedo teatral.

⁵ Ferreras (2002), pág. 275

⁶ Dolores Pralón-Julia, «Una teoría del miedo en el siglo XVII: el *De metu* de Cabreros de Avendaño», *Criticón*, 23 (1983), págs. 35-48.

LA VENTURA DE LA SEGUIDILLA EN EL ROMANCERO LÍRICO. UNA APROXIMACIÓN POÉTICO-MUSICAL

LOLA JOSA
Universidad de Barcelona

1. PRESENTACIÓN

En este año que está transcurriendo, el *Quijote* no podía dejar de ser el pretexto para dar inicio a mi trabajo, pero, además de homenajear a Cervantes, he recurrido a él como testimonio excepcional para presentar el tema de estas páginas. En dos ocasiones aparece referida la «seguidilla» en el *Quijote* de 1615. La primera vez es a propósito del mancebito que caballero y escudero se encuentran al dejar la ermita para encaminarse hacia la venta: el joven «iba cantando seguidillas, para entretener el trabajo del camino» (II, 24, pág. 737)¹ que, como ya sabemos, le conducía a la guerra. La segunda vez está en boca de la dueña Dolorida, cuando refiere las trazas musicales con las que «el malandrín y desalmado vagabundo» intentó granjearle la voluntad y cohecharle el gusto, tal y como Loaysa, años antes, lo había hecho ya en el universo cervantino con la bella Leonora, la dueña y demás criadas. Pero dice la Dolorida:

Pues ¿qué cuando se humillan a componer un género de verso [...] a quien ellos llamaban *seguidillas*? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y finalmente el azogue de todos los sentidos. (II, 38, págs. 843)

Y es que, ciertamente, la seguidilla fue muy cantada y bailada por toda la sociedad de la España de Cervantes, hasta el extremo de alcanzar un afianzamiento estético, unos rasgos estilísticos que perduran aún en nuestros días, y que se dejan sentir en las manifestaciones poéticas de los diferentes pueblos de habla hispana.² Además, en palabras de José María Alín, se apoderó de todos los gustos, «nobles y plebeyos, cortesanos y campesinos, letrados e iletrados».³ Por eso mismo, la seguidilla, como estribillo, por ejemplo –que es lo que me interesa más, sobre todo– influyó también en la transformación del romance lírico y demás letras;⁴ es decir, en las otras manifestaciones que conformaban el nuevo tipo de poesía que empezó a cultivarse desde 1580.

Resulta muy significativo que tanto el romance lírico como la seguidilla compartan destino en su forja. Como ya sabemos, fue a partir del siglo XV cuando en nuestra tradición se acogió

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2005, pág. 737. Citaré por esta edición.

² Lourdes Pastor Pérez, «La seguidilla. Trayectoria histórica de una forma poética popular», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla – Fundación Machado, 1998, págs. 257-72; pág. 257.

³ José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, pág. 47.

⁴ *Vid.* Pastor Pérez, *op. cit.*, pág. 258.

la unión indisoluble de la corriente popular y la corriente trovadoresca del octosílabo castellano. Desde entonces hasta el siglo XVII, los poetas prosiguieron con la retórica amorosa cortesana; la corte siguió siendo el núcleo esteticista desde el que se generaba una poesía capaz de alimentar «la ilusión de una vida sublime inalcanzable»;⁵ y el octosílabo, si bien con la poesía de cancionero se había convertido en un metro «dúctil», elaborado y capaz de «adelgazar conceptos» de amor,⁶ al nutrirse de la tradición italiana, ganó intimismo y maestría descriptiva, por lo que, una vez traspasada la frontera de 1580,⁷ nuestro metro estaba preparado para la revolución que, con romances «nuevos» y letrillas, emprendieron jóvenes poetas como Lope de Vega y Luis de Góngora. La seguidilla, por su parte, corrió igual suerte, puesto que es el resultado de la unión de elementos de nuestra tradición poética culta y popular.⁸ Asimismo, su estrofa, que también se consolida a finales del siglo XVI, se pasó a llamar seguidilla «nueva» frente a la «antigua», acogiendo, por lo tanto, y a diferencia de esta última, temas, motivos y modos de expresión novedosos, aunque la mayoría de raigambre cancioneril.⁹ Pero lo verdaderamente importante es que desde finales del siglo XVI a principios del XVII la seguidilla se consolidó, y gustó hasta tal extremo que llegó a compartir éxito –si se me permite la expresión– con la cuarteta. Por ello voy a centrarme en lo que considero un fenómeno lírico extraordinario tanto por su propia concepción lúdica, como por el hecho de aunar, además de dos artes, dos manifestaciones poéticas tan de moda en la primera mitad del XVII: el romancero lírico y la seguidilla; ésta como estribillo del romance, pero no por ello secundaria, sino todo lo contrario.

Desde la ladera musical, al igual que sucedía con otras artes, los compositores del XVI y XVII rehacían romances añadiéndoles elementos cronísticos, legendarios, o incluso versos de otros romances.¹⁰ Mariano Lambea y yo tuvimos ocasión de encontrar, analizar y clasificar los diferentes recursos –llamados por nosotros *trazas*– a los que recurrían los poetas y músicos del XVII a la hora de crear la versión poético-musical de un romance.¹¹ Pero ya en el siglo XV a los romances se les empezó a incorporar complementos líricos, y fue, precisamente, gracias a la polifonía que el romancero se renueva por acoger en su seno de manera constante el estribillo y, en ocasiones, coplas, que, como dijo Rengifo, «la cual variedad suele nacer de la música».¹² Lo cierto es que lo que convirtieron en inconfundibles los romances de un Lope, por ejemplo, respecto a los de un Rodríguez es que los del primero –como los de Liñán o Góngora– nacían de una «posibilidad» musical, cuya característica más concluyente son los estribillos. Éstos fueron los que confirieron verdaderamente lirismo al romancero del siglo XVII y los que hicieron que el canto fuera el medio de transmisión. La anterior polimetría, como la de la comedia,

⁵ Michael Gerli, «Estudio preliminar», *Poesía cancioneril castellana*, edición de Michael Gerli, Madrid, Akal, 1994, pág. 9.

⁶ Rafael Lapesa, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 152 y 160.

⁷ Vid. José F. Montesinos, «Algunos problemas del Romancero Nuevo», en *Estudios de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, pág. 111.

⁸ Remito, además de a Pastor Pérez, *op. cit.*, pág. 258, a los ya clásicos estudios sobre este aspecto: Margit Frenk Alatorre, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, págs. 244-58; Dorothy Clotelle Clarke, «The early seguidilla», *Hispanic Review*, XII, núm. 3 (1944), págs. 211-22, y Federico Hanssen, «La seguidilla», *Anales de la Universidad de Chile*, 125 (1909), págs. 697-796, pero reimpresso en la misma revista en 1957 (núms. 107-108).

⁹ Cf. Frenk, *op. cit.*, págs. 249-50.

¹⁰ Vid. Carmen Valcárcel Rivera, *La realización y transmisión musical de la poesía en el renacimiento español*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, 1993, págs. 494-95. Dice al respecto Montesinos: «Paralelo a la comedia, este Romancero nuevo, tan popular, cantado por todas [...] y todos [...], era la concreción poética de lo que se consideraba más noble. Como la comedia, imán de todos los corazones [...], el Romancero, relicario de todas las exaltaciones, de todos los sentimientos e impulsos [...]. La popularidad del Romancero se explica como la boga inmensa de la Comedia», Montesinos, *op. cit.*, págs. 125-26.

¹¹ Lola Josa y Mariano Lambea, «Las trazas poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, XXII (2003), págs. 29-78.

¹² Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1644, pág. 40.

era una manera de prescindir, de antemano, de la música. [...] No podía ser lo mismo cantar una tirada de romance, y luego unas octavas, después unas quintillas, para volver al romance, que describir una flexible línea melódica que hallaba en cada estrobo un punto de culminación. [...] El romance nuevo no se cantaba ni podía cantarse según las melodías tradicionales; se atenía ahora a los modos de una nueva música cortesana. El cambio de gusto flexibilizó el romance, acentuó su entonación lírica, adaptándolo a las exigencias de la música cortesana, a las exigencias del cantor.¹³

Por otra parte, también, a finales de ese siglo XV, ya las parejas de octosílabos a menudo se sumarían en cuartetos,¹⁴ lo que supuso para el romance tener a su disposición «una estructura mucho más lírica», y, en consecuencia, para la música, «mucho más pura».¹⁵ Este motivo explicaría que los primeros aciertos en fijar estróficamente los octosílabos de los romances en cuartetos estuvieran en función de una estructura musical.¹⁶ De hecho, el romance polifónico vocal del siglo XVI, al tener un período musical de cuatro frases –correspondientes, cada una de ellas, a un octosílabo–, otorgaba a la cuarteta un relieve evidente, por lo que se empezó a copiar, si no todas, la primera cuarteta del romance bajo el pautado musical. Todo ello, como muy bien ilustró Carmen Valcárcel, a diferencia del romance vihuelístico.¹⁷ Por otro lado, poéticamente, una vez llegado el siglo XVII, la cuarteta quedó establecida como verdadera unidad compositiva en el romance.

2. LA SEGUIDILLA COMO ESTRIBILLO

A lo largo de las investigaciones que, durante algunos años ya, llevamos a cabo Mariano Lambea y yo hemos podido comprobar que existe una evolución en los estribillos en función del protagonismo que adquieren en el romance: a mayor importancia del estribillo, mayor es también su complejidad compositiva, más musical, si cabe, puesto que, como sostuvo Carvallo en su *Cisne de Apolo*, en los estribillos, la música se sobrepone a la poesía.¹⁸ Y así lo hemos podido verificar.

Por lo que respecta a la poesía, podemos apreciar cierta complejidad en cuanto a que los estribillos cobran autonomía al recrear el tema del romance en sí, llegando, incluso, a entrar en contraste con él.¹⁹ Es el caso, por ejemplo, de los romances y otras letras agrupados por ser lamentos y manifestaciones de dolor del yo poético.²⁰ En la mayoría de ellos, el contraste radica en que el estribillo es una seguidilla, y las seguidillas, ciertamente, son reacias a los desgarramientos, ya que su música es más alegre, porque, como dejó escrito Gonzalo Correas en 1625:

Será bien dar aquí entera razón dellas, pues también lo merece su elegancia y agudeza, que son aparejadas y dispuestas para cualquier mote y dicho sentencioso y agudo de burla o grave. Aunque en este tiempo se han usado más en lo burlesco y picante, como tan acomodadas a la tonada y cantar alegre de bailes y danzas, y del pandero y de la gente de la seguida y enamorada, rufianes y sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les ha pegado el nombre a las seguidillas. Y ellos se llaman de la seguida, y de la viga, de la vida seguida y de la vida airada, porque siguen su gusto y placer y vida libre y sin ley, y su furia, y siguen y corren las cosas públicas. Y aun porque son seguidos y perseguidos de la justicia.²¹

¹³ Montesinos, *op. cit.*, pág. 117.

¹⁴ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, pág. 175. Cf. Valcárcel Rivera, *op. cit.*, pág. 490.

¹⁵ Valcárcel Rivera, *op. cit.*, pág. 489. Cf. también con M. Criswold Morley, «Are the spanish romances written in quatrain?», *Romanic Review*, VII, 1 (1916), págs. 42-82, y G. Cirot, «Les mouvement quatraine dans les romances», en *Bulletin Hispanique*, XXI (1919), págs. 103-42.

¹⁶ Antonio Alatorre, «Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI (1977), págs. 341-459.

¹⁷ Valcárcel Rivera, *op. cit.*, pág. 491.

¹⁸ Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, 1602, fol. 80r.

¹⁹ *Vid.* al respecto, Montesinos, «Introducción»..., pág. LXXIII.

²⁰ Remito al grupo II y al IV de la «Catalogación por temas y motivos de los romances líricos y otras letras», de los apartados 2.3.2. y 2.2. de nuestra edición del *Libro de Tonos Humanos*, vol. I y II: *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. I y II. Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, vol. I y II, respectivamente. Edición crítica, estudio y notas de Lola Josa (poesía) y Mariano Lambea (música), Barcelona – Madrid, CSIC, 2000 y 2003, págs. 35 y 44, también, respectivamente.

²¹ Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana*, ed. Emilio Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954.

Sin embargo, hemos venido observando que cuanto más predomina el conceptismo –como es en el caso de este tipo de romances que referíamos–, mayores son las posibilidades de que el estribillo sea una seguidilla.²² La explicación creemos que se debe, por un lado, al juego de opósitos tan del gusto de la época que, en este caso, como en la comedia, por ejemplo, permitía la mezcla de lo trágico con lo cómico, y, por otro lado, porque el conceptismo cancioneril castellano que pervive en el romance barroco, que canta los lamentos y el dolor de amor del yo lírico, comparte génesis con el también conceptismo de la seguidilla heredado, evidentemente, de la canción de amor del siglo XV.²³ Por lo tanto, entre cuarteta y seguidilla-estribillo se crea un contrapunto en el tono, al tiempo que se mantiene una armonía estilística. De este modo, no es de extrañar que lo que decíamos anteriormente, de que la popularidad que habían adquirido las seguidillas durante la primera mitad del siglo XVII fue la que impuso un cambio en el romancero lírico, este cambio se fundamentara en la importancia que cobró el estribillo dentro de un romance lírico, llegando, incluso, en muchas ocasiones, a significar la primera cuarteta del romance un preludeo poético-musical del propio estribillo. Tal protagonismo no puede apreciarse si no es con la música, lógicamente. A pesar de ello, el lector que desconozca el lenguaje musical, podrá intuirlo con la lectura. Más adelante volveremos a hablar de la seguidilla-estribillo en esta clase de romances, aunque a propósito de la función poética que ejercen sobre la cuarteta.

Hemos de tener en cuenta, además, que si el estribillo, por sí mismo –como hemos podido analizar–, resulta el momento lírico en el que el músico mejor puede ensayar y experimentar con su arte musical, al tratarse de seguidillas, todavía más, puesto que, según nuestras investigaciones, el único rasgo común que comparte toda seguidilla-estribillo en el romancero lírico es el compás, que acostumbra a ser siempre ternario; es decir, un compás, a diferencia del binario –más sosegado y proclive a la expresión narrativa; compás que predomina en las cuartetetas–, más lúdico, más libre, más amplio en recursos técnicos; propenso al estilo imitativo, a los atrevimientos armónicos y melódicos, a las disonancias, a las síncopas rítmicas, generando todo ello un ritmo más acusado. Por eso mismo, con la seguidilla-estribillo nos hallamos ante una forma poético-musical resistente a cualquier propuesta analítica que contemple la constatación de rasgos comunes, de elementos definitorios musicales.

3. LOS DOS TIPOS DE FUNCIONES DE LA SEGUIDILLA-ESTRIBILLO

Del *corpus* de seguidillas-estribillo estudiadas –y, como en la nota correspondiente indico,²⁴ pertenecen todas al *Libro de Tonos Humanos*–, hemos comprobado que son dos las funciones poéticas que ejercen como estribillo en el romancero lírico.

La primera función la hemos denominado *conclusiva* y siempre la ejercen cuando resultan ser el estribillo de romances que son lamentos de dolor del yo lírico; romances que, temáticamente, están muy próximos a la canción de amor castellana. Le hemos puesto el nombre de *conclusiva*

²² Voy a ofrecer el íncipit sólo de algunos de los romances líricos –los más hermosos– que ya hemos editado en los dos volúmenes del *Libro de Tonos Humanos*, sin contar los que tenemos ya trabajados y aún los mantenemos inéditos –téngase en cuenta que el primer volumen contiene hasta el n.º 45–: «¡Qué bien sienten mis suspiros!» (n.º 6); «Mi cobarde pensamiento» (n.º 13); «Ya las sombras de la noche» (n.º 23); «Pues lo quiso el corazón» (n.º 26); «Que yo te quiero, Gileta» (n.º 34); «Para qué quiero la vida» (n.º 39); «¡Ay, que el silencio malogra...!» (n.º 68); «¡Para qué tan riguroso, ...?» (n.º 89) y «En mis ojos, Fili hermosa» (n.º 90). De momento, excluimos de este estudio los romances del *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, que también estamos editando, porque, al pertenecer a un período cronológico anterior, debemos estudiar, en primerísimo lugar, a qué escuela poética pertenecen sus seguidillas, si a la de 1580 o a la de 1600, como pertenecen las del *Libro de Tonos Humanos*, ya que, como demostró Frenk, entre la seguidilla de 1600 y la que se cantaba en 1580 «media un abismo», Frenk, *op. cit.*, pág. 247. Asimismo, remito a la edición del primer volumen del cancionero lisboeta, y, en concreto, a las páginas de nuestro estudio, en las que deslindamos la cronología del cancionero y su repertorio: *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. III: Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*, vol. I, edición crítica, estudio y notas de Lola Josa (poesía) y Mariano Lambea (música), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2004, pág. 20-27.

²³ Frenk, *op. cit.*, pág. 249.

²⁴ *Vid. supra*, nota 24.

porque la seguidilla es, justamente, una conclusión, una suerte de moraleja extraída de todo lo cantado en las cuartetos. Por esta razón, retóricamente son menos expresivas y más profundas en su significación, fundamentándose, sobre todo, en figuras retóricas relacionadas con el juego de palabras: la antítesis, el equívoco, la ironía, el oxímoron, la paradoja, el poliptoton, etc. Figuras retóricas que, a su vez, son las que más abundan en este tipo de romance. La seguidilla *conclusiva* también comparte con la cuarteta el modo de presentar y ordenar la idea lírica mediante un clarísimo cambio y un corte en el tono tras el segundo verso.²⁵

Veamos un ejemplo poético en un romance lírico perteneciente al segundo volumen editado del *Libro de Tonos Humanos*:²⁶

Nº 68²⁷

1	¡Ay, que el silencio malogra mi merecida esperanza! ¡Ay, que el recato divierte la voluntad de dos almas! <i>No te llames, Cupido, deidad sagrada, pues, tirano, permites crueldades tantas.</i>	5
2	¡Ay!, que por callar padezco y por fino me maltratan, siendo la mayor de todas mis finezas el callarlas.	10
3	De mi malogrado amor es la suerte tan contraria que muere por no entendido y siendo entendido acaba.	15
4	Hidrópico de mis penas, solicita mis desgracias, pues cuando el daño me avisa, el remedio me embaraza.	20
5	Mis retóricos suspiros no te dijeron la causa, mas, quien sin cuidado vive, poco en acciones repara.	
6	Si el oído te disculpa, la vista te desengaña, que con los ojos se oye adonde los ojos hablan. <i>No te llames, Cupido,...</i>	25

La segunda función, y, por lo tanto, el segundo tipo de seguidilla-estribillo que hemos encontrado es la que denominamos seguidilla de *acento lírico*, y es aquella cuya función consiste en exaltar algunos de los elementos poéticos clave del romance, como algún rasgo tipificado de la etopeya (el desdén, por ejemplo) o la prosopografía (ojos, cabello, blancura, etc.) de la dama. Por eso mismo, es habitual, tal y como dicta su música, que este tipo de seguidilla sea una interrogación retórica, que contenga una o dos exclamaciones, o bien, un apóstrofe; rasgo que la aproxima, estilísticamente, a la lírica de tipo tradicional. Lo cierto es que esta seguidilla-estribillo es como un pequeño retablo en el que se fija y aumenta, en el que se exalta y extrema uno de los rasgos

²⁵ Frenk comenta esta característica como propia de la seguidilla, en sí, a partir de 1600 (Frenk, *op. cit.*, pág. 250). Sin embargo, nosotros la encontramos más evidente en las que hemos denominado seguidilla *conclusiva*, como acabamos de comentar.

²⁶ Remito al lector a las «Ilustraciones» que encontrará al final del trabajo para que pueda apreciar la versión poético-musical de los romances que apporto como ejemplos.

²⁷ Josa y Lambea (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos...*, vol. II, pág. 64. Remitimos al ejemplo nº 1 de las «Ilustraciones».

poéticos cruciales del romance, pero referido en las cuartetos en medio de la riqueza de tópicos e imágenes. Lo que resulta evidente es que cuando la seguidilla ejerce esta función pierde el carácter sentencioso que la determina cuando su función es *conclusiva*.

Leamos, ahora, otro ejemplo poético de la seguidilla como *acento lírico*, extraído, asimismo, del segundo volumen del *Libro de Tonos Humanos*:

Nº 59²⁸

1	A desafíos del sol salió Amarilis una tarde, mas, si ella no, ¿quién pudiera con el sol desafiarse? <i>Pues mis penas os fío, ecos suaves, ¡oígalas Amarilis porque se ablande!</i>	5
1 [=2]	Rindiendo sus dos luceros hermosos, negros y graves, con dulce imperio las vidas, por feudo las libertades.	10
2 [=3]	A tanta pompa de rayos, desvanecidas las aves segunda aurora saludan, primera deidad del valle.	15
3 [=4]	Nueva primavera admiran los campos en su semblante que, como lo vieron flor, como a su Flora la aplauden.	20
4 [=5]	Grillos al diciembre piden los fugitivos cristales, y por verla más atentos su curso suspenden fácil.	25
5 [=6]	Airoso se halló Cupido con sus flechas y carcajes, ministro de ejecuciones de sus arcos de azabache;	30
6 [=7]	que al prendido de su adorno y a lo airoso de su talle, de envidiosos y cautivos se vieron iguales partes.	35
7 [=8]	Salió y, admirado, el sol se retiró de cobarde, que, como se halló corrido, ni quiso más triunfos darle.	40
8 [=9]	Hermosa como ella misma, desmintiendo vanidades, que lo que tiene de ingrata es lo que le falta de ángel. <i>Pues mis penas os fío,...</i>	40

A modo de conclusión, quiero sólo decir que esta aproximación poético-musical a la seguidilla como estribillo en el romancero lírico, además de habernos deparado el descubrimiento de dos de sus funciones, nos ha permitido, también, afianzar la creencia generalizada, y pocas veces demostrada, de que la seguidilla, a partir de 1600, influye y condiciona la expresión de la cuarteta. Con razón ambas se convirtieron en las estrofas preferidas de una nueva forma de entender la tradición poética española.

²⁸ Josa y Lambea (eds.), *La música y la poesía en cancioneros polifónicos...*, vol. II, págs. 57-58. Remitimos al ejemplo nº 2 de las «Ilustraciones».

ILUSTRACIONES

[Estribillo]

No te lla-mes, Cu-pi-do, no, dei-dad

No te lla-mes, Cu-pi-do, dei-dad

No te lla-mes, Cu-pi-do, no, no, no, no, no, dei-dad

No te lla-mes, Cu-pi-do, no, no, no, no, no, dei-dad

sa-gra-da, pues, ti-ra-no, per-mi-tes cruel-da-des tan-

sa-gra-da, pues, ti-ra-no, per-mi-tes cruel-da-des tan-

sa-gra-da, pues, ti-ra-no, per-mi-tes cruel-da-des tan-

sa-gra-da, pues, ti-ra-no, per-mi-tes cruel-da-des tan-

tas, no te lla-mes, Cu-pi-do, dei-dad sa-gra-da, da, no, no, no, no, no, dei-dad

tas, no te lla-mes, Cu-pi-do, dei-dad sa-gra-da, da, no, no, no, no, no, pues, ti-

tas, no te lla-mes, Cu-pi-do, dei-dad sa-gra-da, da, no, no, no, no, no, pues, ti-

tas, no te lla-mes, Cu-pi-do, dei-dad sa-gra-da, da, no, no, no, no, no, pues, ti-

ra-no, per-mi-tes cruel-da-des tan-tas

ra-no, per-mi-tes cruel-da-des tan-tas

ra-no, per-mi-tes cruel-da-des tan-tas

ra-no, per-mi-tes cruel-da-des tan-tas

Ejemplo 1.-Seguidilla-estribillo del romance lírico anónimo nº 68: «¡Ay, que el silencio malogra...!». Lola Josa y Mariano Lambea (ed. y transcripción), *Libro de Tonos Humanos*, vol. II, págs. 193-94.

[Estribillo]

30

Pues mis pe - nas os ff - o, e - - - cos, e -

Pues mis pe - nas os ff - o, e - - - cos, e -

Pues mis pe - nas os ff - o, e - - - cos, e -

Pues mis pe - nas os ff - o, e - - - cos, e -

36

cos, e - cos su - a - - - ves, su - a - - -

cos, e - cos su - a - - - ves, su - a - - -

cos, e - cos su - a - - - ves, su - a - - -

cos, e - cos su - a - - - ves, su - a - - -

Ejemplo 2.-Seguidilla-estribillo del romance lírico anónimo nº 59: «A desafíos del Sol». Lola Josa y Mariano Lambea (ed. y transcripción), *Libro de Tonos Humanos*, vol. II, págs. 158-60.

VIRILIDAD, IMPOTENCIA Y ROPAS EN EL *GUZMÁN DE ALFARACHE*¹

ENCARNACIÓN JUÁREZ ALMENDROS
Universidad de Notre Dame

En *Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana* de Mateo Alemán, publicada en 1599 y 1604, existen frecuentes referencias a las funciones intrincadas de la indumentaria. La ropa preocupa profundamente al narrador, que medita sobre los aspectos teatrales, morales y políticos de los atuendos pero, sobre todo, las apariencias acompañan los vaivenes de la fortuna del héroe, visten su personalidad multiforme y expresan sus sentimientos más íntimos. En mi estudio de la ropa en esta novela picaresca asumo la postura ideológica de Michel Foucault, que piensa que el sujeto se constituye a través de sus diferentes posiciones sociales y de Mikhail Bakhtin, para quien las luchas y rivalidades del sujeto no están determinadas por el signo sino por querer tener acceso al signo, a la significación.² Esta voluntad marca al sujeto por su capacidad de acción más bien que como una posición producto de las relaciones de poder. Teniendo en cuenta estas dos posturas teóricas, en esta novela interpreto la ropa como un lenguaje con implicaciones políticas que proyecta tanto los esfuerzos del protagonista para expresar su individualidad como el poder ideológico de las instituciones y del autor que escapan su control.

Guzmán es un sujeto resquebrajado que vive y experimenta el mundo a través de su cuerpo y de su ropa. En la alternancia entre el desnudo y el vestido el protagonista muestra la división interna del ser así como el proceso continuo y acumulativo de asimilación de múltiples discursos y situaciones existenciales que intervienen en la creación de la identidad. A través del traje se define y es definido por otros. En el acto de vestirse proyecta además su rechazo del puesto social que le ha sido asignado y de las aprobadas conductas morales. A lo largo de su vida Guzmán aprende que las apariencias son construcciones arbitrarias que no responden a esencias o definiciones de identidades estables y que las superficies corporales se pueden conformar a imágenes internas o externas del ser.

Por nacer en una familia de mercaderes de clase media, por la inseguridad de su origen paterno y por las características infames de sus progenitores, Guzmán se coloca desde su nacimiento en un puesto de deshonrosa estimación social, agravado más tarde por la pobreza. Para superar su condición económica adversa y estabilizar su identidad el protagonista emprende un viaje vital

¹ Este artículo utiliza material del capítulo cinco de mi libro *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 2006, reproducido aquí con permiso de la editorial.

² Michael Foucault, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, trad. A. M. Sheridan Smith, New York, Pantheon Books, 1972, págs. 95-96. Las ideas de Bakhtin se encuentran en Peter Hitchcock, *Dialogics of the Oppressed*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pág. 11.

que le lleva a abandonar de niño su casa en Sevilla para conocer a su noble parentela genovesa. En busca de soluciones para su situación psíquica y social viaja por diversos lugares de Italia y de España hasta su regreso a la ciudad de origen al final de su vida. En sus sucesivos proyectos vitales Guzmán se apropia a menudo de los espacios simbólicos que ostentan diferentes grupos sociales a través de las apariencias. El ansia del Pícaro se asienta en su deseo de lograr el vestido aceptado para poder ser un miembro vivo en su grupo. El tener un aspecto reconocido es el requisito fundamental para la construcción genérica de su masculinidad y para alcanzar honra, poder y privilegios. Ahora bien, esta adquisición ofrece una respuesta perentoria y provisional al dilema del protagonista. Su itinerario vital es un movimiento que alterna entre la desnudez y la ostentación hacia una desalentadora e inevitable aceptación final del estado de servidumbre en el que la sociedad lo coloca. De hecho en el *Guzmán* el vocabulario sartorial conforma conglomerados semánticos que oponen principalmente dos isotopías o núcleos de significación, la de cuerpos desnudos y cuerpos vestidos, que se equiparan con la pobreza y la riqueza, o la muerte y la vida social. También con problemas de castración o vigor sexual. En el ambiente de la *Atalaya* el individuo desnudo, pobre, sin dinero y sin privilegios se convierte en un cuerpo impotente y muerto para la sociedad, como advierten las siguientes palabras del narrador: «Últimamente, pobreza es la del pobre y riqueza la del rico. Y así, donde bulle buena sangre y se siente de la honra, por mayor daño estiman la necesidad que la muerte. Porque el dinero calienta la sangre y la vivifica; y así, el que no lo tiene, es un cuerpo muerto que camina entre los vivos».³ Esta oposición fundamental se extiende en un complejo conjunto semántico, conceptual y episódico a lo largo de toda la narración.

Las frecuentes transformaciones externas acompañan el progreso de una vida de deshonor narrada desde la atalaya de su edad adulta y desde el confinamiento en las galeras reales en las que el narrador pena sus crímenes. En efecto, las alternativas pérdidas de ciertas prendas y la adquisición de nuevas no sólo señalan las metamorfosis del héroe sino también los pasos de sus logros y de su degradación y los cambios de aventuras a nivel de la acción. En la Primera Parte el abandono de Sevilla y de su Madre se marca por el despojo paulatino de la ropa de Guzmanillo camino a Madrid, a donde entra prácticamente desnudo. Su catadura andrajosa caracteriza su estancia en la corte que finaliza con el primer robo de sustancia y su adquisición de elegantes ropas y cambio de nombre en Toledo. El deterioro progresivo del nuevo atuendo acompaña su ruina económica en su viaje a Génova. Allí, la carencia de ropa le acarrea el rechazo de sus parientes y le conduce a llevar las vestiduras de la mendicidad y de los oficios serviles en Roma. En la Segunda Parte la pérdida de su baúl con su ropa acumulada lo coloca de nuevo en un estado de indigencia que subsana con el gran robo en Milán. El hurto le devuelve el aspecto de hombre principal que, junto a otro cambio de nombre, le lleva a la cima de su fortuna financiera y le permite tomar venganza de sus deudos en Génova. De vuelta a Madrid con una honorable apariencia, Guzmán, ya casado, mantiene su imagen de hombre de bien al convertirse en un honrado mohatrero. Su quiebra económica lo fuerza otra vez a cambiar su aspecto durante los siete años de estudiante en Alcalá de Henares. Después, a mudar los hábitos de sotana y manteo por los del marido consentidor al casarse con Gracia. Por último, en un descenso vertiginoso de fortuna y decadencia moral, llega a la desgracia suma en Sevilla donde es encarcelado con su traje de valentón y, más tarde, condenado a vestir el hábito de galeote en las galeras. En cada una de sus transformaciones el traje provoca un doble efecto. Por un lado, la interpretación comunitaria de sus plurivalentes signos encaja a Guzmán en categoría dadas, a menudo en contradicción con la imagen que tiene de sí mismo. Por otro, el traje engendra variados sentimientos internos y meditaciones en el autobiógrafo. Finalmente, hay que considerar que la ropa y adornos corporales, entendidos como mercancía y acumulación inapropiada de material, compendian sus actividades criminales, usureras y mercantiles.

³ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983, pág. 355. Todas las citas proceden de esta edición.

El viaje que inicia Guzmanillo en búsqueda del modelo paterno exige el alejamiento y el despojo de las ropas maternas. En su evolución psicológica y social su primer desnudo señala la transición entre un estado infantil protegido e ignorante y su inmersión en un «mundo nuevo» (Alemán, pág. 150), en el mundo del orden patriarcal que se va a caracterizar por la falta y la inestabilidad (todos roban, todos engañan, todos van a su propio interés). Ahí las cubiertas son espejismos que prometen cumplir los deseos y las necesidades del sujeto pero que cubren realidades diferentes a las imaginadas y que nunca rellenan el hueco existencial, como comenta el narrador: «Tenía trazadas muchas cosas: ninguna salió cierta, antes al revés y de todo punto contraria. Todo fue vano, todo mentira, todo ilusión, todo falso y engaño de la imaginación, todo cisco y carbón, como tesoro de duende» (Alemán, pág. 251).

La desaparición de su capa en el segundo mesón, poco después de dejar Sevilla, constituye un ritual de desnudamiento de la ropa materna que representa el corte de vínculos familiares, el comienzo de su autonomía individual y su introducción en el ámbito patriarcal. Pero la ropa ofrece un lugar de seguridad que simbólicamente recuerda la protección maternal de un mundo hostil y frío, pues la madre está siempre asociada con las ropas desde una edad muy temprana, afirma Carl Flügel.⁴ La inexplicable desaparición de su capa produce en el niño sentimientos de pérdida, de vergüenza, de soledad, de dolor y de incertidumbre: «Vime desbaratado, engolfado, sin saber del puerto, la edad poca, la experiencia menos, debiendo ser lo más» (Alemán, pág. 248).

También se da cuenta, cuando entra a Madrid, centro del poder patriarcal, despojado de todas sus vestiduras, «hecho un gentil galeote» (Alemán, pág. 258), que su aspecto provoca rechazos y sospechas y lo sujeta a labores viles, como el vagabundeo, la mendicidad, el oficio de esportillero y el servicio en una cocina. La experiencia inicial del desnudo lo llevará a comprender conceptos fundamentales de la auto-construcción: el desnudo margina y el vestido crea y apoya las categorías jerárquicas del cuerpo. La figura de la vasija rota de barro, que le sirve al narrador para meditar sobre la honra y la movilidad social, simboliza el poder del vestido para lograr la expresión individual y las adaptaciones personales a las cambiantes situaciones de la vida: «El hijo de nadie, que se levantó del polvo de la tierra, siendo vasija quebradiza, llena de agujeros, rota, sin capacidad que en ella cupiera cosa de algún momento, la remendó con trapos el favor, y con la sogá del interés ya sacan agua con ella y parece de provecho» (Alemán, pág. 272). La imagen de un cuerpo sin forma, que se construye y sube a través de los revestimientos sociales, nos recuerda el concepto psicoanalítico del ser como un ente incompleto y fragmentado. El vestido es desde el principio la cubierta que delimita el vacío de un cuerpo sin mucha significación propia; es el borde que contiene al individuo. Esta cubierta adquiere el significado a través del Otro, de la sogá o cuerda umbilical que une a las personas con los intereses sociales que las capacitan como miembros del grupo social.⁵

En su intento de incorporarse al orden patriarcal Guzmán recrea el drama de Edipo. Sus actos, al apropiarse del dinero de otros por medio del robo para vestirse de hombre, no le funcionan a nivel psicológico –no rellenan el vacío–, ni tampoco consolidan su admisión en las esferas del poder. Cada vez que el protagonista se reviste forzada e ilícitamente de las apariencias aceptables de la masculinidad confronta a la mujer y se adentra en las aguas oscuras de lo maternal. En estas confrontaciones sus ostentosas cubiertas se destruyen y sus gestos fálicos se desarmen para descubrir sus más íntimas heridas psicológicas: falta, vergüenza y culpabilidad existencial. Por otro lado, las acciones que lleva cabo con el propósito de incorporarse al ámbito del padre resultan en

⁴ John Carl Flügel, *The Psychology of Clothes (1884-1955)*, New York, AMS, 1976, pág. 82.

⁵ La división entre lo interno y el revestimiento externo es además ilusoria: el vaso está siempre rajado. Para Guzmán no sólo los cuerpos de los individuos del más bajo nivel social son vasijas frágiles, llenas de huecos y fisuras, incapaces de contener nada, sino que incluso los cuerpos que proyectan una solidez, como los «hábitos de Santiago, Calatrava y Alcántara cosidos con hilo blanco» se arrinconan y deshacen por «el más o menos tener» (Alemán, pág. 273). Es el Otro el que agarra y sostiene el ser del sujeto, lo que Jacques Lacan resume con el nombre: «Il ex-siste» (citado por Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe: Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Editions du Seuil, 1983, pág. 78).

estados de subordinación social que, últimamente, le acarrearán una desnudez material y metafórica que se liga con su impotencia sexual.

Paso a continuación a examinar el episodio del capítulo seis de la Primera Parte en el que el protagonista confronta por primera vez a la Madre, o a la Mujer, y que ofrece un patrón que se va a repetir en el resto del libro. Este primer vislumbre de la sexualidad aparece en un choque intempestivo de Guzmanillo con el desnudo femenino, una aparición fantasmal e inesperada del cuerpo de la Madre en medio del sueño. Una búsqueda nostálgica del objeto perdido en el momento en que el pre-adolescente debe afirmar su identidad masculina. Según la teoría psicoanalítica, el objeto maternal perdido sólo se puede volver a encontrar en la forma de un sustituto y, en este encuentro, los predicamentos pre-edípicos de unión y deseo de la Madre se mezclan con los edípicos de prohibición, horror y rechazo.⁶

El encuentro con la Madre ocurre para Guzmanillo en medio de una noche calurosa cuando es despertado por una escaramuza de gatos en el patio de la casa de sus amos, el cocinero y su esposa. Curioso, se levanta sin ropa, «como nací del vientre de mi madre» (Aleman, pág. 302), a investigar el ruido. La ama hace lo mismo. Desnudos y descalzos, los cuerpos de la mujer y del criado, como duendes, se encuentran en el patio en la oscuridad de la noche. Asustados el uno del otro, gritan y, en ese momento, un gato arremete a Guzmán, le araña las piernas y lo hace caer: «desgarréme las espinillas y híceme las narices» (Aleman, pág. 303). Después de reconocerse mutuamente, la ama defeca por doquier, «aflojándosele los cerraderos del vientre, antes de entrar en su cámara, me la dejó en portales y patio» (Aleman, pág. 303) y seguidamente le toca al criado limpiar las inmundicias. Ambos se sienten profundamente avergonzados por el incidente: «quedó mi ama del caso corrida, y yo más, que, aunque varón, era muchacho y en cosas tales no me había desenvuelto. Tenía tanto empacho como una doncella, y cuando fuera muy hombre, me avergonzara de su vergüenza» (Aleman, pág. 304).

En esta escena se observa tanto el miedo primitivo como la atracción de Guzmanillo en presencia del cuerpo femenino. El maullido de los gatos es un sonido que se oye en la distancia y funciona como un síntoma de deseos reprimidos e inconscientes que lo despiertan e incitan al encuentro con la mujer, mientras que el olor y el disgusto por las secreciones del cuerpo materializan el rechazo hacia tal encuentro. Tanto los gatos como la Madre se han conectado con la luna, la muerte, la noche, la oscuridad y la sexualidad femenina.⁷ Para Carl Jung, la Madre simboliza el inconsciente colectivo y la parte oscura de la existencia. Es decir, se asocia con la noche, lo inconsciente y lo ambivalente, capa al mismo tiempo protectora y peligrosa (citado por Cirlot, págs. 206-208). La mujer desnuda, sin el vestido que la define y la solidifica, responde a la representación tradicional del cuerpo femenino, asociado con la naturaleza y los fluidos corporales. Estos fluidos son marcas de polución que producen abyección y amenaza.⁸ En este episodio el niño encuentra el cuerpo femenino (lo maternal) y confronta el caos, lo misterioso, lo escatológico y natural y también su miedo a la sexualidad. A partir de esta escena inicial los desechos corporales, la marca de la abyección, se van a relacionar en la *Atalaya* con la mujer y con la impotencia y feminización del protagonista, es decir, con su desnudez.

Las conflictivas emociones de Guzmán en su confrontación con la mujer caracterizan su frustrante carrera sexual y social. En sus ritualistas encuentros con lo femenino se repite el mismo

⁶ Para estos conceptos consúltense Lynn Enterline, *The Tears of Narcissus: Melancholia and Masculinity in Early Modern Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995, págs. 14-36, y Coppélia Kahn, «Excavating "Those Dim Minoan Regions": Maternal Subtexts in Patriarchal Literature», *Diacritics* 12 (1982), págs. 32-41.

⁷ Cf. Juan Eduardo Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, trad. Jack Sage, New York, Philosophical Library, 1962, págs. 38, 204-05; Agustín Redondo, «La tradición carnavalesca en *El Quijote*», en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, ed. Javier Huerta Calvo, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, pág. 175.

⁸ Cf. Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pág. 205; Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982, pág. 71.

mensaje: Guzmán no es un objeto de deseo erótico sino un ser abyecto y rechazado.⁹ Una forma de compensar su resquebrajamiento íntimo es invistiéndose del falo simbólico del vestido, de ahí que los avatares de sus varias relaciones amorosas estén ligados a sus adquisiciones y pérdidas suntuarias.

Para Guzmanillo, «roto y despedazado» (Aleman, pág. 314), el robo es la única forma de apropiación activa de la riqueza, y del material con que puede vestir su potencialidad masculina y su reconocimiento social. De hecho el arte de robar define la esencia de su personalidad: «era tan propio en mí como el risible, y aun casi quisiera decir era indeleble, como carácter, según estaba impreso en el alma» (Aleman, pág. 679). El robar es un impulso de incorporar lo que no posee, el Otro, el Padre, de ahí que sus tres despojos principales se traduzcan siempre en la adquisición de signos de ostentación y en presunciones fálicas. Como hemos dicho arriba, Bakhtin cree que la capacidad de acción de un individuo consiste en tener acceso a la significación. Por eso, Guzmán lleva a cabo un acto de auto-afirmación cada vez que se inviste con los signos del valor, actos que a su vez lo impulsan a satisfacer sus deseos. Siempre que al Pícaro le interesa una mujer se viste muy galán mientras con exageradas contorsiones, extiende, tensa e incrementa el tamaño de su cuerpo. Es decir, se presenta a sí mismo como un enorme falo, en un acto narcisista de auto-contemplación y exhibición.

Pero en sus encuentros eróticos con las mujeres estas turgencias se desinflan. La experiencia de perseguir a una mujer resulta reiterativamente en una falta de control sobre sí mismo y sobre su ambiente y envuelve el deterioro de las cubiertas que visten su virilidad. En esas ocasiones las vestiduras de Guzmán se rompen y se manchan; también pierde sus armas, se cae, se golpea, se desangra y se queja de dolor, ocurrencias que representan simbólicamente su castración. Además, esas situaciones de caos se conectan con sustancias líquidas, sucias, viscosas y malolientes. Sus deseos se animalizan figurativamente en forma de gatos, asnos, cerdos y perros que intervienen en estas escenas, criaturas todas asociadas con el mundo animal del sexo y con la muerte. Julia Kristeva nos recuerda que lo abyecto nos confronta en esos estados frágiles donde el individuo se pierde en el territorio animal (*Powers*, pág. 12). Guzmán es lo abyecto. Quiere seducir y acaba ridiculizado, humillado y despojado de su brillo externo. En esos momentos de perturbación íntima, la economía arcaica, o la prohibición del cuerpo materno, adquiere una existencia simbólica en el texto escrito. Los objetos del deseo se disuelven y dejan al sujeto, a Guzmán, en un estado de abyección en los que las marcas de significación se eliminan mientras el dolor de la pérdida original aparece. En esta novela picaresca la capacidad de actuación del protagonista, que se muestra en sus adquisiciones de los signos del poder masculino y en el control de sus apariencias para poder ser un miembro reconocido de la sociedad, es frecuentemente abortada. La sucesión de fracasos eróticos fuerza al protagonista a confrontarse a sí mismo como un ser vil que finalmente acepta con dolor el único privilegio permitido a su categoría social, el servicio y la sujeción a los más poderosos; es decir, un permanente estado de desnudez, castración y feminización.

⁹ Kristeva comenta que «The object is the violence of mourning for an "object" that has always already been lost» (*Powers*, pág. 15).

NARRATIVA NOVOHISPANA DEL XVI: UN INTENTO DE CLASIFICACIÓN

COVADONGA LAMAR PRIETO
Universidad de Oviedo

Este mundo ya no es nuevo sino viejo, según hay mucho dicho y escrito de él. José de Acosta (1590)¹

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es el de clarificar y clasificar la narrativa novohispana del siglo XVI. Este periodo resulta especialmente interesante ya que durante él se asentaron los principios de una nueva sociedad, nacida al calor tanto de las luchas como de los Amadisés. Por ese motivo, analizaremos en primer lugar qué entendemos por narrativa novohispana del XVI. A continuación, nos detendremos en las características comunes que confieren unidad y especificidad a las obras del mencionado siglo. Una vez delimitado el corpus y señalados los puntos en común, intentaremos establecer una tipología temática a partir de la relación entre los títulos de las obras y su contenido.

Concluiremos entonces que la literatura novohispana del XVI, y más en concreto la narrativa, posee una serie de elementos aglutinantes que nos permiten hablar de ella como manifestación literaria y cultural de los habitantes de una nueva sociedad que la emplearán para tipificar cuáles son sus realidades y cuáles sus ficciones.

2. QUÉ ENTENDEMOS POR NARRATIVA NOVOHISPANA DEL XVI

Afirmar que las crónicas de Indias florecen entre la historia y la literatura es, además de muy poético, extremadamente inexacto, ya que el camino que lleva desde la primera hasta la segunda queda interrumpido en el preciso instante en el que los juicios personales y las faltas de coherencia adquieren ese plus artístico que, desde Aristóteles o quizás antes, se ha intentado definir.

La nebulosa que envuelve a las crónicas de Indias e impide adjudicarlas con claridad a una de las dos disciplinas humanísticas mencionadas se debe a una equivocada interpretación de las intenciones del emisor, del autor que redacta el texto de su vida. Desde este punto de vista, se ha supuesto que se trata sin más de documentos de historia, olvidando la posibilidad de que aquellos que escriben no se ciñan a la realidad de los hechos que relatan –hazañosos o infortunados– o de que lo hagan con pericia literaria.

¹ José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. José Alcina Franch, Madrid, Historia 16, 1987, pág. 58.

En todos los ámbitos, cuando un criterio de diferenciación requiere múltiples corolarios para adquirir sentido es precisamente porque está planteado de forma errónea en alguno de sus puntos. Eso es lo que sucede con las crónicas de Indias desde el momento en que hay que analizar obra por obra para saber si son históricas o literarias.

Ante esa tesitura, emplearemos un nuevo criterio de juicio más inclusivo, no de índole genérica sino de raíces temáticas, que permita comprender el fenómeno de las crónicas de Indias dentro del ámbito de la literatura y sin dudar de su adscripción. Para ello basta comprender las crónicas como una manifestación cultural en la que el autor pretende que sus juicios, su forma de vida y, sobre todo, sus experiencias, se puedan transmitir a la siguiente generación con el mismo halo de magia con el que las refiere.

Además, el adscribirse a una forma estandarizada aunque sin cumplir con ella en el fondo, «otorgaba un nexo y una aprobación formales, burocráticos, al contenido, como si don Quijote pudiera hacer que un notario público declarara oficialmente que existen los encantadores».²

¿Cómo puede el autor transmitirnos ese hábito de irrealidad que imbuje todos sus actos cotidianos? Por medio de la inserción de elementos ficcionales. Esto es, el autor representa su vida y su autoconciencia por medio de realidad, pero también de fantasía. Basta para ello leer un pasaje al azar de Bernal o un fragmento de Cabeza de Vaca y comprenderemos que los límites entre lo tangible y lo evanescente no están definidos.

Es decir, la presencia de ficción en el XVI novohispano, siempre vinculándola al medio en el que se produce y a las peculiares circunstancias del momento histórico en que tiene lugar, nada tiene que ver entonces con la historia. En palabras de Hernán Cortés,

Diré algunas cosas de las que vi que, aunque mal dichas, bien sé que serán de tanta admiración que no se podrán creer, porque los que acá con nuestros propios ojos las vemos no las podemos con el entendimiento comprender.³

3. CARACTERÍSTICAS DE LA NARRATIVA NOVOHISPANA DEL XVI

La reflexión sobre la realidad americana es el tema central de la narrativa en Nueva España del siglo XVI. Durante su periodo fundacional, que podemos datar aproximadamente entre 1519, fecha de la primera *Carta de relación* de Hernán Cortés, y mediados del siglo, el tema se define con la extrañeza del foráneo, del individuo sorprendido ante la realidad que se presenta a sus ojos. La descripción que el conquistador hace de la ciudad de México en su *Segunda Carta* no deja lugar a dudas al respecto:

La ciudad es tan grande y de tanta admiración que, aunque mucho de lo que de ella podría decir deje, lo poco que diré creo que es casi increíble, porque es mucho mayor que Granada y muy fuerte y de tan buenos edificios y de mucha más gente que Granada tenía al tiempo que se ganó y muy mejor abastecida de las cosas de la tierra. (98)

Curiosamente, la reflexión sobre el virreinato comienza varios años antes de la existencia del mismo. Las *Cartas* de Cortés o los recuerdos de Bernal reflejan la peculiaridad de un reino que existió primero como lienzo en blanco para el imaginario de los conquistadores, entre la realidad y la ficción. Bernal atestigua el estupor de los soldados al encontrarse frente a la capital azteca: «Nos quedamos admirados y decíamos parecía a las cosas y encantamiento que se cuentan en el libro de Amadís... y aun algunos de nuestros soldados decían si aquello que aquí veíamos era entre sueños».⁴

² Roberto González Echeverría, *Mito y archivo*, México, FCE, 2000, pág. 94.

³ Hernán Cortés, *Segunda carta-relación en Cartas de relación*, ed. M. Hernández Sánchez Barba, Madrid, Historia 16, 1986, pág. 131.

⁴ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Miguel León-Portilla, Madrid, Historia 16, 1984, vol. II, pág. 306.

Por lo tanto, la realidad americana sobre la que reflexionan los autores de este primer periodo –de los que estableceremos una nómina más adelante– es una realidad imaginaria, imaginada tal vez, en la que se mezclan elementos de la tradición literaria popular española y mitos clásicos, con los hechos coetáneos. En palabras de Motolinía:

Cuando los españoles se embarcan para venir a esta tierra, a unos les dicen a otros se les antoja, que van a la isla de Ofir, de donde el rey Salomón llevó el oro muy fino, y que allí se hacen ricos cuantos a ella van. Otros piensan que van a las islas de Tarsis o al gran Cipango, en donde por todas partes es tanto el oro que lo cogen a haldadas.⁵

Sin embargo, no debemos pensar que las imaginaciones sobre las que se va a edificar la narrativa novohispana de este primer periodo pertenecen sólo a los conquistadores. También los conquistados, o la lectura que los españoles hacen de su pasado, permite sostener los pilares de la incipiente ficción virreinal. Al mencionar la abundancia de plata en una determinada región y la posibilidad de que esté controlada por una dama indígena «que llaman los castellanos Señora de la Plata», Alonso de Zuazo asegura que «dicen cosas acerca de esto que yo no las oso escribir porque son cosas increíbles». López de Gómara, aunque lo pone en boca de otros, se muestra menos prudente que el licenciado en su interpretación de la bestia que orla el escudo imperial de Moctezuma: «Algunos dicen que es grifo, y no águila, afirmando que en las sierras de Teocán hay grifos, y que despoblaron el valle de Auacatlán, comiéndose a los hombres». Caníbales, amazonas y el reino de Cibola, entre otros, terminan de delinear el horizonte mítico al que hemos hecho referencia.

Y junto a ese horizonte mítico, el real. Además de la presencia de los indios como fuerza productora, o quizá debido a ello, destacaremos la distancia de la Península, la llegada de nuevos colonos que poco o nada van a tener que ver con la conquista de nuevas tierras y, sobre todo, «el resentimiento de aquel al verse postergado por este en los empleos, prebendas y demás gajes de la administración colonial»,⁸ que contribuyeron al malestar de los conquistadores y primeros pobladores del territorio novohispano. Desde el primer momento va a surgir una idea de diferencia, de distancia crítica con respecto a la actitud de los peninsulares y de reafirmación de lo propio de la Nueva en contraste con la vieja España. Bernal asegura: «Aquí verán cuánto va de los conquistadores viejos a los nuevamente venidos de Castilla que no saben qué cosa es guerra de indios ni sus astucias»,⁹ y Fernández de Oviedo completa: «Y no digáis que venís a las Indias por servir al rey y por emplear vuestra persona y el tiempo como valeroso e hijodalgo, pues que sabéis vos que la verdad está en contrario: que no venís sino deseando tener más hacienda que vuestro padre y vuestros hermanos».¹⁰

En 1542 la promulgación de las Leyes Nuevas, que imponían la suspensión de las encomiendas en la tercera vida, alteró la estabilidad de las colonias, sobre todo del virreinato del Perú. Su influencia no fue inmediata, sino que generó una situación de inestabilidad que va a culminar, en Nueva España, con el alzamiento del hijo de Cortés, Martín el criollo, heredero del marquesado del Valle. En términos cronológicos consideraremos por lo tanto, con Nelson Osorio Tejeda, que la sociedad novohispana comienza a estar definida a partir del año 1550. Hasta entonces la

⁵ Fray Toribio Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, ed. Georges Baudot, Madrid, Castalia, 1985, pág. 352.

⁶ Alonso de Zuazo, *Carta*, 14 de noviembre de 1521, en José de García Icazbalceta (ed.), *Colección de documentos para la historia de México*, México, Porrúa, 1971, pág. 359.

⁷ Francisco López de Gómara, *La conquista de México*, ed. José Luis de Rojas, Madrid, Historia 16, 1987, pág. 173.

⁸ Edmundo O'Gorman, «La doble interna contradicción de nuestra herencia colonial», *Diálogos*, México, vol. 17, núm. 4, julio-agosto 1981, pág. 26.

⁹ *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, ed. Miguel León-Portilla, vol. II, cap. 194, pág. 356.

¹⁰ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela, Madrid, Atlas, 1959, parte II, lib. XXIV, cap. 4, págs. 401-02.

labor –fundamental por otra parte– de la primera generación había sido la de consolidar un estado español en América. En resumen,

pasada la etapa fundacional de las sociedades coloniales (regido por los encomenderos y funcionarios de la Corona española), hacia 1550 empieza un período de consolidación, se estabilizan las ciudades, se fortalece una «nobleza de Indias» y se empieza a documentar el surgimiento de una conciencia criolla diferenciada de la española peninsular.¹¹

David Brading ha sintetizado la situación, al mismo tiempo que hace intervenir en ella un factor heredado: lo que McAlister ha definido como «Original resentments, deepened and elaborated by subsequent generations»,¹² es decir el resentimiento de los conquistadores para con la corona a causa de las recompensas por sus acciones militares, que siempre consideran insuficientes:

Desde el principio, los criollos parecen haberse considerado como herederos desposeídos, robados de su patrimonio por una Corona injusta y por la usurpación de emigrantes recientes, llegados de la Península. En parte, su resentimiento se derivaba de los conquistadores, de hombres como Bernal Díaz del Castillo, quienes acusaron a la Corona de no haber sabido recompensar adecuadamente sus heroicos servicios.¹³

Por lo tanto, durante la segunda etapa del siglo el tema de la lejanía de la Península se va a intensificar. El análisis de Irving Leonard, siempre acertado, es que

desde aquellos tiempos comenzó a intensificarse la antipatía entre los españoles nacidos en Europa y los nacidos en América, que iba a ser una plaga de la sociedad colonial durante siglos, y el criollo iba emergiendo como un tipo definido, con sus frustraciones y el complejo de inferioridad resultante de la marcada discriminación a favor de los peninsulares, políticamente dominantes.¹⁴

La reflexión sobre la realidad americana se intensifica durante la segunda mitad del siglo, mientras que lo mismo sucede con la idea del trato diferencial con respecto a los peninsulares. Los territorios míticos, sin embargo, se encuentran cada vez más alejados a medida que el virreinato va siendo explorado. La línea de pensamiento es la misma y sólo podemos señalar dos variaciones leves, además de la intensificación a la que hemos hecho referencia.

La primera de estas variaciones está en el origen de los escritores. Los autores de esta época son mayoritariamente criollos, individuos nacidos en América y que, por lo tanto, tienen en su mente ese lugar como referencia contrastiva inicial. La segunda de las variaciones está estrechamente vinculada a la anterior: comienzan a surgir obras escritas por mestizos o indígenas aculturados, que presentan a la corona los méritos de su familia o su comunidad.

Suárez de Peralta, excepcional relator de su época, testimonia el desamparo en el que se sienten las familias de los primeros tiempos ante los recién llegados de la Península para gobernarles e implantar las Leyes Nuevas. Se trata de unos alzados que

fueron sentenciados á ahorcar y hazer cuartos, y arrastrar. Yo los ví, siendo harto muchacho, y me acuerdo dieron mucha lástima, y oí dizir morían sin culpa: ellos pagaron las burlas muy de veras. Este fué el primer rebelion que se supo se abia tratado; y unos hombres, que no digo alçarse con la Nueva España, ni áun con un cesto de higos, no fueran parte, porque ni ellos eran principales, ni tenían cabida con nayde, ni amigos, sino unos pobres que se entretenían en juegos, y se sustentaban de baratos, que les daban.¹⁵

¹¹ Nelson Osorio Tejeda, «Formación del pensamiento crítico literario en la Colonia», en José Anadón (ed.), *Ruptura de la conciencia hispanoamericana (época colonial)*, México, FCE – University of Nôtre Dame, 1993, págs. 59-76, pág. 62.

¹² L. N. McAlister, «Social Structure and Social Change in New Spain», *Hispanic American Historical Review*, vol. XLIII, núm. 3, agosto de 1963, Duke University Press, págs. 349-70, pág. 361.

¹³ David A. Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, FCE, 1992, pág. 323.

¹⁴ Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996, pág. 158

¹⁵ Juan Suárez de Peralta, *Noticias históricas de la Nueva España*, ed. Justo Zaragoza, Madrid, 1868, pág. 161.

Nómina de autores

Definidas las características, establecer una nómina de autores siempre es complicado por lo artificial que resulta interrumpir una línea cronológica o de pensamiento que, en términos absolutos y no didácticos, en ningún momento se detiene a esperar nuestra reflexión. No obstante, y a efectos prácticos, los autores más destacados de la primera etapa son sin duda Cortés, Bernal, Motolinía, López de Gómara, Fernández de Oviedo y Cabeza de Vaca. Junto a ellos, otros menos conocidos como Alonso Zuazo. En todos podemos apreciar una fascinación que denominaremos «comparativa», ya que establece en todo momento paralelismos entre su situación presente y lo que hasta el momento habían contemplado en la Península u otras islas del Caribe. Según las palabras de uno de ellos, «los cronistas que desde España escriben las cosas de las Indias sepan que tan lejos andan de entenderlas (ni entenderse ellos mismo) cuanto tienen apartados los ojos de ver las cosas de acá».¹⁶

La segunda etapa es la primera generación de nacidos en América: los primeros que con propiedad pueden ser llamados criollos en base a que su fascinación ya no es comparativa, sino descriptiva. Entre ellos, Juan Suárez de Peralta, Baltasar Dorantes de Carranza y Francisco de Terrazas son los más destacados, así como Diego Muñoz Camargo, Fernando de Alva Ixtlilxochitl o Hernando Alvarado Tezozómoc dentro de la nómina de los mestizos y aculturados.

4. TIPOLOGÍA DE LA NARRATIVA NOVOHISPANA DEL XVI

Estimadas las características comunes que le proporcionan unidad a la literatura novohispana del XVI, conviene establecer dentro del conjunto clasificaciones que nos permitan comprender mejor el fenómeno cultural que se estaba produciendo. Para ello, aludiremos a la referencia externa inmediata que toda obra nos proporciona: su título.

Historia, tratado, libro, carta... múltiples son las alusiones que cada una de ellas evoca y muy variadas las obras que se agrupan bajo cada una de las adscripciones citadas y de muchas otras que se han quedado en el tintero. La referencia más frecuente en los títulos de las obras del XVI novohispano es la primera de todas ellas, «historia». Bajo este marbete se agrupan textos muy diversos que, alejados en parte o en todo de los cánones de la retórica tradicional, completan esa designación con términos adyacentes tales como «sumaria», «de las cosas» o, el más significativo, «verdadera».

La carga semántica del término historia ha desaparecido, tal y como queda probado por las referencias que acabamos de citar. El caso de la historia verdadera de Bernal es el mejor de todos ellos para entender de qué forma la literatura del XVI novohispano rompe con la tradición europea y se independiza de la historia con el objeto de crear ficción. A Bernal ya no le basta «historia», no le parece que los demás vayan a comprender el auténtico cariz de su texto... porque la historia de las Indias, a su juicio, está llena de historias vanas y de individuos que «en entrando en la tierra la pondrían en revuelta con sus libros y habrían pleitos y disensiones».¹⁷

La relación por el contrario es un tipo discursivo en el que la vida propia y la historia general se dan la mano de tal manera que dispongamos, a un tiempo, de las hazañas del común y de los hechos del particular que quiere presentar sus servicios, en este caso, a la Corona. Bajo este marbete podemos agrupar obras tan disímiles como los *Naufragios* de Cabeza de Vaca, cuyo título en la primera edición comenzaba *Relación que dio Alvar Núñez...* y la *Brevísima relación* de Las Casas.

Sin embargo, las obras que llevan «relación» en su título se van haciendo cada vez menos frecuentes, a medida que avanza el siglo, en favor de las denominadas «historia». Este deslizamiento

¹⁶ *Historia general y natural de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela, parte I, lib. XII, cap. 8, pág. 35.

¹⁷ *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, ed. Miguel León-Portilla, vol. II, cap. 159, pág. 141.

del campo semántico ilumina la necesidad de Bernal: difuminado el concepto de historia, alcanzado un punto de vista lato, la historia entendida como narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria se desvanece. En su lugar, la historia se concibe teleológicamente, pero su causa final se diferencia de la de la historia clásica y se circunscribe a la comprensión del nuevo mundo que esta narrativa nos descubre.

5. CONCLUSIONES

Visto todo lo anterior, podemos concluir que la narrativa en Nueva España durante el siglo XVI está caracterizada por la frontera difusa entre la realidad y la ficción y claramente articulada en sus formas extrínsecas. Tres son las características que nos permiten definir la narrativa novohispana durante el siglo XVI. La primera de ellas es la fascinación ante el medio natural y la nueva realidad urbana, económica y social que va aparejada a él. Además de eso, la estrecha vinculación entre la realidad y lo ficcional constituye otro de los pilares básicos de este periodo. Por último, la distancia de la Península y el surgimiento de la idea de que la Corona no retribuye correctamente a sus súbditos ultramarinos cierra el círculo temático de la literatura de la época.

Si bien durante la que hemos denominado primera generación cada uno de estos factores se daba con intensidad moderada, esta irá aumentando al mismo ritmo que las décadas del siglo, de tal manera que mientras Cabeza de Vaca refiere la existencia de bisontes, aunque sin atribuirles ese nombre, Suárez de Peralta analiza para qué resulta más propicio el animal, cómo se cría y cómo se puede curar. Las características son las mismas, la única diferencia es la profundidad con que se refieren los temas. En definitiva, en palabras del insigne erudito Ángel Rosenblat, «la primera visión de América es la visión de un sueño». Y continúa: «El hombre que como descubridor, como conquistador, como emigrante o como viajero llega a América, al mismo tiempo que se americaniza, va revistiendo su nuevo mundo, tan extenso, con las imágenes y las voces de su mundo familiar».¹⁸

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. José Alcina Franch, Madrid, Historia 16, 1987.
- CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, ed. de M. Hernández Sánchez-Barba, Madrid, Historia 16, 1985.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Miguel León-Portilla, Madrid, Historia 16, 1984, 2 vols.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela, Madrid, Atlas, 1959.
- GARCÍA ICAZBALCETA, José de (ed.), *Colección de documentos para la historia de México*, México, Porrúa, 1971.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *La conquista de México*, ed. José Luis de Rojas, Madrid, Historia 16, 1987.
- MOTOLINÍA, fray Toribio de Benavente, *Historia de los indios de la Nueva España*, ed. Georges Baudot, Madrid, Castalia, 1985.
- NÚÑEZ CABEZA DE VACA, Alvar, *Naufragios*, ed. Trinidad Barrera, Madrid, Alianza, 2001.
- SUÁREZ DE PERALTA, Juan, *Noticias históricas de la Nueva España*, ed. Justo Zaragoza, Madrid, 1878.

Obras críticas:

- BAUDOT, Georges, *México y los albores del discurso colonial*, México, patria, 1996.

¹⁸ Ángel Rosenblat, *La primera visión de América y otros estudios*, Caracas, Ministerio de Educación, 1969, pág. 46.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *Mito y archivo*, México, FCE, 2000.

LEONARD, Irving A., *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996.

MARTÍNEZ PELÁEZ, Severo, *La patria del criollo*, México, FCE, 1998.

ROSENBLAT, Ángel, *La primera visión de América y otros estudios*, Caracas, Ministerio de Educación, 1969.

YURKIÉVICH, Saúl (ed.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alambra, 1986.

LA INFLUENCIA ESPAÑOLA EN LA EDICIÓN DE 1584 DE *OS LUSÍADAS*

MARIA PAULA LAMAS
Universidade de Lisboa

La epopeya camoniana, obra maestra del Renacimiento portugués, presenta las proezas del pueblo lusitano rumbo a Oriente a través de un mar hasta entonces inexplorado. El momento más temible era el paso del Cabo de las Tormentas, que representaba la lucha hercúlea del hombre contra la naturaleza y cuya difícil transposición contribuirá a divinizar a los marineros. Al final del poema los héroes serán premiados por los triunfos alcanzados, reencontrando la *Edad de Oro*, el Paraíso perdido. La inmortalización de los portugueses se materializará en la Isla de los Amores a través de su relación amorosa con las ninfas y de la unión del capitán Vasco da Gama con Tetis, diosa del agua, simbolizando la conquista del mar.

Luís de Camões relata acontecimientos verídicos sobre la Historia de Portugal y los Descubrimientos, al contrario de lo que sucede en las epopeyas clásicas que le sirvieron de inspiración, como la *Eneida* de Virgilio que presenta las fantásticas hazañas de Eneas. Para que su narrativa se correspondiese con la realidad, el poeta recurrió principalmente a los cronistas e historiadores portugueses. De manera paralela a los episodios históricos, se suceden las intervenciones de los dioses sin que este aspecto contradiga el propósito de Luís de Camões de seguir la verdad, ya que también las divinidades y sus respectivas acciones están impregnadas de realismo.

Al perpetuar sublimemente el descubrimiento de la ruta marítima a la India por parte de los lusitanos, Luís de Camões se eleva a la categoría de héroe, concretándose el deseo por él expresado en la Invocación a las ninfas del Tajo en la que les solicita una grandiosidad de estilo idéntica a la magnitud de los hechos narrados.¹

La primera edición de la epopeya camoniana surgió en 1572, siendo imprimida por António Gonçalves en Lisboa. Sin embargo, hay dos versiones muy semejantes que datan de este mismo año, una ilustrada en el frontispicio con un pelícano que está mirando hacia la izquierda del lector y la otra de un pelícano que mira hacia la derecha. A lo largo de los tiempos muchos investigadores han analizado los primeros ejemplares de *Os Lusíadas*, intentando descubrir cuál es la edición *princeps*. En el transcurso de estas investigaciones han surgido posiciones divergentes, desde la convicción de que son dos ediciones distintas hasta la hipótesis de que se trata de diferentes impresiones o estados de una sola edición.

¹ «Dai-me igual canto aos feitos da famosa / Gente vossa, que a Marte tanto ajuda; / Que se espalhe e se cante no Universo, / Se tão sublime preço cabe em verso». Luís de Camões, *Os Lusíadas*, org. de Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 2000, pág. 72.

A finales del siglo XVII, Manuel de Faria e Sousa será el primero en señalar la existencia de dos ediciones de la epopeya camoniana con fecha de 1572.² Más tarde, en 1817, Morgado de Mateus, al publicar *Os Lusíadas*, hará igualmente referencia a ese hecho. A pesar de no haber analizado la cuestión de la primera edición, ambos tenían la convicción de que la *princeps* sería la que presenta en el frontispicio el pelicano mirando hacia la derecha del lector, al aparentar ser esa la que fue corregida por Luís de Camões.

Poco tiempo después, Sebastião Francisco de Mendo Trigoso confrontará minuciosamente las dos ediciones, analizando las diferencias. De acuerdo con su opinión, la primera edición es la que presenta en el frontispicio el pelicano mirando hacia la derecha del observador, la cual, debido a su reducida tirada, se habría agotado rápidamente. Como era difícil obtener una nueva licencia para una segunda edición, Sebastião Trigoso es de la opinión de que ésta habría salido con la misma fecha para parecer que se trataba de la publicación de 1572.

Además, en su estudio, Sebastião Trigoso hace referencia al hecho de que *Os Lusíadas* se volvió a imprimir más tarde, en 1584, con modificaciones introducidas debido a la censura, lo que considera condenable, ya que nadie tiene derecho a corregir el texto ajeno. Sebastião Trigoso explica que a lo largo de la epopeya hubo modificaciones a nivel religioso y político, dando ejemplos de lo expuesto. Así, en la estrofa 23 del canto I, la palabra *Deoses* fue sustituida por *Idolos*: «Em luzentes assentos marchetados / D'ouro e de perlas, mais abaixo estavão / Os outros Idolos todos assentados» (véase Trigoso, pág. 174); y en el canto IV, estrofa 40, los versos: «Os Pereiras tambem arrenegados / Morrem, arrenegando o Ceo e os Fados» (véase Trigoso, pág. 177) fueron modificados por: «Os Pereiras que tambem são rebellados, / Finalmente são aqui desbaratados» (véase Trigoso, pág. 177). Estos últimos versos pertenecen al episodio que relata la Batalla de Aljubarrota emprendida entre portugueses y españoles. Don Fernando muere en 1383, dejando el país en crisis, ya que su hija doña Beatriz, heredera de la corona, estaba casada con el rey de Castilla y su subida al trono pondría en peligro la independencia lusitana. Muchos portugueses se opondrán a esta posibilidad, pretendiendo tener como rey a Mestre de Avis, hijo bastardo de don Pedro. Así, surgen dos corrientes opuestas: una favorable a doña Beatriz y que cuenta con el apoyo de su madre, doña Leonor Teles, y de otros nobles tales como los dos hermanos de don Nuno Álvares Pereira; y la otra que apoya a don João y que es liderada por el *Condestable*. Este valiente combatiente, tomando las riendas del respectivo ejército, incentiva a los portugueses a luchar, asegurando su libertad. En lo que respecta a esta guerra que enfrenta a los hermanos, Luís de Camões lamenta esta triste situación, privilegiando, sin embargo, el patriotismo en lo que concierne a los lazos familiares.³ De hecho, a pesar de que los combatientes portugueses eran pocos y los adversarios muchos y temibles, la independencia lusitana fue preservada gracias a un estratégico plan de combate puesto en práctica y liderado por Nuno Álvares Pereira. Al relatar la Batalla de Aljubarrota, Luís de Camões hiperboliza la ferocidad y la valentía de los castellanos, engrandeciendo todavía más la victoria lusa: «Deu sinal a trombeta Castelhana, / Horrendo, fero, ingente, e temeroso; / Ouviu-o o monte Artabro, e Guadiana / Atrás tornou as ondas de medroso» (véase *Os Lusíadas*, 2000, pág. 172).

² «Aviendo, pues, llegado el P. a Lisboa el año de 1569., el de 1572., publicó por medio de Estampa su Lusíada, aviendosele concedido Privilegio Real en 4. de Setiembre de 1571. / Dió con el un gran etallido en todos los oídos, y un resplandor grande a todos los ojos más capazes de Europa. / El gasto desta impression fue de manera, que el mismo año se hizo otra. Y porque esto ha de parecer nuevo, y no *facil de creer*, yo asseguro que lo he examinado bien en las mismas *dos ediciones* que yo tengo; por diferencias de caracteres; de ortografía; de erratas que ay en la primera, y ven emédadas en la segunda; y de algunas palabras con que mejoró lo dicho». Cf. B. Xavier Coutinho, «A edição "princeps" de *Os Lusíadas*», en *XVI Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pág. 578.

³ «Eis ali seus irmãos contra ele vão / (Caso feio e cruel!); mas não se espanta, / Que menos é querer matar o irmão, / Quem contra o Rei e a Pátria se alevanta. / Destes arrenegados muitos são / No primeiro esquadrão, que se adianta / Contra os irmãos e parentes (caso estranho!), / Quais nas guerras civis de Júlio e Magnó». *Os Lusíadas*, 2000, pág. 173.

En 1880, oponiéndose a Sebastião Trigoso, Tito de Noronha defenderá la tesis de que la edición original es la que presenta en el frontispicio el pelicano mirando hacia la izquierda del observador, basando su opinión en el hecho de que la otra es más incorrecta y que no fue imprimida por António Gonçalves. Tito de Noronha considera que si este impresor hubiese tenido a su cargo el mencionado trabajo, naturalmente, habría utilizado la misma portada. Sin embargo, eso no ocurrió, ya que ésta es sólo copia del original, lo que explica que la estampación esté en posición invertida con relación a la inicial.

Para Tito de Noronha, la segunda edición de *Os Lusíadas* es la de *Os Piscos*,⁴ es decir, la de 1584, en la que hubo modificaciones debido a la censura. Este investigador piensa que la edición que presenta en el frontispicio el pelicano mirando hacia la derecha habría surgido, clandestinamente, en una fecha próxima a la edición de 1584 para poder competir con esta en términos de venta, ya que las modificaciones aquí patentes eran tantas que había que recuperar el primer texto.

Posteriormente, en 1910, Epifânio Dias va a diferenciar mediante las letras *A* y *B* las dos ediciones datadas en 1572. Sobre la prioridad cronológica, este estudioso no tiene ninguna duda sobre la anterioridad de la edición *A*, es decir, la que presenta el pelicano mirando hacia la izquierda, ya que hay errores que surgen en la edición *B* que sólo se explican debido al desconocimiento de ciertas palabras, lo que aleja la hipótesis de que es autoría de Luís de Camões. El ilustre camonianista documenta su tesis presentando ejemplos que atestiguan lo expuesto, como ocurre con la palabra *Cipião* que fue sustituida por *Capitam*.⁵

Unos años más tarde, en 1921, José Maria Rodrigues también distinguirá las dos ediciones, recurriendo a las letras *Ee* y *E*, siglas que serán cuestionadas por David Jackson.⁶ La edición que tiene el pelicano mirando hacia la izquierda es designada por José Maria Rodrigues como *Ee*, debido a que el penúltimo verso de la primera estrofa de la epopeya⁷ comienza por la copulativa *e* (*y*). La otra edición, *E*, suprime la conjunción, motivo que lleva al ilustre camonianista a considerarla falsa, ya que esta omisión separa el período gramatical en cuestión, alterando por completo el sentido de los versos y confirmando, de este modo, la autenticidad de la edición *Ee*.⁸

⁴ «A designação de ed. *dos Piscos* resulta de uma infeliz explicação dada à estância LXV do Canto III («Com estas sujada foi Palmela e a *piscosa* Cezimbra e juntamente...»), apresentada assim: «A *piscosa* Cezimbra porque, em certo tempo se ajunta ali grande quantidade de piscos para passarem à África». Eduardo da Cunha Serrão, «As edições quinhentistas de *Os Lusíadas* e as primeiras traduções», en *Separata da Revista dos Correios e Telecomunicações*, núm. 26, Lisboa, 1973, pág. 3.

⁵ «Em VIII 32, a edição *A* tem «Portugues Cipião chamarse deue»; a *B* «Portugues Capitam chamarse deue». É moralmente impossível que um compositor, tendo diante dos olhos «Capitam» (ou «Capitão»), lesse «Cipião» (ou «Cipiam»); «capitão» é palavra corrente, o que não acontece a «Cipião», e, como é sabido, a gente inculca quando interpreta o que lhe fere os olhos ou os ouvidos, substitue o desconhecido pelo conhecido, e não ao reverso. É por conseguinte certo, que foi a edição que tem «Cipião», isto é *A*, a que serviu de original á que tem «Capitam», isto é a *B*. Augusto Epifânio da Silva Dias, *Os Lusíadas de Luís de Camões*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 3ª ed., 1972, pág. XXVII.

⁶ «As siglas que definitivamente separam as duas impressões, ou os dois estados, são: OCTVO / OCTAVO, a identificação do canto no fólio 128; e 149 / 145, sendo em ambos os casos uma numeração equivocada para a foliação do verdadeiro f. 154. Todas as cópias de «E» [...] possuem a leitura OCTVO no fólio 128, a qual foi corrigida em todas as cópias de «Ee» para OCTAVO. Da mesma maneira, todas as cópias de «E» levam o número 149 na verdadeira f. 154, enquanto em todas as cópias de «Ee» a leitura é 145 (com os dois últimos algarismos invertidos). As impressões d'*Os Lusíadas* de 1572 só podem ser diferenciadas definitivamente pelas siglas OCTVO / OCTAVO e 149 / 145, ambas as quais devem substituir a antiga designação «E» e «Ee». K. David Jackson, *Luís de Camões e a Primeira Edição d' Os Lusíadas, 1572: Uma Introdução ao CD-ROM*, Dartmouth, University of Massachusetts, 2003, págs. 10-11.

⁷ «As armas e os barões assinalados / Que, da Ocidental praia Lusitana, / Por mares nunca dantes navegados / Passaram ainda além da *Taprobana*, / Em perigos e guerras esforçados / Mais do que prometia a força humana, / E entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram». *Os Lusíadas*, 2000, pág. 71.

⁸ «O confronto do texto, da ortografia e do material tipográfico das duas edições não deixa dúvidas a respeito da prioridade de *Ee*. / [...] encontram-se em *E* discordâncias de *Ee*, que não podem provir do manuscrito do Poeta, nem se explicam como erros de imprensa. [...] no original por que se fez a composição com certeza se lia o que está em *Ee -E entre-*, pois a supressão da copulativa, feita por *E*, desliga uma da outra as duas primeiras est. do poema,

Contradiendo a José Maria Rodrigues, Aquilino Ribeiro utiliza el mismo ejemplo para, sin embargo, defender el punto de vista opuesto. Este escritor considera que es imposible que en una segunda edición, falsa o verdadera, se produzca un error grave como el de la supresión de la copulativa *e*, que, oponiéndose a la propia sintaxis y constituyendo un contrasentido, demuestra, según su opinión, que la edición *princeps* sólo puede ser aquella en la que no aparece la mencionada conjunción, es decir, la que tiene en el frontispicio el pelícano mirando hacia la derecha del observador.⁹

En 1949, Frazão de Vasconcelos, oponiéndose a Aquilino Ribeiro, considerará la edición *Ee* como la *princeps*, defendiendo que la segunda fue la de 1584. Portugal se encontraba desde 1580 bajo el dominio español, ya que Don Sebastián había desaparecido en 1578 en la Batalla de Alcácer Quibir sin dejar ninguna descendencia, propiciando que Felipe II de España y I de Portugal ocupase el trono. Como la censura de la época era rigurosa y de acuerdo con los intereses regios, la edición de *Os Lusíadas* de 1584 sufrió mutilaciones. A título de ejemplo, Frazão de Vasconcelos presenta el verso 1 de la estrofa 34, del canto III, referente a los conflictos entre don Alfonso Henriques y su madre que se negaba a entregar a su hijo la tierra que le correspondía tras la muerte de su padre. En este caso se verifica una notable modificación, ya que el verso: «Eis se ajunta o soberbo Castelhana» (véase Vasconcelos, pág. 5) fue modificado por: «Eis se ajunta o valente Castelhana» (véase Vasconcelos, pág. 5). Este es un claro ejemplo de la preocupación por agradar al régimen filipino, motivo que habría llevado a la sustitución del adjetivo *soberbo* por *valente*, modificando por completo el sentido de los versos. Frazão de Vasconcelos admite que, por motivos de orden patriótico, poco tiempo después de la publicación de *Os Piscos* habría surgido una falsa edición (*E*), semejante a la primera (*Ee*), que tendría como objetivo confortar a los que estaban decepcionados con el régimen vigente en ese momento en Portugal.

También sobre el mismo asunto se posicionó António José Saraiva, compartiendo la opinión de que la edición *Ee* es la *princeps*. Este historiador piensa que la segunda es la de *Os Piscos* y que la demanda de la primera edición habría aumentado en el mercado, conduciendo a su falsificación a través de una reproducción muy semejante del texto y de los diseños. António José Saraiva considera que la aparición de esta edición funcionaba para los portugueses como un testimonio vivo de lo que fue Portugal en la época de la gloria y de la independencia.

Para Artur Anselmo, el dominio filipino explica, en parte, el hecho de que el mismo censor, el fraile Bartolomeu Ferreira, hubiese adoptado actitudes diferentes en los dos momentos distintos en los que estudió el texto de Luis de Camões: en 1572, el mencionado fraile afirmó que el poema no contenía nada contrario a las buenas costumbres, comprendiendo las referencias paganas, ya que las consideró como un embellecimiento; en 1584,¹⁰ bajo el amparo filipino y de acuerdo con los intereses vigentes en ese momento en Portugal, el mismo hombre altera el poema, comentando al final que al modificar el texto de aquella manera ya no atentaba contra la moralidad y la fe.

A lo largo de los tiempos la cuestión de la edición *princeps* de *Os Lusíadas* ha suscitado muchos análisis y consecuentes opiniones divergentes. Más recientemente, a finales del siglo XX,

que formam um só período gramatical, e altera-lhes completamente o sentido». José Maria Rodrigues, *Os Lusíadas de Luís de Camões*, Lisboa, Tip. da Biblioteca Nacional, 1921, pág. I.

⁹ «Repugna ao entendimento que uma segunda edição, clandestina ou não, com revisão do autor ou sem ela, criasse, suprimindo a copulativa, uma gralha onde ela não existia. Gralha tão grave que brigava com o discursivo do argumento epopeico e com a própria sintaxe. Contra-senso em toda a linha. Esta errata bastaria por si só, repetimos, antes de mais nada, para anunciar logo do limiar, clangorosa como a trombeta castelhana, qual era e edição claudicante, primeira por consequência, a do pelicano que olha para a direita». Aquilino Ribeiro, «A edição “princeps” dos Lusíadas», en *Separata do «Boletim da Junta de Província da Estremadura»*, Lisboa, Livraria Bertrand, s. d., pág. 16.

¹⁰ «Na edição “dos Piscos” há dois tipos de mutilações censórias: um de carácter político e outro que, *grosso modo*, podemos considerar de carácter religioso. Com intuitos marcadamente políticos, pensando na conveniência de adaptar o poema aos condicionalismos da Monarquia Dual, houve o cuidado de evitar tudo quanto pudesse ferir o patriotismo das novas autoridades». Artur Anselmo, *Camões e a censura literária inquisitorial*, Braga, Barbosa e Xavier, 1982, pág. 39.

David Jackson confrontó varios ejemplares de la epopeya camoniana datados de 1572 que se encuentran desperdigados por el mundo. En su estudio David Jackson comprobó que hay ciertos casos, aunque raros, que no encajan ni en la edición que presenta en el frontispicio el pelícano mirando hacia la derecha del observador, ni en la otra, en la que el pelícano está girado hacia la izquierda, concluyendo que se corresponden a diferentes momentos de transición.¹¹ Este investigador norteamericano, aunque no rechaza por completo la hipótesis de la existencia de dos ediciones distintas, se inclina más hacia la posibilidad de que sean diferentes impresiones o estados que se habrían producido en ocasiones cercanas, lo que explicaría la introducción de sucesivas modificaciones a nivel tipográfico y el hecho de que algunos folios se encontrasen mezclados.

De elevado interés nacional e internacional, la epopeya camoniana ha sido frecuentemente reeditada en los distintos continentes, siguiendo la edición original de 1572. Basándose en los diversos estudios realizados por eruditos de hecho, todo lleva a creer que el texto escrito por Luís de Camões se mantuvo, por lo que los portugueses se pueden sentir orgullosos de tener el verdadero mensaje del magnánimo poeta lusitano¹² –un mensaje de patriotismo y de amor.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSELMO, Artur, *Camões e a censura literária inquisitorial*, Braga, Barbosa & Xavier, 1982.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, org. de José Maria Rodrigues, Lisboa, Tip. da Biblioteca Nacional, 1921.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, org. de Augusto Epifânio da Silva Dias, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 3ª ed., 1972.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, intr. de António José Saraiva, Porto, Figueirinhas, 1978.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, org. de Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 2000.
- COUTINHO, B. Xavier, «A edição «princeps» de *Os Lusíadas*», en *XVI Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- JACKSON, Kenneth David, «Para uma edição crítica de *Os Lusíadas*, 1572: a contribuição dos exemplares mais raros», en *Estudos Portugueses Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991.
- JACKSON, Kenneth David, *Luís de Camões e a Primeira Edição d' Os Lusíadas, 1572: Uma Introdução ao CD-ROM*, Dartmouth, University of Massachusetts, 2003.
- NORONHA, Tito de, *A primeira edição dos Lusíadas*, Porto, E. Chardron, 1880.
- RIBEIRO, Aquilino, «A edição «princeps» dos Lusíadas», en *Separata do Boletim da Junta de Província de Estremadura*, Lisboa, Livraria Bertrand, s.d.
- SERRÃO, Eduardo da Cunha, «As edições quincentistas de *Os Lusíadas* e as primeiras traduções», en *Separata da Revista dos Correios e Telecomunicações*, núm. 26, Lisboa, 1973.
- TRIGOSO, Sebastião Francisco de Mendo, «Exame crítico das primeiras cinco edições dos Lusíadas», en *Memórias da Academia das Ciências*, Lisboa, 1822.

¹¹ «Há exemplares raros, associados à edição “E”, mas com variantes que não pertencem nem ao padrão da “EE” nem da “E”. Concluímos que se trata de um momento de transição entre as duas edições, já que três desses volumes também têm intercalações da “EE”. [...] Na transição houve influência da edição “E” sobre “EE”, na medida em que esta vai-se transformando naquela. A conclusão é indicada devido às muitas intercalações de “E” na “Ee”, enquanto o contrário é muito mais incomum. Assim, é provável que a edição “EE” tenha sido impressa primeiro: mas a conclusão mais fundamental é de que as duas edições foram preparadas concomitantemente, sofrendo mudanças tipográficas às vezes radicais, logo encadernadas, com os seus fólhos misturados. Isto produziu dois grandes padrões de edição, “Ee” e “E”, mas resultou também em muitos exemplares diferentes e raríssimos, cujo conteúdo documenta as fases de impressão». Kenneth David Jackson, «Para uma edição crítica de *Os Lusíadas*, 1572: a contribuição dos exemplares mais raros», en *Estudos Portugueses Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pág. 595.

¹² «Existe una tradición lírica, la del dolor y la alegría, que es común a todos los pueblos peninsulares, y que Camões es genial representante de ese nexo, aunque haya dado por vía erudita algo que solamente Portugal tiene y de lo que puede enorgullecerse con toda justicia: *Os Lusíadas*». Alonso Zamora Vicente, «Relaciones literarias hispano-portuguesas», en *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, S. A., 1981, pág. 41.

- VALVERDE, José Filgueira, «Os Lusíadas» em si mesmos como monumento», en *Separata de Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, Neogravura, 1973.
- VASCONCELOS, Frazão de, «A edição princeps dos Lusíadas», en *Separata da Revista Independência*, núm. 10, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1949.
- VICENTE, Alonso Zamora, «Relaciones literarias hispano-portuguesas», en *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, S. A., 1981.

PROCESOS INTERTEXTUALES Y ADAPTACIONES MUSICALES PARA LAS AVENTURAS DE DON QUIJOTE

MARIANO LAMBEA
CSIC

En el libreto del disco compacto *Música en la ínsula Barataria* el profesor José Carlos Mainer escribió lo siguiente: «Para el conocedor de los resortes retóricos de la literatura no hay duda. Todo cuanto se escribe (antes del romanticismo, y quizá también después) procede por rememoración y actualización de unos protocolos inevitables, de unos modelos aprendidos en otras escrituras más antiguas y prestigiosas».¹

¿Podemos decir que la música vocal profana española de la Edad de Oro procede también por rememoración y actualización de músicas pretéritas? Es muy posible que así sea, aunque la musicología española no se ha preocupado de demostrarlo, al menos de momento; ni de elaborar, siquiera, un corpus de melodías mediante el cual podamos establecer las oportunas interrelaciones entre ellas. Los musicólogos sabemos, por los filólogos, que el método propiamente creativo utilizado por los poetas de aquel tiempo era la imitación compuesta, y que la originalidad sólo se alcanzaba a partir del conocimiento de la tradición. En consecuencia, todo constituía en una reelaboración de la tradición, en cuyo proceso se imponía la intertextualidad poética: esa comunicación de los textos entre sí en la que palabras, signos e imágenes remiten unos a otros en una cadena interminable, compleja y sumamente enriquecedora. De esta manera, la intertextualidad poético-musical nos permite en la actualidad una reconstrucción fidedigna de estas obras, así como una interpretación vocal e instrumental mucho más precisa en la transmisión del sentido del texto y en las propias relaciones interdisciplinarias que se generan entre música y poesía.²

Los musicólogos no podemos negar la inspiración personal del compositor en la elaboración de una melodía determinada, pero esa inspiración subyace en la psique del músico mediatizada por el entorno musical desde mucho tiempo antes de que aflore. Y esto lo sabemos perfectamente los

¹ José Carlos Mainer, *Música en la Ínsula Barataria. El Quijote: romances, canciones y danzas*, Zaragoza, Aragón-LCD Prames, 2004, pág. 30 (CD dirigido por Eliseo Parra).

² Estamos plenamente de acuerdo con las siguientes palabras de María Cruz García de Enterría, extraídas de su trabajo «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales», en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1660-1750*, ed. María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, 1997, págs. 169-70: «[...] textos poético-musicales en los que las redes de la intertextualidad forman un tejido inextricable en la concreta lectura o audición, pero claramente separables en el análisis de los propios textos. En ellos las palabras añaden posibilidades de transformación al estar unidas en el canto a la música y, así, hay melodías que unimos a determinadas palabras pero que pueden utilizar cómodamente otras, textos literarios que se cantan sobre distintas melodías o, todavía más: composiciones poético-musicales que se elaboraron para un determinado contexto y que pasan a otro diferente, con lo cual la lectura/audición cambia a veces muy profundamente».

musicólogos que, además, somos músicos, porque cuando estudiamos la música en nuestra juventud, en ese período tan importante y decisivo de nuestra formación, recibimos, sin darnos cuenta, los referentes melódicos transmitidos de generación en generación, que proceden del venero inagotable de música que conforma esa especie de coíné musical que siempre ha permanecido oculta desde tiempos pasados, pero que en el momento de componer una melodía surge de manera natural y espontánea. Al componer imitamos, recordamos, rememoramos, evocamos y, finalmente, actualizamos. Entonces es cuando, parodiando a Paul Auster, nos damos cuenta de que aquella melodía que vagaba por nuestra mente estaba destinada, de antemano, a aquel texto que la estaba esperando para sublimar y expresar libremente sus afectos y contenidos. Obviamente, estamos hablando de la música compuesta bajo los parámetros de la modalidad o de la tonalidad, es decir, de esos sistemas de codificación sonora que regulan las relaciones entre los intervalos musicales. Modos o tonos, intervalos, notas musicales y duración de las mismas conforman un universo cerrado. Hay un número determinado de todos estos elementos y sus relaciones pueden ser casi infinitas, pero a la postre siempre acaban resultándonos familiares. En el juego del ajedrez sucede lo mismo: hay un tablero, unas fichas, unas casillas y unos movimientos regulados por unas normas. Todo también numéricamente contabilizado. Las combinaciones pueden ser hasta casi infinitas, pero para un ajedrecista profesional acaban siendo conocidas. El ajedrecista procede como el músico: recuerda los movimientos de las fichas y los actualiza en cada partida. Puede ser genial, como el compositor también, ya que la actividad de ambos va dirigida a la búsqueda de la perfección: o la jugada impecable o la melodía bella, pero todo está controlado; ninguna ficha puede hacer un movimiento prohibido ni salirse del tablero, como ninguna nota musical puede discordar, ni ningún intervalo musical puede salirse del esquema general de la modalidad o tonalidad. Si esto sucediera, estaríamos hablando de otro juego y de otra música, en los cuales ni ajedrecista ni compositor tendrían memoria creadora.

Antes de entrar en el contenido de nuestra comunicación conviene aclarar desde un primer momento que un tema es estudiar la música en *El Quijote* y otro muy distinto es estudiar *El Quijote* en la música. Ambos temas, tratados hace ya varias décadas por estudiosos procedentes de diversos ámbitos, han sido puestos al día por Juan José Pastor Comín en su tesis doctoral *Música y literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*, presentada en la Universidad de Castilla-La Mancha y defendida en el mes de septiembre de 2004. El Dr. Pastor Comín ha incluido parte de esta investigación en el espléndido disco compacto titulado *Por ásperos caminos. Nueva música cervantina*.³

Aclarado este punto, en el verano del 2004 nuestro colega y amigo, el musicólogo y productor musical Dr. Albert Recasens, nos encargó a la Dra. Lola Josa, profesora de literatura española de la Edad de Oro de la Universidad de Barcelona, y a mí la elaboración de un repertorio para un disco compacto conmemorativo del IV Centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote* y patrocinado por la Comunidad de Madrid. Al recibir el encargo planificamos la siguiente estrategia: tomaríamos determinados pasajes de la novela e incluiríamos después de cada uno de ellos un poema concreto con referencia al contenido del pasaje. Estos poemas podían estar ya incluidos en *El Quijote* o ser ajenos a él. Posteriormente, indagaríamos en las fuentes poético-musicales de la época cuáles de esos poemas se habían conservado con su música y cuáles no. Para los que no tuvieran música, habría que buscarles una que se adecuara y adaptara convenientemente a su contenido poético, practicándole el pertinente *contrafactum*, técnica, como se sabe, muy utilizada en la época. Con este trueque semántico entre músicas y poesías hemos conseguido atemperar la expresividad y encauzar la aprehensión del concepto poético y la memoria del referente melódico, posibilitando una simbiosis poético-musical que alcanza siempre las cotas más preciadas de refinamiento estético y valor artístico. Partiendo de una metodología interdisciplinaria, hemos

³ Juan José Pastor, *Por ásperos caminos. Nueva música cervantina*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005 (CD dirigido por Sergio Barcellona).

retocado algunas poesías para introducir los nombres propios del argumento cervantino, de la misma manera que hemos modificado estructuras musicales y adaptado fragmentos y repeticiones a tal o cual verso. Por ello nuestro trabajo ha consistido en una recreación poético-musical para don Quijote. El resultado es el disco compacto titulado *Entre aventuras y encantamientos. Música para don Quijote* que contiene dieciséis composiciones: trece de carácter profano con texto en castellano, dos religiosas con texto en latín y una instrumental (la elección de estas tres últimas no ha sido competencia nuestra).⁴

A continuación ofrecemos una clasificación de los poemas elegidos para las trece obras profanas con otros datos de interés sobre los autores de los textos y sobre las músicas y las fuentes poético-musicales:

- A) Fragmentos de romances antiguos incluidos por Cervantes en *El Quijote*.
- **Pista 4. «¿Dónde estás, señora mía?» (Romance del Marqués de Mantua)**
 Texto anónimo. *Romancero General* (1600)
 Música anónima. *Cancionero Musical de Turín* (ca. 1600)
- B) Fragmentos de poemas de otros autores incluidos por Cervantes en *El Quijote*.
- **Pista 10. «¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!»**
 Texto de Garcilaso de la Vega (Égloga, I)
 Música de Pedro Guerrero. *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli* (ca. 1550)
- C) Poemas anónimos y de otros autores no incluidos por Cervantes en *El Quijote*.
- **Pista 1. «Caballero de aventuras».**
 Texto y música anónimos. Romances y letras de a tres voces (primeras décadas del siglo XVII).
 - **Pista 2. «Señora, después que os vi»**
 Texto y música anónimos. *Cancionero Musical de Turín* (ca. 1600)
 - **Pista 3. «Quien tanto veros desea»**
 Texto de Jorge Manrique (*Poesía cancioneril castellana*)⁵
 Música anónima. *Libro de Tonos Humanos* (1656)
 - **Pista 5. «Al villano se la dan»**
 Texto y música anónimos. Romances y letras de a tres voces (primeras décadas del siglo XVII)
 - **Pista 6. «Nunca mucho costó poco» (primera cuarteta)**
 Texto de Lope de Vega (Comedia homónima)
 Música de Carlos Patiño. *Libro de Tonos Humanos* (1656)
 - **Pista 7. «Al tronco de un verde mirto»**
 Texto de Luis de Góngora (*Romances*)⁶
 Música de Fray Gerónimo. *Cancionero Musical de Coimbra-B* (ca. 1630)
- D) Poemas compuestos por el propio Cervantes.
- **Pista 6. «¡Tate, tate, folloncicos!» (segunda cuarteta de «Nunca mucho costó poco» de Lope)**
Quijote (II, 74)
 Música anónima. *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* (principios del siglo XVII)

⁴ Lola Josa y Mariano Lambea, *Entre aventuras y encantamientos. Música para don Quijote*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 2005 (CD dirigido por Ángel Recasens).

⁵ *Poesía cancioneril castellana*, ed. Michael Gerli, Madrid, Ediciones Akal, 1994, págs. 204-08.

⁶ Luis de Góngora, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000, págs. 590-92.

- **Pista 11. «Árboles, yerbas y plantas»**
Quijote (I, 26)
 Música de Mateo Romero (maestro Capitán). *Cancionero de Claudio de la Sablonara* (ca. 1625)
- **Pista 12. «Sancho Panza es aqueste»**
Quijote (I, 52)
 Música de Chacón. *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli* (ca. 1550)
- **Pista 14. «Suelen las fuerzas de amor»**
Quijote (II, 46)
 Música anónima. *Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa* (principios del siglo XVII)
- **Pista 15. «Amor, cuando yo pienso»**
Quijote (II, 68)
 Música de Joan Pau Pujol (ca. 1610)
- **Pista 16. «Yace aquí el hidalgo fuerte»**
Quijote (II, 74)
 Música de Joan Pau Pujol (ca. 1610)

Sólo dos de todas estas composiciones están referidas expresamente a un contexto cantado, en el que Cervantes hace cantar a don Quijote. Son las obras «Suelen las fuerzas de amor» (II, 46) y «Amor, cuando yo pienso» (II, 68). Recordemos brevemente los respectivos pasajes de *El Quijote*:

Hecho esto y llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento. Templóla, abrió la reja y sintió que andaba gente en el jardín; y habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinádola lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla aunque entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto:

–Suelen las fuerzas de amor

[...]

Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), al son de sus mismos suspiros cantó de esta suerte:

–Amor, cuando yo pienso

[...]

El resto de composiciones que hemos incluido en el CD no pertenecen a ningún contexto cantado de la novela. Las hemos incluido con la intención ya referida anteriormente de realizar una recreación poético-musical de *El Quijote*.

Convendría ahora a nuestro propósito tratar de las poesías escritas por Cervantes y su relación con aquellas músicas que nosotros les hemos buscado y adaptado, ya que los compositores de la época no musicaron los poemas cervantinos.⁷ Estas poesías diseminadas en la novela tienen un carácter incidental, puesto que ilustrar una situación determinada, ofrecen una introspección lírica dentro de un pasaje o actúan como intercalaciones poéticas que dinamizan, varían y amenizan el desarrollo de la acción. Pero, por razones de espacio, no podemos tratar de todas ellas; lo

⁷ Al respecto dice Antonio Gallego: «Un dato, por último, que puede ayudar a reafirmar la escasa atención de Cervantes por la música culta de su tiempo y, por tanto, la poca colaboración con los compositores contemporáneos es la nula atención que éstos presentaron a los versos del propio Cervantes para ponerlos en música». Antonio Gallego, *Música en la obra de Cervantes*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, pág. 6 (CD dirigido por Miguel Ángel Tallante). Por su parte, Pastor (2005), pág. 8, añade: «En Cervantes no conocemos musicalizaciones directas de sus propios textos [...]. Aunque existen noticias de que la oda “Dulce esperanza mía” (*DQ* I, XLIII) había sido puesta en música por Salvador Luis, cantor de capilla y cámara de Felipe II mucho antes de su publicación en la novela, hacia 1591, no hay, sin embargo, testimonio musical alguno. La composición más temprana sobre uno de sus textos procede del XVIII, precisamente sobre “Dulce esperanza mía” y aparece en el fol. 17v., nº II de un cuaderno manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional».

haremos sólo de una. Nos hemos decidido a buscarle música a los versos que Cervantes escribió para ilustrar «las finezas que de enamorado hizo don Quijote en Sierra Morena» (I, 26). En efecto nuestro hidalgo, en su retiro voluntario, «se entretenía paseándose por el pradecillo, escribiendo y grabando por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos, todos acomodados a su tristeza, y, algunos, en alabanza de Dulcinea» (I, 26). Estos versos conforman tres estrofas de las que transcribimos la primera de ellas:

Árboles, yerbas y plantas
que en aqueste sitio estáis,
tan altos, verdes y tantas,
sí de mi mal no os holgáis,
escuchad mis quejas santas.
Mi dolor no os alborote,
aunque más terrible sea,
pues, por pagaros escote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso.

Podemos observar que estos versos forman unas estrofas llamadas quintillas. Para nuestro propósito las agrupamos de dos en dos como si fueran décimas (con todo el respeto por la preceptiva, evidentemente). La muletilla «del Toboso» es como una especie de estrambote. Y estrambótico es algo estrafalario. Con ella Cervantes nos aboca a la risa, puesto que este añadido ni rima ni encaja en la estructura estrófica. Por eso el escritor justifica la inclusión de la coletilla de este manera: «No causó poca risa en los que hallaron los versos referidos el añadidura “del Toboso” al nombre de Dulcinea, porque imaginaron que debió de imaginar don Quijote que sí en nombrando a Dulcinea no decía también “del Toboso”, no se podría entender la copla». En la locura caballeresca de don Quijote todo personaje elevado debía de añadir a su nombre el de su reino o patria, y así lo hace irónicamente Cervantes, quien rompe la preceptiva de la forma estrófica para respetar la enajenación de su personaje.

Y puesto que nuestro ilustre literato nos invita de continuo a la risa, a la ironía y al juego, y puesto que don Quijote se está quejando de las ausencias de Dulcinea, bien será que nosotros, tomándonos en serio la risa cervantina, acomodemos a estos versos la música de la célebre canción de las quejas y observemos, de paso, la interrelación entre lo culto y lo popular, así como la cita intertextual poética y musical. Ya tuvimos oportunidad de hablar de otros aspectos de esta canción en el XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas y en el VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, a cuyas actas remitimos al lector.⁸

La tradicional «canción que se llama *Las quejas*» fue recolectada por el teórico musical Francisco Salinas, quien la incluyó, junto con otras canciones populares, en su tratado *De musica libri septem*, publicado en 1577, con intención de ejemplificar sus teorías métricas.⁹ Esta tonada popular tiene un ámbito de una octava y presenta unos giros melódicos de evidente *sabor* tradicional.

Margit Frenk recoge en su *Corpus* esta cancioncilla tradicional relacionando las fuentes correspondientes:¹⁰

⁸ Mariano Lambea, «Música para textos poéticos de la Edad de Oro. Entre la tradición y la modernidad», en *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas* (Monterrey, 2004) (en prensa); y Mariano Lambea y Lola Josa, «La traza con que “hará la música milagros”: un tono del maestro Capitán para unas décimas de Lope de Vega», en *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Oviedo, 2004) (en prensa).

⁹ Francisco Salinas, *De Musica*, ed. Macario Santiago Kastner, Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel, 1968, pág. 326. Existe edición española: Francisco Salinas, *Siete libros sobre la música*, primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, Editorial Alpuerto, 1983, pág. 568.

¹⁰ Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, UNAM, 2003, vol. I, págs. 287-89.

¿A quién contaré yo mis quejas,
mi lindo amor?

¿A quién contaré yo mis quejas,
sí a vos non?

Por otra parte, Lope de Vega dejó escrito, en su poema preceptista *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), que «las décimas son buenas para quejas».¹¹ Con anterioridad, en la novela pastoril *Arcadia* (1598), el poeta ya había puesto en práctica la observancia contenida en ese endecasílabo y había incluido cinco décimas en boca del pastor Olimpio para que contara y cantara su mal. Transcribimos la primera de ellas:¹²

¿A quién contaré mis quejas,
cuando de oíllas te guardes,
pues que ya tengo cobardes
piedras, paredes y rejas?
Y ¿adónde iré si me dejas,
siendo el alma que me anima?
Vuelve, señora, y estima
el mal con que me atormentas;
que es lástima que no sientas
lo que a las piedras lastima.

Como bien señala Morby, estas décimas «vienen a ser una especie de glosa de un verso inicial antiguo y ya popular en días de Lope».¹³ O sea, que lo que el Fénix hizo fue recurrir al acervo popular, al inicio de un cantarcillo conocido por todos, para glosarlo líricamente e insertarlo en un marco pastoril como es la *Arcadia*.

Tratemos ahora del comportamiento de la música. En primer lugar cabe preguntarse qué melodía cantaría Olimpio en la ficción literaria, o mejor dicho, qué música vendría, quizá de manera inconsciente, a la mente de Lope cuando hizo que el pastor cantara sus quejas. Sin duda, la que conocían todos, la que Salinas fijó en su tratado como canción quejosa por antonomasia, aquella que el propio tratadista calificaba de «tan conocida música».

Décadas más tarde, el compositor y maestro de capilla Mateo Romero puso música a las décimas de Lope, e hizo servir idéntica estrategia compositiva que el Fénix, es decir, recurrió al venero popular. Tomó, pues, de la música tradicional, su arranque melódico, para después glosarlo armónica y contrapuntísticamente, e incluir la pieza completa a dos voces en un cancionero poético-musical de repertorio cortesano perteneciente al primer cuarto del siglo XVII, como es el *Cancionero de la Sablonara*.¹⁴ Mateo Romero citó las cuatro primeras notas de la melodía recogida por Salinas; ciertamente un motivo musical breve, pero suficiente para la referencia musical intertextual, para el reconocimiento de la tonada popular por parte del auditorio de la época.

Nosotros hemos tomado la música que el maestro Capitán compuso para las décimas «¿A quién contaré mis quejas?» y la hemos adaptado a cada grupo de dos quintillas, con lo cual no hemos tenido ninguna dificultad métrica. La muletilla cervantina se adapta perfectamente a la música de Capitán, puesto que el compositor repitió la última palabra de cada décima. El argumento es similar en ambos casos.

Por nuestra parte no podíamos dejar pasar la oportunidad de homenajear a Cervantes en este IV Centenario, cantando sus propios poemas con las músicas que, sin duda, a él le hubiera gustado escuchar. Nos congratula creer que hacemos un acto de justicia poética y no podemos, ni queremos, detener el vuelo de nuestra imaginación al pensar que el genial escritor quizá podría tener

¹¹ Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, Madrid, CSIC, 1971, pág. 297. Para más datos sobre este endecasílabo véanse las págs. 193-97.

¹² Lope de Vega, *Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Editorial Castalia, 1975, págs. 185-87.

¹³ Morby (1975), pág. 185, n. 112.

¹⁴ *El Cancionero de la Sablonara*, ed. Judith Etzion, London, Tamesis Books, 1996.

en la memoria e, incluso, tararear estas melodías mientras escribía su obra maestra. Con nuestra aportación hemos conseguido también –y aunque esto sea pura anécdota, si se quiere ver como tal– que los nombres de los personajes de la ficción cervantina, como el propio don Quijote, Alonso Quijano, Dulcinea o Sancho Panza, figuren puestos en música, así como los lugares de La Mancha o del Toboso.

Con la audición de estas poesías pretendemos volver a la inversa, si se nos permite, el atinado razonamiento de la profesora García de Enterría, cuando expone que «los oyentes de entonces que recibían de modo *performativo* estos textos poético-musicales se han transformado en lectores –nosotros– la mayor parte de las veces».¹⁵ Pues bien, con la aportación de la musicología, sobre todo, si trabaja interdisciplinariamente con la filología, se puede conseguir que nosotros, lectores de hoy, volvamos a ser, «de modo *performativo*», oyentes de ayer. Éste es uno de los grandes retos que tiene actualmente la musicología española.

¹⁵ García de Enterría (1997), pág. 170.

HACIA LA EDICIÓN CRÍTICA DEL TEATRO COMPLETO DE AGUSTÍN MORETO. UN TRABAJO EN MARCHA

MARÍA LUISA LOBATO
Universidad de Burgos

En 1974 Duncan Moir escribió que «una de las tareas más importantes de la investigación futura [...] es la revalorización del teatro de la escuela calderoniana».¹ Treinta años más tarde podemos decir que se ha empezado a avanzar en esa dirección, con investigadores y, cada vez más, grupos de trabajo dedicados a diversos autores que compusieron su obra dramática a la luz del teatro calderoniano. Entre ellos, valga recordar algunos magníficos trabajos de conjunto sobre Rojas Zorrilla,² a los que ha seguido la dedicación de investigadores de la Universidad de Castilla-La Mancha a la edición de su teatro,³ los estudios sobre Antonio de Solís y Juan de la Hoz y Mota,⁴ el interés de numerosos investigadores por Francisco de Bances Candamo,⁵ el inicio de la investigación sobre Juan de Matos Fragoso realizado por Di Santo,⁶ el más amplio de O'Connor sobre Agustín de

¹ Duncan Moir y Edward M. Wilson, *Historia de la literatura española, vol. III: Siglo de Oro: Teatro*, Barcelona, Ariel, 1985, pág. 207.

² María Teresa Julio, *La recepción dramática: aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger, 1996; Raymond R. MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico, 1958; Raymond R. MacCurdy, *Francisco de Rojas Zorrilla*, New York, Twayne, 1968; Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993; Ann L. Mackenzie, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

³ También coordinadas por ellos han tenido lugar algunas actividades como las Jornadas dedicadas a Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: *Actas de las XXII jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de Julio de 1999*, ed. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, y las Jornadas toledanas: *Toledo, entre Calderón y Rojas: IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca, Toledo, 14, 15 y 16 de Enero de 2000*, ed. F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y J. Cano Navarro, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha, 2003.

⁴ Frédéric Serralta, *Antonio de Solís et la comedia d' intrigue*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1987; Manuela Sánchez Regueira, *Comedias de Antonio de Solís*, Madrid, CSIC, 1984; Manuela Sánchez Regueira, *Obra dramática menor*, Madrid, CSIC, 1986, ediciones que han suscitado debate. También, Elisa M. Domínguez de Paz, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1986.

⁵ Francisco Cuervo Arango, *Francisco Antonio de Bances y López Candamo. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1916; Francisco Bances Candamo, *El esclavo en grillos de oro y la piedra filosofal*, ed. C. Díaz Castañón, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros de Asturias, 1983; Juan Manuel Rozas, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», *Segismundo* 1 (1965), págs. 247-73; Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. D. W. Moir, London, Tamesis, 1970; Ana Suárez Miramón, «Bances Candamo: hacia un teatro ilustrado y polémico», *Revista de Literatura* 55, 109 (1993), págs. 5-53; Ignacio Arellano, «Teoría dramática y práctica teatral. Sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Crítica* 42 (1988), págs. 169-92; Ignacio Arellano, «Teoría y práctica de los géneros dramáticos de Bances Candamo», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. C. Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 1998, págs. 1-26.

⁶ Elsa Leonor Di Santo, «Noticias sobre la vida de Juan de Matos Fragoso», *Segismundo* XIV (1980), págs. 217-31.

Salazar y Torres, al que se suma una reciente y magnífica edición de sus loas,⁷ la introducción general a Juan Pérez de Montalbán llevada a cabo por Jack H. Parker y el trabajo de conjunto de María Grazia Profeti sobre el mismo dramaturgo,⁸ los estudios de Luciano García Lorenzo sobre Jerónimo de Cáncer, estupendo autor de teatro cómico a la espera de que se le dedique tiempo en esta parcela de su producción,⁹ y la investigación y edición de la obra teatral de Álvaro Cubillo de Aragón por parte de estudiosos como Francisco Domínguez Matito y Elena Marcello. Entre los que Ignacio Arellano denominó «dramaturgos mayores» de la escuela dramática de Calderón¹⁰ se cuenta Agustín Moreto, llamado «el mejor de los discípulos de Calderón» por Wilson y Moir, al que se han dedicado ya varios estudios monográficos.¹¹

Moreto participa de una serie de rasgos que la crítica ha atribuido a la llamada «escuela de Calderón». Wilson y Moir (págs. 207-14) resumen los rasgos comunes en mayor o menor medida a estos dramaturgos, los cuales sintetizo aún más en esta presentación:

- Creación de la tensión dramática a base de la construcción de dilemas morales que afectan a los protagonistas y obligan a reflexionar al público.
- Preocupación por el «decoro», según el cual cada personaje está llamado a cumplir el ideal de la función social que le corresponde.
- Construcción de intrigas argumentales en las que los elementos individuales se subordinan a la trama principal.
- Búsqueda de la perfección formal bajo la pauta de Calderón y Góngora, aunque se superan en buena parte los recursos expresivos. Influencia del teatro cortesano en la construcción estudiada de las obras.
- Desarrollo bien elaborado de imágenes e ideas que se conciertan con el verso de forma adecuada.
- Sistema de trabajo en el que se reescriben con diversas variantes obras anteriores en busca de mayor perfección formal, nueva orientación y mayor profundidad de pensamiento.

A estos rasgos podría sumarse también la costumbre de escribir obras en colaboración entre varios dramaturgos. Moreto es bien representativo de este modo de elaborar teatro propio de su tiempo. Este dramaturgo participa en buena parte de las características citadas y trabaja a partir de una poética que le da buenos resultados, con algunas comedias magníficas que están en la mente de todos. La búsqueda del equilibrio que envuelve toda su obra aligera los aspectos más retóricos del calderonismo y ofrece un marchamo propio de este escritor.

⁷ Thomas O'Connor, «Don Agustín de Salazar y Torres», *Bulletin of bibliography and magazine notes* XXXII (1975), págs. 158-62, 167 y 180; Thomas O'Connor, «The mythological world of Agustín de Salazar y Torres», *Romance Notes* XVIII (1977), págs. 221-29; Thomas O'Connor, «Language, irony and death. The poetry of Salazar y Torres: el encanto en la hermosura», *Romanische Forschungen* XC (1978), págs. 60-69; Judith Farré Vidal, *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.

⁸ [Jack] H[orace] Parker, *Juan Pérez de Montalbán*, Boston, Twayne, 1975; María Grazia Profeti, *Montalbán: un comediografo dell' età di Lope*, Pisa, Università, 1970.

⁹ Luciano García Lorenzo, «La comedia burlesca en el siglo XVII: *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo* XIII (1977), págs. 131-46.

¹⁰ Ignacio Arellano, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.

¹¹ Wilson y Moir (1985), pág. 214. Entre los estudios sobre Moreto se cuentan: Frank P. Casa, *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1966; Ruth Lee Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Massachusetts, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, 1931-1932 (reimpreso en Philadelphia, 1932); Ermanno Caldera, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliardica, 1960. James Agustín Castañeda, *Agustín Moreto*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1974; Ann L. Mackenzie, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993; Ann L. Mackenzie, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994; Ruth Sánchez Imizcoz, *El teatro menor en la España del siglo XVII: La contribución de Agustín Moreto y Cabaña*, New Orleans, University Press of the South, 1998; María Luisa Lobato, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.

A pesar de que el teatro de Moreto destaca en una primera aproximación por una serie de rasgos que lo configuran como uno de los mejores dramaturgos del Siglo de Oro español, falta mucho por hacer con el fin de llegar a tener una comprensión global de su obra. Y esto ocurre, especialmente, por el abandono al que han estado sometidos sus textos, los cuales deberían constituir la base sobre la que se edificase la poética e interpretación de los mismos y no a la inversa, como se ha hecho, lo cual no debe llevarnos, sin embargo, a menospreciar la labor crítica –en ocasiones excelente– de quienes nos han precedido.

Ahora bien, cualquier estudioso de la literatura en general y de la del Siglo de Oro en particular, conoce bien los múltiples inconvenientes que debe vencer el sufrido investigador que desea ocuparse de la edición crítica de la producción de un autor. Problemas iniciales, como la dispersión de los testimonios y su difícil y lenta localización, la dificultad misma del trabajo de edición crítica a la que se suma en demasiadas ocasiones la falta de valoración por parte de colegas e incluso de evaluadores incapaces de ver en ese trabajo minucioso, exhaustivo e irremplazable que es el de editar con profesionalidad a un dramaturgo áureo una de las mejores aportaciones que un filólogo puede realizar al patrimonio literario.

En el caso de Moreto se añade a estas dificultades el hecho mismo de que se trata de un autor con una parte muy importante de su obra más extensa: comedias, escrita en colaboración con otros dramaturgos. De ahí deriva la necesidad de conocer lo que fue un método de trabajo muy habitual en el siglo XVII, y ser capaz de relacionar la producción de autores que en muchos casos tienen características propias bien divergentes entre sí, lo que exige un sólido conocimiento de cada uno de ellos.

De no entender de forma adecuada el método de trabajo del teatro áureo deriva la deficiente interpretación que en ocasiones se ha dado de prácticas que eran comunes en la época, como la mecanización que se produce en la segunda mitad de siglo, la cual lleva a los autores a construir obras nuevas a partir de materiales heredados, que no ‘robados’. De esa falta de contextualización surgen las acusaciones de plagio a las que en ocasiones una parte de la crítica ha sometido a este autor, tanto por no situar en su contexto un vejamen antiguo de Cáncer como por no tener presente el sistema de trabajo del teatro áureo en el que, a menudo, se construían pasajes de obras nuevas a partir de la reelaboración de elementos de otras antiguas sin que ello fuera un demérito.

La obra dramática moretiana destaca por encima de esos materiales heredados, como en otro lugar ya he señalado,¹² por su variedad, su capacidad de captar y de reflejar tipos humanos llevados en ocasiones hasta el ridículo, como el protagonista de *El lindo don Diego*, el modo equilibrado en que construye las intrigas, la facilidad para captar ambientes y lenguajes muy variados, la técnica depurada en la construcción dramática y el perfecto trazado de sus graciosos. La vitalidad de su teatro lo hace merecedor de su lectura y, lo que aún sería más deseable, de su representación. Sus obras, sin embargo, resultan de difícil localización a principios del siglo XXI. Y aún en los casos en que el lector las cree reunidas, por ejemplo en la conocida edición de Fernández Guerra para la Biblioteca de Autores Españoles (BAE), el acercamiento a las mismas permite comprobar cuán lejos estamos de lo que debió ser el proyecto inicial del dramaturgo sobre su producción.

Consciente de la compleja situación de sus comedias, empecé a finales de los años ochenta una serie de publicaciones¹³ encaminadas a poner orden en una parte de su corpus todavía más

¹² *Historia del Teatro Español*, vol. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro, coord. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, págs. 1181-1205.

¹³ María Luisa Lobato, «Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto», *Criticón* 46 (1989), págs. 125-34; María Luisa Lobato, «Versificación del teatro cómico breve de Agustín Moreto», en María Luisa Lobato, ed., *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, págs. 347-65; María Luisa Lobato, «Fijación textual del entremés *La Mariquita*, de Moreto», en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990)*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 301-28; María

dispersa y desconocida que las comedias, el teatro breve. Como resultado de una investigación de más de una década vio la luz en 2003 el libro titulado *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, que recoge las 37 piezas que constituyen su teatro breve.¹⁴ Se realizó allí la edición crítica de cada una de ellas, precedida por un amplio estudio inicial en el que se analiza la trayectoria dramática moretiana, las complejas cuestiones relativas a la atribución de esas piezas, la morfología de las mismas de acuerdo con criterios hasta ahora no aplicados a estos géneros dramáticos, y la situación de Moreto dentro de las coordenadas literarias de su tiempo.

Una vez fijado el corpus de teatro cómico breve de este dramaturgo me pareció que sería una aportación interesante al patrimonio de la dramaturgia áurea recuperar con el mayor rigor posible la producción más amplia de Moreto: sus comedias. En efecto, si hasta ahora había resultado muy difícil acceder a los textos de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto, tampoco resulta fácil poder leer hoy de forma fidedigna su producción mayor, como se ha indicado, ya que resulta notoria la ausencia en el mercado de ediciones recientes de la mayor parte de su obra. Nos animó a emprender esta empresa, además, la inexistencia, hasta donde sabemos, de grupos de trabajo que en este momento se ocupen de Agustín Moreto. En lo que se refiere a las ediciones de las obras de Moreto que es posible encontrar en este momento en el mercado, hay que reseñar, tal como se ha indicado, que sólo dos comedias pueden ser adquiridas en librerías: *El lindo don Diego* y *El desdén, con el desdén*. De ellas únicamente *El desdén, con el desdén* se imprimió en el volumen de la *Primera Parte de Comedias de Agustín Moreto*, que es el que nos interesa en la fase actual de nuestro proyecto. Por otra parte es posible adquirir en CD-Rom la transcripción paleográfica de sus comedias realizada a partir de la *editio princeps* por la editorial Chadwyck-Healey dentro del CD «Teatro Español del Siglo de Oro».¹⁵ Sin embargo, el hecho de que se trate de una edición paleográfica, y por tanto, no crítica, y el elevado coste del citado CD lo convierten en un instrumento eficaz para determinadas investigaciones, pero inasequible de forma habitual a una mayoría de estudiantes y estudiosos, y, desde luego, al público en general.

La tarea de conseguir en la actualidad una edición en el mercado de las comedias de Moreto, con la excepción señalada de *El lindo don Diego* y *El desdén, con el desdén* es tarea poco menos que imposible para el resto de obras. Las ediciones que en algún momento se han realizado están agotadas y sólo de modo ocasional es posible consultarlas en bibliotecas bien provistas. El corpus más completo es el que editaron Luis Fernández-Guerra y Narciso Alonso Cortés. El primero de ellos se publicó en 1856 en la colección Biblioteca de Autores Españoles (BAE) de la editorial Atlas de Madrid, con el título *Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña*. Aun reconociendo que fue un trabajo muy meritorio para su momento, presenta los inconvenientes que los especialistas conocen bien en relación con los distintos criterios críticos respecto a los actuales y la carencia de cotejos entre manuscritos e impresiones existentes. La edición de Alonso Cortés se hizo en 1916 con el título *Agustín Moreto, Teatro*, en la colección Clásicos Castellanos de la editorial Espasa-Calpe en Madrid.

En vista de esta situación en 2003 inicié la fase de reunir un equipo de investigadores que colaborasen en la edición crítica de las Comedias de Moreto. Nos propusimos comenzar por la *Primera parte de Comedias de Moreto*, impresa en 1654 y única editada en vida del autor. Se sumaron pronto a esta iniciativa Abraham Madroñal (CSIC) y Francisco Domínguez Matito (Universidad de La

Luisa Lobato, «Cornudo y apaleado, mandadle que baile: del refrán al entremés», en Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas I-VI [celebradas en] Almería*, Almería, Diputación Provincial, 1991, págs. 19-30; María Luisa Lobato, «Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto», en *Homenaje a Hans Flasche*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, págs. 113-54.

¹⁴ Lobato (2003).

¹⁵ M^a del Carmen Simón Palmer, Directora Comité Editorial, *Primera parte de Comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654, Madrid, Chadwyck-Healey España. 1998. CD-Rom (Teatro Español del Siglo de Oro).

Rioja), y este incipiente grupo consiguió tras un año de trabajo una de las Ayudas a Proyectos de Investigación en la convocatoria de 2004 del entonces llamado Ministerio de Ciencia y Tecnología, la cual, aunque escasa, fue un factor que estimuló el trabajo del equipo. Para poder desarrollar el proyecto en el plazo marcado (*Primera Parte de Comedias de Moreto* en 2004-2006) fue necesario contar con otros jóvenes investigadores que se encargasen cada uno de ellos de una comedia de esa *Primera parte*. Se unieron así al grupo inicial Beata Baczyńska (Univ. de Wrocław, Polonia), Esther Borrego (Univ. Complutense de Madrid), Judith Farré (Tecnológico de Monterrey), Delia Gavela (Biblioteca Nacional), Juan Antonio Martínez Berbel (Univ. de La Rioja), Marielle Nicholas (Univ. de Pau), Marco Pannarale (Univ. de Milán), Héctor Urzáiz (Univ. de Valladolid) y Miguel Zugasti (Univ. de Navarra).

En la actualidad estamos terminando la fase de filiación de testimonios y cotejo crítico, y nos proponemos en 2006 realizar la anotación filológica de cada comedia de esa *Primera parte*. Trabajamos a partir de todas las fuentes manuscritas e impresas que hemos podido localizar, con el fin de realizar el cotejo de los diversos testimonios hasta lograr, cuando sea posible, la fijación del *stemma* de cada obra. Buscamos el establecimiento de un texto base lo más sólido que sea posible y cercano a la voluntad del dramaturgo, al que acompañarán en la versión impresa las notas filológicas adecuadas para que resulte comprensible a un lector ilustrado de nuestro tiempo. Por último, cada comedia irá precedida de un prólogo que la presente y ayude a centrarla en su contexto.

Nuestro propósito es avanzar en la edición del corpus moretiano, aunque somos conscientes de varias dificultades no pequeñas que le son propias. Por una parte, el hecho de que su obra suscita numerosos problemas de atribución que afectan a una parte importante de las comedias que en algún momento se le han atribuido. En segundo lugar, la necesidad de conocer bien la obra dramática de varios de los autores áureos cuyos textos son el punto de partida de diversas comedias de Moreto. A ello se suma la existencia de casi una veintena de obras escritas en colaboración con otros autores, lo cual obliga a analizarlas desde esa perspectiva concreta. Y, como se trata de una obra viva, estamos también pendientes de nuevas atribuciones que, con escasos datos, pretenden adjudicarle obras de autor incierto.¹⁶ Con todo, quedan aún casi treinta y cinco obras que en este momento parece que pueden atribuírsele con bastantes garantías y que serán objeto preferente de nuestra dedicación.

Sus comedias se han transmitido a través de varias vías, la mayoría impresas. Sólo conservamos manuscritos autógrafos de *El poder de la amistad*, autógrafa excepto en las dos primeras hojas de la 3ª jornada,¹⁷ *El parecido en la corte*,¹⁸ *Oponerse a las estrellas*, manuscrito al parecer autógrafo de Matos, Martínez de Meneses y Moreto,¹⁹ y *El príncipe perseguido*, autógrafa la segunda jornada, las otras dos escritas por Belmonte y Martínez de Meneses, respectivamente.²⁰ En cuanto a los impresos, y refiriéndonos únicamente a las *Partes* de sus comedias, se publicaron tres, de las cuales sólo la primera se imprimió en vida del autor, en concreto, en 1654. La publicó en Madrid Diego Díaz de la Carrera y se hizo a costa de Mateo de la Bastida. Tanto la *Segunda parte* como la *Tercera parte* aparecieron como impresas en Valencia en 1676 en la imprenta de Benito Macé aunque a costa de dos nombres diferentes, datos estos que proceden de la segunda edición verdadera de la *Primera*

¹⁶ Es el caso de la reciente publicación de la comedia *San Pedro Regalado* atribuida a Moreto, en la que su editora, María Teresa de Miguel Reboles, ni siquiera deja lugar a la duda. La edición se publicó en Madrid por la Asociación Universitaria Medievalense en 2004. Atribución que nos parece más que dudosa, como en su momento se dirá.

¹⁷ María Soledad de Ciria Matilla, «Manuscritos y ediciones de las obras de Agustín Moreto», *Cuadernos Bibliográficos*, XXX (1973), págs. 75-128. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España.

¹⁸ Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, [Madrid, 1860], London, Tamesis Books Limited, 1968, pág. 276.

¹⁹ La Barrera (1968), pág. 277.

²⁰ La Barrera (1968), pág. 276. Perteneció a la biblioteca del Duque de Osuna, hoy en la Biblioteca Nacional de España.

*parte*²¹ y que, a partir de ahí, se aplican a esas dos partes contrahechas. Reúnen sueltas en su mayoría del siglo XVIII, a las que se ha antepuesto una portada y preliminares falsos.

Estamos, en fin, convencidos de la relevancia que tiene fijar los textos que corresponden al patrimonio cultural español en uno de sus periodos de mayor florecimiento, el siglo XVII, por parte de uno de sus más destacados autores, Agustín Moreto. Nos proponemos a partir de la fijación de los textos la revisión actualizada de la obra dramática de Moreto en el contexto de su época.

²¹ *Primera Parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*. Dedicado a don Joseph de Cañizares ... 1677. En Madrid, por Andrés García de la Iglesia.

LA RELACIÓN DE VIAJE DE FRAY DIEGO DE OCAÑA Y SU «MEMORIA DE LAS COSAS» (1599-1601)

BLANCA LÓPEZ DE MARISCAL
Tecnológico de Monterrey

Reconstruir el pasado inmediato; dar cuenta a través de un texto de las aventuras vividas en tierras lejanas; describir ante los ojos asombrados de los contemporáneos la geografía recientemente descubierta y visitada; explicar, a quienes se quedaron, las costumbres ajenas y las prácticas extrañas; dar nombre a lo nunca visto y a lo nunca imaginado son sólo algunos de los múltiples motivos por los que se escriben relatos de viaje. En ellos podemos encontrar una gran riqueza informativa sobre encuentros y transferencias culturales, ya que los relatos de viaje nos brindan información sobre la figura del narrador y el *mundo de vida* del que éste procede, así como sobre sus encuentros con culturas que le son ajenas.

En esta ocasión, analizaré un texto que ha sido escasamente estudiado. Se trata de la relación del viaje que hizo fray Diego de Ocaña por tierras americanas entre 1599 y 1605,¹ un texto que ha sido publicado en forma fragmentaria en varias ocasiones. Dos de ellas por fray Arturo Álvarez, la primera con el título *Relación de un viaje maravilloso por América del Sur* (Madrid, Studium, 1969) y la segunda, aún más fragmentada que la primera, titulada *A través de la América del Sur*, forma parte de la colección *Crónicas de América* de Historia 16 (Madrid, 1987). Existe un tercer fragmento de este texto que bajo el título «Fray Diego de Ocaña, Relación del viaje a Chile, año 1600» fue publicado por Eugenio Pereira Salas, en *Anales* de la Universidad de Chile.

El texto es mucho más que un relato de viaje ya que contiene además de relaciones de sucesos,² la descripción de las fiestas que se realizaron para la entronización de la Virgen en las ciudades de La Plata, los Charcas y Potosí (folios 152-162, 188-190, 255-260³ del manuscrito), y una comedia titulada *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros* (folios 235 al 254 del manuscrito); así como veintidós dibujos y cinco mapas. Cabe señalar que en ninguna de las ediciones modernas del texto se incluyen ni la comedia, ni las relaciones de fiesta, ni los grabados con los que Ocaña ilustró su texto.

¹ Actualmente, por encargo del GRISO, me encuentro elaborando la edición crítica del relato de Ocaña que será publicado en la Colección «Biblioteca Indiana», a partir de un manuscrito que se encuentra en la Universidad de Oviedo. Es a este manuscrito al que remito en todas las citas que hago del texto de Ocaña en el presente trabajo.

² Entre las relaciones de sucesos que se encuentran el texto Ocaña narra lo acaecido durante algunos de los terremotos que le tocaron a lo largo de su viaje, entre ellos, los de Arequipa (1600 y 1604), el de Chuquisaca (1601), y Lima (1605); así como también un auto inquisitorial celebrado en Lima en 1605.

³ Que en el manuscrito aparece como la 301, porque existe un error de paginación, de tal forma que se pasa del folio 250 al folio 300 sin que existan vacíos.

Por su parte, la comedia fue publicada en La Paz, en 1957, en los Cuadernos de teatro de la «Biblioteca Paceña», en una edición dirigida por Jacobo Liberman con introducción de Teresa Gisbert, e ilustraciones de José Mesa. Algunos de los dibujos de Ocaña han sido publicados acompañando estudios de historia del arte colonia.⁴

En el viaje narrado, fray Diego de Ocaña parte del convento de Guadalupe en Extremadura hacia América, con el encargo de recabar limosnas entre los devotos de la Virgen, y de asegurarse que esas limosnas llegasen a la Península. Su intención, como bien queda establecido en el texto, era reunir contribuciones y destinarlas al convento español, de tal manera que no se desviasen, a otras órdenes religiosas o a otras advocaciones marianas, los donativos que los fieles establecidos en las tierras recientemente conquistadas y pobladas destinaban al culto mariano; Ocaña es tan explícito al explicar su función recaudadora que llega a decir sin ningún empacho:

Y con esto les quité las limosnas [a los dominicos], que era lo que yo pretendía; de manera que todos los días anda un hombre por las calles y casas pidiendo para nuestra señora de Guadalupe, y lo que recoge se entrega a los mayordomos para que se junte para Castilla. Y de esta suerte será esta limosna perpetua. (fol. 214v)

El viaje de Ocaña fue motivado por la crisis económica en la que se encontraba el Monasterio en la segunda mitad del siglo XVI, debida, principalmente, a que las limosnas habían disminuido por la creciente pauperización de España. Situación que al interior del monasterio se veía agravada por el deterioro de la imagen de los «romeros» y la disminución de las peregrinaciones, ya que ambas prácticas habían tenido su apogeo en el período medieval y ya para fines del siglo XVI empezaban a desaparecer, de tal forma que

los monjes intentaron organizar un eficaz sistema de recaudación de limosnas y mandas en los dominios españoles en América. Varios jerónimos viajaron a Indias –Fr. Diego de Losar, hacia 1587; Fr. Diego de Ocaña y Fr. Martín de Posada, en 1599; Fr. Pedro del Puerto, en 1612– con el propósito de potenciar e institucionalizar la devoción a la Virgen de Guadalupe y las demandas en diversas ciudades.⁵

Por otra parte, no está de más recordar que en el Nuevo Mundo se iba consolidando un culto guadalupano, cada vez más extendido y cada vez más intenso,⁶ debido seguramente en gran medida a que las gestas del descubrimiento y la conquista de América se encuentran, en muchos casos, marcadas por la personalidad y las prácticas religiosas de los extremeños, quienes extendieron por el Nuevo Mundo la devoción a la imagen de Guadalupe.⁷ Muchos de los conquistadores visitaban el Monasterio antes de emprender su azaroso viaje o al retornar de él. Cristóbal Colón visitó Guadalupe en varias ocasiones, una de ellas en 1486, y lo mismo podemos decir de Hernán Cortés y de los hermanos Pizarro, extremeños que antes de embarcarse a América solían pasar, en condición de peregrinos, a la Basílica guadalupana a rendir su tributo a la Virgen y solicitarle la gracia de encontrar condiciones favorables para el largo trayecto. No es por eso extraño que el culto a la guadalupana haya encontrado en los conquistadores un medio para extenderse en tierras americanas, y de ahí también que los superiores del Convento decidieran enviar, con au-

⁴ Cf. *Los siglos de oro en los virreinos de América*, Madrid, Museo de América, 1999, y Rolf Foerster, *Jesuitas y mapuches: 1593-1767*, EXCERPTA, n° 4, junio de 1996.

⁵ Cf. «El Real Monasterio de Santa María de Guadalupe», artículo consultado en el sitio electrónico <<http://www.diomeses.com/guadcrisis.htm>>, el día 6 de abril de 2005.

⁶ Un buen ejemplo de esto, lo encontramos en la profundamente arraigada tradición mexicana, en la que la devoción a la advocación guadalupana se vio fortalecida con la aparición, en 1531, de una imagen que adoptó el nombre de la extremeña.

⁷ Disponemos de información muy precisa sobre el origen de los pobladores, con la que es posible afirmar que a partir de 1541 «los viajeros que partían al Perú eran en su mayoría (80 por ciento) andaluces extremeños y castellanos, y entre los viajeros cuyo destino era México la cifra de los provenientes de la misma región asciende al 88 por ciento. Georges Baudot, *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II: Siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 45.

torización de Felipe II,⁸ a sus recolectores de limosnas, uno de los cuales fue, ni más ni menos, Diego de Ocaña.

A partir de una primera lectura, el texto de Ocaña parece tener la misma estructuración y las mismas características de la gran mayoría de los *relatos de viaje* que se produjeron a partir de las expediciones de descubrimiento y conquista del siglo XVI;⁹ la información que contienen estos relatos suele responder a instrucciones precisas que se les daba a los conquistadores para la elaboración de sus relaciones de viaje. Por ejemplo, en la instrucción de don Antonio de Mendoza que acompaña a la relación de fray Marcos de Niza se le ordena, entre otras cosas: informarse si los indios están en paz o en guerra «los unos indios con los otros»; observar la cantidad de gente que hay en los poblados: «si es mucha o poca o si están derramados o si viven juntos»; informar sobre la calidad y fertilidad de la tierra: «si es áspera o llana, los ríos si son grandes o pequeños, y las piedras y metales que hay en ellos; dar noticia sobre las costas del mar ya sea el mar del sur o el mar del norte».¹⁰

Este tipo de instrucciones fueron posteriormente formalizadas por la Corona y se encuentran contenidas en la *Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de la Indias*. Se trata de un texto que se imprimió en 1577 en el cual, como su nombre indica, se dan instrucciones de cómo se deben elaborar las relaciones, los listados y las memorias de todos los pueblos de indios y de españoles que se encuentran bajo jurisdicción española. Estas instrucciones estaban destinadas a estructurar la información que habían de mandar a la corona tanto los concejales de los pueblos como los curas o los religiosos que estuvieran a cargo de impartir la doctrina en los poblados más remotos del imperio y, al igual que en el instructivo del virrey Mendoza, se pide dejar asentada información muy concreta. La instrucción consta de cincuenta apartados o números entre los que destacan: asentar el nombre de la comarca o provincia, quién fue el descubridor o conquistador de ella, la información sobre el temperamento y la calidad del clima, de las aguas, de la tierra y de los pobladores. Se pide también que quede asentada la información con respecto a la localización geográfica «si estuviese tomada», la distancia con respecto a otros pueblos de españoles y de indios, los nombres y sobrenombres de dichos pueblos, las características del sitio y asiento de los mismos. Los apartados 13 al 15, por ejemplo, están dedicados a la información sobre las lenguas, las costumbres y los gobiernos de los pueblos de indios, para continuar con información sobre el asiento en el que están los poblados, las sierras o cordilleras, los ríos, los lagos y las lagunas, los volcanes y las grutas, la vegetación silvestre y los cultivos tanto de frutales como de granos y hortalizas. Desde luego no quedan fuera de la larga lista las minas de oro y plata, las canteras de piedras preciosas, las salinas, las formas de las casas y los materiales de construcción, así como los edificios. En este rubro se pone especial atención a las instalaciones de los religiosos, ya se trate de conventos y monasterios, iglesias, catedrales, hospitales y colegios, etcétera.

La crónica de Ocaña, a pesar de no ser una crónica oficial, parece seguir al pie de la letra este tipo de documentos ya que se encarga de dar, de manera minuciosa, todo este tipo de información, lo que la convierte en un estupendo documento referencial en el que podemos encontrar información precisa sobre el extenso territorio que recorre. Pero, justamente por tratarse de un documento que parece tener como destinatario, no a la Corona, sino a los hermanos que ha dejado atrás en el convento, nos encontramos con un texto que va mucho más allá del documento oficial y en el que el narrador deja también plasmadas sus vivencias personales y su muy particular forma de percibir los espacios que recorre.

Resultan de especial interés pasajes en los que el fraile describe el paisaje exuberante y extraño con el que se va enfrentando, como el paraje costero que encontró Ocaña entre Chiclayo

⁸ «[...] para recoger y cobrar las limosnas y mandas que se hubieren hecho [...] al Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe», Real Cédula, Archivo General de Indias, Sección Quinta. Indiferente general, legajo 2,869.

⁹ Esto sucede, sobre todo, si lo que leemos es una de las ediciones modernas tan fragmentadas.

¹⁰ Antonio de Mendoza, «Instrucción de Don Antonio de Mendoza...», pág. 146.

y el pueblo de Etén, en el que el fraile jerónimo afirma haber visto un cúmulo de piedras con características que le resultaron extraordinarias, ya que al ser

heridas con otras piedras es tanto lo que suenan que se oyen media legua larga y con tan sonoro sonido que parecen campanas muy grandes, y me pareció que sonaban tanto como la campana grande de nuestra casa y lo que más admiró es que estábamos seis personas alrededor de las dos piedras y cada uno de nosotros teníamos en las manos piedras unas grande y otras pequeñas y dábamos todos a un tiempo en diferentes lugares y parecía que repicábamos una docena de campanas unas grandes y otras pequeñas, de suerte que según es la piedra con que se da, así suena, que si es grande parece una campana muy grande y si es una piedra pequeña suena como campanilla y con tan grande sonido que dura mucho el retintín que suena en el oído como cuando se da un golpe grande en una campana. (fol. 42)

La descripción de la *pedra do sino*, como se llaman en Brasil a estas piedras sonoras que se suelen localizar en algunas de las costas del Atlántico sudamericano, resulta por demás ociosa si la contrastamos con la información utilitaria que los documentos oficiales solían exigir, pero fray Diego quien, como dijimos antes, cumple rigurosamente con consignar la información que sus superiores esperarían encontrar, tiene también ojos y, en este caso, oídos para un fenómeno que a él le resulta novedoso y digno de consignar. Algo muy similar sucede cuando relata las curiosas alianzas que hacen entre sí los perros y los monos para lograr pasar los ríos infestados de cocodrilos del Darién:

Los perros [se sitúan] en una parte, y comienzan todos aladrar, y los caimanes que hay en el río vienen al ladrido, y estanse quedos debajo del agua esperándolos, y cuando a los perros que han ladrado un rato les parece que ya están allí los caimanes juntos en aquel lugar donde ellos están ladrando lo que hacen es callar todos, y van corriendo por más arriba, o más abajo y pasa el río a nado callando, y cuando el viento y el olor llega a los caimanes ya ellos están de la otra parte, y déjanlos burlados, y esto se ve cada día por experiencia. Y habiendo mi compañero y yo salido algunas veces a rezar hasta la (puerta) parándonos, reparábamos en el ladrar de los perros que los vimos, y oímos pero no sabíamos el secreto hasta que diciendo yo en la posada que todas las veces que salía al río veía orilla del algunos perros ladrar me dijeron lo que acabo de contar que lo pongo por cosa tan notable como el pasar de los micos en el camino de Portobelo de una parte a otra hechos cadena asidos de las colas unos de otros. (fol. 22v)

Pasajes como los anteriores nos permiten descubrir a un narrador que tiene la capacidad de maravillarse con las características del espacio con el que se encuentra. Y es por ello que en las descripciones de los pobladores del Nuevo Mundo encontramos fragmentos en los que se contrasta la percepción del *yo* con la percepción del *otro*, cuyas características he descrito en un trabajo más extenso sobre *Relatos y relaciones de viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI*.¹¹

El encuentro con *el otro* suele estar, en Ocaña, marcado por el asombro y la extrañeza, sobre todo cuando se trata de la descripción de los naturales, a los que rara vez suele presentar como civilizados; el viajero se detiene con mayor cuidado en aquellos cuyas costumbres le resultan exóticas o salvajes:

Luego comenzamos dentro de cuatro días a hallar algunos ranchos de indios, y pocos indios por los campos, desnudos como sus madres los parieron, así mujeres como hombres, y todos embijados y feos, que no parecen sino diablos. (fol. 114v)

Como podemos apreciar, utiliza operaciones discursivas en las que introduce marcadores que dejan ver juicios subjetivos y de valor: «parecen», «considero», «creí», en los que el narrador hace patente el espacio social y cultural desde el cual está hablando. En este caso, es importante señalar que asociar al hombre primitivo con seres monstruosos es una práctica que tiene sus orígenes en la tradición de los viajeros occidentales de la antigüedad y que es muy fácil encontrar pasajes similares tanto en textos de Plinio como de Marco Polo o Mandeville. En el fragmento que acabamos

¹¹ Blanca López de Mariscal, *Relatos y relaciones de viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI*, Ediciones Polifemo, Tecnológico de Monterrey, Madrid, 2004.

de ver, el ser monstruoso elegido como término de la comparación es el mismo demonio, con lo cual el narrador logra darle identidad a lo que le resulta abominable.

La desnudez es aún más desagradable cuando se traslada a los espacios urbanos y el hombre primitivo empieza a convivir con los españoles que se han establecido en las tierras conquistadas: «Y fuimos a la iglesia, la cual estaba llena de indios y indias, todos desnudos en cueros, y tan grandotes ellos y tan feos y tan deshonestos, que me causó grandísimo enfado...» (fol. 115). Más adelante agrega: «Y lo que más me enfadaba era [...] cuando llegaban con tanta deshonestidad a quitar alguna cosa de la mesa; y las mujeres están ya tan hechas a verlos así, las españolas, que no se les da nada y se reían mucho de lo que yo me enfadaba...» (fols. 115-115v).

La inmensidad del continente americano se convierte en un obstáculo para Ocaña, tanto para conseguir las limosnas que dan motivo a su azaroso viaje como para la edificación del alma de los españoles que se han establecido en los territorios más alejados. Es por eso que su travesía por Chile se presenta como infructuosa, y no es sino hasta que llega a las grandes ciudades como Lima, La Plata o Potosí cuando se convierte en un embajador de la devoción mariana; un embajador que ha llegado para entronizar a la Virgen e instaurar las prácticas religiosas en su forma más suntuosa.

El vehículo para lograrlo es la polifacética y talentosa personalidad del monje jerónimo, quien, habiendo sido educado en el Monasterio de Guadalupe, pertenece a la larga tradición de artistas que produjeron la magnífica colección de libros miniados que el convento alberga en la actualidad. El entrenamiento que los novicios solían tener como pintores le permitió a Ocaña utilizar sus habilidades para hacer imágenes de la Virgen que en un principio le consiguieron fondos para sobrevivir, y que, posteriormente, le dieron un espacio privilegiado en la sociedad colonial, ya que no solamente recibía de los poderosos el encargo de pintar imágenes de la Virgen, sino que también se convertía en el responsable de organizar, con todo lujo de festejos y celebraciones, la entronización de dichas imágenes.

La descripción de estos últimos le da al texto de Ocaña una dimensión inusual, ya que se convierte no sólo en el relato de viaje del que hemos estado hablando sino también en una detallada relación de los festejos de entronización. Fray Diego tiene buen cuidado de describir tanto los preparativos como las festividades mismas entre las cuales se encuentran procesiones, celebraciones litúrgicas, fiestas de toros y justas como el «juego de la sortija» cuyo objetivo es honrar a la Virgen otorgando a los caballeros un espacio para: «servir a la excelsa y excelente dama / cuya luz oscurece al claro Apolo» (fol. 189). Como parte del relato de la justa también se describen detalladamente a los diferentes personajes que participaron en ella: el príncipe Tartáreo acompañado de su amada Proserpina, Mahoma, el Caballero del amor divino, el Salvaje de Tarapaya, entre otros.

Además, Ocaña transcribe letanías, villancicos, sonetos, y, como ya dijimos antes, incluso la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*: «imágenes y textos que –como dice Beatriz Mariscal– conformaban complejos sistemas emblemáticos [...] y constituyen una preciosa fuente de información sobre las fiestas públicas novohispanas, sobre la creación literaria [...] y sobre la visión que [los organizadores] tenían de los naturales.¹²

En las relaciones de viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI, narración y descripción forman parte integral del tejido textual, y cada una de ellas tiene la finalidad de sustentar aspectos diferentes del texto; por un lado, la necesidad del narrador de dar información sobre su tránsito por las tierras que van siendo descubiertas y/o conquistadas, y por el otro, las múltiples digresiones con las que se describe el escenario por el que se transita. Los diferentes elementos que conforman el texto de Ocaña hacen evidente que nos encontramos frente a una relación con características muy particulares, en las que el relato de viaje es el soporte para incluir todos los aspectos obligados en la *Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de la Indias*. Y

¹² Beatriz Mariscal Hay (ed.), *Carta del Padre Pedro de Morales*, Biblioteca Novohispana V, El Colegio de México, México, 2000, pág. xix.

es también el motivo para dar cuenta de los referentes relacionados con el espacio geográfico, la travesía y los usos y costumbres de la gente.

Más aún, al encontrar también, en el relato de Ocaña, las descripciones de las solemnes celebraciones para propiciar el culto a la Virgen de Guadalupe, podemos ser testigos del diálogo que se establece entre los diversos discursos retóricos que son parte central de la construcción de la nueva sociedad colonial. En el texto confluyen el discurso oficial, que sienta las bases para la legitimación de la nueva administración, el discurso eclesiástico en el cual se va dando forma a la conquista espiritual, y un discurso predominantemente descriptivo que da cuenta de la cosmovisión de una sociedad que se encuentra en gestación.

LOS CUENTOS EN EL TEATRO DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN¹

ELENA E. MARCELLO
Universidad de Castilla-La Mancha

Los trabajos de Chevalier,² Williamsen,³ Ahmed,⁴ McGrady⁵ y Hernández Valcárcel⁶ han sentado las bases para el estudio del cuento o cuentecillo en la literatura y en el teatro del siglo XVII, proporcionando al investigador inventarios y análisis variados sobre el género, taxonomía, procedencia oral o escrita del cuento, modalidad de difusión, función dramática, etc. En el ámbito dramático áureo el cuento franquea a menudo los límites de la mera función cómica y llega a subrayar la tesis o el tema de la pieza, a anunciar el desenlace, a ayudar en la configuración de un personaje, a ser un elemento unificador y de cohesión de la obra o, incluso, a ser el principio inspirador de toda una comedia. También Cubillo de Aragón se acoge a los usos de sus compañeros de oficio. Demostración fehaciente de ello son los treinta y un cuentos, extraídos de su corpus dramático,⁷ que aquí se señalan y analizan intentando dilucidar el agente evocador, la procedencia, la función

¹ Este artículo se ha desarrollado dentro del proyecto «Géneros dramáticos de la comedia española. I Rojas Zorrilla y A. Cubillo de Aragón», financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología (BFF 2002-04092C-04).

² De su nutrida y valiosa aportación crítica recuerdo solamente el catálogo tipológico, escrito en colaboración con Julio Camarena, en cuya bibliografía se hallarán referencias a los trabajos anteriores: Julio Camarena Laucirica – Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, [I], *Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995; [II], *Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1997; [III], *Cuentos religiosos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003; [IV], *Cuentos-Novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

³ Vern G. Williamsen, «The dramatic function of 'cuentecillos' in some plays by Mira de Amescua», *Hispania*, LIV (1971), págs. 62-67.

⁴ Uta Ahmed, *Form und Funktion der 'cuentos' in den Comedias Calderons*, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1974; «La función del cuento en las comedias de Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo coloquio angloamericano*, ed. Hans Flasche, Berlín, Walter de Gruyter, 1973, págs. 71-77.

⁵ Donald McGrady, «El uso de la *facezia* italiana en *Las flores de don Juan* por Lope», en Marie Wellington y Martha O'Nan (eds.), *Romance Literary Studies. Homage to Harvey L. Johnson*, Potomac, Maryland, J. Porría Turanzas, North American Division, 1979, págs. 53-62; «Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* de Lope», *Bulletin Hispanique*, LXXXV (1983), págs. 79-95.

⁶ Carmen Hernández Valcárcel, *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger-Univ. Murcia, 1992; *El cuento medieval español*, Murcia, Universidad, 1997; *El cuento español en los siglos de oro*, Murcia, Universidad, 2002, dos tomos.

⁷ Las obras de Cubillo, citadas en este trabajo por medio de siglas, son las siguientes:

ACS: *El amor como ha de ser*, en Elena E. Marcello, *Las comedias de costumbres de Álvaro Cubillo de Aragón. Edición y estudio*, Tesis doctoral inédita, leída en 2002, págs. 206-323.

AT: *Añasco el de Talavera*, en Marcello, *Las comedias...*, págs. 324-429.

CA: *La corona del agravio*, suelta. s. l., s. i., s. a. Ejemplar: Bibliothèque Nationale de France, Yg 358. Los versos remiten a la edición *Obras sueltas (AT, CA, PC y PP)* en preparación para la Univ. de Castilla-La Mancha.

que desempeñan en la pieza y, finalmente, la presencia según el género tratado. Quedan excluidos de este primer inventario los cuentos que, procedentes a su vez de otras fuentes (sobre todo el romancero o las crónicas), han sido el principio inspirador de toda una obra y las referencias implícitas a los mismos. Pongo dos ejemplos que vienen al caso. *MVH* es una pieza que rememora la historia trágica de los Comendadores de Córdoba. En el desenlace el Venticuatro limpia su honor asesinando a don Jorge, don Fernando, su mujer, las criadas, los lacayos y un papagayo que hablaba en el patio (*MVH*, fols. 199r-v). El detalle del papagayo, presente en las fuentes antiguas, se transforma en manos de Lope de Vega en un cuentecillo que se inserta en la comedia *El cuerdo en su casa*.⁸ En *PP* (vv. 2455-459) se alude a una anécdota histórica, narrada por Plinio, que tiene como protagonistas a Alejandro Magno, Apeles y Campaspe. El conocido amor del pintor por la hermosa amante del gran macedonio tiene gran difusión en los Siglos de Oro: se recuerda, por ejemplo, en *Il cortigiano* de Castiglione (I, lii, liii), en la *Silva de varia lección* de Mejía (II, 18) y, finalmente, constituye el asunto de la comedia calderoniana *Darlo todo y no dar nada*. Este tipo de referencias, como se ha dicho, no se contemplan en esta contribución.

CUENTOS PRONUNCIADOS POR PERSONAJES ELEVADOS

En *HD* (pág. 83) la reina Dido rememora una anécdota erudita acerca del rey Seleuco y su ley contra el adulterio, con la que se castigaba al culpable sacándole ambos ojos. Este monarca, que se vio obligado a cumplirla en la persona de su hijo, resolvió el dilema sacándole un ojo a este y otro a sí mismo. El episodio, atribuido erróneamente a Trajano, aparece en *No hay ser padre siendo rey* de Rojas Zorrilla;⁹ se recuerda también en *El marqués de Mantua* de Lope de Vega¹⁰ y fue dramatizado por Moreto en la comedia *La fuerza de la ley*. Si aquí el cuento sirve de argumento, como si de una *auctoritas* se tratara, para corroborar la postura firme y conforme a la majestad de la reina cartaginesa, en las demás ocasiones en que un noble es portavoz de una inserción «narrativa» domina la función comparativa. La esposa del Venticuatro de *MVH* (fols. 193r-v) recurre

CS1: *El conde de Saldaña Primera parte*, en Ramón Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, BAE 57, 1951, págs. 97-110.

CS2: *El conde de Saldaña Segunda parte*, en Mesonero Romanos, *Dramáticos...*, págs. 97-110.

DC: *Los desagratios de Cristo*, en Álvaro Cubillo de Aragón, *El enano de las Musas*, Madrid, María de Quiñones, 1654 (Ed. facsímil: Hildesheim-New York, Georg Olms, 1971), págs. 222-56.

DE: *Del engaño hacer virtud / El ejemplo de casados o Los casados por fuerza*, suelta, s. l., s. i., s. a. Ejemplar: Biblioteca del Palacio Real de Madrid, VIII-17135.

HD: *La honestidad defendida de Elisa Dido, reina y fundadora de Cartago*, en Cubillo de Aragón, *El enano de las Musas*, págs. 47-89. Los versos remiten a nuestra edición crítica inédita.

IPB: *El invisible príncipe del Baúl*, en Marcello, *Las comedias...*, págs. 430-535.

JL: *El justo Lot*, suelta, s. l., s. i., s. a. Ejemplar: Museo Nacional de Teatro de Almagro, sin signatura.

MM: *Las muñecas de Marcela*, en Marcello, *Las comedias...*, págs. 536-630.

MS: *La manga de Sarracino*, suelta, s. l., s. i., s. a. Ejemplar: Universitätsbibliothek Freiburg, E-1032-n, 13.

MVH: *La mayor venganza de bonor*, en *Parte X de Nuevas Escogidas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1658, fols. 182r-199v. Ejemplar: Biblioteca Nacional de España (Madrid), R/ 22.663.

PC: *La perfecta casada (Prudente, sabia y bonrada)*, en Marcello, *Las comedias...*, págs. 754-909.

PP: *Perderse por no perderse*, en Marcello, *Las comedias...*, págs. 631-753.

SNB: *El señor de Noches Buenas*, en Marcello, *Las comedias...*, págs. 910-98.

TSM: *Los triunfos de san Miguel*, en Cubillo de Aragón, *El enano de las Musas*, págs. 101-38.

VSM: *El vencedor de sí mismo*, suelta, Sevilla, F. de Leefdael, s.a. Ejemplar: London Library, P 902-13.

⁸ Hernández Valcárcel, *Los cuentos en el teatro...*, págs. 413-14.

⁹ «Trajano tan recto era / que a fuerza de sus enojos / mandaba sacar los ojos / a quien un delito hiciera. / Llegó la ocasión primera / y su hijo le cometió; sintiolo, penó y lloró, / mas por no romper la ley / se sacó el un ojo el rey / y el otro a su hijo sacó» (Francisco de Rojas Zorrilla, *No hay ser padre siendo rey*, ed. Enrico Di Pastena en *Obras I*, dir. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa, III, vv. 2913-922).

¹⁰ «También con su propia mano Virginio su hija mató, / y porque su bando quebró / mató a su hijo un romano; otro, por quebrar la ley, / un ojo se sacó a sí, / y otro a su hijo» (Hernández Valcárcel, 1992, pág. 79).

al ejemplo clásico de la tórtola y el águila, muy difundido en la lírica amorosa, para «significar» el tormento de su alma y, al mismo tiempo, prefigurar el peligro que llevará al desenlace funesto; en *CSI* (pág. 85a) el conde alecciona a su hijo sobre la ingratitud que él mismo experimenta por medio de otra anécdota, aparentemente de origen erudito, sobre un filósofo. En ella, probablemente, se alude a Heráclito, célebre por llorar en público la miseria de la naturaleza humana, según cuenta Mexía en la *Silva de varia lección* (I, 39) y narra a modo de cuestión Joan de Timoneda en el *Buen aviso y portacuentos* al recordar el llanto y la risa de Heráclito y Demócrito.¹¹ En *DC* (pág. 243b) Tito reprende el carácter duro de Domiciano a través de otro cuentecillo que enlaza con el conocido tópico amoroso, de origen caballeresco, que insta todo caballero a conocer el amor. En *PP* (vv. 1207-226) Beatriz, un personaje algo ambiguo en su definición social (dama / criada), reproduce la fábula esópica de la raposa y el león para aleccionar a la dama acerca de su actitud. Este apólogo, difundido en España desde la Edad Media, aparece también en *El pretendiente al revés* de Tirso de Molina.¹² Cubillo, además, lo reutiliza en *DE* (fol. 10v), aunque, en este caso, es Barreno, el gracioso, el emisor del cuento. Finalmente, la Doralice de *VSM* (pág. 6a) refiere el caso del delincuente que, huyendo de la justicia, termina refugiándose en casa del ofendido. La anécdota, utilizada aquí como término de comparación del estado anímico de la dama, bien pudiera ser el origen de un enredo. En el *Persiles* se halla este recurso en la historia del polaco (III, 6) y en el recuerdo (I, 6) de la frase proverbial «no hay mejor asilo que el que promete la casa del enemigo». También los dramaturgos auriseculares se aprovecharon de este expediente, como bien señala una jugosa interrupción metateatral¹³ de *Amor y obligación* de Solís, y el mismo Cubillo lo usó en *MM*, una comedia de capa y espada que empieza con la llegada de don Carlos a casa de Marcela, a cuyo pariente este ha matado en duelo. Algo parecido también ocurre en *Obligados y ofendidos* de Francisco de Rojas Zorrilla.

CUENTOS PRONUNCIADOS POR PERSONAJES BAJOS

En el teatro de Cubillo abundan los criados «consejeros» que, por medio de cuentos, comentan o inciden en las manías de sus propios amos, siendo portavoces de una mentalidad más pragmática y de un código de conducta contrapuesto al de los personajes elevados. Sus intervenciones «narrativas», marcadas por una intencionada finalidad lúdica, tienen a menudo mayor espesor y sirven para enhebrar una secuencia dramática o caracterizar el tono de una pieza. A este propósito, *HD* resulta relevante, porque en ella la constante presencia del gracioso, emisor de cuatro cuentecillos, ayuda a plasmar cómicamente el mito clásico de Dido, reina de Cartago.¹⁴ El Tabanco de

¹¹ Joan Timoneda y Joan Aragonés, *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, ed. Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 129, nº 66.

¹² Cf. Maxime Chevalier, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, pág. 28, nº 7 y nota relativa; Francisco Martín García, *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos (basta el siglo XVIII)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, nº 60. Véase también Francisco Rodríguez Adrados, *Historia de la fábula greco-latina (III)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1987, pág. 373, nº H200; Francisco Martín García y Alfredo Róspide López, *Fábulas esópicas*, Madrid, Ediciones Alba, 1989.

¹³ «Verás / como le doy con la treta / antigua de la justicia / y el hombre muerto aquí cerca, / que es un secreto probado / para aprieto de comedias / [...] Mi amo, señor, / muerto un caballero deja / cerca de aquí; la justicia / nos sigue y, hallando abierta / vuestra casa, nos entramos / a buscar piedad en ella» (Antonio de Solís, *Comedias de don Antonio de Solís*, ed. Manuela Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1984, dos tomos, I, pág. 779; el texto ha sido modernizado).

¹⁴ Sobre esta comedia véase Elena E. Marcello, «La honestidad defendida... de Álvaro Cubillo de Aragón: una defensa de Dido en clave de enredo», F. B. Pedraza Jiménez 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, págs. 145-71; Domingo Gutiérrez, «La 'Dido' de Cubillo de Aragón: reivindicación histórica y defensa de un modelo de mujer», en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación del Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, II, págs. 1003-018.

HD observa, interviene, aconseja y opina sin cesar: cuando eso ocurre, las inserciones «narrativas» son sus mejores armas. Cuando alecciona a Alejandro a no lanzarse en pronósticos pesimistas sobre la supuesta traición de su amada Policena, utiliza un cuentecillo (pág. 62) que tiene como protagonista a un lindo, que, antes de recibir una pedrada en la frente, acude a un cirujano para que le cure. Cuando la sospecha de Alejandro, que oye «al paño» con el gracioso la conversación de Policena y el príncipe, adquiere sustancia de realidad, Tabanco reanuda su cuento exclamando «¡Mosca! Ahora digo que puedes / pedir parche al cirujano, / que ya tiró la pedrada» (pág. 64). En otros momentos del enredo Tabanco dirime una contienda (págs. 68-69) recordando la historia de los dos contrincantes que se vuelven amigos una vez dejados a solas; intenta mellar la actitud de la reina Dido (pág. 61), esgrimiendo el refrán «La mula de los abades / pasa el río por la puente» o usando otro cuentecillo (pág. 69), aparentemente de tipo erudito, a pesar de su difusión oral («Dicen que...»), acerca del rey que no duerme por velar sobre el reino:

Dicen que hubo un rey tan dueño
de su reino que en velar
sobre él hacía grande empeño,
por no dejar de reinar
el tiempo que daba al sueño.
Llegó a decírselo cierto
quidan, y respondió altivo:
«Cuando velo, soy rey vivo;
cuando duermo, soy rey muerto».
Mas volvíole a replicar,
con despejo y con valor:
«Tratad de vivir, señor,
que es primero que reinar».
La madeja que el sol peina
siempre vive esclarecida.
¡Viva el rey que con su vida
velando y durmiendo reina!

Pero hay más graciosos «cuentistas» en Cubillo: Bras en *ACS* (vv. 782-801) resuelve la indecisión de la Infanta que «ni come ni deja comer» acudiendo al ejemplo filosófico del asno de Buridán, presente también en *La pícaro Justina*.¹⁵ Similarmente, Pedro en *IPB* (vv. 939-48; 2132-166) se regocija de la necedad del príncipe con un cuento sobre el engaño de una hechicera que, como él mismo afirma, «si no como nacido / viene aquí como divieso» y argumenta jocosamente sobre la licitud de la situación que ha moldeado toda la comedia recordando una discusión entre amo y criado acerca de un plato de brevas. Bato en *JL* (págs. 12b-13a) contrapone su visión de sentimiento amoroso utilizando un cuentecillo sobre un amante sufrido que, por amor, recibe unas pedradas de su amada. Teodora en *MM* (vv. 357-66) intenta apaciguar los temores de su señora, que recela se descubra al fugitivo que ella ha amparado en la casa, gracias al cuento del cazador que por buscar en el nido las alondras se lastimó; mientras Copete en *SNB* (vv. 304-14) aporta una argumentación alocada acerca de una negra que parió un hijo blanco para contrarrestar la disparatada ocurrencia del Marqués.

Mantienen una fuerte intención cómica también los cuentos que ayudan a la caracterización de las figuras de donaire, al expresar ideas no acordes a la dignidad de los señores o al recalcar los rasgos peculiares de los graciosos. Beltrán de *MM* (vv. 834-40) en un alarde de ingenio «a la inversa» con la criada Teodora se escuda en que una vieja le aconsejó a «que no fuese corto» de entendimiento; Pedro de *IPB* (vv. 323-30), al recibir un vestido del príncipe por recompensa, recupera un cuento de fuente erudita, ya tradicional en el Siglo de Oro: el del robo a un patituerto –en Cubillo a un corcovado– presente en la *Sobremesa* de Timoneda, en *La Floresta de Santa Cruz*,

¹⁵ Luis Montoto y Rautenstrauch, *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*, Sevilla, Tip. Gironés, 1921-1922 (Segunda impresión aumentada y corregida), I-II; I, pág. 150.

en los cuentos de Arguijo y sintetizado en el refrán popular «¡Plegue a Dios que bien le venga!»;¹⁶ la cobardía proverbial del gracioso impulsa a Monzón, en *CS1* (pág. 95c), a recordar el célebre cautiverio de Orán; la dedicación a los placeres de la gula empuja Merlín de *MS* (fol. 13v) en una alabanza de los distintos tipos de tintos, etc. Más de una vez los graciosos recurren también a los trillados tópicos satíricos del tiempo, que tienen como protagonistas a médicos (*PP*, vv. 1101-128; *VSM*, pág. 18a; *CA*, vv. 1059-079), viejas y avarientos (*TSM*, págs. 126-27) o «figuras» que aspiran a señoría (*DE*, fol. 7v).

Más allá de la finalidad cómica, los cuentos pueden servir para subrayar ciertas actitudes de los protagonistas. En *AT*, comedia donde múltiples factores complacen y regocijan al público de la época, se inserta sólo un cuentecillo (vv. 397-416) en boca del gracioso. Su colocación en la primera jornada –la que menos abundancia de recursos cómicos tiene– interesa para caracterizar a Dionisia como mujer hombruna en oposición a Leonor. Chacón comenta la inusual escena galante entre las protagonistas, en la cual Dionisia persevera en galantear a una persona de su mismo sexo, malinterpretando el tópico «querer por solo querer / a nadie puede ofender». Lo hace a través de un anécdota sobre un portugués, realzada por la presencia de lusitanismos, que enlaza lingüística y semánticamente con la réplica de Leonor («Tú querrás cuanto pudieres / pero, al fin, no podrás nada») y se remata tras comprobar la obstinación absurda de Dionisia.

Cuando, además, el cuento se presenta en forma onírica puede llegar a tener, por su valor profético, múltiples funciones. El sueño tiene particular relieve en dos comedias de Cubillo. La tercera jornada de *MM* se abre con César que oye los gritos del dormido Beltrán. Eso da pie a una primera reflexión sobre la verdad o ilusión de los sueños. Al despertarse, el criado «cuenta» cómo ha ganado la plaza de Argel en sueños y acude a un cuento (vv. 2049-090) para argumentar lo cierto de este presagio. Tanto el cuentecillo como la discusión que sigue erigen el gracioso a protagonista de toda la secuencia y anuncian cómicamente el último enredo de la comedia. En efecto, el galán decide abandonar el refugio de la casa de Marcela, permitiendo a Beltrán comentar preocupado: «Luego dirán que es acaso / el soñar, cuando se sueña / que está en Argel un cristiano» (vv. 2183-185). Más tradicional, en cambio, es el caso de *PC* (vv. 1153-176; 1177-1204), donde le toca a Calvatrueno ejemplificar el dicho que el sueño quita mitad de la vida.

En algunos de los casos mencionados, el cuento sirve para favorecer el desenlace. Un caso destaca en Cubillo. En la última jornada de *PP* Merlín se presenta ante el rey porque el sarao lo envía «para que sea / o su entremés o sainete / como si fuera comedia» (vv. 2360-362). Por ello, con un categórico «Va de cuento» (v. 2363), se explaya en una relación sobre la situación conflictiva de un caballero que lucha entre el amor y el deber (vv. 2359-2450). Este relato ficticio refleja la situación en la que se encuentra su amo y facilita así al rey –oponente inconsciente de los amores de Ruy Gómez– las directrices para el final feliz.

CONCLUSIONES

No puede decirse que Cubillo de Aragón destaque en originalidad por lo que concierne el uso de cuentecillos en su teatro. Como ocurre en muchas piezas auriseculares, el emisor privilegiado del cuento sigue siendo la figura del donaire, que, con este medio, trivializa una situación absurda u ofrece un consejo casero. En estos casos domina la finalidad lúdica, a menudo manifiestamente declarada a través de expresiones de disculpa sobre la «alcaldada» (*ACS*, v. 785) o el «remedio de chanza» (*HD*, pág. 61; *PP*, v. 1102) que se van a pronunciar. Como dicta el canon dramático aurisecular, el gracioso debe provocar la risa, incluso cuando aconseja *novellando*. Así lo recalca meridianamente Tabanco al decirle a su amo: «...aunque te provoque a risa, / parece cosa precisa / haber de decirte un cuento» (*HD*, pág. 62). En los casos de portavoz socialmente elevado, en

¹⁶ Véase Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, pág. 348, O28; Timoneda y Aragonés, *Buen aviso...*, 1990, pág. 293.

cambio, el cuento se ciñe a una función comparativa o argumentativa, perdiendo, obviamente, el tono lúdico. En Cubillo, se aprecian también inserciones «narrativas» con función estructural, en las que se prefigura el desarrollo de la comedia y se diluye el matiz ridículo (piénsese en los casos citados de *PP*, *MVH* y *MM*). La correlación «cuento de origen erudito / emisor noble / función didáctica o comparativa» y «cuento popular / emisor bajo / función cómica» se mantiene *grosso modo* en los casos de portavoces nobles, pero, como se ha podido comprobar, en los otros casos este posible parámetro se infringe bastante.

Por lo que respecta a la presencia de cuentos insertados en el teatro del granadino, se puede deducir de este primer inventario su mayor aparición en las comedias de intriga, de figurón y palatinas (tres cuentos en *IPB*, *MM*, *PP*, 1 en *ACS*, *AT*, *PC*, *SNB*) en oposición a las de argumento histórico, caballeresco, legendario o de tono solemne u trágico (dos cuentos en *VSM*, 1 en *CS1*, *CS2*, *DC*, *JL*, *MS*, *MVH*, *TSM*; ninguno en las dos partes del *Rayo de Andalucía* y la *Tragedia del Duque de Berganza*), con la excepción de *HD* (cinco cuentos). Sin embargo, la presencia (o ausencia) de cuentos en algunas piezas debe contemplarse en relación con otros factores –como, por ejemplo, el asunto de procedencia literaria, el tono serio o cómico, la fecha de composición, etc.– que no tienen espacio en la presente contribución.

BIBLIOGRAFÍA DE ESCRITORAS ESPAÑOLAS (EDAD MEDIA – SIGLO XVIII). UNA BASE DE DATOS*

M^a DEL CARMEN MARÍN PINA
Universidad de Zaragoza

NIEVES BARANDA LETURIO
UNED

1. BIESES: BIBLIOGRAFÍA DE ESCRITORAS ESPAÑOLAS

La comunicación o comunicaciones que venimos a exponer aquí se puede considerar atípica, no solo por el hecho de que se trate de dos investigadores (as) que trabajan al alimón y suman sus tiempos de palabra, sino también por sus contenidos, ya que además de traer los resultados de una investigación original, hemos venido a hacer la presentación de una herramienta de trabajo ante los especialistas que mejor pueden apreciarla y que mayor partido pueden sacar de ella.

A esta herramienta de trabajo la hemos llamado BIESES, acrónimo de *Bibliografía de Escritoras Españolas*, y es en esencia una base bio-bibliográfica en la que encontrar los datos de las escritoras españolas desde la Edad Media hasta 1800, incluyendo las fuentes primarias y las fuentes secundarias, cuando las hay.

La idea de hacer esta bibliografía nació por un lado del aumento que han sufrido las publicaciones sobre las escritoras de este período, que han incorporado estudios y ediciones en un número impensable hace apenas dos decenios; y por otro de la falta de herramientas bibliográficas generales posteriores a la excelente bibliografía de Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*.¹ Si a ello le sumamos que tales estudios y ediciones se suelen publicar en medios de escasa difusión, editoriales especializadas con tiradas cortas, están cronológica y geográficamente desperdigados o que parecen pertenecer a áreas aledañas a la literatura, tendremos que la dificultad informativa en esta parcela de estudio es grande. Como es lógico, las carencias documentales tienen consecuencias y así lo comprobamos en el hecho de que los estudios incidan una y otra vez en las mismas autoras dejando de lado una extensa nómina, de que incluso en las más conocidas se olviden datos fundamentales ya publicados en otros trabajos, lo que hace que algunos estudios pierdan gran parte de su valor, e incluso que se repitan errores ya corregidos documentalmente. Con el fin de facilitar la ampliación de nuestros conocimientos en un campo que consideramos de relevancia y gran actualidad, pensamos que el mejor medio era diseñar una herramienta que recogiera de forma renovable y fiable toda la información y la hiciera fácilmente

* La realización de este trabajo ha contado con la ayuda del Proyecto de Investigación BFF2003-02610, «Bibliografía de escritoras españolas: Edad Media-Siglo XVIII», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

¹ 2 tomos, Madrid, Biblioteca Nacional, 1903-1905. Hay que recordar a Isabel Barbeito, *Escritoras madrileñas del siglo XVII: estudio bibliográfico-crítico*, Madrid, Universidad Complutense, 1986 (tesis doctoral); Carolyn L. Galerstein, *Women Writers of Spain. An Annotated Bio-Bibliographical Guide*, New York, etc., Greenwood Press, 1986; o Carmen Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual Bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991, entre otras referencias.

asequible a los investigadores o curiosos en general. De ahí partió lo que ahora se ha concretado como BIESES.

Desde el punto de vista práctico, este objetivo se formalizó con la solicitud en 2003 de financiación al MEC español para un proyecto de investigación con un equipo formado por los siguientes investigadores: Nieves Baranda, de la UNED, como coordinadora; y con la participación de M^a Carmen Marín Pina (UZA), Emilio Palacios (UCM), Emilio Blanco (UDC) y Jacobo Sanz Hermida (USA), todos ellos con experiencia probada en el trabajo bibliográfico, si bien en diferentes campos, como es bien sabido. La financiación que se nos dio para el trienio 2004-2006 tenía como objetivo cubrir los gastos de iniciar esta bibliografía en sus diferentes aspectos, que eran básicamente el diseño y «alimentación» de una base de datos que pudiera ser accesible por internet para toda la comunidad científica. Efectivamente para el equipo era indiscutible que debía tratarse de una base de datos, puesto que el manejo actual de la información pasa por las posibilidades ofrecidas por instrumentos cada vez más complejos en sus prestaciones, pero más sencillos de utilizar y sobre todo de difundir, ya que bien se trate de una base en red o de un CDROM no cabe duda de que la manejabilidad y bajo precio del soporte (por no hablar de otras ventajas a todos evidentes) le proporcionan aún más valor y eficacia.

Para comenzar debíamos plantearnos dos cuestiones íntimamente relacionadas: establecer cuál era la información pertinente que debía contener cada entrada y en qué base de datos, es decir, en qué software podía tener mejor cabida esa información. A la primera pregunta la respuesta fue que debía de tratarse de una bio-bibliografía, es decir, que para cada autora se debía incluir un número mínimo de datos biográficos que permitieran ubicarla al menos en el tiempo o en un entorno físico, de ser posible. Esta condición nos pareció necesaria debido a que en su mayor parte se trata de autoras ignoradas, distribuidas a lo largo de más de 300 años, cuyos nombres salvo excepciones no dicen nada (pero nada de nada) a los estudiosos e incluso, cuando se trata de religiosas, se pueden producir homonimias o quasi-homonimias muy confusas.

Aparte de esta certeza, el resto de la información tenía muchos problemas por la variedad de materiales que había que tener en cuenta en las descripciones. No podemos olvidar que la mayor parte de las bases de datos que manejamos (por ejemplo, la de Relaciones de sucesos, la de libros de caballerías, la del Boletín de la AHLM) se restringen a un género o a fuentes actuales, lo que permite determinar de antemano los descriptores relevantes en casi todos los casos e incluso aportar sobre cada elemento una información muy elaborada. En BIESES, al tratarse de una selección basada en el género del autor y al abarcar cuatro siglos, la tipología de los documentos que es necesario describir es casi tan variada como la de los moldes literarios y los soportes materiales, es decir, casi como el de un catálogo de una biblioteca que deba atender a todos sus fondos en un mismo catálogo. Sin embargo, no basta con hacer una descripción bibliográfica estándar según los modelos habituales de la catalogación, pues hay datos que son muy relevantes para los investigadores y que no están contemplados en una ficha catalográfica. En nuestro caso la tipología abarca cartas, poemas y poemarios, obras de teatro, tratados religiosos, autobiografías, ediciones, manuscritos, partes de manuscritos o ediciones, etc., de modo que se debían contemplar muchos campos. Eso no se podía resolver asignando a cada tipo de obra un conjunto exclusivo de campos, pues entonces las dimensiones de la base y las búsquedas no resultarían operativas. Por otro lado, tal como sucede en este tipo de herramientas informáticas que necesitamos en humanidades, en cada campo era casi imposible establecer de antemano el número de caracteres que iban a ser necesarios (por ejemplo, para títulos, pero también para primeros versos, o resúmenes de cartas), lo que suele ser un dato necesario en la mayoría de los programas. Como última exigencia, las búsquedas debían poder desarrollarse en varios niveles, para permitir unas ciertas combinaciones discriminativas que afinaran resultados y enriquecieran la utilidad de nuestro trabajo.

Sin entrar en los detalles del proceso informativo sobre las bases de datos documentales que hay en el mercado, terminamos por escoger una base documental diseñada por la empresa española Micronet y llamada Knosys, en su versión 2004. La ventaja de esta base es que se puede consultar en internet; que los colaboradores trabajan contra un servidor donde se almacena la información

y, por tanto, todos colaboran en tiempo real (a pesar de estar físicamente muy distantes); que el número de campos en cada documento puede ser alto; que no es necesario predefinir la extensión de cada campo y que además de tener una alta posibilidad combinatoria en las búsquedas, éstas se pueden hacer por cadenas de caracteres, es decir, como si toda la información de la base fuera un mismo texto en *word* donde buscamos ciertas palabras. Para el diseño efectivo de los campos contamos con la colaboración temporal de Sagrario Arenas, una documentalista especializada en Knosys, que aportaba su experiencia informática y bibliográfica, aunque a la vez nos asegurábamos de que la organización informativa era pertinente y respondía a ciertos estándares descriptivos.

El resultado es una base bibliográfica que consta de un total de 41 campos (lo que es un número muy elevado en comparación con los modelos habituales), que desde su proceso de construcción, que no de consulta (tal número de campos a la vez es inabarcable), podríamos agrupar en los siguientes bloques:²

- **Campos biográficos.** Los primeros campos son los que se refieren al nombre de la autora, sus posibles variantes ortográficas, sus fechas y lugares de nacimiento/ muerte; y su estado civil.
- **Campos de autor.** Son los campos que se utilizan para los autores de las referencias secundarias, las ediciones con editor literario, los estudios u otros textos sobre las autoras. Se dividen en dos tipos: en el de un autor principal o en el de autores secundarios, por ejemplo, el editor literario de un texto, colaboradores, traductores, etcétera.
- **Campos de títulos y descripción de obras.** Aquí se insertan una serie de campos, de los cuales el principal es el de título, pero que puede ser complementado por otros campos cuando se estén describiendo piezas que pueden requerir otros elementos de descripción. Así los poemas, además del título, cuentan con campos específicos para incluir la rúbrica y primer verso; y para las cartas está previsto que se incluyan datos como el destinatario, los lugares de emisión y recepción o un resumen mínimo del contenido.
- **Campos de edición.** Para insertar los datos de edición de los impresos o los manuscritos hay un bloque de campos que se refieren a la editorial, el año, el n° de páginas o volúmenes y la serie.
- **Campo de notas.** En cada caso existe un campo de notas que permite añadir información muy variada sobre el documento. Este campo ha resultado de gran utilidad porque nos permite introducir información que puede ser imprescindible o muy útil, pero que no tiene cabida en las descripciones estandarizadas. En este campo se pueden incluir noticias como la existencia de un facsímil de la obra descrita; el hecho de que, por ejemplo, esté en latín; la fuente informativa cuando se trata de la referencia de una obra perdida o dudosa; etcétera.

Generalmente uno de los problemas que se presentan en nuestras bibliografías en bases de datos (piensen, por ejemplo, en la de Chadwyck & Healey, que dirige Carmen Simón y que todos empleamos) es la dificultad para describir documentos editados dentro de otros documentos, por ejemplo, un poema en un artículo; un artículo en una revista o colectivo, etc. Esta dificultad la hemos salvado creando un bloque de campos, similar al anterior (autor, título y datos de publicación, básicamente), pero precedidos de la preposición EN_... Además, para algún caso que se

² No se mencionan en esta descripción campos de uso interno que no aparecerán a la vista del usuario de la base, por ejemplo, la «clase de documento», que se encuentra al inicio y sirve para establecer los campos que tendrán que ser empleados en la descripción; o los de «Observaciones» e «Incluir», el primero empleado para dejar constancia de informaciones internas sobre el proceso de trabajo, bien para uno mismo (por ejemplo, dando cuenta de que la referencia aún está incompleta) o para otros colaboradores (decirle al revisor que tenga en cuenta algún aspecto preciso). El campo de «Incluir» sirve para darle el visto bueno al documento una vez ha sido revisado. Asimismo existe un campo siempre visible que incluye el nombre del colaborador del proyecto que ha realizado la entrada, de este modo se hace posible incluir las aportaciones al *curriculum vitae* del investigador ya que están perfectamente identificadas y pedir la colaboración de otros investigadores o alumnos.

ha presentado, hemos considerado necesario crear otro nivel de inclusión similar precedido por la preposición CON_..., en realidad abreviatura de *Contenido*. De este modo, la presentación del documento, por ejemplo, en un artículo en unas actas, establece claramente quién es el autor principal del trabajo y el título del mismo y a quién hay que atribuirle la publicación del volumen colectivo y su título, etc., incluidas las páginas que ocupa la referencia.

Por último y para todas las referencias hay un grupo de dos campos que podríamos llamar de contenidos y que sirven para detallar los temas del documento descrito. Uno de ellos es el campo que llamamos «Contiene», que nos permite incluir con sus páginas exactas las menciones de varias autoras en una misma referencia bibliográfica, cuando es necesario. El otro es quizá uno de los campos más importantes y útiles, es el campo de «Materia», donde se recoge la información relevante de cada documento, temas que trata, categoría genérica, tipo de entrada, autoras mencionadas, época, etc. Las búsquedas a partir de combinaciones establecidas en este campo permiten una riqueza informativa muy útil para evitar el «ruido» sin impedir recuperaciones amplias.

Creo que solo con esta somera descripción se puede percibir que se trata de una base de datos ambiciosa, que quiere ofrecer una información compleja, susceptible de búsquedas refinadas y discriminatorias, pero que a la vez no deja de ser una base bio-bibliográfica. Desde luego que en las consultas no se desplegarán toda esa variedad de campos, sino solo los que contienen información, los empleados para describir cada documento.

Hoy por hoy, después de un período de pruebas que tampoco nos evitarán ajustes futuros, tenemos incluidas más de 1.300 entradas de parte de las autoras más relevantes del período y de una gran cantidad de historias de la literatura, manuales, etc., pero aún lo consideramos insuficiente para ponerlo a consulta pública. Lo que esperamos es que para comienzos del 2006 estén incluidas todas las obras de las autoras más atendidas por la crítica (unas 25), lo que creemos sería un punto de partida suficientemente válido al mejorar algunas otras bibliografías existentes. A partir de entonces y a través de la página web del proyecto, que ya hoy existe, <<http://www.uned.es/bieses/>>, se podrán realizar las consultas.

Sin duda el mejor medio de verificar la validez del trabajo es utilizarlo en una investigación concreta y hemos elegido un terreno que esperamos sirva para probar la herramienta a la vez que demostrar su necesidad: la presencia, mejor dicho, ausencia de las escritoras medievales y del Siglo de Oro a lo largo de la historia literaria, el silencio en torno a ellas, las omisiones de sus obras o su presencia en algunos momentos y estudios.

Quienes damos cursos sobre escritoras del pasado sabemos que es un comentario reiterado en alumnos licenciados en filología hispánica la sorpresa ante el descubrimiento de una literatura, de unas autoras y de unos problemas metodológicos que ignoraban casi totalmente a pesar de sus cuatro o cinco años de carrera. Algunos podrían creer que esta ausencia se debe a que las autoras escribieron para sí mismas o para un entorno íntimo, quizá a que sus obras nunca fueron publicadas o a que se han conservado en manuscritos largo tiempo ignorados. Sin embargo, no permiten sostener tales creencias las obras especializadas, en particular los *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* de Manuel Serrano y Sanz, donde entre 1500 y 1700 aproximadamente hay unos quinientos nombres y más de cincuenta obras diferentes publicadas.³ Decir que esta ausencia en la historia literaria solo es posible si se explica por razones de exclusión de género es casi una simpleza; lo que nos interesa es observar cómo opera esa exclusión, dónde se produce el corte que deja a una escritora que ha visto su obra impresa o que ha gozado de cierta fama en su época fuera de la historia, es decir, cómo se pasa de la visibilidad a la invisibilidad o raramente viceversa.

Aunque nuestro programa de trabajo incluye la revisión de la presencia de escritoras desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, los imperativos de espacio aquí marcados nos exigen limitarnos

³ Este número de obras publicadas atiende solo a las que una autora publica de forma independiente y a su nombre. La precisión en estos datos será posible una vez esté completa la información en BIESES. Hoy por hoy nos basamos en cálculos manuales a partir fundamentalmente de los *Apuntes* de Serrano y Sanz.

al siglo XX y eso con grandes premuras. Ahora bien, no es posible olvidar que una buena parte del canon literario español se forjó en esos siglos aquí omitidos y que en la actualidad somos herederos de esas concepciones que cambian muy lentamente, pero que en todo caso no justifican la reiterada desidia hacia las escritoras.⁴

2. ESCRITORAS MEDIEVALES Y ÁUREAS EN LAS HISTORIAS DE LITERATURA DEL SIGLO XX

A comienzos de la pasada centuria se publicaron dos importantes repertorios de escritoras, los ya citados *Apuntes* de Serrano y Sanz y la reedición de la obra de Pérez de Guzmán y Gallo, *Bajo los Austrias. La mujer española en la Minerva literaria castellana*,⁵ una mina de datos e información mal explotada, cuando no ignorada, por la crítica, pues pocos son los historiadores que se han servido de ella para trazar una historia de la literatura más fidedigna con la realidad histórico-literaria de las mujeres. En general se puede decir que la historiografía literaria de este período muestra un desinterés total y absoluto por las escritoras, similar, por otro lado, al de los siglos precedentes. Los historiadores de la literatura en el siglo veinte se plantean problemas de periodización, de géneros literarios, de nociones historiográficas, pero en ningún momento se cuestionan la realidad y alcance de la escritura femenina, la necesidad de revisar los cambiantes criterios de selección de género seguidos por la crítica, de replantearse y ampliar el corpus, la nómina heredada de escritores e integrar en ella a otras escritoras. No es cuestión de sumar precipitadamente nombres de escritoras sin más, sino de recuperar sus obras con ediciones y estudios rigurosos y de revisar los criterios estéticos, sociológicos, o de otro tipo hasta ahora utilizados en esa selección finalmente institucionalizada como literatura canónica.

Para hacer este rastreo, repasamos medio centenar de historias específicas de la literatura española y de la literatura universal, manuales universitarios y otros más escolares, así como de divulgación general, historias de la literatura escritas por hispanistas españoles o extranjeros. En cualquiera de los casos, hemos procurado revisar aquellas obras que han marcado época en la Historia de la literatura española, guiándonos por el proceloso mar de esta disciplina humanística «toda problemas» y en permanente estado de re-elaboración por los iluminadores trabajos de Campos F. Figares, Gómez Moreno y Blecua recogidos en el excelente libro *Historia literaria / Historia de la literatura* coordinado por Romero Tobar.⁶

La historia de las historias de la literatura española de los primeros sesenta o setenta años del siglo XX está muy marcada por el magisterio de Menéndez Pelayo, quien aunque siempre se mostró reacio hacia este tipo de obras, como expresamente manifiesta en el prólogo a la traducción española de la obra de Fitzmaurice-Kelly, durante mucho tiempo las orientó con sus escritos.⁷ La atención que el polígrafo santanderino prestó a las escritoras medievales y áureas es realmente muy exigua y hay que espigarla por sus diferentes libros. Limitándonos a las famosas «memorias de la asignatura a su programa de oposiciones» (1878), de alguna manera su personal historia de la literatura, en los epígrafes de sus temas incluye a algunas escritoras de las que después se ocupará brevemente en trabajos posteriores; es el caso de Teresa de Cartagena, recuperada por su maestro Amador de los Ríos (1861-1865), Cristobalina Fernández de Alarcón, Teresa de Jesús, Sor

⁴ Se publicará próximamente la versión completa de este trabajo con el estudio sobre todos esos siglos.

⁵ Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, 2 tomos, Madrid, Biblioteca Nacional, 1903-1905, con reimpr. en Madrid, Atlas, BAE, CCLXVIII-CCLXXI; Juan Pérez de Guzmán y Gallo, *Bajo los Austrias, la mujer española en la Minerva literaria castellana*, Madrid, Escuela Tipográfica Salesiana, 1923, inicialmente publicado como artículos en *La España Moderna* entre junio y octubre de 1898.

⁶ Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Pressas Universitarias, 2004.

⁷ Mar Campos F. Figares, «Una lectura de historias (de la literatura)», en Romero Tobar (2004), pág. 241. Véase el prólogo a la edición castellana de Jaime Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literatura española*, Buenos Aires, Anaconda, s.a. [1901].

Marcela de San Félix, Oliva Sabuco y María de Zayas. Se fija así una nómina de escritoras historiadas que, con ligeras variaciones, supresiones o adiciones, se consolida en las historias de la literatura posteriores. El repaso de más de una treintena de ellas, aparecidas entre 1901 y 1969,⁸ brinda una lista de sesenta autoras, en la que las más citadas, con sus correspondientes frecuencias, son las que figuran en el cuadro del Apéndice 1, en el que se aprecia la importancia prestada a Teresa de Jesús, María de Zayas y María de Jesús de Ágreda.

En todos estos repertorios consultados, las escritoras siempre aparecen integradas en los períodos y géneros correspondientes junto a los escritores, lo mismo que en los índices generales, y sólo en un caso, en la obra citada de Blanco Sánchez (1924) hay un intento fallido de «segregación», de crear un capítulo aparte con las escritoras que recuerda el apéndice *Gynaeceum Hispanae Minervae* añadido por Nicolás Antonio a su *Bibliotheca Hispanae sive Hispanorum* (1677).⁹ Los criterios cronológicos y genéricos rigen la clasificación de las autoras, si bien la ubicación de algunas de ellas no siempre está clara y surgen vacilaciones, p. ej., a la hora de situar a Zayas y a Carvajal entre los cultivadores del cuento y la novela corta o entre la novela picaresca, como hacen José Rogerio Sánchez (1928) y Montoliu (1947). Vistas en conjunto, en las listas se aprecian variaciones, entradas y salidas sin comentario alguno (Florencia Pinar, Feliciano Enríquez de Guzmán), llamativas omisiones con respecto a los repertorios dieciochescos o a las historias de la literatura decimonónicas (Isabel de Villena, Bernarda Ferreira de Lacerda) y expresas reivindicaciones. En torno a los años treinta, p. ej., hay una fervorosa recuperación de Mariana de Carvajal, a la que si bien habían

⁸ Pedro Muñoz Peña, *Compendio de la historia general de la literatura y especialmente de la española*, Valladolid, Imp. y lib. D. J. Montero, 1902; Ángel Salcedo Ruiz, *La literatura española. Resumen de historia crítica*, 4 tomos, Madrid, Casa Editorial Calleja, 1915 (2ª ed.); Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana (comprendidos los autores hispanoamericanos)*, 7 tomos, Madrid, Gredos, 1915-1922, facsímil 1972; F. Navarro y Ledesma, *Lecciones de literatura*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1917 (5ª ed.); José Rogerio Sánchez, *Resumen de la historia de la lengua y literaturas españolas*, Madrid, Imprenta de los Hijos de Gómez Fuentebro, 1918; Rufino Blanco Sánchez, *Elementos de literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1924 (3ª ed.); Narciso Alonso Cortés, *Historia de la literatura española*, Valladolid, Librería Santarén, s.a. (h. 1930) (4ª ed.); Juan Hurtado, J. de la Serna y Ángel González Palencia, *Antología de la literatura española*, Madrid, 1926 (2ª ed.); Abigail Mejía, *Historia de la literatura castellana. Estudio histórico crítico que comprende la literatura hispanoamericana y de un modo especial la Historia de la literatura en Santo Domingo*, Barcelona, Imprenta-Editorial Altés, 1929; Paul van Tieghem, *Compendio de historia literaria de Europa desde el Renacimiento*, Madrid, Barcelona, Espasa-Calpe, 1932; Ludwig Pfandl, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933; P. Alberto Risco, *Historia de la literatura española y universal*, Madrid, Razón y Fe, 1934 (9ª ed.); Juan Chabás, *Breve Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Joaquín Gil Editor, 1936 (2ª ed.); Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, 2 tomos, Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1937; Ramón D. Perés, *Historia de las Literaturas Antiguas y Modernas*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1941; José Rogerio Sánchez, *Historia general de la literatura*, Ávila, 1941 (2ª ed.); A. Henschke, *Historia de la literatura. Maravillosa síntesis de la literatura universal*, Barcelona, Editorial Labor, s.a. (h. 1943) (2ª ed.); Juan Hurtado y Ángel González-Palencia, *Historia de Literatura Española*, Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga, 1943 (5ª ed.); Jorge Campos, *Historia universal de la literatura*, Madrid, Pegaso, 1946; Ciriaco Pérez Bustamante, *Historia de la literatura universal*, Madrid, Atlas, 1946; Aubrey F. G. Bell, *Literatura castellana*, Barcelona, Editorial Juventud, 1947; Manuel de Montoliu, *Manual de historia de la literatura castellana*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1947 (5ª ed.); Agustín del Saz, *Historia de la literatura*, Barcelona, Editorial Juventud, 1958; José Manuel Blecuá, *Historia de la literatura: sexto curso*, Zaragoza, Librería General, 1962; Edward von Tunk, *Historia Universal de la Literatura*, 3 tomos, Madrid, Revista de Occidente, 1962; Ángel del Río, *Historia de la literatura española. Tomo I. Desde los orígenes hasta 1700*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1963; Gerald Brenan, *The Literature of the Spanish People. From Roman Times to the Present Day*, Great Britain, Penguin Books, 1963; Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española. Tomo I, Edad Media y Renacimiento*, 5 tomos, Madrid, Gredos, 1966-1996; Emiliano Díez Echarri y José María Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1968 (1ª reimpr.); Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, 6 tomos, Barcelona, Vergara, 1968; Jean Descola, *Historia literaria de España. De Séneca a García Lorca*, Madrid, Gredos, 1968; Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la literatura universal*, 4 tomos, Barcelona, Planeta, 1968.

⁹ Sobre la misma, véase Lola Luna, «Escritoras para una historia literaria», en *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996, págs. 129-37; François Géral, «Nicolás Antonio juge de la femme de lettres à travers la *Bibliotheca Hispana Nova*», en *Rélatiions entre hommes et femmes en Espagne aux XVIIe et XVIIIe siècles. Réalités et fictions*, ed. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, págs. 39-52.

citado ya en el siglo pasado Fillol, Ticknor o Mudarra junto a María de Zayas,¹⁰ se había apeado de muchos manuales posteriores y Pfandl la recobra defendiendo su valía por encima de la de la madreña, de la misma manera que también el historiador alemán saca a la palestra la figura de Catalina de Mendoza, sobre la que pasa luego sin embargo de puntillas. Hurtado y González Palencia, por su parte, rescatan sin comentario alguno a la novelista Laura Mauricia (Leonor de Meneses), autora de la novela corta *El desdeñado más firme* (1655), cuya resurrección también es efímera, porque vuelve a desaparecer en el resto de manuales. A excepción de Teresa de Jesús, la atención que se les presta a todas estas escritoras es muy pobre, a veces reducida a una o dos líneas, porque se les considera autoras «menores». Las aproximaciones al estudio de los textos son escasas y sólo puntualmente, como en el caso de Pfandl, se comentan, p. ej., los argumentos y las técnicas compositivas, en un intento de acercamiento más crítico a partir de las obras, estudio que se ve lastrado, sin embargo, por apreciaciones y juicios morales y sexistas. La escritura femenina no acaba de aceptarse como tal y hay un intento de asimilarla a la masculina; es curioso, p. ej., el cierre de Cejador a su entrada de Santa Teresa, de la que acaba destacando su carácter varonil: «Su carácter varonil está retratado en aquellas palabras del *Camino de perfección*: “Es muy de mujeres, y no querría yo, hijas mías, lo fuéssedes en nada, ni lo pareciéssedes, sino varones fuertes”» (vol. II, tomo III, págs. 72-76), una cita totalmente descontextualizada empleada para autorizar su valía por medio de su asimilación al grupo de autores-hombres.

En el caso de María de Zayas, alarma a los historiadores su ligereza, rayana en inmoralidad. Sus obras se reconocen ingeniosas, divertidas, se colocan entre los grandes cultivadores del género de la novela corta, pero para muchos pecan de inmorales; así lo entiende Gayangos, en las notas a la citada edición de Ticknor: «de lo más verde e inmodesto que me acuerdo haber leído nunca en semejantes libros», a propósito de *El prevenido engañado* (pág. 345). Cejador, en cambio, aduce como autoridad el juicio de Fernández de Navarrete, para quien la autora carece «de la observación y de aquel íntimo conocimiento de las escenas del mundo que sólo puede adquirir un hombre, y de que está privada una señora por el retiro y circunspección con que la obliga a vivir el decoro de su sexo» (pág. 142); Alonso Cortés considera sus novelas «exageradas en la pintura de las malas costumbres» (pág. 217) y todavía en la década de los sesenta Blecuja la tacha de «algo desenvuelta» (pág. 153). El juicio más ácido de todos es, sin embargo, el de Pfandl: «¿Se puede dar algo más ordinario y grosero más inestético y repulsivo que una mujer que cuenta historias lascivas, sucias, de inspiración sádica y moralmente corrompidas?» (pág. 370), rebatido años después, en la década de los cincuenta por Díez Echarrí y Franquesa, que eliminan el calificativo de «inmoral» y rehabilitan su figura. A juzgar por estos comentarios, la escritura, la creación literaria, sigue considerándose cosa de hombres porque, para escribir bien, hay que observar y conocer el mundo y esto está vedado a las mujeres, recluidas por educación entre las cuatro paredes de casa. Si la escritura femenina es varonil, se considera buena, y si es inmoral, totalmente inaceptable, pues hay temas y tratamientos que por norma están vedados a las mujeres. Se trata, en definitiva, de los mecanismos estudiados por Joanna Russ¹¹ para evitar la intrusión de miembros del grupo subordinado en el grupo dominante: una mujer si escribe bien es porque es más que una mujer y, por tanto, varonil.

Pese a su «desenvoltura», María de Zayas es sin duda una de las escritoras de los Siglos de Oro con mayor proyección internacional, como se evidencia en los comentarios sobre el influjo ejercido en novelistas y dramaturgos europeos, lo que no le asegura, sin embargo, un puesto fijo en las historias de la literatura universal, reservado siempre y sin discusión para Teresa de Jesús, una escritora de talla mundial.

¹⁰ J. V. Fillol, *Sumario de las lecciones de un curso de literatura general y principalmente española con sujeción al programa mandado observar por la Dirección General de Instrucción Pública en 1º de Agosto de 1846*, Valencia, Imp. de José Domenech, 1872 (3ª ed.); P. Mudarra y Párraga, *Lecciones de literatura general y española*, 2 tomos, Sevilla, Gironés, 1881 (2ª ed.); George Ticknor, *Historia de la literatura española*, 4 tomos, Madrid, Rivadeneyra, 1849.

¹¹ Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, London, The Women's Press, 1984, págs. 23-24. Se ocupa también del tema Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.

A partir de los años setenta se advierten nuevos rumbos en las historias de la literatura española, sin embargo se avanza muy lentamente en el conocimiento de las escritoras. La introducción por estos años del concepto de «género» como categoría fundamental de la realidad y de la percepción social, cultural e histórica cambia el panorama de la investigación historiográfica, pero desde luego no se refleja en la historiografía literaria hispana, en la que sí han desaparecido por incorrectos los juicios de valor sexistas pero posiblemente no los prejuicios que los fundaban. La lista de cuarenta y siete autoras confeccionada a partir de dieciocho historias de la literatura examinadas,¹² parcialmente recogida con sus frecuencias en el cuadro del Apéndice 2, muestra reajustes con respecto a la anterior y el hallazgo de nuevas autoras. En esta década de los setenta se publica la *Historia de la literatura* dirigida por R. O. Jones (1973-1974), formada por una serie de manuales firmados por diferentes hispanistas ingleses que, excepto el relativo a la Edad Media a cargo de Deyermond, que exhuma a Leonor López de Córdoba, prestan una atención prácticamente nula a la literatura femenina¹³. Es en la década de los ochenta cuando se advierte aparentemente un interés mayor por las escritoras, Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres dan un importante paso adelante y reúnen el corpus que pasa a ser canónico por estos años: Teresa de Cartagena, Leonor López de Córdoba, María de San José, Teresa de Jesús, Mariana de Carvajal, Bernarda Ferreira de Lacerda, María de Jesús de Ágreda, María de Zayas, Ana Caro, Feliciano Enríquez de Guzmán.¹⁴

Éstas son las escritoras mencionadas con comentarios que demuestran un conocimiento más directo de los textos o cuando menos de la bibliografía pertinente más reciente. Esta lista, donde se recupera a la ignorada Bernarda Ferreira de Lacerda, se va a perpetuar y ampliar en la innovadora *Historia y crítica de la literatura española*, publicada entre 1980-1983 bajo la supervisión de Rico y realizada por diferentes especialistas en la materia, diez años después completada con los respectivos suplementos.¹⁵ Esta excelente y renovadora obra no supone, sin embargo, grandes avances en el trazado de la historia de la literatura femenina, pues su presencia es mínima pese a lo que podría deducirse de la lista de autoras citadas en los índices: Teresa de Cartagena, Leonor López de Córdoba, Florencia Pinar, Mayor Arias, Luisa Sigea, Beatriz Bernal, Catalina de Mendoza, Teresa de Jesús, María de San José, María de Jesús de Ágreda, Cristobalina Fernández de Alarcón, Mariana de Carvajal, María de Zayas, Ana Caro, Oliva Sabuco, Ana Abarca de Bolea, Feliciano Enríquez de Guzmán, Bernarda Ferreira de la Cerda, Sor Gregoria de Santa Teresa, María del Cielo.

Sólo Teresa de Jesús merece un capítulo propio y de los estudios seleccionados dos se ocupan parcialmente de Teresa de Cartagena y de María de Zayas. Del resto de escritoras sólo una parte (López de Córdoba, Florencia Pinar, Mayor Arias, Luisa de Carvajal, Zayas, María de Jesús de Ágreda, Ana Abarca y Sor Marcela) se citan, y de forma desigual, en los estados de la cuestión que abren cada capítulo; y otras, como Sigea, María del Nacimiento, Catalina de Mendoza o Feliciano Enríquez de Guzmán, se mencionan colateralmente a propósito de otros autores. Por otro lado, como en otras historias de la literatura, también en ésta la recuperación de las escritoras acaba siendo muy parcial, pues se rescata una faceta y se silencia otra, en este caso de forma más evi-

¹² Entre ellas, Emilio González López, *Historia de la literatura española. Edad Media y Siglo de Oro*, New York, Las Americas Publishing Company, 1972; José María Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española*, 3 tomos, Madrid, Guadiana, 1974-1975; José María Díez Borque, *Historia de la Literatura Española*, 3 tomos, Madrid, Taurus, 1980; Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, 3 tomos, Madrid, Castalia, 1978-1979; Miguel Díez Rodríguez, M. Paz Díez Taboada y Luis de Tomás Vilaplana, *Literatura española. Textos, crítica y relaciones, vol. I, Edad Media y Siglos de Oro*, 2 tomos, Madrid, Editorial Alhambra, 1980-1984, además de las citadas en las notas siguientes.

¹³ R. O. Jones (dir.), *Historia de la literatura española*, 6 tomos, Barcelona, Ariel, 1973-1974.

¹⁴ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de Literatura Española*, tomos. 1-4, Tafalla (Navarra), Cénlit, 1980-1981 (la obra completa consta de 16 ts. cuya publicación se prolonga hasta 2005).

¹⁵ Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, 9 tomos y sus respectivos suplementos, Barcelona, Crítica, 1980-2000.

dente por el diseño y concepción de la obra. Es lo que sucede, p. ej., con Ana Caro, de la que se comentan sus dotes poéticas pero se ignora su condición de dramaturga y de cronista, mucho más significativa e importante, o lo que acontece también con María de Zayas, a la que se estudia sólo como novelista y se desatiende su faceta como poeta y dramaturga, si bien, como decimos, este es un mal común a otras obras de este tipo. Estimables historias de la literatura posteriores, como las coordinadas por Meregalli, Rozas, Canavaggio o Pérez Priego¹⁶ vuelven a silenciar a las escritoras y se fijan sólo en el triunvirato finalmente canonizado: Teresa de Jesús, María de Jesús de Ágreda y Zayas.

Pese a que la crítica sobre las escritoras medievales y áureas se ha incrementado y se ha avanzado sustancialmente en el conocimiento de sus obras, las historias de la literatura, con muy pocas excepciones, siguen siendo, como vemos, muy conservadoras e inmovilistas e incorporan muy lentamente estos avances. Si trazamos una historia de las permanencias, Teresa de Jesús siempre ocupa un lugar central e inalterable. La autoridad otorgada por el propio Fray Luis con la edición de sus obras, la influencia ejercida sobre otras monjas y sus escritos, convirtiéndose en modelo normativo, abre un proceso de «canonización» que se consolida ya en el siglo XVIII, siglo en el que se produce una revalorización de la mística y se la sitúa al lado de fray Luis de Granada y Fray Luis de León en obras tan influyentes como la de Antonio de Capmany.¹⁷ Teresa de Jesús alcanza el estatus de los grandes escritores y como estos, tal y como explica Kermode,¹⁸ una vez canonizada pierde su temporalidad y se convierte en un valor intrahistórico; es la única que se muestra inamovible con el paso del tiempo y pasa a ser cita obligada desde el siglo XVII en las historias de literatura española y universal. A su zaga se sitúa, en segundo lugar, María de Zayas, la novelista ingeniosa, atenta a la condición femenina, autora de entretenidas tramas amorosas consideradas inmorales para la crítica puritana de la primera mitad del XX, pero finalmente salvada y hoy muy estudiada. En tercer lugar, y tras la estela de la abulense se ubica a María de Jesús de Ágreda, la Santa Teresa del Barroco como la llamó Valbuena (pág. 495), siendo su condición de mística, pero sobre todo el epistolario intercambiado con Felipe IV y el influjo que sobre el monarca pudo ejercer, más que sus dotes literarias, no siempre reconocidas, lo que la avalan y la alzan a los primeros puestos. Estas tres autoras son las que consiguen hacerse una habitación propia en las páginas de estas historias; el resto: Teresa de Cartagena, Oliva Sabuco, Mariana de Carvajal, Marcela de San Félix, Ana Caro o Cristobalina Fernández de Alarcón entran y salen al vaivén del tiempo y luchan por perpetuarse y no caer en el olvido. Otras, aunque se nombran dos o tres veces, han sido totalmente ignoradas sin reconocer lo que su obra ha aportado a la historia de la literatura y en concreto a la femenina, como es el caso de Beatriz Bernal, la primera novelista española con obra publicada, autora del libro de caballerías *Cristalián de España*, o Feliciano Enríquez de Guzmán, la primera dramaturga con obra también publicada, la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*. Proscritas y en silencio quedan, entre otras, Isabel de Villena o las aragonesas Ana Abarca de Bolea o Luisa de Padilla, escritoras con abundante e importante producción, rescatadas por la crítica reciente pero todavía no legitimadas por los manuales, por no hablar de un buen número de poetisas y escritoras profanas y conventuales de muy diferente calidad pendientes de estudio. La crítica feminista considera una amplia muestra de estilos y formas en los que toma cuerpo la escritura de mujeres: autobiografías, cartas, relatos orales, poesía privada; todo este material, en parte reunido ya por Serrano y Sanz, necesariamente

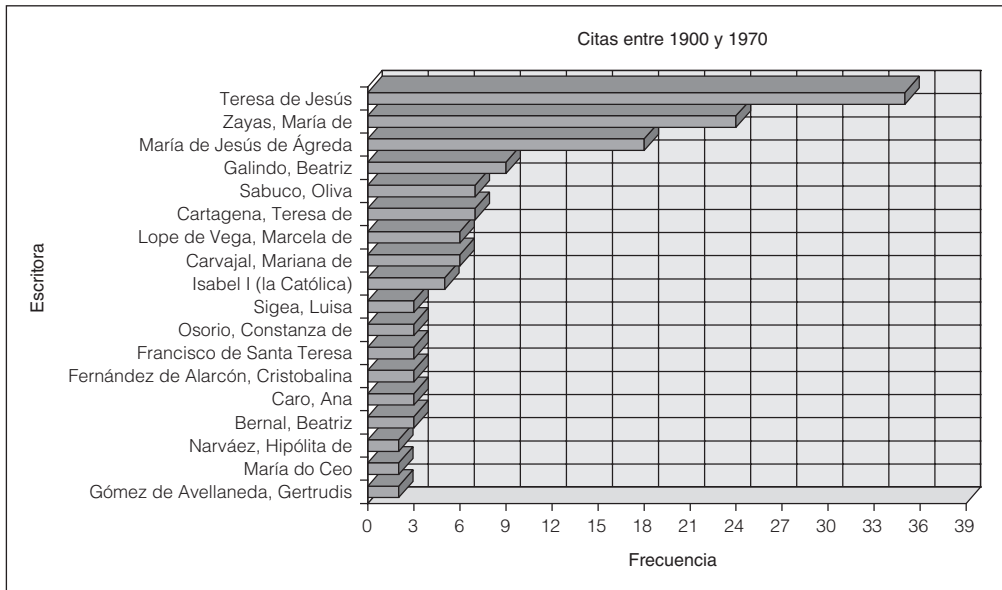
¹⁶ Franco Meregalli (coord.), *Historia de la literatura española*, 2 tomos, Madrid, Cátedra, 1990; Juan Manuel Rozas y otros, *Historia de la Literatura*, Madrid, UNED, 1996 (3ª reimpr.); Jean Canavaggio (dir.), *Historia de la Literatura Española*, 6 tomos, Barcelona, Ariel, 1994-1995; Miguel Ángel Pérez Priego, José Rico Verdú y Juan Manuel Rozas, *Historia de la literatura española de la Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1995.

¹⁷ A. de Capmany y de Montpalau, *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*, 5 vols., Madrid, Antonio de Sancha, 1786-1794.

¹⁸ La cita en José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 229.

ha de ser investigado porque, como explica Robinson, las circunstancias que impulsaron a muchas mujeres a escribir son las mismas que impidieron que su cultura las considerara escritoras.¹⁹ De todo este material tienen que dar cuenta de alguna manera las historias de la literatura española. Como ya hemos comentado, no se trata de acarrear nombres e incluir a todas, sino de tener en cuenta, a la hora de construir estas historias de la literatura, lo que fue la escritura femenina en la época medieval y de los Siglos de Oro, su conciencia autorial, la difusión de sus obras, las dificultades que hubieron de sortear para ser reconocidas, para conseguir que su voz se escuchara y que sus obras llegaran a la imprenta.²⁰ Se trata de dejar sitio a esta otra realidad que, unida al canon existente, estará más cerca de contar la verdad, porque hoy por hoy, a partir de las historias de la literatura del XX, los lectores lamentablemente se forjan una historia de la literatura escrita por mujeres totalmente desvirtuada y falseada. La realidad es muy distinta a la que muestran estas listas de escritoras y así lo está demostrando la crítica más reciente, empeñada en descubrir a las escritoras a través de ediciones de sus libros y de estudios concretos, trabajos que son los que finalmente han de legitimarlas. En este sentido, la base de datos BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas) pretende ser una útil herramienta de trabajo que dé precisa cuenta de todos estos avances bibliográficos, a la par que una sólida y rigurosa fuente de información para acometer e iniciar nuevas investigaciones que ayuden a trazar, en último término, una historia literaria de la escritura femenina más fiel que la heredada, pues las mujeres, además de leer, inspirar o recibir las obras literarias, también escriben, aunque su propia condición femenina impida muchas veces juzgar su capacidad creadora, su valía como escritoras.

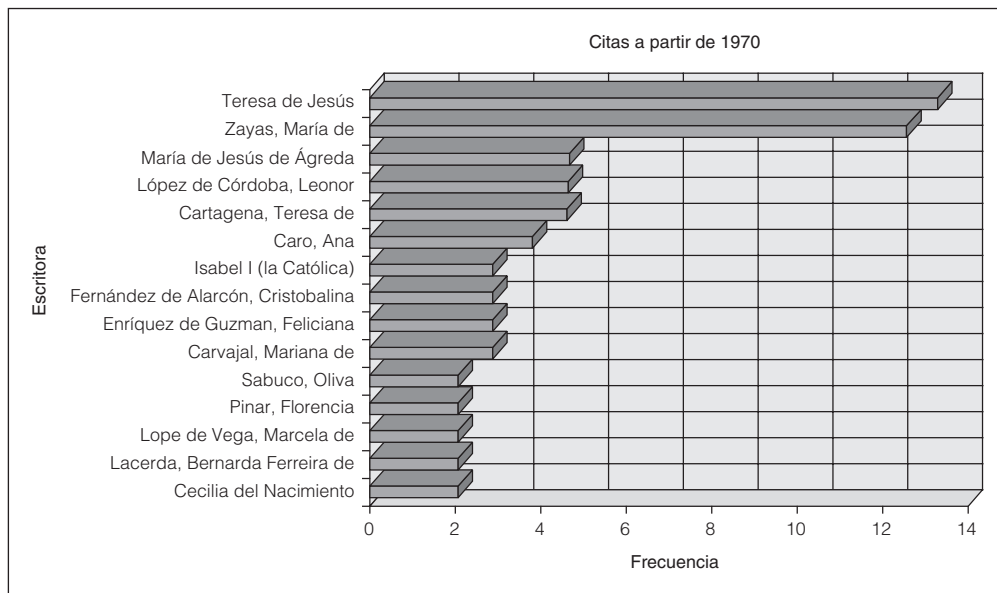
APÉNDICE 1



¹⁹ Lillian S. Robinson, «Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario», en *El canon literario*, compilación de textos y bibliografía Enric Sullà, Madrid, Arco/Libros, Biblioteca Philologica, Serie Lecturas, 1998, pág. 135.

²⁰ Nieves Baranda, «Las escritoras españolas en el siglo XVI: la ausencia de una tradición literaria propia», en *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, coords. Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio, Madrid, UNED, 2002, pág. 51.

APÉNDICE 2



INGENIO FEMENINO Y CORNUDEZ: EL ENGAÑO ERÓTICO EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO

ADRIENNE L. MARTÍN
University of California, Davis

¿Qué hay debajo de la cama? Cuando se ha contestado la pregunta, por lo general no se ha encontrado a un académico, sino a la persona que ha instigado o impulsado un ajuste de cuentas entre una pareja. Los entretelones de esas ocasiones generalmente han contenido algunos elementos de burla, y la literatura del Siglo de Oro nunca se ha quedado atrás en representar esos cuadros. La burla erótica es un motivo idóneo para estudiar la articulación de erotismo y humor en la literatura áurea, y representa una corriente destacada dentro del esquema mayor de burlas cuyo repertorio de engaños amorosos es casi infinito y abarca todos los géneros y literaturas.

Para empezar, conviene recalcar que toda estratagema narrativa al respecto irradia de la noción de burla, la cual es por definición agresiva y cruel. Como afirma Monique Joly en su estudio del motivo en la literatura del Siglo de Oro, en su versión de engaños sexuales, éstas serían clasificadas en aquella época como burlas «pesadas».¹ El corpus en que me concentro hoy, sin embargo, se limita al de hombres burlados por mujeres. Tales burlas se destacan como elemento esencial y definitorio del arte de engañar en una cantidad considerable de obras populares y cultas de la época.

No está de más observar que las anécdotas que narran esas burlas exhiben relaciones intertextuales con textos anteriores como los de Ovidio, con las literaturas europeas contemporáneas, y con textos medievales de varia procedencia. Se albergan en facecias, cuentecillos, chistes, cuentos, novelas, comedias y entremeses cuyos temas son el amor adúltero, aventuras eróticas, el engaño, y sobre todo la cornudez. Los textos españoles áureos son en muchos, si no en la mayoría de los casos, italianos en inspiración y estilo, por lo menos en la superficie. Se ubican también en la tradición de *novellieri* como Boccaccio, Bandello y otros. Otras influencias provienen de las patrañas de Timoneda, la *Disciplina clericallis* de Pedro Alfonso, y fuentes orientales como el *Sendebär* y de la tradición folklórica oral, junto con las fábulas, anécdotas y *fabliaux* que enriquecen el material narrativo medieval y renacentista. Por eso estas burlas suelen ser variaciones de textos previos de la gran variedad de fuentes que he mencionado y, como los romances, las burlas también viven en variantes.

Más que *exempla* de pecado y arrepentimiento, estas obras reflejan en primer lugar una salvable exuberancia sexual que difícilmente se puede contener dentro de los parámetros normativos sociales de castidad o matrimonio. Y en segundo lugar corroboran la existencia de una compleja

¹ Véase Monique Joly, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe – XVIIIe siècles)*, Lille, Université de Lille, 1982.

gama de actitudes tolerantes hacia la representación literaria de la sexualidad y el erotismo en la España de la época. Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva aseveran al respecto que «el Santo Oficio no se ocupaba para nada de cuanto no abandonara el plano de las flaquezas humanas para entrar en el del extravío doctrinal. Al otro extremo de la herejía puritana, la España inquisitorial y castiza era una sociedad abiertamente fornicante».² Estas actitudes de relativa apertura cambiarían con la llegada de la modernidad, pero en la España del Siglo de Oro, los textos eróticos no sólo son abundantes, sino mucho menos estudiados que otros tradicionalmente considerados amorosos. Por todo lo dicho, estos engaños sexuales jocosos están a años luz de la llamada literatura didáctica-moral que para muchos es un parámetro de la época. En los textos a que me dedico reina la alegría vital y su tema predominante, sin duda, son los cuernos.

Estas burlas pueden ser engaños elaborados pero espontáneos, llevados a cabo por la esposa o amante ingeniosa, sexualmente emancipada o insatisfecha, o la pillada *in fraganti* que deja al marido o amante (o a los dos) avergonzados y cornudos. Orquestada por una mujer, el propósito de la burla puede ser vengarse de o castigar algún vicio del marido, por ejemplo los celos excesivos o la avanzada edad, o su falta de vigor o pericia sexual. Pero también puede ser motivada sencillamente por el placer de burlar y de derrocar la máquina mal fundada de presunciones machistas que desvela la literatura. A veces los engaños son necesarios para sacar a la mujer de un apuro, y un ejemplo común es cuando ella se está holgando con el amante y el marido vuelve inesperadamente a casa. Esta es una situación que tanto los géneros literarios como el cine han explotado hasta la saturación y que me interesa explorar.

Quiero centrarme en un par de tipos de burla que ejemplifican una rama principal de las eróticas femeninas, específicamente las que se estructuran alrededor de llaves y camas. La primera aparece en múltiples encarnaciones, y se encuentra en por lo menos dos textos muy conocidos de la época, y de alguna manera u otra castiga a los hombres, provee una moraleja, y sugiere mejores maneras de proceder con las damas. El primer texto es una novela en verso atribuida a Cristóbal de Tamariz, titulada *Cuento de una burla que hizo una dama a un caballero que andaua de tierra en tierra con un libro, escribiendo faltas de mugeres, por vengarse de una de quien fue despreciado*.³ En esta versión un joven enamorado es rechazado por su dama y troca su antiguo amor en odio a las mujeres. En sus viajes carga consigo un descomunal libro en que va apuntando todos los yerros femeninos que llegan a sus oídos, lo cual en sí es una clave relacionada con las venganzas que querría engendrar el ofendido.

La burla principal ocurre cuando una astuta dama decide castigar la presunción y malicia del joven al escribir contra las mujeres. Le recibe al galán en una magnífica sala durante la ausencia de su marido. Cuando éste llega inesperadamente, esconde al amante en un arca e invita al esposo a entrar en una apuesta con ella, que perderá el primero que nombre alguna cosa de hierro. Acto seguido ella le engaña con la verdad, contándole la historia del mozo y su disgusto por su llegada inoportuna, que le impide gozar al joven, que además está escondido en el arca. El marido se enfurece, por supuesto, y pide a gritos la llave del arca. La dama le responde con risas, advirtiéndole que ha perdido la apuesta, ya que ha nombrado un objeto de hierro. Pero la burla, claro está, castiga aun más al hombre que tiembla de miedo dentro del arca, y la lección que aprende él es de no ser injurioso y escribir siempre en loor de las mujeres. Como señala Donald McGrady, editor de las novelas de Tamariz, «así, tanto el mancebo como el marido quedan derrotados en la perenne pero muy desigual lucha entre los sexos» (Tamariz, 47).

La popularidad o persistencia de este esquema se detecta en que resurja medio siglo después, ya que la misma burla es recreada por María de Zayas en *El prevenido, engañado*, la cuarta de

² Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva, «Introducción» a su compilación *Erotismo en las Letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México, El Colegio de México, 1995, pág. 13.

³ Véase texto en Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, ed. Donald McGrady, Charlottesville, Va., Biblioteca Siglo de Oro, 1974, págs. 187-213.

sus *Novelas amorosas y ejemplares*, a efectos similares. Como todos recordarán, el protagonista don Fadrique es un noble granadino que se enamora de varias mujeres, y todas le engañan. Como resultado, se convierte en misógino y determina casarse con una necia para poderla amoldar a su manera y así vivir tranquilo.

Más adelante una duquesa barcelonesa atrae a don Fadrique a su cama, y cuando su marido llega inesperadamente le esconde en un armario y entra en un juego con el marido, en que tienen que escribir todas las cosas que se hacen con hierro. Pero, como el marido no se acuerda de las llaves, la dama también engaña con la verdad, contándole al marido lo ocurrido hasta el momento de su llegada. Se alborota el duque, por supuesto, y cuando pide las llaves del armario, la duquesa le responde con mucha risa que todo fue mentira para que él se acordara de las llaves, otro objeto de hierro.

A riesgo de caer en una perogrullada, creo necesario insistir en el hecho que el mecanismo que genera estas burlas es precisamente un símbolo fálico común en la literatura erótica. Por lo tanto, estas mujeres sexualmente lanzadas controlan las reglas del juego al obligar al marido a entrar en uno que gira alrededor de acordarse o no, o de nombrar o no una llave, reflejo de la precaria o amenazada masculinidad de los hombres. Al igual que en la poesía priápica y los elogios del falo, aquí el miembro metafórico es el elemento central de las historias, pero por supuesto es un falo burlado y por lo tanto ridiculizado. Estas fábulas podrían verse, entonces, como un tipo de anti-elogio o destronamiento del falo. En ese contexto, y extendiendo el campo semántico, el encerramiento del amante en un espacio cerrado o mueble (armario, arca, tonel, cofre, etc.) asfixiante y lleno de amenaza, podría verse como un cuestionamiento o respuesta a las apologías de la clausura femenina emitidas por varios moralistas de la época. La mujer encerrada cuya intimidad es asediada y penetrada por un joven galán sería la otra cara de la misma moneda, y lo que comparten ambos motivos es el suspense y la creciente tensión ante la amenaza de ser descubiertas en una situación comprometedora.

Más apegado a nuestro campo, la llave funciona como leitmotiv en dos historias cervantinas cuyo tema es también el adulterio femenino. Tanto en el entremés *El viejo celoso* como en la novela ejemplar *El celoso extremeño*, la obsesión de Cañizares y Carrizales, respectivamente, les conduce a encerrar a su joven esposa y no apartar de su persona la llave de su prisión. Javier Huerta Calvo ha notado que los entremeses del Siglo de Oro escenifican cuentos de la tradición boccacciana o de la más próxima española de cuentecillos y facecias.⁴ Esta relación se puede apreciar en *El viejo celoso*, que se abre con las palabras de doña Lorenza a la vecina, diciendo «Milagro ha sido este, señora Ortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación»,⁵ fusionando perfectamente llave y viejo y adelantando las quejas que conducirán a la victimización del marido. El viejo, como sabemos, es la figura del entremés sobre quien recaen todas las burlas, palos y agravios por ser represor del inagotable instinto de su mujer (Huerta Calvo, 71). Lorenza sigue insistiendo en el mismo utensilio, advirtiendo que «siete puertas hay antes que se llegue a mi aposento, fuera de la puerta de la calle, y todas se cierran con llave; y las llaves no me ha sido posible averiguar dónde las esconde de noche» (*El viejo celoso*, 206). Y cuando le dice la sobrina Cristinica no sin cierta sorna, «Tía, la llave de loba creo que se la pone entre las faldas de la camisa», Lorenza le contesta «No lo creas, sobrina; que yo duermo con él, y jamás le he visto ni sentido que tenga llave alguna» (*El viejo celoso*, 206).

Queda perfectamente perfilado que aquí se trata de un lenguaje y una conversación rebosantes de dilogías, cuya representatividad se pone en evidencia cuando las actrices enfatizan los vocablos con gestos y expresiones insinuantes. De ahí la importancia de la gestualidad en dirigir

⁴ Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995, pág. 69.

⁵ Miguel de Cervantes, *El viejo celoso*, en *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1980, pág. 203.

la recepción del público del chiste. El juego con la noción de la llave como objeto que posee la facultad de abrir y cerrar, de liberar o encarcelar, es fácilmente transportable a la esfera erótica. En ese sistema simbólico la llave denota también liberación, conocimiento, todo tipo de misterio, y hasta iniciación. Tal como las llaves de San Pedro que abren la puerta del Cielo a los fieles en el plano espiritual, en el reino temporal la llave del hombre abre el paraíso terrenal que es el sexo de la mujer. Como tal, la llave es un símbolo sexual potente dentro de la simbología universal erótica.

Pero la llave del entremés cervantino que funciona como metáfora del viejo está tan «doblada» como los frutos del matrimonio que Cañizares jura a su compadre que su esposa goza doblados. La llave que abre la casa y, en su función de sinécdoque debería abrir el cuerpo de la joven, es un miembro no viril que podríamos decir no logra abrir la cerradura deseada. En suma, se está ante una burla de la impotencia sexual del marido decrepito (inagotable fuente de chistes a través de la literatura) y un total rechazo de la desigualdad matrimonial (el casamiento de una joven con un viejo) y el matrimonio impuesto (recordemos que Lorenza ha sido casada con Cañizares). Pone también en tela de juicio la noción de inferioridad sensual de la mujer, quien aquí ejerce pleno derecho a la satisfacción sexual, y se exalta a ésta frente a la abstinencia. En el caso cervantino no se trata de libertinaje ni nada que se le parezca, sino de perseguir la sensualidad en las relaciones humanas como reconocimiento de la naturalidad del deseo frente al celibato que tanto deseaban imponer los moralistas de la época.

La llave, por así decirlo, permite acceso a otro núcleo de la esfera humana del deseo: la cama. Respecto a ella existe un motivo que tiene un sinfín de versiones, pero la estructura básica es la siguiente:

Te acuestas con alguien que crees que conoces, y cuando despiertas descubres que fue otra persona –otro hombre u otra mujer, o un hombre en vez de una mujer, o una mujer en vez de un hombre, o un dios, una serpiente, un extraño, un extraterrestre, un total desconocido, o tu propia mujer o marido, o tu madre o padre.⁶

Traduzco las palabras de Wendy Doniger, profesora de historia de las religiones, de la introducción de su libro sobre el engaño, truco o burla de la cama, en inglés *bedtrick*. Es un engaño basado en una mascarada, la sustitución de pareja, cuyo núcleo es un encuentro sexual entre dos personas en que una de ellas desconoce la verdadera identidad de la otra. La engañada esperaba a una persona específica, y como el encuentro toma lugar en la oscuridad, no se percata de la sustitución.

Desde luego, y como apunta Doniger, la trama básica estará en cualquier lista de los diez grandes éxitos de la mitología mundial (Doniger, 1). Y sí, la encontramos en textos tan dispares como las *Mil y una noches* y la Biblia, la historia del rey Arturo y los dramas de Shakespeare, una novela japonesa del siglo XI y el folklore popular, las *novelle* de Boccaccio y los *Cuentos de Canterbury*. Ahora bien, si muchos de los engaños se caracterizan por la misoginia, por centrarse en rivalidades masculinas, por la cosificación de la mujer, por la inevitable y tal vez previsible victoria del varón, y por conducir a sangrientas venganzas, bien sabemos que las guerras de la representación literaria de la literatura no se han ganado en la cama.

No pienso entonces rastrear la historia total de este motivo sino tratar un ejemplo un poco diferente, también de María de Zayas y de la misma novela *El prevenido engañado*. En ella don Fadrique y su primo don Juan se enamoran de dos bellas y discretas primas, Violante y Ana. Cuando Ana se casa con su prometido, un indiano mayor y celoso, entra en una clausura impuesta que la aleja del amante. Pero pronto urde un plan para verse con Juan y entretenerse a costa del misógino Fadrique, y le pide a éste que ocupe su lugar en la cama matrimonial mientras ella recibe a Juan.

⁶ Wendy Doniger, *The Bedtrick. Tales of Sex and Masquerade*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, pág. 1.

En efecto, esa noche doña Ana mete a Fadrique en el cuarto oscuro y en la cama con su marido. Fadrique pasa una noche atormentada mientras el esposo dormido le echa el brazo al cuello, dando muestras de querer llegarse a la que cree es su esposa. Y luego, «el engañado marido, extendiendo los pies los fue a juntar con los del temeroso compañero, siendo para él cada acción de éstas la muerte. En fin, el uno procurando llegarse y el otro apartarse, se pasó la noche».⁷ La burla se revela la mañana siguiente cuando Fadrique ve que su pareja de cama ha sido Violante, y el amante se queda avergonzado mientras las damas celebran con risas la chanza.

Zayas invierte o complica la burla erótica estándar en la cual la mascarada hace posible el sexo con un desconocido. Aquí se trata de evadir una situación sexual supuestamente amenazadora, sea por la posibilidad de un indeseado encuentro homosexual o por la violencia que podría engendrar el descubrimiento por el esposo de un extraño en su cama. Sufre el protagonista, el engañado, una burla doble: no sólo es obligado a dormir con quien piensa que es un hombre, sino que en realidad pasa la noche en cama con su amante sin gozarla. La proximidad y roce del pie femenino, desconocido como tal por Fadrique pero que le persigue en la oscuridad, juega con lo que fue un fetiche sexual común en el Siglo de Oro. El episodio pone en ridículo su sentido de hombría e inteligencia (al fin y al cabo no sabe distinguir entre un hombre y una mujer o un pie femenino y otro masculino en la cama). Aquí sale a flote el cuestionamiento de su masculinidad hecho por una dama mucho más lista que él y quien literalmente le ha dejado en las tinieblas.

El propósito principal de estas burlas es entretener, hacer reír al que lee o escucha en vez de moralizar o educar, y para ello la dinámica corpórea es primordial. Sin embargo, y como ha dicho Robert Jammes, «la risa es, por esencia, un acto subversivo. La burla es rebelión contra el orden, y de esa rebelión se hace cómplice el que ríe, el público».⁸ Por esto estas burlas sexual y socialmente transgresoras difieren bastante de otras historias de adulterios femeninos que se caracterizan por ser tremendamente sangrientas si pensamos, por ejemplo, en la comedia o el romancero. En estos géneros los episodios de adulterio real o sólo sospechado a menudo terminan en asesinatos, como en las comedias de honor calderonianas o los conocidos romances de Blancaniña.

Las burlas eróticas del tipo cuya superficie apenas he rascado constituyen, creo, otro modelo de comportamiento femenino ante la sexualidad. Este modelo se opone, como dice Enrique Martínez López, a «una mentalidad fundada en la identificación de la sexualidad con lo obscuro y en que la mujer es, por excelencia, el vaso y origen del sucio deseo»,⁹ y lo que las caracteriza son la exaltación del sexo como instinto natural y el entendimiento lúdico de la vida. Domina en ellas la inteligencia y el ingenio femeninos que señalan una tendencia a reivindicar una expresión de poder femenino y por consecuente la subversión de la ideología de la cultura dominante. En otras muchas burlas, claro está, triunfarán los hombres en papel de burladores.

Pero en el mundo al revés que caracteriza estos trucos sexuales la mujer es retratada como autosuficiente, arriesgada, atrevida y burladora, y se abre un espacio –el erótico– en el que le da lecciones al hombre, sean estas morales o no. Se ven, quizás sobre todo, como una expresión de la independencia femenina ante las normas sociales que sujetan la sexualidad femenina. En este momento no es necesario reiterar el lugar común que la sexualidad trae consigo poder, y ya se

⁷ María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 325.

⁸ Robert Jammes, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de Oro*, París, Editions du C.N.R.S., 1980, pág. 9.

⁹ Enrique Martínez López, «Erotismo y ejemplaridad en *El viejo celoso* de Cervantes», en Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, pág. 369.

ha dicho que estas burlas desestabilizan la hegemonía masculina.¹⁰ Sin embargo, lo que urge es sopesar estas burlas eróticas femeninas dentro de la corriente mayor de engaños en los cuales la mujer es la burlada. Y si ofrecen un breve respiro cómico ante ciertas actitudes convencionales, también deberíamos enmarcarlas dentro de la revisión actual de la historia literaria áurea, sobre todo en lo referente a sus múltiples vetas eróticas.

¹⁰ Véase la Introducción de Julián Olivares a su ed. de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, pág. 92.

PRÁCTICAS ADIVINATORIAS ENTRE LOS MORISCOS¹

NURIA MARTÍNEZ DE CASTILLA MUÑOZ
Universidad Complutense (Madrid)

Uno de los temas más tratados por los moriscos en sus manuscritos aljamiados (es decir, aquellos escritos en castellano habitualmente en caracteres árabes, con unas particularidades lingüísticas propias) es el dedicado a las prácticas adivinatorias y las creencias populares. El objetivo de este artículo es presentar una tipología de estas prácticas adivinatorias entre los moriscos partiendo de textos documentados en manuscritos aljamiados, especialmente en la versión morisca de *El libro de las suertes*, cuyo origen es un tratado árabe de adivinación, que intentaré insertar dentro de la tradición mágica precedente y coetánea. La razón por la que desarrollaré mi análisis a partir de la documentación encontrada en manuscritos aljamiados es porque, aunque en su mayor parte sean inéditos y poco conocidos, aportan información de primer orden, al tratarse de testimonios directos de los últimos musulmanes en la Península; es decir, sabemos cómo eran, cómo actuaban o en qué creían a través de sus propias opiniones y vivencias, no por lo que interpretaban y contaban los cristianos.

Muchos estudiosos apuntan que los tratados de adivinación gozan de una gran difusión y popularidad entre los musulmanes, puesto que mientras que estos no tienen una prohibición expresa a este tipo de prácticas, no ocurre lo mismo entre los cristianos.² Sin embargo, esta opinión habría que matizarla cronológica y contextualmente, puesto que en los libros sagrados nos encontramos ejemplos como los que indico a continuación:

«¿No debe un pueblo consultar a sus dioses y a sus muertos sobre la suerte de los vivos, para conocimiento y testimonio?» (Isaías VIII, 19-20). «Oh, los que creéis! No preguntéis por las cosas que, si se os enseñasen, os dañarían [...]. Antes que vosotros, un pueblo las preguntó, e inmediatamente se hizo infiel» (Corán V, 101-102).

¹ Este artículo fue redactado durante el período de disfrute de una beca postdoctoral concedida por la Fundación CajaMadrid en enero de 2005.

² Alberto Alonso Guardo, «Los *Prenostica Socratis Basilei*», en Enrique Montero Cartelle y Alberto Alonso Guardo, *Los «Libros de las suertes» medievales: las Sortes Sanctorum y los Prenostica Socratis Basilei. Estudio, traducción y edición crítica*, Madrid, CSIC, 2004, pág. 120. Karl I. Kobbervig también alude a la no prohibición por parte de las autoridades islámicas frente a las cristianas: «Los libros de suertes, en cambio, merecían una triple condenación por parte de las autoridades eclesiásticas españolas: se los consideraba característicos del Islam, estaban escritos en letras árabes [...], y semejantes obras, aun aquellas basadas en la Biblia, estaban prohibidas desde hacía mucho tiempo entre los cristianos» (*El libro de las suertes. Tratado de adivinación por el juego de azar*, Madrid, Gredos, 1987, pág. 32). La opinión de que estos *libros de suertes* se consideraban característicos del Islam y de que una de las razones por las que estaban mayormente condenados era por la utilización del alifato debería ser revisada puesto que, como veremos más adelante, hay *libros de suertes* en castellano y latín en el siglo XVI.

Lo que no cabe duda es que las creencias populares remontan a los comienzos de las sociedades. La tradición apunta a la época sumeria como origen de las técnicas adivinatorias, pero toda la documentación indica que su desarrollo, perfeccionamiento, especialización y nomenclatura proceden de época acadia.³ Ya en el Egipto Medio, el pueblo deposita en algunos templos billetes u ostracas con una serie de preguntas dirigidas al dios. Los temas eran recurrentes: «¿Cómo podré curarme?», «¿El alcalde vendió la vaca?», «¿Puedo salir de viaje?», «¿Debo casarme?», entre otros.⁴ Preguntas muchas de ellas que nos resultan tan familiares también a principios del siglo XXI, tan lleno de rápidos acontecimientos, cambios, catástrofes, desconciertos, inseguridades y miedos. Hoy nos preguntamos: ¿por qué le ha tenido que tocar a ella siendo tan joven? ¿Me volverá a querer? ¿Si dejo mi trabajo, conseguiré encontrar otro de las mismas características? ¿Cuándo podré comprarme un piso? ¿Cuál es el mejor momento para cogerse las vacaciones? La diferencia fundamental entre entonces y ahora es que las preguntas se han desacralizado. En el Antiguo Testamento queda reflejado que se hacían consultas directas al dios. Así, en el libro de los Reyes (II, 1, 2), el rey de Israel Ocozías dice a sus mensajeros: «Id a consultar [...] al dios de Ebron si curará esta mi enfermedad». O David consulta a Yahveh: «¿Subiré contra los filisteos, les entregarás mis manos?». A lo que Este responde: «Sube. Ciertamente les entregaré en tus manos» (II Samuel, 5, 19). Pero la pregunta a veces se hace a través de unos objetos, cuya combinación ofrece la respuesta, siempre avalada por la divinidad, y que tiene que ser interpretada por un experto. Así, parece que había fichas, flechas o discos grabados con letras, que daban la respuesta a la pregunta del demandante, con la interpretación del Sumo Sacerdote; a veces se utilizan elementos de tipo contrario, al estilo del «cara y cruz» de una misma moneda, como parece ser el manto del Sumo Sacerdote (I Samuel 23, 9 y ss. y 30, 8). Menos ligado a los templos y de carácter más popular son las preguntas y respuestas a través de astrágalos y dados. Pero en todo caso, la adivinación, el juego o la consulta a los dioses parecen ser todos elementos de una acción social cuyos significados no eran tanto profanos como sagrados.

En la Edad Media peninsular, había una tipología muy amplia de métodos de adivinación y, en concreto, de libros de suertes. Etimológicamente, la palabra «suertes» –que viene del latín *sors*, *sortis*– significa ‘pequeño trozo de madera utilizado para responder a una serie de preguntas realizadas al oráculo o que se echaría para decidir la elección de una serie de cargos’.⁵ En la Edad Media habitualmente se les llama *Sortes Sanctorum* o *Sortes Apostolorum*, entre otras denominaciones concretas, haciendo alusión al carácter santo de las Escrituras en el primer caso, o a las Epístolas del Nuevo Testamento en el segundo.

Sabemos de diferentes tipos de *Suertes* en la Edad Media:⁶

- a) Las «Suertes bíblicas». Para este tipo de *suertes*, se consulta un texto bíblico al azar mediante la *apertio libri* y se interpretan las primeras palabras que se ofrecen a la vista. Se utiliza habitualmente para la elección de canónigos, obispos (Sulpicio Severo, a finales del siglo IV), o incluso reyes,⁷ y también para decidir la vocación religiosa de futuros santos. Esta consulta de un texto bíblico tiene su origen en la Antigüedad, a través de las *suertes de Homero* u *homéricas*; *de Virgilio* o *virgilianas*, considerados la voz de la divinidad, aunque desde testimonios muy tempranos ya está documentado el uso de los textos sagrados para dejar hablar a la divinidad. Mientras que en la Edad Media se sustituyen las *sortes Vergilianae* por las *biblicae*, en el Renacimiento se vuelve la vista de nuevo a las *virgilianas*.

³ Rodolfo Gil Grimau, *Teoría y práctica mágicas en la Arabia preislámica II*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma, 1981, pág. 647.

⁴ Gil Grimau (1981), pág. 574.

⁵ Alfred Ernout y Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1985, 4ª ed.

⁶ Enrique Montero Cartelle y Alberto Alonso Guardo ofrecen una amplia información sobre este tema en su obra citada.

⁷ Como queda reflejado en la *Historia francorum* de Gregorio de Tours (IV, 16) haciendo referencia a la elección del rey merovingio Cramno (véase Montero y Alonso (2004), pág. 15).

- b) **Los Brevia.** Este procedimiento, que suele complementar al tipo visto en el punto anterior, es decir, a las «Suertes bíblicas», consiste en la utilización en el altar de una serie de fichas (*brevia*) o tablillas que negaban o aprobaban lo que se les consultaba. De este tipo de suertes se ha encontrado un paralelo en las suertes populares de Egipto en los siglos III-IV.⁸
- c) **Las Sortes Sanctorum.** A pesar de su nombre, mantienen, frente a lo que hemos visto anteriormente, cierto carácter laico. Son colecciones de respuestas que se eligen por algún sistema de azar, y que proporcionan una contestación a la demanda del solicitante. Hay dos tipos: colecciones dirigidas y colecciones libres. Entre las colecciones dirigidas, las preguntas se circunscriben a temas específicos, y parecen tener un precedente griego.⁹ Dado el carácter popular y, en muchos casos, banal de las contestaciones, la colección de respuestas fue sometida a un proceso de «sacralización» creando vínculos con los Evangelios con el objetivo de dotarlas de alguna autoridad.

Por otro lado, están las colecciones libres, que implican que cada demandante puede hacer la pregunta que desee, sin tener que ajustarse a un modelo temático previo. El testimonio más antiguo documentado data del siglo X. En los textos latinos de las *suertes*, cada una llevaba una numeración, lo que implicaba la necesidad de que hubiera algún sorteo. Habitualmente se elegían los dados.

Ejemplos de libros de suertes que reúnen una colección de respuestas «dirigidas» los encontramos en el ms. 3857 del fondo Rodríguez Marín de la Biblioteca del CSIC (reg. 58.836), fols. 25r-54v; el *Libro del juego de las suertes*, de Valencia, 1528; en el legajo AHN 97, núm. 16 y en el manuscrito BNE 8245, todos ellos en castellano menos el del Archivo Histórico, que está en latín, aunque, al parecer, son todos del siglo XVI.¹⁰ Del siglo XVII, conservamos el *Libro del oráculo* en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (ms. 363, *olim* 145).

Pese a lo que ocurría en los textos latinos, las variantes entre las diferentes copias moriscas de *El libro de las suertes* son mínimas. En la tradición aljamiada conservamos cuatro testimonios que pertenecen a dos versiones árabes diferentes, aunque en ambos casos se trata de colecciones de respuestas «libres». Por un lado, los testimonios atribuidos a Ibn Ġa'far ibn Muḥammad ibn 'Alī ibn Ṭālib¹¹ y, por otro, los traducidos del libro de ʿDu-l-Qarnayn.¹²

El *Libro de las suertes* recogido en uno de los manuscritos albergados hoy en el CSIC, el J XXII,¹³ está incluido en un volumen titulado *Libro de los dichos maravillosos*, que es un compendio de supersticiones moriscas probablemente del siglo XVI, fecha coincidente con los manuscritos cristianos vistos anteriormente, lo que indica la gran proliferación de este tipo de literatura en este momento, a pesar de su prohibición. En este tratado de las *suertes* –según la definición de Julián Ribera y Miguel Asín en su catálogo sobre los manuscritos aljamiados de la Junta, «se explica el medio de averiguar el resultado favorable o adverso que tendrá cualquier asunto o empresa que se va a emprender».¹⁴ Es un texto prácticamente idéntico (con tan solo pequeñas variantes lingüísticas) que

⁸ Montero y Alonso (2004), pág. 19.

⁹ Montero y Alonso (2004), pág. 21.

¹⁰ Estudiados por Rosa Navarro Durán (ed.), *Libro de las suertes*, Madrid, CSIC, 1986. En este volumen edita el manuscrito de la BNE 8245, que es una versión ampliada del CSIC 3857.

¹¹ Recogidos en J XXII, 291r-323v y BNE 5300, 1r-140r. El primero fue editado por Ana Labarta, *Libro de dichos maravillosos. Misceláneo morisco de magia y adivinación*, Madrid, CSIC/ICMA, 1993, págs. 103-16.

¹² Recogidos en J XXVI, 84r-140r y T19, 133r-155r. Ambos textos están recogidos en una edición sinóptica de Kobbervig (1987), págs. 67-114, y el segundo también se edita desde un punto de vista semipaleográfico y crítico (con grafía regularizada) en mi tesis doctoral inédita, *Edición, estudio y glosario del manuscrito aljamiado T19 de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Universidad Complutense, 2004, págs. 425-48 y 646-65. Conservamos un original árabe del *Libro de las suertes* de ʿDu-l-Qarnayn en BNE 4935, que traduce Kobbervig en su obra citada, págs. 139-60.

¹³ Denominado con una «jota» porque la Junta para Ampliación de Estudios –desde 1939 CSIC– compró todos los manuscritos encontrados en Almonacid de la Sierra a finales del siglo XIX.

¹⁴ Julián Ribera y Miguel Asín, *Manuscritos árabes y aljamiados de la Biblioteca de la Junta*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1912, pág. 103.

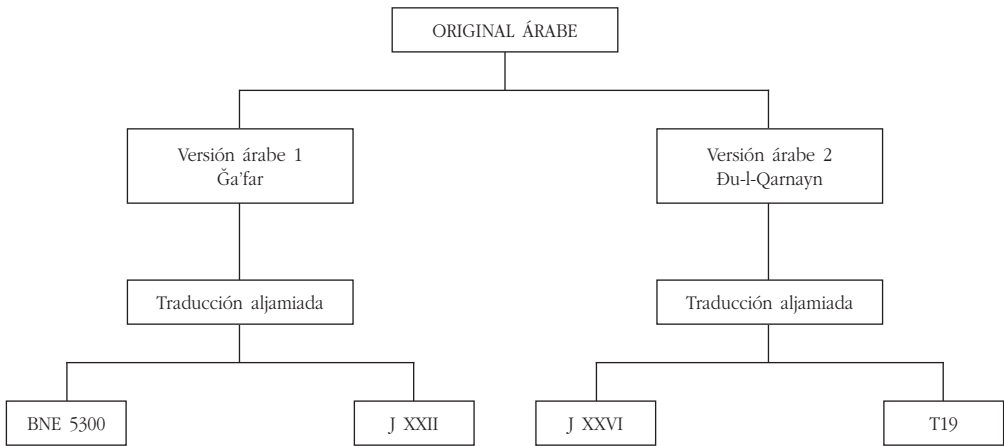


Fig. 1.

el que presenta el manuscrito BNE 5300, por lo que ambos parecen copiar de un mismo códice aljamiado, que a su vez es traducción de un original árabe, atribuido a Ibn Ġa'far. El *Libro de las suertes* se conserva completo en el códice de la Biblioteca Nacional, y sería su único contenido de no ser por la receta para hacer tinta negra que se añadió en una de las guardas. El destinatario de estas *suertes* es todo aquel que quiera «mercar y vender, y para el caminar, y para el casar, y para todo lo que querrá que sea en obediencia de Allah, *‘azza wa ġalla* [engrandecido y glorificado sea], teniendo para voluntad ada Allah». ¹⁵

Este compendio parece estar directamente relacionado con las *Sortes Sanctorum* ya tratadas. Se trata de un sistema de adivinación mediante una colección de respuestas libres que se apoyan en el texto sagrado del Corán «libro verídico», como se denomina en estos manuscritos-. El procedimiento es el siguiente: el demandante escribe en cuatro caras de una tablilla sendas letras en árabe: ا ب Ġ د (A B Ġ D) y tira la tablilla tres veces para intentar saber qué es lo que debe hacer relacionado con la situación que le preocupa, pero «nunca sobre un caso más de una vez, aunque te importunen» (BNE 5300, 292v). Cada vez que el solicitante tire la tablilla, quedará una de las letras en la parte superior. Una vez completadas la combinación de las tres letras necesarias, el solicitante podrá ir a buscar la respuesta al *Libro de las suertes*, en donde se encuentran las sesenta y cuatro posibilidades resultantes de las combinaciones de las cuatro letras en grupos de tres. El demandante encontrará respuesta a su petición en este compendio, si Dios quiere, pudiendo ser esta buena o desfavorable (*naĥiċ*). Es esta dicotomía la que hace que las contestaciones, en su mayoría ambiguas, tengan validez desde el momento en el que el demandante tiene confianza absoluta en la divinidad. Y es que, al igual que lo que pasa en las *Sortes Sanctorum* medievales cristianas, «la vida espiritual, el consejo para el bien, la oración a Dios, etc. llena por completo el sentido de estas *sortes*». ¹⁶

La estructura de la respuesta es bipartita: en la primera parte, en árabe, se incluye un pasaje coránico, mientras que en la segunda encontramos una contestación más popular y directa en aljamiado, a modo de comentario de las aleyas incluidas en la parte inicial. Estos comentarios presentan una estructura paralelística para todas las respuestas, que es la siguiente: siempre comienza por «Pues tú, oh demandante», y se expone a continuación la petición genérica del solicitante; tras el conector «pues» o la conjunción «y», se incluye un consejo de actuación al respecto. Al final de

¹⁵ BNE 5300, 1r-v y J XXII, 291v.

¹⁶ Montero y Alonso (2004), pág. 29.

este párrafo, en la mayoría de los casos se hace una invocación a Dios, de la siguiente forma: «Si quiere Dios, ensalzado sea», «Y Dios con su secreto es más sabidor», «Y Dios es l'ayudante», «Y Dios es más sabio» o «Y Dios conoce lo secreto», entre otras. Por tanto, en las respuestas ofrecidas se representa el vaticinio y un breve comentario ético que indica el carácter doctrinal del tratado.

Así, por ejemplo:

BAĜ. Buena.

[En árabe:] Su texto, ensalzado sea [haciendo, evidentemente, alusión al texto sagrado, al Corán:] «Cuando venga el auxilio de Dios, así como el éxito, y veas que los hombres entran en masa en la religión de Dios, entonces ¡celebra las alabanzas de tu Señor y pide su perdón! Es indulgente.¹⁷

[En aljamiado:] Pues tú, ye demandante, Allah te defenderá de tus enemigos y dará Allah desallida a tú d'este fecho; pues alégrate y ten plazer, qu'en ello hallarás todo bien y descanso, *si Dios quiere, ensalzado sea*.¹⁸

O bien:

BĜA. Desfavorable

[En árabe:] Su texto, ensalzado sea: «¿O creen que no Nos enteramos de sus secretos y confidencias? ¡Claro que Nos enteramos! Y Nuestros enviados, junto a ellos, toman nota.¹⁹

[En aljamiado:] Pues tú, ye demandante, sepas que en este fecho no ay a tú bien ninguno en él; y dexarlo es mejor que hazerlo; pues escoge para tu persona otro menos d'esto, y encomiéndate a Allah, y guiarle á al bien, *si Dios quiere, ensalzado sea*.²⁰

En cuanto al contenido, tal y como también pasaba en los *libros de suertes* cristianos, estos manuscritos aljamiados, aunque estén apoyados de alguna forma en versículos coránicos, no tenían como objetivo la elección de un rey o un obispo, como sí lo eran las *Sortes biblicae* o los *Brevia*, sino que se utilizaban para dar solución a problemas de la vida diaria.

La versión del *libro de las suertes* documentada en los manuscritos de la otra tradición textual, cuyo original árabe se atribuye a ʿDu-l-Qarnayn, es también un repertorio de respuestas libres, pero en este caso menos sacralizadas, al no partir directamente de textos coránicos. Sin embargo, antes de echar las suertes hay que hacer una serie de oraciones y encomendarse a la ayuda divina, invocación que no aparece en la traducción de las suertes de Ibn Ġa'far. El procedimiento para el uso del libro como método de adivinación es muy similar al que presentaban los manuscritos que acabamos de ver, con la diferencia de que, en esta ocasión, en vez de letras en árabe son puntos y números y se menciona la existencia de un intermediario que ayuda al solicitante a encontrar la respuesta adecuada; es a este destinatario a quien va dirigido el libro. De este modo, tanto en T19 (de la Real Academia de la Historia de Madrid) como en J XXVI encontramos lo siguiente:

Pues para echarlas [suertes], harás un palico cuadrado pequeño y largo [aquí encontramos una descripción más específica que en la otra tradición] [...]. Pues cuando te vendrá algún demandante para que se las eches, pues dale el palo en su mano y dile que nonbre su menester, teniendo el palo en su mano. Y cuando aquello, rogarás con este adua. Y desque abrás acabado de rogar, echarás el palico tres vezes, y conocerás lo que saldrá en la primera y en la segunda y en la tercera vez por orde[n]. Y búscalo en los capítulos siguientes, y hallarlo as si querrá Allah, alto y noble.

Y no mires en el menester que demandarás más de una vez, y no tornes a e[ch]ar la suerte otra vez sobre aquel caso [como también se decía en los manuscritos del otro autor]. Y cuando querrás, rogarás, tomarás el palico de su mano, y suplica ada Allah (*ta'alā*) con este adua: «[...] Señor Allah, yo te demando ayuda sobr'ello por tus nonbres los linpios apurados en que salga a mí este menester. Y nónbralo por tu juzgo, y tu poderío, y tu grandeza sobre lo que querrás del bien y buena ventura, que Tú eres Allah [...]. Y ello es que no sabe el secreto sino Tú.

Y echarás el [p]a[l]l[ic]o.²¹

¹⁷ El Corán, azora CX, según la traducción de Julio Cortés, Barcelona, Herder, 1986.

¹⁸ J XXII, 296r.

¹⁹ Corán XLIII, 80.

²⁰ J XXII, 298r-v.

²¹ T19, 133v-34v.

En estos textos atribuidos a ʿDu-l-Qarnayn, ausentes de citas coránicas, el carácter ético se ofrece a través de la comparación de la situación del demandante con otras similares, tomadas en buena parte de las colecciones de apólogos y ejemplos medievales, como *El conde Lucanor*, *Las mil y una noches* o *El libro de los engannos et los asayamientos de las mujeres*, que parece ser traducción libre del *Sindibād*, de origen indio.²² Estas respuestas son mucho más populares y más esclarecedoras que las que se ofrecen en la otra tradición textual.

Así, por ejemplo:



¡Ye demandante! Tu demanda es como un pescador que echa su red en el río y carga de peces, y al sacar de la red [no] salen [sale] todos sino uno, y él, por despecho, tómallo y échalo en la calle. Y viene uno por la tarde y toma el peç, y cuando lo abre halla en el vientre del peç una piedra preciosa de muy grande valor, y tómalala, y házese rico con ella; y el pescador no ubo ningún provecho. Así es el fecho que tú demandas por él. Tú abrás el trabajo y otro llevará el provecho; y tú lo quieres, y él no se ahaze a tú ni ay bien a tú en ello. Pues déxale y busca otro partido.²³

Podemos concluir diciendo que las *Sortes* eran una manifestación de religiosidad popular, alejada en mayor o menor medida de la norma eclesiástica, y que es una de las diferentes técnicas adivinatorias desarrolladas desde la Antigüedad por la necesidad del hombre de entender su contexto natural, sociológico, político y religioso. Esta confianza depositada en la divinidad a través de las respuestas encontradas en estos códices está directamente relacionada entre los moriscos con la importancia de la oración y de seguir los preceptos religiosos, conceptos tan reiterados en los manuscritos aljamiados, porque era una de las formas más eficaces de mantener cohesionada a la comunidad ante las adversidades, a la vez que esta era alentada en la esperanza de una vida mejor.²⁴ A pesar de las prohibiciones (se prohíbe el *libro de las suertes* en cualquier lengua en el Índice de Valdés 1559, de Pío IV 1564, del General Quiroga 1583 y de Sixto V 1590), es indudable que en los reinos peninsulares del XVI estos volúmenes tenían gran popularidad en diferentes lenguas.

²² Kobbervig (1987), págs. 18-19.

²³ T19, 154r-v.

²⁴ Para un desarrollo mayor sobre este tema, véase mi artículo «Cohesión y control: la oración de los moriscos a través del ms. T19 (RAH). Documentos escogidos», en *Actas del IX Simposio Internacional de Mudejarismo Mudéjares y moriscos. Cambios sociales y culturales (12-14 de septiembre de 2002)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2004, págs. 165-79.

ESPACIO Y FIGURAS INFERNALES EN EL *CÓDICE DE AUTOS VIEJOS*

M^a LUISA MATEO ALCALÁ
Universidad de Lérida

Nuestro propósito, al abordar la relación entre espacio y figuras infernales¹ en el *Códice de Autos Viejos*,² es el de establecer los espacios dramáticos³ en que estos personajes actúan y los métodos utilizados para la escenificación, viendo hasta qué punto su presencia puede condicionarlos (o adaptarse a ellos) y cómo colaboran ambos, espacio y personajes, en la consecución del fin último de estas piezas: transmitir el mensaje de la tenaz presencia del tentador y dar a conocer los medios para su derrota. Para ello nos hemos servido del análisis de las marcas de representación explícitas e implícitas presentes en las piezas.⁴

A pesar de la parquedad de datos aportados por las didascalias, su examen nos permite observar que el espacio dramático preferido por las figuras infernales para cumplir su estrategia de seducción y derrota del Hombre (construido verbalmente o con un decorado fijo, según los casos) es, sin duda, el camino, alegoría de la existencia terrena del hombre, lugar del *homo viator*. Ese dificultoso sendero de la vida que puede conducir al cielo se convierte en un importante espacio dramático para el desarrollo de la acción.⁵ En él se plasman a través de diversos argumentos los temas básicos de muchas de estas piezas: la batalla y la búsqueda,⁶ y supone, en ocasiones, un escorzo imaginativo puesto que debe sugerir una larga distancia en un espacio real limitado. Veamos algunos ejemplos con sus datos escenográficos.

En el *Auct St Cristóbal* (XXVII) el camino a través del monte en el que el santo encuentra a las entidades del Mal es descrito por el Diabolo como «monte de tal agrura / lleno de tanta espesura»,

¹ Demonios y diablos genéricos, con nombre propio y acompañantes alegóricos con ellos identificados. Las piezas con que trabajamos son: IX, XXVII, XXVIII, XXXVII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIV, XLV, L, LV, LVII, LXVIII, LXXIII, LXXV, LXXVII, LXXXI, XC, XCIV, XCV y XCVI. Para citarlas recurrimos a las abreviaturas empleadas por M. Reyes Peña en «El *Códice de Autos viejos*». *Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 3 vols., 1988, págs. 6-10.

² Citamos por la edición de L. Rouanet, *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, Madrid-Barcelona, Mâcon, Protat Hermanos Impresores, Biblioteca Hispánica, 4 vols., 1901.

³ El espacio dramático es el «lugar de la ficción, el espacio significado o representado en el texto escrito»; el espacio escénico, «el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral»; véase M. Vítse, «Sobre los espacios de *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y Estudios Filológicos*, 2 (1985), pág. 9.

⁴ Véase A. Hermenegildo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

⁵ El camino, como mero enlace entre espacios dramáticos, no prescinde de referencias a su dificultad: en el *Auct Acus Gen Hum* (LVII), se describe como «aspero», «angosto», «sin plazer» y «lleno de desconsuelo» (vv. 226-30); los padres de Estado de Inocencia recorren una «scabrosa vía» (v. 566) en la *Fars Triumpbo Scrito* (LXXXI).

⁶ Véase L. Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books, 1977, págs. 46-77.

vv. 138-39; el santo lo califica de «fragoso», v. 159. Quizá existiese una determinada decoración escénica puesto que en él se encuentra «la señal / de cruz» (vv. 201-02), que hace que Satán invite a Cristóbal a acompañarle «por este rrisco apartado» (v. 180) del «camino» (vv. 181-82), y la «ermita» a la que el Santo se dirige cuando decide abandonar a Satán (vv. 226-27).

La serpiente del *Auct St Francisco* (XXXIX) es encontrada en la «senda» (v. 501) que conduce a Roma (vv. 455-502). No existen datos escenográficos, pero las didascalias proxémicas y kinésicas de las acotaciones de la pág. 125 nos indican que el Santo va «caminando» y que es en «el camino» donde halla la tentadora bolsa de dinero.

En el *Auct Hierros Adan* (XLIV), Error –demonio– sale al paso de Adán y sus hijos en el largo «camino del cielo» (v. 446): tardan en recorrerlo desde el v. 442 al menos hasta el v. 617. Su dificultad se deduce de nuevo de las didascalias kinésicas que aluden al caminar inseguro de los personajes: el ciego Albedrío debe poner atención para no hacer caer a todos (vv. 409-11, vv. 605-07).

El camino del *Auct C Capt* (XLV) parece fácil de recorrer pero desorienta al peregrino: es «camino trillado» (v. 10) aunque «despoblado» (v. 13), de «soledad muy estraña» (v. 4), de «estrema espereza» (v. 36) y sin «senda para tornar» (v. 148) cuyos únicos elementos decorativos debieron de ser la «montaña» (v. 7), los dos «riscos» (v. 335-38) y la «peña» que oculta la cueva (v. 234).⁷

Alma e Inocencia «huyeron por una vía» (v. 123), explica Duda, que ocupa el lugar elevado del espacio único con dos niveles (alto / bajo) de la *Fars Scrto Engaño* (LXXVII); más tarde ambos personajes entran en escena con nuevas referencias al camino que recorren (v. 143) en el que no han avistado todavía a Engaño, situado en un simbólico plano inferior. A él interrogan sobre el destino del sendero (vv. 176-77) mientras éste trata de atraerlas hacia sí (vv. 178-79). Providencia, Gracia y Penitencia acuden en su ayuda compartiendo este espacio donde tanto el Bien como el Mal pueden encontrarse.

En la *Fars Scrto Esp Cantares* (LXXIII) se menciona la «vía» (v. 161) quizá a las puertas de la ciudad,⁸ en que Alma y Cuerpo buscan a su Amado. Allí son tentados por la vieja beata Hipocresía y Demonio, éste en hábito de rufián (acotaciones págs. 223 y 225).

El camino se convierte en el escenario del fracaso de Lucifer, hasta donde ha llegado derrotado (vv. 1082-83), en el *Auct Res Ntro Señor* (XCV). Quizá, incluso el espacio único del *Auct V Mentira* (IV) o el de la *Fars Scrtal Desf Hombre* (XC), sin datos escénicos, nos remita también al lugar neutro del camino, símbolo del mundo (v. 377), en el que el Hombre, ayudado por las fuerzas del Bien, se enfrenta verbal y físicamente con el Demonio y sus secuaces.

Pero en el espacio Tierra, los personajes infernales llegan hasta otros emplazamientos. Además del Paraíso terrenal, imprescindible en piezas bíblicas como el *Auct Pec Adan* (XL) –descrito como el lugar ameno del «jardín» (v. 117), con «plantas» y «flores bellas» (v. 118), «hermosos frutales» (v. 122), «olorosos rrosales» (v. 124) y con la presencia escénica del «arbol» (v. 128)– y el *Auct Prev Adan* (XLII), el demonio deambula por la ciudad renacentista (plaza, calle, mercado) e invade territorios públicos (tribunal, cortes) y privados (casa particular) permitiendo a los anónimos autores de estas obras realizar una crítica contemporánea de oficios y costumbres.

Ya comentamos que quizá el espacio dramático de la *Fars Scrto Esp Cantares* (LXXIII) se situase a las puertas de una ciudad (v. 164). En la *Fars Scrto Premat Pan* (LXXV), Mundo intentará vender en la plaza el pan que el demonio «amas» (v. 137). Para tentar a Arabisa o al Bobo, recorre Satán, en el *Auct Job* (XCVI), la «calle» con «puertas» (v. 432-33, 463) y el «callejón» (vv. 597-99); en un «cantón» (v. 429) espera el Bobo a Satán.

Uno de los territorios urbanos preferidos es el vinculado con la justicia. Al lugar de la ejecución, dos diablos acuden prestos para llevarse al pecador Dióscoro en el *Aut Sta Barbara* (XXXVII). Tanto en la *Farsa Scrtal* como en el *Aut Res hombre* (IX, L) casi toda la acción transcurre en el lugar del

⁷ Véase Reyes Peña (1988), pág. 1032.

⁸ E. González Pedroso sitúa allí la acción basándose en el v. 164. *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1865 (BAE 58), pág. 67.

tribunal⁹ presidido por Justicia, a cuya derecha tiene su asiento Misericordia (L, vv. 30-34 y 38-39); quizá los personajes se distribuyesen en dos grupos a ambos lados del estrado: uno formado por el Ángel y el Hombre; otro por los tres demonios y Conciencia. El tribunal del *Auct Acus Gen Hum* (LVII), presidido esta vez por Cristo, tiene a su derecha el sitio de la Virgen (vv. 431-32). A cortes se convoca a los desviados de la fe para corregir su error en la *Fars Scrito Cortes Yglesia* (LXVIII); en lo más alto (vv. 93-94) se sitúa el «trono» (v. 89) de Iglesia, flanqueado por los sitiales de Fe y Esperanza, y unas «gradas» (v. 92) descendentes que son ocupadas por los arrepentidos Hipocresía (vv. 198-201), Mundo (vv. 339-40) y ciego Entendimiento (v. 439). Novedad, representante de la herejía, queda excluida, por el contrario, de las gradas de la Iglesia.

Hasta la casa particular de su víctima se adentra audazmente el demonio-doncella del *Auct St Andres* (XXVIII) donde es invitado por el obispo a compartir mesa con él, vencido por la insistencia y belleza de la fingida joven. La decoración pudo incluir mobiliario, vajillas y alimentos para agasajar al impostor (vv. 231-40).

Como en el resto del teatro religioso español, cabe destacar la casi total ausencia de la representación del infierno.¹⁰ Sólo el *Auct Red Gen Hum* (XCIV) transcurre allí. El texto sugiere un decorado con una «torre del homenaje» (v. 441) de dos alturas, «puertas» (v. 447; 451) con «postigos» (v. 448) y una «calle» (v. 144) por la que llega Redención. Se trata de la representación feudal del inexpugnable y «baldío» (v. 172) limbo infernal.¹¹

Pero lo habitual es que la morada luciferina se evite y sólo podamos imaginarla más allá de su puerta de acceso. En el *Auct Pec Adan* (XL) el espectador ve sobre el tablado «el arco principal» (v. 259) del engalanado (vv. 252-55), estruendoso y pestífero (vv. 299-306) «alcaçar» (v. 258) de Lucifer; otro señorío infernal que se describe como «horribles honduras» (v. 257) y «profundas cavernas» (v. 270) de «oscuridad» (v. 243). De igual modo el reino infernal del *Auct Acus Gen Hum* (LVII) queda fuera de escena (el v. 132 «entremos en el ynfierno» precede la salida de los demonios) y aunque no existe ningún tipo de decorado explícito, la didascalía kinésica que muestra la sumisión de Satán a su amo Lucifer («tus manos beso, señor», v. 126) vuelve a poner el infierno en relación con el ámbito nobiliario. En la *Fars Scrtal Desf Hombre* (XC) Soberbia y Mentira, como «sirvientes» (v. 113), llaman «señor» a Lucifer (vv. 98 y 128) y mencionan «la persona real» (v. 108) y «monarquía» (v. 142) luciferina. Otra referencia al espacio señorial encontramos en la *Fars Triumpho Sctro* (LXXXI): la didascalía icónica de vestuario nos indica que Soberbia y Envidia disponen de pajes y sirvientes («Sale Engaño como paje», acotación de la pág. 353) y nos ayuda a construir mentalmente la mansión infernal en que Soberbia los busca, descrita de nuevo como «cabernas oscuras» (v. 1014). Otras didascalías icónicas de vestuario (acotación de la página 277: «Entra el Engaño solo, como rey», y vv. 188-89, 229) nos remiten al espacio feudal en la *Fars Scrito Engaño* (LXXVII).

En muchos de los casos vistos hasta ahora, la morada señorial del maligno (con un decorado real, recreada mediante alusiones verbales o de la que sólo conocemos su puerta de acceso) no puede prescindir de sus rasgos populares: cueva profunda, yermo ennegrecido por el humo y el

⁹ En el Renacimiento era habitual la solución de problemas en tribunales. Por otra parte, el pasaje bíblico del Juicio Final fue frecuente fuente de inspiración (cf. «*Consuetudine del juy*», ed. S. Rovira y P. Vila, *Llengua y Literatura*, nº 5 [1993], págs. 103-45). Para la iconografía del Juicio Final véase L. González, «Iconografía y dramaturgia medieval en las *Octavas sobre el Juicio Final* de Francisco Aldana», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University Birmingham, t. II, Estudios áureos I, págs. 257-65.

¹⁰ Véase W. H. Shoemaker, «Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI», *Estudios Escénicos*, nº 2 (1957), págs. 4-154. Reyes Peña nos sugirió en este mismo VII Congreso de la AISO la posibilidad de que la primera escena de la *Fars Scrtal Desf Hombre* (XC) transcurriese también en un infierno del que no existen datos escenográficos. Por otra parte, la presencia escénica del limbo y del infierno parece que fue más importante en el teatro medieval (véase C. Torroja y M. Rivas, *Teatro en Toledo en el siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1977) o en el teatro escrito en catalán (véase J. Romeu i Figueras, «Diable al teatre català antic [segles XIV-XV]», *Bulletí Interior de la Societat d'Onomàstica*, XX, 1985, págs. 1-5).

¹¹ La representación del limbo con su torre infernal puede verse en un relieve inglés de la iglesia de Saint Sernin (Toulouse) que se exhibe en el castillo de Carcasona.

hollín, habitado por alimañas. Nuevas referencias encontramos en el *Auct C Abel* (XLI) (vv. 445-48), donde los gestos del actor tal vez señalaran el decorado de la entrada al reino infernal (vv. 431-33). El Bobo del *Auct Job* (XCVI) hará conjeturas sobre el lugar de residencia de Satán calificándolo como «socarren», «gazapera» (v. 424) y «çahurda» (v. 425).

Tampoco conocemos más que la puerta de la prisión identificada en algunas piezas con el infierno. Recordemos el *Auct C y Capt* (XLV) en el que Cautividad es el «alcayde» (v. 261; vv. 74-79) de la «carcel d'escuridad» (v. 258). En el *Auct Hierros Adan* (XLIV) también se menciona la prisión de Adán y sus hijos (vv. 457-59). Justicia, en la *Fars Triumpho Scro* (LXXXI), se referirá en dos ocasiones a la cárcel «dura y fuerte» (v. 682) de Muerte (vv. 682-83 y vv. 965-66); Soberbia la llama para que se haga cargo de Estado de Inocencia (vv. 455-57); luego, junto con Pecado, saldrán de escena tras descorrer los cerrojos del calabozo (vv. 545-49). Las didascalias motrices kinésicas («çerra», v. 547; «aquí», v. 548) e icónicas de objetos («grillos», v. 457; «martillo», v. 492; «cerrojo», v. 545) contribuyen a crear la impresión del infierno como una horrible prisión con gran economía de elementos escenográficos. El decorado de la torre del *Auct Red Gen Hum* (XCIV) también debió sugerir la entrada a una prisión (vv. 413).

¿Cuáles son los métodos para escenificar estos espacios dramáticos? Para la representación del camino, reflejo de la visión cósmica medieval que enlaza infierno y paraíso, quizá se utilizaran distintos carros con diferentes puertas de entrada (una para personajes positivos; otra para negativos) constituyendo una escena múltiple horizontal (derecha / izquierda) o vertical (arriba / abajo) asociada a la oposición Bien / Mal porque, en palabras de L. Fothergill (1977, 47-48) el tablado fijo entre los carros sirve «de territorio neutro o campo de batalla [...], adonde salen los contendientes, competidores o rivales desde sus respectivas esferas [...] dramatizando así la dualidad del género humano o el conflicto interior del hombre». Así lo encontramos en las piezas de escenarios múltiples como espacio de la tentación¹² o como lugar de la derrota del maligno.¹³ Pero su importancia es tal que parece convertirse en el único espacio dramático importante de varias piezas,¹⁴ construido por la palabra o a través de gestos, vestuario, objetos y accesorios. También hemos visto la existencia de decorados permanentes en el lugar del paraíso, el tribunal, las cortes o la morada particular, y el ornamento de los accesos infernales que nos remite a un infierno de raigambre popular (alcázar, prisión, cueva), quizá representado, cuando no hay más datos, por la boca de Leviatán¹⁵ o la menos costosa cortina.

En cuanto a la disposición vertical de escenarios, un escaso número de piezas hace pensar en el infierno como espacio subescénico del que sólo puede verse su entrada (Shoemaker: 1957, 65-77; Reyes Peña: 1988, 998-1117). Un ejemplo significativo es el del *Auct C Capt* (XLV) puesto que para acceder a él hay que «bajar» (vv. 53, 443, 452 y 457). La serpiente del *Auct St Francisco* (XXXIX) sugiere el uso del escotillón (acotación de la pág. 126). Podemos intuir un procedimiento semejante para la salida a escena de los diablos del *Auct Sta Barbara* (XXXVII), pese a lo escueto de la acotación (pág. 89). De hecho, es principalmente la comparación con representaciones contemporáneas la que nos permite plantear la hipótesis de uso del espacio inferior asociado al maligno en las tres piezas citadas.¹⁶

Para terminar nos detendremos en los apartes, utilizados por los personajes infernales para verbalizar a solas sus pensamientos o, en grupo, planificar secretamente sus estrategias de ataque contra el Hombre, mostrándonos así un interesante personaje de variados matices que oscila entre la

¹² *Auct St Christoval, Auct St Francisco, Auct Hierros Adan.*

¹³ *Auct Res Nitro Señor.*

¹⁴ *Auct C y Capt, Auct V Mentira, Fars. Scro Esp Cantares, Fars Scro Engaño, Fars Scrtal Desf Hombre.*

¹⁵ Véase la versión del *Auct Acus Gen Hum* de F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1987, págs. 249-85.

¹⁶ Cf. «*Consueta del Juý*». En *La destrucción de Numancia* de Cervantes (ed. A. Hermenegildo, Madrid, Castalia, 1994) la acotación de la pág. 94 dice: «sale por el güeco del tablado un demonio [...]». López Pinciano en *Philosophía Antigua Poética* explica que «ha de parecer [...] el demonio que sube de abaxo» (Shoemaker [1957], pág. 76, nota 59).

expresión más íntima de sus sentimientos y el tono de estudiada seguridad o seducción persuasiva con que se dirige a sus víctimas. Si todos ellos exigen un distanciamiento del grupo para tender un puente de comunicación con el público (quizá mediante un desplazamiento hacia el lugar del tablado más próximo a los espectadores), algunos se relacionan además con una ampliación del espacio, incluso en piezas en que se ha buscado una reducción de la multiplicidad medieval.¹⁷

Así, en la *Farsa Scrtal Res Hombre* (IX), el espacio único del tribunal se amplía para recibir a la tríada infernal. Lucifer muestra su liderazgo e infunde seguridad en sus secuaces a fin de no malograr la ocasión brindada por Conciencia (vv. 206-35). El Hombre, desde el tribunal, puede verlos (vv. 236-40) lo que demuestra la proximidad de ambos grupos (tribunal / demonios). Una situación semejante encontramos en el *Aut Res Hombre* (L): vv. 98-99, 301-03, 447-58, 464-65.

En la *Farsa Scrtal Desf Hombre* (XC), Soberbia y Mentira, recitan quince versos (vv. 217-31) que Simplicidad no escucha porque al llegar no ha advertido su presencia. En ellos deciden fingir, aparentando la arrogancia y crueldad necesarias para atemorizar al Bobo, al tiempo que muestran sus dudas ante la misión confiada por Lucifer (vv. 222-26). Muchos más ejemplos de apartes infernales pueden ser encontrados en estas piezas.¹⁸

En resumen, las posibilidades escénicas del momento fueron aprovechadas por los autores de estas obras para sus fines catequísticos. La representación sobre carros facilitó el uso del espacio central como camino, símbolo de la existencia del hombre y del mundo, en el que se dramatiza la tentación, lucha y derrota del Mal. Por esto, aunque en ocasiones una entrada o el escotillón sirvió para representar la morada infernal, su interior apenas interesó como espacio dramático. El demonio llega, sobre todo, hasta los lugares públicos de la ciudad, pobre aunque suficientemente decorados.

Así, el espacio dramático en que actúan los infernales cumple, a nuestro juicio, varias funciones. Es en primer lugar alegoría de la vida terrena del Hombre y del propio mundo donde inesperadamente podemos toparnos con el Bien y el Mal; en segundo lugar sirve para realizar una crítica de costumbres, vicios y oficios urbanos para la que los demonios adoptan rasgos humanos más acordes con la sensibilidad del XVI (panadero, testigo, procurador, rufián, hereje) e incluso se atreve a adentrarse en el ámbito privado como doncella menesterosa; por último, el espectador conoce la verdadera catadura del demonio, dramatizada a través de los apartes, y que éste es sutil en su acercamiento al hombre, astuto, difícil de detectar y combatir, porque está próximo, en el camino, la calle, la plaza, el tribunal, el patíbulo o la casa particular; sin embargo, puede ser vencido si se confía en Dios y se está dispuesto al arrepentimiento. Este será el mensaje que figuras infernales y espacios transmiten conjuntamente al público de estas piezas.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de, *La destrucción de Numancia*, ed. A. Hermengildo, Madrid, Clásicos Castalia, 1994.
 FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books, 1977.

¹⁷ Reyes Peña (1988), pág. 1009 distingue entre las piezas del CAV con espacio único un subgrupo con ampliaciones para acoger personajes que llegan a escena, de modo que ésta queda ocupada simultáneamente por ambos grupos, uno de los cuales se incorpora al otro.

¹⁸ El demonio-doncella del *Auct St Andres* (XXVIII) confía en su poder (vv. 106-10). En el *Auct del Pec Adan* (XL) Lucifer decide tentar al hombre para calmar su angustia (vv. 137-46) y se regocija tras el pecado de Eva y Adán (vv. 198; 225-26). En el *Aut V. Mentira* (LV), Ignorancia se asombra ante el aspecto de su abuelo (vv. 331-32; 354-55). Conocemos el miedo de Satán ante el fracaso en el *Auct Acus Gen Hum* (LVID) (vv. 336-40; v. 708). En la *Farsa Scrito Esp Cantares* (LXXIII), a espaldas de Alma, Demonio e Hipocresía conversan (vv. 369-73). Vicio, en la *Farsa Scrito Premat Pan* (LXXV), se muestra ajeno al diálogo que mantienen los opuestos comerciantes Fe y Mundo (vv. 189-98). Soberbia y Envidia, en la *Farsa Trimpbo Scrito* (LXXXI), también conversan ante Estado de Inocencia, sin que éste se percate de que celos y envidia las consumen (vv. 325-34).

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ Lola, «Iconografía y dramaturgia medieval en las *Octavas sobre el Juicio Final* de Francisco Aldana», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University Birmingham, t. II, Estudios áureos I, 1998, págs. 257-65.
- GONZÁLEZ PEDROSO, Eduardo, *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1865 (BAE, 58).
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalías en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1987.
- REYES PEÑA, Mercedes, «*El Códice de Autos Viejos*». *Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 3 vols., 1988.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep, «Diables al teatre català antic. (segles XIV-XV)», *Bulletí Interior de la Societat d'Onomàstica*, XX, 1985, págs. 1-5.
- ROUANET, Léo (ed.), *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, Madrid-Barcelona, Mácon, Protat Hermanos, Impresores, Biblioteca Hispánica, 1901, 4 vols. **Reimpresa facsimilarmente: Hildesheim-New York**, Georg Olms Verlag, 1979.
- ROVIRA, Silvia y Pep VILA (eds.), «*Consueta del Juy*», *Manuscrit 1139 de la Biblioteca de Catalunya*, transcripció, notes i estudi», *Llengua y Literatura*, nº 5, 92/93, págs. 103-45.
- SHOEMAKER, W. H. (1935), *The Multiple Stage in Spain during the 15th and 16th Centuries*, Princeton, traducido al castellano como «Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI», *Estudios Escénicos*, nº 2 (1957), págs. 4-154.
- TORROJA, Carmen y María RIVAS, *Teatro en Toledo en el siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1977.
- VITSE, M., «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), págs. 7-32.

PEDRO CIEZA DE LEÓN: UNA INCURSIÓN EN LOS ESTUDIOS INTERDISCIPLINARES

LUIS MEDINA TORNERO
Universidad de Jaén

INTRODUCCIÓN

Resultaría interesante releer a los cronistas de Indias desde las nuevas perspectivas historiográficas, modificar nuestros enfoques, de modo que, sin prescindir obviamente del estudio esencialmente histórico, podamos, sin embargo, completarlo y con ello enriquecerlo. En este sentido, la obra de Pedro Cieza de León ofrece unas magníficas posibilidades y condiciones dado el volumen, la variedad y la calidad de las informaciones que nos regala. En su *Primera Parte de la Crónica del Perú* este cronista no deja de proporcionar datos útiles en campos como la antropología, geografía, arqueología, así como en el de la evangelización.

NUEVO CONTEXTO, NUEVAS PREOCUPACIONES

Tras la II Guerra Mundial, el mundo cambia y se convulsiona al contemplar una serie de hechos:

1. El final del conflicto plantea la necesidad de la paz, personificada en figuras como la de Gandhi, que influyen en la generalización de la preocupación por la paz en la sociedad.
2. El fenómeno denominado descolonización pone de manifiesto la existencia de otras voces, que evidencian distintas maneras de pensar. La pluralidad, en distintos sentidos, hace su aparición.
3. La preocupación por el cuidado del planeta comienza a latir de forma persistente, ya que los efectos negativos del trato que se le venía dando a la Tierra se convierten en una realidad visible.
4. La Declaración de los Derechos de la Mujer por parte de la Organización de Naciones Unidas es un avance fundamental que marca un antes y un después.

A tales hechos responden diversos modos de pensamiento, como el pensar no-violento, el pensar ecuménico, el ecológico y el neofeminismo.

Estas nuevas preocupaciones van a hacer que también la historiografía cambie. En este sentido, Burke comenta que

Este sentimiento de inadecuación no se puede entender si no se mira, más allá del gremio de los historiadores, a las transformaciones producidas a lo ancho del mundo. La descolonización y el feminismo, por ejemplo, son dos procesos que han tenido, como es obvio, una gran repercusión en la historiografía

reciente [...]. En el futuro el movimiento ecologista tendrá, probablemente, una influencia creciente en la manera de escribir la historia.¹

NEW HISTORY O HISTORIA DE LAS MENTALIDADES

La «Historia de las mentalidades» o New History pretende claramente un nuevo enfoque de la historia. Podemos señalar su nacimiento en torno a las décadas de los 60 y 70 del pasado siglo XX, en Francia. Como señala Burke, «se trata de una historia relacionada con la denominada *école des Annales* agrupada en torno a la publicación *Annales: économies, sociétés, civilisations*».²

No se centra tanto en el individuo como en sus circunstancias y pretende introducirse en la mentalidad que presenta el colectivo –determinados colectivos– ante lo que le rodea, si bien en esa labor otorga una mayor importancia al inconsciente que al consciente de esa colectividad. Para extraer esa información acerca de la mentalidad, esta corriente hace uso principalmente de métodos estadísticos o cuantitativos. Se dedica más al análisis de estructuras que a la narración de acontecimientos, más propia de la historia tradicional.

A partir de los años 60, en medio de la crisis existencial posterior a las guerras mundiales, se hacen esfuerzos por alcanzar nuevas formas de enfocar la historia, y con ellos se buscan también nuevos campos temáticos, que con el tiempo darán frutos bastante interesantes. Ahora resultan atractivos para el trabajo del historiador algunos aspectos relacionados con la vida privada de los individuos. También interesan ahora, por ejemplo, los fracasados –aquellos que representan la antítesis de los héroes en terreno político, militar, social, etc.–, y surge interés por la meteorología o la geografía, en tanto que factores influyentes en los modos de comportamiento humano.

La familia cobrará mucha relevancia con las obras de Ariès en Francia y Stone en Inglaterra, etc. En España también encontramos estudios a este respecto, como los realizados en las universidades de Murcia, Navarra o Jaén (en ésta última, M. A. Bel y D. Martínez).

En este estallido de temas, será bastante recurrente el de la muerte, que es estudiado desde el análisis de las cláusulas testamentarias, que pueden proporcionar informaciones muy valiosas sobre el pensamiento de las personas ante la muerte.

Por otro lado, en el marco de esta Nueva Historia, hacen su aparición y se entienden lo que se conoce como «historia desde abajo» y «microhistoria». La historia desde abajo pone el acento sobre aquellos aspectos que, frecuentemente, han sido ignorados a la hora de confeccionar la historia en favor de los grandes hechos y personajes. Se trata de «indagar la historia desde el punto de vista, por así decirlo, del soldado raso y no del gran comandante en jefe», como indica J. Sharpe.³ Ello produce un beneficio claro, pues la historia desde abajo «ofrece también el medio de restituir a ciertos grupos sociales una historia que podría haberse dado por perdida o de cuya existencia no eran conscientes».⁴

Por su parte, la microhistoria busca con la reducción de escala el conocimiento de aspectos de la realidad antes desconocidos. En palabras de Giovanni Levi, «el principio unificador de toda investigación microhistórica es la creencia de que la observación microscópica revelará factores anteriormente no observados».⁵ Dicho esto, no es difícil imaginar la existencia de semejanzas con

¹ Véase Peter Burke, «Obertura: La nueva historia, su pasado y su futuro», en *Formas de hacer historia* (2ª ed.), ed. P. Burke, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pág. 23.

² Cf. Burke (2003), pág. 15.

³ Véase Jim Sharpe, «Historia desde abajo», en *Formas de hacer historia* (2ª ed.), ed. P. Burke, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pág. 40.

⁴ Cf. Sharpe (2003), pág. 56.

⁵ Véase Giovanni Levi, «Historia desde abajo», en *Formas de hacer historia* (2ª ed.), ed. P. Burke, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pág. 124.

los estudios antropológicos. Se trata de tomar «el análisis microscópico de los acontecimientos más nimios como medio para llegar a conclusiones de mucho mayor alcance».⁶

Hay que decir, por último, que la New History ha terminado por generar una superespecialización bastante marcada. Dice Burke que «se producen tanto costos como beneficios, pero debemos hacer algo para mantener estos costos intelectuales lo más bajos posible. La incomunicación entre disciplinas o subdisciplinas no es inevitable».⁷

UN GIRO NOVEDOSO: LA NUEVA HISTORIA CULTURAL

Desde hace ya algunas décadas son muchos los historiadores que han venido indicando que se está produciendo un cambio en los estudios históricos, inclinados cada vez más hacia lo cultural. M. A. Bel señala que «tal vez gracias a tratarse de un modo de escribir la historia plural y difuso en sus implicaciones y referentes teóricos, así como de una plasticidad metodológica casi infinita, la misma *histoire des mentalités* cambió su pretendida *historia global* por la búsqueda en los sótanos antropológicos de lo *cultural*».⁸ Ante esta novedad podría comenzarse por definir el término *cultura*. Se pueden dar diversas acepciones, pero en cualquiera de ellas el hombre es el protagonista. Si hablamos del hombre, es obligado tener ése concepto que hace de él el sujeto central de la historia. Por tanto, hay que ver qué piensa el hombre, porque ello condiciona sus comportamientos.

Si nos preguntamos por las diferencias con la Historia de las Mentalidades, veremos que en cierto modo una se incluye en la otra, si bien es cierto que la Historia de las Mentalidades privilegia el inconsciente colectivo, mientras que la Nueva Historia Cultural prima la libertad de decisión ante las circunstancias. Es además una historia más flexible. Dice J. Andrés-Gallego que «la “compartmentación” cuatripartita (economía, cultura, sociedad, política), que se había abierto camino en las síntesis de historia [...], continuaba sin dar cabida a las conclusiones de aquellos estudios históricos que acotaban nuevos campos de investigación».⁹

Para entender mejor la Nueva Historia Cultural, nacida en EEUU e Italia y luego extendida a otros países, es necesario hablar de tres giros importantes que tienen lugar en el análisis histórico: lingüístico, hacia el interior y hacia el *otro*.

En relación con el giro lingüístico, cabe decir que, dentro de la historia, se le está dando cada vez más importancia a la literatura, como portadora de la cultura. Como señala M. A. Bel,

La literatura ha sido en todo tiempo la expresión más vital de la experiencia humana, el mejor registro de sus aspiraciones, éxitos y fracasos. [...] Los códigos de mentalidad transmitidos en las páginas literarias obedecen, por completo, a las concepciones que circundaban al autor. [...] Las fuentes literarias deben ser utilizadas junto con otro tipo de documentación histórica –puesto que generalmente se complementarán–, y con un método capaz de contrastar diversas aportaciones.¹⁰

Y es que la literatura hace hablar desde el marginado al noble, por lo que se convierte en un recurso más que interesante, que además ha servido para que nuestra disciplina rescate para sí un instrumento de gran utilidad: la narración, que ayuda a entender la realidad.

Por otra parte, se produce un giro hacia el interior del hombre. De esta manera, sus miedos, desórdenes, pasiones, dolores, etc., van a ser algunos de los objetos sobre los que incide la mirada del investigador. Se presta atención a la condición psicológica del pensamiento y del comportamiento, y a los modos en que la sexualidad, el deseo, el entusiasmo, la melancolía o la locura

⁶ Cf. Levi (2003), pág. 126.

⁷ Cf. Burke (2003), págs. 34-35.

⁸ Véase María Antonia Bel Bravo, «Historia, literatura e interdisciplinariedad. El auge de lo cultural», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster, 1999*, Madrid, Iberoamericana, 2001 pág. 197.

⁹ Véase José Andrés-Gallego, *Historia general de la gente poco importante*, Madrid, Gredos, 1991, pág. 355.

¹⁰ Cf. Bel Bravo (2001), pág. 201.

podrían limitar o subvertir a la razón y, con ello también, crear cultura. «El giro hacia dentro que experimenta la Historia propone abrir las ventanas que miran hacia el mundo privado, incluyendo no solamente la estructura social y la cultura material, sino también los sentimientos de los individuos», indica M. A. Bel.¹¹ Factores como el estatus social, el género, la edad o incluso el lugar del individuo serán determinantes.

Finalmente, en cuanto al giro hacia el *otro*, es fácil entender que su origen esté ligado al desarrollo del proceso descolonizador, así como a la influencia de la antropología moderna. Se empieza a conocer otros pueblos, y con ello llegan noticias de otras culturas que suscitan mucho interés. Adriana Destro escribe que «il contributo più fruttuoso delle culture è quello di rendersi tributarie le une delle altre, e nel considerare (anche nella nostra epoca) lo scarto differenziale che le divide come mezzo logico per individuare ed apprezzare le rispettive risorse».¹²

La Nueva Historia Cultural se lanza a por la subjetividad, dejando de lado el objetivismo en el que frecuentemente se había caído. Se privilegia la interpretación y comprensión. De este modo, el historiador queda incluido, por ser él propiamente quien se acerca a la historia con sus propios parámetros y no los de otro. Es el «sentido autorreferente» de la historia. A este respecto, J. Andrés Gallego dice que

Quien se acerca a la historia –como investigador, como docente, como discípulo, como oyente, como lector– va en busca de razones para comprenderse mejor a sí mismo y entender cuanto le rodea; está, conscientemente o no, convencido de que el mero acopio de verdades le enriquece, enriquece su propio ser, y al cabo le descubre su propia realidad.¹³

Prueba de ello es que los grandes cambios en la historiografía de los últimos cincuenta años no son simplemente debidos a meras modificaciones de carácter teórico, sino principalmente a una evolución en lo que interesa al investigador que, a su vez, encuentra su razón de ser en una reorientación de la sensibilidad que no deja de tener mucho que ver con el nuevo contexto que emerge tras los conflictos mundiales.

Esta nueva forma de hacer historia aspira a ser global, a abarcarlo todo, y es por ello que la interdisciplinariedad se convierte en una exigencia. La dispersión temática que ha sufrido la historia ha fragmentado demasiado el saber histórico, cosa que la Nueva Historia Cultural intenta corregir mediante una globalización a nivel cualitativo. Intenta conocer todo o casi todo de lo que afecta al individuo y también mucho de la totalidad de los individuos.

INTERDISCIPLINARIEDAD Y LA CRÓNICA DEL PERÚ

Como se puede apreciar con lo que ha quedado expuesto hasta aquí, la historiografía ha experimentado una intensa evolución en los últimos cincuenta años, tanto en lo que se refiere a metodología como en lo que se refiere a la temática misma. No se trata de volver a relatar ahora esas novedades, que en su mayoría han sido esbozadas en las páginas precedentes, pero sí me parece oportuno poner de relieve, en concreto, una de ellas: la interdisciplinariedad, y hacerlo de la mano de Pedro Cieza de León, a través de su *Primera Parte de la Crónica del Perú*, una de las obras más destacadas de su género. Para ello, he utilizado la edición de Manuel Ballesteros.¹⁴

Antes de nada, conviene tener presente un hecho fundamental, como es la superespecialización que ha llevado a una compartimentación del saber cada vez más acusada, creando no sólo gran cantidad de disciplinas, sino también subdisciplinas. El beneficio de ello: se consigue así abarcar y profundizar en áreas de conocimiento que no estaban tan estudiadas, y que ahora, van a pro-

¹¹ Cf. Bel Bravo (2001), pág. 204.

¹² Véase Adriana Destro, *Complessità dei mondi culturali. Introduzione all'antropologia*, Bologna, Pàtron editore, 2001, pág. 67.

¹³ Véase José Andrés-Gallego, *Recreación del Humanismo. Desde la Historia*, Madrid, Actas, 1994, pág. 160.

¹⁴ Pedro de Cieza de León, *La crónica del Perú*, ed. M. Ballesteros, Madrid, Historia 16, 1984.

porcionar un enorme volumen de información y datos interesantes. Pero existe un riesgo: que esta división de los campos del saber produzca compartimentos estancos, como frecuentemente ha sucedido. Es aquí donde entra en juego la interdisciplinariedad que, lejos de ser una simple y vacía moda a la hora de hacer historia –o en cualquier otra disciplina–, se convierte así en una exigencia para todo trabajo historiográfico.

Si además tenemos en cuenta el proceso generalizado de globalización en el que está inmerso el mundo, se hace más evidente la necesidad de que aquél afecte también al ámbito del saber, para lo cual la interdisciplinariedad puede resultar una herramienta bastante útil, dado que conduce al encuentro de lugares comunes. Se trata de convertir los compartimentos estancos en vasos comunicantes, para con ello mostrar mejor la poliédrica realidad, ya que parece cuanto menos curioso separar tajantemente la historia de la geografía o la arqueología –por ejemplo–, como si las particularidades de la orografía y la vegetación de la zona no hubiesen tenido nada que ver en el hecho más que probable de que los españoles no alcanzaran lo que hoy son las ruinas arqueológicas de Machu Picchu.

Desde mi punto de vista, puede ser interesante acercarse a los cronistas con instrumentos historiográficos como éste. Quizá sea hora de releerlos valorando algo más que el dato puramente histórico y tomar conciencia del valor de otras muchas informaciones que nos ofrece el cronista –en este caso, Pedro Cieza de León– e incorporarlas a nuestro análisis, esencialmente histórico, con el fin de elaborar un discurso algo más completo, para lo cual puede que sea necesario contar con la ayuda de otros especialistas. Lo último no es del todo nuevo, pues ya existen algunos seminarios interdisciplinarios funcionando en universidades.

En el marco de una nueva historia más cultural que recupera valores del humanismo, asumir la pretensión de una historia global es algo que pasa inevitablemente por entender la necesidad de la interdisciplinariedad. El propio Cieza nos hace una relación exquisita y jugosa en informaciones sin restarles ni un ápice de su unidad. El autor cuenta cómo se desarrolló la conquista del Perú en el siglo XVI, pero para ello no se limita a describir encuentros con los indios, batallas, fundaciones, etc. Él participó en distintas expediciones a lo largo y ancho del Perú, y ofrece por ello una información óptima sobre esos asuntos. Pero son el punto de partida, porque las rutas que debió realizar con los mandos y el resto de expedicionarios le sirven de eje alrededor del cual él va aportando otros datos que traspasan las fronteras de lo meramente histórico.

El mismo Manuel Ballesteros, a través de las páginas de su introducción a esta obra de Cieza, advierte de la calidad de los escritos y expone la variedad de esos datos sobre los que el cronista arroja luz, señalando más individualizadamente el valor de aquellos que tienen un carácter descriptivo, monumental, etnográfico y prehispánico. Y, efectivamente, esta mezcla de informaciones es la que hace a la obra especialmente interesante y única. Pero una vez apreciado esto, puede darse un paso más, que es el de consultar y buscar apoyos en otros campos de conocimiento. De este modo, sería bastante útil y enriquecedor para el trabajo del historiador contar con las interpretaciones, por ejemplo, de la antropología, ante pasajes tan pormenorizadamente detallados como el de la casa del pueblo del que era señor Petecuy, en el capítulo XXVIII:

Estaba en alto una larga tabla, la cual la atravesaba de una parte a otra, y encima della estaban puestos por orden muchos cuerpos de hombres muertos de los que habían vencido y preso en las guerras, todos abiertos; y abríanlos con cuchillos de pedernal y los desollaban, y después de haber comido la carne henchían los cueros de ceniza y hacíanles rostros de cera con sus propias cabezas, poníanlos en la tabla de tal manera que parecían hombres vivos. En las manos a unos les ponían dardos y a otros lanzas y a otros macanas. Sin estos cuerpos, había mucha cantidad de manos y pies colgados en el bohío.¹⁵

No dejaría de ser interesante la ayuda de aquellos investigadores exclusivamente centrados en lo prehispánico, pues Cieza dedica en general muchas páginas a este período, por ejemplo, las relativas a la fundación del Cuzco y el establecimiento de los incas.

¹⁵ *La crónica del Perú*, ed. M. Ballesteros (1984), pág. 150-51.

Igualmente, la geografía puede ser de gran utilidad. No en vano, el trabajo del cronista sigue sus itinerarios, y es por eso que muchos de sus capítulos versan sobre el camino de una ciudad a otra, tratando de exponer cómo son las montañas, ríos y lagunas, sin prescindir puntualmente de datos de carácter climático. Así, describe las montañas de Abibe, cómo es Antioquia, la primera ciudad del Perú, las iguanas, anacondas y otros animales que se encuentran en cada lugar, etcétera.

Del mismo modo, la arqueología sería un buen apoyo. Son numerosas las imágenes que nos pinta Cieza en las que nos enseña con detalle cómo eran las estructuras y las decoraciones –si aún se mantenían– de templos del sol, aposentos reales, tambos, casas principales o incluso el conocido Camino Inca. Veamos un ejemplo enmarcado en la descripción de Tiahuanaco:

Destas portadas tan grandes salían otras mayores piedras, sobre que estaban formadas, de las cuales tenían algunas treinta pies en ancho, y de largo quince más, y de frente seis, y esto y la portada y sus quicios y umbrales era una sola piedra, que es cosa de mucha grandeza.¹⁶

Por otra parte, señalar estos tipos diferenciados de datos –que no por ello dejan de estar dentro del ámbito de la historia–, implica no dejar en el olvido otro tipo fundamental, sin el cual la obra de Cieza perdería algo de valor y, probablemente, de sentido. Me refiero a aquellas informaciones acerca del cristianismo que salpican constantemente las páginas de sus escritos. Leámosle hablando de la opresión de los indios más pobres:

Verdad es que, como ya en las más provincias deste reino estén religiosos dotrinándolos, y algunos entiendan la lengua, oyen estas quejas y remedian muchas dellas. Todo va cada día en más orden, y hay tanto temor entre cristianos y caciques que no osan poner las manos en un indio, por la gran justicia que hay con haberse puesto en aquestas partes las audiencias y chancillerías reales; cosa de grande remedio para el gobierno dellas.¹⁷

Quizá los historiadores de la Iglesia, los expertos en teología e incluso los de historia del derecho puedan darnos una mano para contrastar mejor ese sentido de responsabilidad evangelizadora y esa actitud fraternal de respeto al indio que se encuentra en Cieza en un momento –mediados del XVI– en el que Vitoria está formulando su magistral doctrina y en el que se están promulgando las primeras Leyes de Indias, bajo la inspiración de las ideas de Isabel la Católica; una época en la que lo civil y lo religioso forman una unión prácticamente indisoluble.

No es éste el lugar para profundizar demasiado en estos asuntos, sino más bien para apuntar y esbozar algunas sugerencias o ideas con el ánimo de que sean de utilidad para el trabajo historiográfico. Se trata de apreciar que nuestro autor va narrando sucesos y anécdotas, y describiendo todo lo que ve o, si se da el caso, lo que ha podido contrastar con mucha fiabilidad. Nos habla de luchas y de victorias, de muertes de soldados a lo largo de las expediciones, pero también nos habla del paisaje, de las gentes, de los pueblos y sus costumbres, de agricultura, de técnicas de minería, etc. Cieza pretende informar al futuro Felipe II, que sepa lo que hay y lo que sucede en aquellas otras provincias de la Monarquía Hispánica, mostrarle la realidad. Y por ello no desprecia ninguna información. Todo tiene cabida en su obra porque, en lo profundo, aspira a ser global. Es por esto que, en mi opinión, Cieza puede servirnos de ejemplo para entender que si pretendemos una historia global y más cercana a la realidad de lo que analizamos, no debemos desdeñar todo lo que no pertenece estrictamente a nuestro ámbito de estudio, antes bien, el recurso a otras disciplinas y especialistas debe ser tomado en consideración. El salto cualitativo será, a buen seguro, de relevancia.

¹⁶ *La crónica del Perú*, ed. M. Ballesteros (1984), pág. 366.

¹⁷ *La crónica del Perú*, ed. M. Ballesteros (1984), pág. 389.

EL TEATRO HISTÓRICO DE DIEGO JIMÉNEZ DE ENCISO: *LA MAYOR HAZAÑA DE CARLOS V*

MARIA TERESA MORABITO
Universidad de Messina

Entre los dramaturgos que participan, en cierta medida, del éxito popular de los autores de la escuela de Lope, destaca, por el contenido histórico de su producción, Diego Jiménez de Enciso, que precisamente del Fénix recibe muchas alabanzas.¹ Aunque, según los testimonios indirectos de Lope² y de Antonio Hurtado de Mendoza,³ su producción fue abundante, hasta nosotros sólo han llegado breves composiciones poéticas y diez comedias, de las cuales siete se le pueden atribuir con seguridad. A excepción de la comedia mitológica *Fábula de Criselio y Cleón*, todas las demás reflejan, más o menos, la fascinación que el autor sintió por los acontecimientos históricos.

De este dramaturgo, que pasa a la historia con la etiqueta de autor de dramas históricos, apenas existen estudios. Lo que me propongo, pues, en esta ponencia es anticipar algunas cuestiones sobre lo que realmente tiene de histórico el teatro de Enciso, centrando mi análisis en *La mayor hazaña de Carlos V*,⁴ para demostrar cómo la representación del pasado no constituye sólo una sucesión de acontecimientos gobernada por la casualidad, sino un producto de selección y de manipulación ideológica llevada a cabo por el autor.

Dentro de los objetivos de exaltación de la monarquía de los Austrias, *La mayor hazaña* se configura como una apología del emperador, puesto que, aun poniendo en escena los últimos años de retiro en Yuste, el autor evoca los momentos más significativos de su parábola humana tanto en su papel de hombre y padre, como en el de gran monarca defensor de la fe y restaurador de la *Universitas Christiana*.

Según Paola Santoro⁵ la fuente primaria, si no única, de Enciso es la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*⁶ de fray Prudencio de Sandoval, publicada en Valladolid en 1604, sin em-

¹ Lope lo cita, elogiándolo, varias veces y además es alabado, entre otros por Andrés de Claramonte, Pérez de Montalbán, Hurtado de Mendoza y Casiano Pellicer.

² Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, II Silva.

³ En *Convocación de las Cortes de Castilla, y juramento del Príncipe nuestro Señor D. Baltasar Carlos* [...] Madrid, 1632, fols. 46 r^o-47r^o, véase Víctor Infantes, «Nueva luz sobre el manuscrito de la *Fábula de Criselio y Cleon*» de Diego Ximénez de Enciso, *Cuadernos de filología hispánica*, n^o 2, Madrid, Universidad Complutense, 1983.

⁴ Diego Jiménez de Enciso, *La mayor hazaña de Carlos y Los celos en el caballo* (ed. de Paola Santoro Arcigli), Messina, Peloritana, 1970. Cito por esta edición y doy entre paréntesis el número de los versos.

⁵ Paola Santoro, «Teatrizzazione della cronaca nella commedia *La mayor hazaña de Carlos V* di Diego Jiménez de Enciso», *Nuovi annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina* 21 (1983), págs. 583-600.

⁶ La obra se imprimió en dos partes: *Primera parte de la vida y hechos del Emperador Carlos Quinto Max. Fortissimo Rey de España y de las Indias islas y tierra firme del mar Océano. Al Cathólico Rey Don Felipe III deste nombre*

bargo, como podemos comprobar, el dramaturgo recurre también a otras crónicas de la época que relatan hechos omitidos por Sandoval, sobre todo del periodo transcurrido en Yuste. Enciso sigue sus fuentes históricas, eligiendo los episodios que mejor se prestan para realzar el impacto dramático y conferir un carácter apologético al drama. Y si a veces el texto dramático es casi una copia fiel y mecánica de sus modelos, limitándose el autor a concentrar la larga narración y aportar algún que otro cambio impuesto por la métrica, eso no significa que Enciso acepte pasivamente todo lo que las crónicas relatan, ya que, cuando desea enfatizar un acontecimiento o presentar a Carlos V bajo un perfil especial, actúa con independencia. Por ejemplo, en el intento de conferir un carácter casi sagrado a su imagen y presentar al emperador como modelo de perfecto monarca, evidente en el largo discurso (vv. 1064-1121) que Carlos V dirige al hijo Felipe II después de su abdicación, va mucho más allá de las lacónicas indicaciones que aparecen en la crónica: «le encomendó el amor que debía tener a sus súbditos, y el cuidado en el gobierno, y sobre todo la fe católica, que con tanto fervor habían guardado sus pasados».⁷ Asimismo, alterando los acontecimientos en el tiempo y en el espacio, añadiendo nuevos elementos e introduciendo cambios, consigue una secuencia de episodios que facilita la estructuración de los diferentes elementos de la historia dramatizada. En algunos casos, la manipulación de los sucesos se debe al propósito de decorar y modelar la realidad, en otros, en cambio, responde a motivos ideológicos. Por falta de tiempo, daré sólo algunos ejemplos, remitiendo para un análisis más exhaustivo a la edición crítica que estoy preparando.

El anacronismo es un recurso que la licencia poética de Enciso utiliza en la acción de la fábula: hay un evidente desfase cronológico al presentar a don Juan de Austria en Bruselas dialogando con Carlos V. Este hecho, que acelera el ritmo del drama haciéndolo más fluido y brillante, es fruto del estro del dramaturgo, puesto que las crónicas no hacen referencia alguna a su presencia allí. Enciso, anticipa el encuentro entre ellos al año 1555, inmediatamente antes de la abdicación, y no, como atestiguan los historiadores, en Yuste. El anacronismo tiene como objetivo presentar la figura de don Juan, ya desde adolescente, con las características de virilidad y de audacia y, al mismo tiempo, conferir al emperador una dimensión humana, es decir presentarlo como un padre que se complace de las dotes que caracterizan la personalidad de su hijo. Por eso pregunta: «¿Es don Juan muy virtuoso?», «¿Es discreto?», «¿Bien quisto?», «¿Es muy liberal?» (615-19). Sus sentimientos paternos se manifiestan claramente en el sucesivo encuentro con su hijo, en el que, a través de los apartes, expresa su satisfacción al constatar las buenas cualidades y la discreción del joven:

EMPERADOR	Seáis bien venido. Ya vuestra carta he leído. (¡Que buen talle tiene!). Alçad <i>Levántanse</i> Aquí me escribe Madama que os haga merced.
DON JUAN	Señor, (turbado estoy, mi temor aumenta gloria en su fama. Sola esta vez he temido.)
EMPERADOR	¿Que dezís?
DON JUAN	No estoy en mí de verme a solas aquí

nuestro señor. Por el Maestro Fray Prudencio de Sandoval su Coronista y Abad de San Isidro el Real de la orden de San Benito. Trátase en esta primera parte los hechos desde el año 1500 hasta el de 1528; mientras que la segunda parte, junto con la primera, fue impresa dos años después: Segunda parte: Trátase en esta segunda parte de los hechos desde el año 1528 hasta el de 1557 en que el Emperador se fue al Cielo. Para las referencias a la obra de Sandoval, me remito a la edición de Carlos Seco Serrano, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Madrid, vols. LXXX (I), LXXXI (II), LXXXII (III) de la BAE, Madrid, Rivadeneyra, 1955.

⁷ Sandoval, vol. III, pág. 478.

rio, humillándose a la vida común de un escudero».⁸ El cronista oficial del Cesar, redacta todo lo referido a este periodo de su vida, limitándose a copiar casi a la letra, como él mismo declara, la relación de fray Martín de Angulo prior del monasterio, que compuso esa relación por encargo de la princesa Juana:

La princesa doña Juana, hija del Emperador y gobernadora de estos reinos, deseando saber la vida y fin que su padre había tenido, envió pedir una relación de ella, y fray Martín de Angulo, prior de este monasterio de Yuste en el mismo tiempo que el Emperador allí vivió y murió, envió una diciendo el sitio y disposición del monasterio, manera del aposento del Emperador y de sus criados, la vida y muerte, con otras cosa que cuanto más menudas, tanto mayores y dignas de memoria, considerada la majestad del César, por quien pasaron. La misma relación original que fray Martín envió a la princesa, y firmada de su nombre tengo, y la quisiera poner aquí como el prior la escribió; mas temo usar tanto de este estilo y entiendo que ya se dará entero crédito a mis relaciones como a los originales, por el cuidado con que han visto escribir la verdad que pide la historia. (III, pág. 493)

Existe también otra crónica anónima, atribuida por Domingo Sánchez Loro a fray Hernando del Corral,⁹ testigo de vista, que fue utilizada por fray José de Sigüenza en su *Historia de la orden de San Jerónimo*¹⁰ y por otros historiadores. Confrontando la comedia con las crónicas parece evidente que Enciso tuvo entre sus manos estas relaciones. Sin embargo el dramaturgo no se limita a seguir pasivamente sus fuentes, sino que busca y selecciona noticias en los cronistas para crear su propia obra, cambiando o incluso alterando los hechos en función de su verdad poética.

Enciso se concentra en las circunstancias de la muerte de Carlos V, afrontada con fe, humildad y valor, a través de un camino de purificación que lo conduce a la ascensión de una nueva majestad y que en definitiva será su «mayor hazaña».

En la comedia, Luis Quijada relata detalladamente a Felipe II todo lo referente a la muerte de su padre. En primer lugar hace hincapié en la presencia del arzobispo Carranza para resaltar el catolicismo de Carlos V, acérrimo defensor de la Iglesia contra la falsa doctrina de los iluminados. Para dar esta imagen Enciso aporta cambios importantes con respecto a las fuentes, altera los hechos relativos al arzobispo, al que no quiere nombrar, pero que es fácilmente identificable, y cuya presencia en el momento de la muerte del emperador está históricamente comprobada. Este cambio es uno de los ejemplos más significativos de la mistificación que el autor lleva a cabo por motivos ideológicos, seguramente con el fin de impedir que se ofuscara la imagen idealizada del emperador, visto que la condena de Carranza, en la época de la representación de la comedia, era de dominio público. Dice Quijada

Acertó a estar allí un hombre,
que aquí su nombre se calla,
que es sospechoso en la Fe,
y llegando en voces altas
a ayudarle a bien morir,
una proposición falsa
dixo al católico César,
y con maravilla estraña

⁸ Sandoval, vol. III, pág. 493. Los historiadores dan por desaparecida esa relación que conocemos sólo a través de las referencias de Sandoval y del Marqués de Valparaíso, *El perfecto desengaño* (ed. M. D. Cabra Laredo), Madrid, Museo Universal, 1963.

⁹ Domingo Sánchez Loro, «La inquietud postrimera de Carlos V», en *El retiro imperial de Yuste a través de las crónicas*, Cáceres, Publicaciones de la Jefatura Provincial del Movimiento, 1958. Sánchez Loro recoge en esta obra la crónica del Monje anónimo de Yuste, *Historia breve y sumaria de cómo el emperador Don Carlos, Nuestro Señor, trato de venirse a recoger al monasterio de S. Jerónimo de Yuste, que es en la Vera de Plasencia; y renunciar sus estado en el príncipe Don Felipe, su hijo; y del mundo y manera que vivió un año y ocho meses menos nueve días, que estuvo en este monasterio hasta que murió; y de las cosas que acaecieron en su vida y muerte*. En la nota liminar (págs. 73-79) aduce las razones por las que atribuye esta crónica a fray Hernando del Corral.

¹⁰ José de Sigüenza, publicada también por Sánchez Loro (1958), págs. 161-291.

al instante que la dixo,
 aunque ya sin fuerza y habla,
 volvió por la Fe de Christo:
 con suspiros y con ansias
 fueron tantos sus estremos
 que sin vida procurava
 levantarse a castigarle;
 en fin lo echó de la sala.
 (3268-283)

La clara manipulación de los hechos efectuada por Enciso aunque se apoye en las relaciones de los cronistas, cambia radicalmente el sentido de los hechos. En Sandoval leemos:

Y aquella tarde, antes de que le oleasen, llegó el arzobispo de Toledo, Carranza, El Desdichado, aunque no le pudo hablar aquella tarde, el cual había estado esperando con gran deseo después que desembarcó de Inglaterra, porque tenía gana de reñir con él sobre que había dicho algunas cosas no tan bien sonantes de sus opiniones, porque como él tenía aquella fe tan viva, no había cosa que fuese contra aquello que no le diese mucha pena.

Y como tornase el otro día para hablar a su Majestad, por el conde de Oropesa, que se lo suplicó, le mandó entrar y mandó que le diesen silla; pero no le habló. (p. 306)

Efectivamente esa misma noche, según el cronista, muere el emperador sin haber dirigido la palabra a Carranza. Pero Seco Serrano, en nota, explica que en la primera edición de la obra de Sandoval se añade:

Aquí dicen no sé qué cuentos de que el Emperador, estando agonizando, temía las penas del Purgatorio, y que Carranza había dicho alguna doctrina no bien sonante, y que el Emperador le dio de mano para que le quitasen de allí. Yo creo al prior, que como dueño de casa se halló a todo, y dice que ni el arzobispo habló, ni el Emperador a él. (306)

De ello podemos deducir que Enciso utiliza la primera edición (1604) y no la de 1614 que es la seguida por Seco Serrano, pues recoge las habladurías de la gente sobre la reacción decidida del emperador ante las palabras de falsa doctrina de Carranza.

Por su parte el texto de Enciso empieza casi con las mismas palabras con que empieza su relato del episodio el Anónimo de Yuste, «Acertó a estar allí», «Acerto a venir», mientras el resto se aleja notablemente, pues aunque al principio, según el monje de Yuste, el César no permite que Carranza entre en su habitación, al final el arzobispo entra sin licencia:

Después de algún espacio, como se entendió, que su majestad se iba por la posta acercando a la muerte, sin pedir licencia, se entró el arzobispo, con todos los señores que con él habían venido, al aposento donde estaba su majestad. Y el arzobispo, entre otras cosas que allí habló, dijo a su majestad: Señor, ya es hecho.

Y comenzó a declarar el salmo *De profundis*. Y acabado, se salieron todos fuera, quedándose sólo el padre confesor con su majestad. Al cual dijo su majestad:

¿No visteis cómo dijo el arzobispo: *ya es hecho*?

De hecho cuando el arzobispo se salió, encomendó a un religioso nuestro, que estaba allí, que le llamase cuando entendiese que fuese hora, porque se quería hallar presente al expirar su majestad. [...] Y, llegada la hora [...] como las doce de la noche, fue el religioso a avisar al arzobispo [...] Y ya su majestad estaba en agonía y el arzobispo encomenzó a confortar a su majestad. Y, como tenía la voz algo pesada, a poco espacio le dijo Luis Quijada que hablase paso, que se angustiaba su majestad.¹¹

Entonces Carranza se aparta a un rincón sin volver a hablar y ni mucho menos el emperador le dirige la palabra, por lo tanto no se habla para nada palabras de dudosa fe.

Tampoco el padre Sigüenza hace alusión alguna a posibles proposiciones falsas o expresiones malsonantes, sólo hace referencia, como el anónimo de Yuste, a su voz «recia y áspera» que molesta al emperador, por lo que piensan que han hecho mal en dejarle entrar:

¹¹ Anónimo de Yuste (ed. Sánchez Loro 1958), pág. 129.

Comenzó el arzobispo de Toledo a decir algunas razones devotas. Tenía la voz recia y algo áspera. Luis Quijada, que estaba a la cabecera, le dijo:
 Paso, señor, que se congoja su majestad.
 Y sin duda que hicieron mal, supuestas las muestras que el emperador había dado, dejarle entrar allá aquel punto. Calló luego el arzobispo.¹²

Parece evidente que Enciso, no sólo recoge en su obra las habladurías de la gente, sino que va mucho más allá, presentando una vez más al emperador como acérrimo defensor de la fe pues, ya sin fuerzas, reacciona con vehemencia queriendo castigar al herético. Hay que tener en cuenta que ya antes casi había perdido la paciencia cuando, hablando de la herejía de Cazalla y sus seguidores, lamenta no haber tomado medidas drásticas contra ellos.

Los cronistas hablan también de algunos acontecimientos extraordinarios que tuvieron lugar en coincidencia con la muerte de Carlos V. No podemos en esta sede detenernos en confrontar el texto de Enciso con el de los cronistas, que trataremos en otro lugar, aquí nos limitaremos a hacer una síntesis de los extraños fenómenos que, según los testigos de los hechos, se verificaron en correspondencia con la muerte del monarca. Los más significativos fueron tres: el primero se refiere al florecimiento milagroso de un lirio; el segundo a la aparición de un cometa pocos días antes de la muerte del César; el tercero la presencia de una pájara espantosa, que aullaba como un perro, encima de la capilla del convento.¹³ Todos estos hechos asumen un significado simbólico y son interpretados por el Monje de Yuste y por Sigüenza como avisos del cielo que preanuncian o acompañan la muerte del emperador. Enciso los incorpora a su obra y transforma los dos últimos en presagios de muerte, mientras el primero, que coincide con el momento preciso del último aliento de Carlos V, es indicio de su santa muerte.

El desarrollo de los elementos milagrosos, hábilmente repartidos en un clímax de dramatismo, culmina con el florecimiento del lirio, símbolo bíblico de la elección, de abandono a la voluntad de Dios, cuyo contrapunto es la revelación que tiene fray Luis González de que el César está en el paraíso. Estos ejemplos tomados de las crónicas y hábilmente distribuidos le sirven a Enciso para transmitir una visión idealizada del monarca y, al mismo tiempo, para presentar eventos milagrosos que tanto gustaban al público de los corrales. Quijada, después de haber explicado con todo detalle el milagroso florecimientos del lirio justo en el instante en que Carlos V expira, concluye con estos versos:

Nunca dio flor hasta el punto
 que salió la heroica alma
 del César, toda gloriosa,
 fragante açucena blanca,
 del griego, hebreo y latino,
 de possessión en España.
 Pues a fray Luis Gonzáles
 le reveló Dios que estava
 Gozándole el santo César
 y el que fue César ya es nada.
 (3300-309)

Enciso enlaza sabiamente este hecho con la visión del fraile guatemalteco, que sin embargo Sandoval y Sigüenza colocan cuatro años después. Además, el dramaturgo añade otros episodios extraordinarios creados por su fantasía que sirven para reforzar la unidad de acción y dar coherencia a la obra. En primer lugar aparece la sombra del emperador cuando, tras ultimar su biografía, enorgullecido por todas las hazañas realizadas, se pregunta: «¿Qué es lo que falta?», entonces se aparece su propio fantasma que responde «La mayor hazaña» (2456), es decir, saber morir. En se-

¹² Sigüenza (1958), págs. 251-52.

¹³ Sandoval (edición 1614), no menciona el lirio, en cambio habla del pájaro, mientras que el Cometa que precedió su muerte está mencionado en epígrafe pero no en el texto (pág. 160).

gundo lugar cae el cuadro del «Juicio», regalo de Doña Leonor. Ante estos avisos del cielo, Carlos V se prepara para su último viaje con la celebración de sus propias exequias.

Así pues, el dramaturgo no toma prestada sólo la verdad histórica, la oficial, escrita de manera impersonal, que cuenta los grandes acontecimientos de la vida del emperador, sino también la intrahistoria; se complace en relatar lo pintoresco, donde la anécdota pseudohistórica o la leyenda ocupan el lugar de la historia. Por lo tanto, una historia pragmática, enfocada hacia un objetivo, dejar una memoria escrita de las virtudes y excelencias de Carlos V.

En definitiva, podemos concluir diciendo que la obra desempeña una función ejemplar y expresiva del concepto de monarquía vigente en el propio espacio histórico de Enciso, configurándose como tema útil de propaganda política y social, que con frecuencia conllevaba el teatro barroco: la exaltación de la monarquía.

LAS METÁFORAS DE LA LECTURA EN EL SIGLO DE ORO: LA LECTURA COMO ALIMENTACIÓN

IVETA NAKLÁDALOVÁ
Universidad Autónoma de Barcelona

En un pasaje de la *Institutione feminae christiana*, Juan Luis Vives condena algunos de los libros más leídos por las mujeres. Estos textos nocivos, afirma, poseen el poder de corromper las costumbres de la lectora y apoderarse de su alma. Por ello, recomienda que padres y maridos ejerzan un control férreo de las lecturas femeninas: «Miror cordatos patres hoc suis filiabus permittere, maritos concedere, mores et instituta populorum dissimulare, ut nequitiae assuescant feminae legendo».¹

Juan Justiniano, quien tradujo la *Institutio* en 1524, no reproduce el texto con exactitud, sino que incorpora en él algunas imágenes propias. El lector moderno podría llegar a la conclusión de que Justiniano modificó sustancialmente el texto de Vives, transformando una simple afirmación en una encadenación de símiles y analogías. No obstante, Justiniano no cambia la esencia del pasaje. Lo que hace es recurrir a la imaginaria renacentista relacionada con el acto de la lectura, ilustrando el texto de Vives con la imagen de la ponzoña ingerida por la lectora despreocupada, y perpetuando así los modelos que subyacen en todas las metáforas relacionadas con la lectura.

[...] y no dejo de mucho maravillarme, así mismo, de los padres cuerdos, maridos cómo permiten que sus hijas y mujeres lean tales libros, y de cómo todos a una disimulan y no quieren mirar en la vida orden y constitución de los pueblos y dejan que las mujeres de donde cuelga toda nuestra vida aprendan ser malas, leyendo malos libros, en los cuales aunque parece que hay alguna apariencia de bien, no le hay, porque es ponzoña en el vino que más aína la lleva al corazón, jamás nadie durmió seguro en medio de las sierpes y culebras, por mucho que la verdura del suelo y la sombra del árbol se le biciese agradable y le convidase a dormir.²

Al traer aquí la versión amplificada de Justiniano pretendía resaltar el hecho de que, para describir el acto de la lectura, el discurso teórico renacentista sigue una lógica interna peculiar, que hace uso de metáforas y grupos metafóricos bien determinados. Estas metáforas no se conciben como ornamentales o cosméticas, sino que revelan las estructuras profundas del pensamiento renacentista. Por consiguiente, considero que pueden servir como instrumento para acceder a las categorías mentales más profundas, al modo, en suma, para pensar el acto mismo de lectura en el período

¹ Juan Luis Vives, *De institutione feminae christiana*, introduction, critical edition, translation and notes by C. Fantazzi and C. Matheussen, Leiden, New York, Köln, E. J. Brill, 1996, vol. 1, pág. 44.

² Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana* (1524), traducción de Juan Justiniano, introducción, revisión y anotación de Elizabeth Teresa Howe, Madrid, Fundación Universitaria Española – Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, pág. 60. Los añadidos de J. Justiniano están marcados en la letra cursiva.

altomoderno. Además, están presentes en todos los ámbitos nacionales del humanismo europeo y se forjan como fenómenos con un extraordinario arraigo, porque no se limitan únicamente al quinientos y seiscientos, sino que permanecen estables durante períodos históricos extremadamente largos. Poseen, además, una enorme capacidad de superponerse, de participar en varios campos semánticos simultáneamente, y de generar prolongaciones, modificaciones y, en algunas ocasiones, desplazamientos radicales del significado original. Encontramos un caso extremo de estas transformaciones en una de las metáforas de lectura más recurrentes de toda la tradición literaria. La formulación clásica y quizá más célebre de la metáfora puede leerse en las *Epistulae morales*, cuando Séneca acude a las abejas diligentes que revolotean entre las flores, recogiendo el mejor polen para fabricar la miel, para referirse a los procesos de lectura y escritura. Según Séneca, la lectura debería asemejarse al comportamiento de las abejas, libando de todos los textos el material más útil:

Sed ne ad aliud quam de quo agitur abducatur, nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione connessimus separare [...] deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamente confundere, ut etiam si apparuerit, unde sumptum sit, aliud tamen esse quam undum sumptum est appareat.³

En la Europa del quinientos, la analogía de las abejas diligentes se encuentra reescrita en decenas de textos y con decenas de pequeñas variaciones. En la *Imagen de la vida cristiana*, de fray Héctor Pinto, por ejemplo, el símil de las abejas, que describe en realidad un comportamiento muy beneficioso, genera su propia antítesis. En una invectiva contra los libros de caballería, Pinto alude al peligro de la ingestión de la miel envenenada, fabricada a partir de flores nocivas:

Debaixo daquelas suas palavras doces está às vezes muito veneno. Diz Plínio que há aí uma província onde o mel é pestífero, e a causa é porque as abelhas o fazem dumas flores peçonhentas, que allí há; doce é aquele mel, mas mata.⁴

Hay, pues, un gran número de metáforas relacionadas con el acto de la lectura, porque la lectura parece tener un carácter que se escapa a descripciones directas. Los humanistas, en vez de postular en qué consiste la lectura, prefieren decir a qué se asemeja o a qué es análoga, elaborando el concepto de lectura a partir de varias familias metafóricas. El espacio limitado de esta comunicación no me permite sino examinar someramente una de ellas, probablemente la más productiva, la que asemeja la lectura a los procesos de la alimentación y digestión. Al trasladar las operaciones del cuerpo a las acciones del espíritu, este grupo metafórico se comporta de la misma manera que la mayoría de las metáforas renacentistas relacionadas con la lectura. En primer término, las metáforas de alimentación pretenden captar el proceso de la ingestión y adaptación de una materia ajena al cuerpo del lector. Por consiguiente, encontramos el origen de la metáfora en el ya citado pasaje de Séneca, donde está estrechamente vinculada al concepto de la imitación literaria. El texto ajeno tiene que someterse a una especie de digestión, para asimilar las lecturas y hacerlas inteligibles para el cuerpo del lector:

Quod in corpore nostro videmus sine ulla opera nostra facere naturam (alimenta, quae accepimus, quamdiu in sua qualitate perdurant et solida innatant stomacho, onera sunt; at cum ex eo, quod erant mutata

³ Séneca, *Epistulae morales*, lxxxiv. 3-9, en *L. Annaei Senecae Ad Lucilium Epistulae Morales*, recognovit et adnotatione critica instruxit L. D. Reynolds, tomos I, libri I-XIII, Oxford University Press, 1965, pág. 285. «Te recuerdo que también nosotros hemos de imitar a las abejas y distinguir cuantas ideas acumulamos de diversas lecturas [...] luego, aplicando la atención y los recursos de nuestro ingenio, fundir en sabor único aquellos diversos jugos, de suerte que aun cuando se muestre el modelo del que ha sido tomado, no obstante aparezca distinto de la fuente de inspiración». Séneca, *Epistolae morales a Lucilio*, vol. II, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Madrid, Editorial Gredos, 1989, pág. 51.

⁴ El extracto de la *Imagem da vida cristã* de Heitor Pinto (1571) viene citado en Elisabetta Sarmati, *Le critiche al libro di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. *Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini Editori, 1996, pág. 150.

sunt, tum demum in vires et in sanguinem transeunt), idem in his quibus aluntur ingenia praestemus, ut quaecumque hausimus, non patiamur integra esse, ne aliena sint.⁵

Si bien la formulación original de Séneca está insertada en el marco de la imitación literaria, los textos renacentistas reelaboran las metáforas de la alimentación y digestión en una gran cantidad de contextos. Por una parte, las emplean para describir los aspectos puramente fisiológicos de la lectura, como sería por ejemplo la debida secuenciación de los textos que se van a «consumir». En este sentido, hallamos frecuentemente la imagen de las lecturas fáciles, que son como la leche materna, que se tiene que administrar a los estómagos todavía no fortalecidos. En la reelaboración específica de Juan Maldonado, vinculada al debate sobre la enseñanza del latín, se habla de la dificultad de diferentes textos que se deberían adaptar al nivel de cada alumno:

An non est flagitium credere, virum eruditissimum ac prudentissimum fore cogitasse ut eius Elegantiae pueris nondum gravissima lectione solidatis ingererentur quasi facilis esca paratu quae cibus a gravioribus credulos avocaret?⁶

Por otra parte, las metáforas de la alimentación aluden frecuentemente a la lectura como asimilación en sentido mucho más profundo, a saber, como la apropiación del significado semántico del texto por parte del lector. En este contexto, las metáforas de la digestión llegan a describir la incorporación plena del texto al cuerpo metafórico del lector, cuando el alimento de las palabras se ha depositado en su memoria. La lectura se concibe como el instrumento que canaliza esta transformación del discurso ajeno en el discurso propio. Este uso de la metáfora de la nutrición se remonta igualmente a un texto clásico, la *Institutio oratoria* de Quintiliano, donde vuelve a aparecer vinculada principalmente al debate sobre el carácter de la imitación literaria. En la formulación de Quintiliano, la metáfora de la comida procesada y correctamente asimilada se utiliza para destacar el carácter específico del nuevo discurso, que debe emerger de los materiales externos como un producto de la naturaleza del imitador:

repetamus autem et tractemus et, ut cibos mansos ac prope liquefactos demittimus, quo facilius digerantur, ita lectio non cruda, sed multa iteratione mollita et velut confecta memoriae imitationique tradatur.⁷

Lógicamente, la correcta «digestión» del texto comporta frecuentemente la existencia de los comentarios que ayuden a asimilarlo de una manera adecuada. Por consiguiente, las metáforas relacionadas con la alimentación aparecen a menudo en los debates acerca del contacto directo de los fieles con las Sagradas Escrituras. En un texto de 1548, Pérez de Ayala utiliza una metáfora de la nutrición, concretamente la imagen de la voracidad que afecta la ingestión del texto, en su ataque contra los erasmistas:

¡No! Nosotros no robamos la Escritura a los fieles, sino que no queremos que hombres carnales y sin preparación *la devoren cruda so pretexto de alimentarse de ella*. ¡Que oigan a los Prelados, a los Profetas y a los Doctores de la Iglesia! Que aprendan de ellos lo que les es necesario. La Sagrada Escritura es la

⁵ Cf. Seneca (1965), pág. 285. «Los alimentos que tomamos, mientras mantienen su propia cualidad y compactos flotan en el estómago, son una carga; mas cuando se ha producido su transformación, entonces justamente se convierten en fuerza y sangre. Procuremos otro tanto con los alimentos que nutren el espíritu; no permitamos que queden intactos cuantos hayamos ingerido para que no resulten extraños a nosotros». Cf. Séneca (1989), pág. 51.

⁶ «¿Acaso no es un crimen creer que a un varón eruditísimo y prudentísimo se le fuese a ocurrir que los muchachos que todavía no están fortalecidos por la lectura de los autores más graves pueden ingerir sus *Elegancias* como una comida de preparación simple que puede apartar a los crédulos de los alimentos de más consistencia?», Eugenio Asensio y Juan Alcina Rovira, «*Paraenesis ad litteras*», *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980, págs. 102 y 154.

⁷ «Pero volvamos a lo leído y experimentémoslo de nuevo, y así como masticamos los alimentos y los tragamos casi reducidos a líquido, para que con mayor facilidad sean digeridos, así pase la lectura a la memoria y a nuestra reserva de modelos imitables, no cruda, sino ablandada en la repetición insistente y como triturada». Marco Fabio Quintiliano, *Institutionis oratoriae libri XII, Sobre la formación del orador*, en *Obra completa*, edición bilingüe, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, tomo IV, libros X-XII, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2000, pág. 19.

luz, en esto estamos de acuerdo. Pero una luz que no es comprendida por todos, que debe mostrarse progresivamente. Es propiedad de toda Iglesia, y no del primer individuo que llegue. En esto se engañó grandemente Erasmo, y con él todos los que lo han seguido en ese punto.⁸

Las dos modalidades de metáforas de alimentación, que por una parte identifican en la lectura los aspectos fisiológicos, y por la otra intentan definir la asimilación del texto en el sentido de una operación mental, entran en contacto a través del concepto de la *ruminatio*, que sirve como nexo de unión. Como afirma Jacqueline Hamesse, la noción de *ruminatio* se remonta a la Edad Media, donde aludía probablemente al «murmullo del monje que leía mascullando las palabras en voz baja», o sea, a las actividades fisiológicas que acompañaban el acto de la lectura.⁹

Sin embargo, continúa Hamesse, el mismo término servía simultáneamente «para denominar el ejercicio de asimilación y meditación sobre la Biblia: la lectura constituía verdaderamente el alimento espiritual de los monjes».¹⁰

Si la noción de la *ruminatio* estuvo profundamente enraizada, sobre todo en el contexto de la lectura de los textos sagrados, el hecho de que se construyese sobre el trasfondo de la metáfora de la alimentación y digestión (no se puede negar que la acción de la masticación forma parte del proceso de la digestión) contribuyó probablemente a que invadiera también el ámbito de la lectura profana. Esta evolución explica por qué encontramos la noción de la *ruminatio* en un diálogo de Vives, esto es, en un texto didáctico, no perteneciente a la categoría de lectura devocional: «Spu. Ita fert mos, et vetus Academie institutum: quin et discipuli duabus horis, que à Magistris acceperunt, retractant, et recolunt, et quasi mansum cibum ruminant».¹¹

He abierto la presente intervención con el pasaje de Justiniano, en el que se alude a la ingestión de la ponzoña para describir los efectos nocivos de la lectura. Ahora bien, cabe decir que precisamente el dominio ético constituye la referencia por excelencia de las metáforas de alimentación del humanismo europeo. Los autores reelaboran y modifican las imágenes de la nutrición para

⁸ Martín Pérez de Ayala, *De divinis traditionibus*, Colonia (apud Gasparem Gennepeum), s.f. [1548] fol. 24 vº, citado en Marcel Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950, pág. 555; la cursiva es mía. Los protestantes auspiciaban la lectura directa de las Escrituras, su traducción e impresión, y el contacto directo del creyente con las palabras divinas. La ortodoxia católica, en cambio, entendió que ese directo comercio con la letra sagrada entrañaba peligros para la ortodoxia, porque abría el camino a la múltiple interpretación, así como a la interpretación no oficial de los indoctos. El precepto de la sola Scriptura exige que al creyente se le entregue directamente, sin cortar, ni masticar, la palabra de Dios. El veto católico a la Biblia vernacular propone lo contrario: que la letra divina no pueda ser «devorada cruda» –sin explicación o comentario. El blanco de las iras de Pérez de Ayala es Erasmo, pero podría muy bien haberse extendido su reflexión a Lutero. En relación con la exégesis bíblica, los autores recurren a varias metáforas relacionadas con la nutrición para describir la necesidad de los comentarios, justificada por el hecho de que la Escritura está demasiado llena de significados. Carranza compara la Escritura a un vino demasiado fuerte al que es preciso añadir el agua de las glosas «para aguar el vino espiritual». Bartolomé Carranza de Miranda, *Comentarios [...] sobre el catechismo christiano*, Amberes (Martín Nucio), 1558, en el prefacio «Al pío lector deste libro», citado en Bataillon (1950), pág. 556. El uso del grupo metafórico relacionado con la nutrición por parte de Calvino demuestra hasta qué medida son las imágenes de la lectura capaces de generar desplazamientos semánticos, que en ocasiones se convierten en sus propias antítesis. En realidad, la cita de Martín Pérez de Ayala constituye el estricto reverso de las opiniones de Calvino respecto a la lectura. Para Calvino, la metáfora de la alimentación no implica en el contexto de la lectura de la Biblia el procesamiento y gradual asimilación del texto *con la mediación del comentario o de la exégesis*. Al contrario, requiere del lector del texto sagrado que evite dicha transformación, que ingiera el texto y en su forma original. La Biblia es para Calvino un pan con costra gruesa; para nutrir a los suyos, Dios quiere «que el pan no sea cortado, que los pedazos no sean puestos en la boca, y que no los mastiquen.» Citado en Jean-François Gilmont, «Reformas protestantes y lectura», en R. Chartier y G. Cavallo (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001, pág. 388.

⁹ Jacqueline Hamesse, «El modelo escolástico de la lectura», en Chartier y Cavallo (eds.) (2001), pág. 183.

¹⁰ Cf. Hamesse (2001), pág. 182.

¹¹ *Diálogos de Juan Luis Vives, traducidos en lengua castellana por el Dr. Cristóbal Coret [...]*, Valencia MDCCCLIX, facsímil, Valencia, Librería «Paris-Valencia», 1991, pág. 202; «Espúdeo: Ésa es la costumbre y la vieja tradición académica. Además, los discípulos repasan y repiten durante dos horas lo que recibieron de los maestros, rumiándolo como si fuese blanda comida». J. L. Vives, *Diálogos sobre la educación*, traducción, introducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pág. 109.

representar la dicotomía entre un texto bueno y un texto malo. Como regla general, esta dicotomía se construye en el plano exclusivamente moral.

El símil de la ponzoña es uno de los más habituales al situar la lectura en un plano ético. Cervantes de Salazar recurre a él para criticar los libros de caballería: «[...] tras el sabroso hablar de los libros de cavallerías, bevemos mill vicios, como sabrosa ponçoña».¹²

Juan López de Úbeda contrapone la imagen del jardín, lleno de dulces flores, a la ponzoña de las lecturas anteriores de sus lectores:

Creo hallarán un jardín lleno de suaves y odoríferas flores cuyos compuestos les harán purgar lo malo y ponçoñoso que en las canciones profanas avían bebido. Porque aquí ay abundancia de caños adonde todos géneros de gentes pueden beber, y de donde cada uno puede sacar agua para su provecho, conforme a su estado.¹³

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero basten éstos para dar cuenta de la extensión y capacidad de impregnación de los *tópoi* de la lectura. Me gustaría terminar mi intervención citando las palabras de Gaspar de Astete, que ilustran de una manera convincente, a través de la metáfora de la nutrición, la contraposición entre los textos que alimentan el alma, por una parte, y los que llenan únicamente el vientre, corrompiendo el alma del lector: «Por[que] las fábulas y patrañas, que los libros semejantes cuentan, son dulces quando se leen, mas después amargan y corrompen las almas. [...] Estos son como las garrovas que son ma[n]jar de puercos que hinchán el vientre mas no hartan el alma».¹⁴

En conclusión, los conceptos metafóricos relacionados con la alimentación revelan que el Renacimiento concibe la lectura, por lo menos en el marco del discurso teórico, como un acto moral, vinculándolo estrechamente a las categorías éticas vigentes. Si bien este grupo metafórico nace en la Antigüedad en el contexto de la imitación literaria, su primer referente en el discurso renacentista, como es el caso de la mayoría de las metáforas de lectura, lo constituye el valor moral de los textos.¹⁵

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, Eugenio y Juan ALCINA ROVIRA, «*Paraenesis ad litteras*». *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.

¹² Francisco Cervantes de Salazar, Adiciones a la *Introducción y camino para la sabiduría* de Juan Luis Vives (1546), en *Obras que Francisco de Salazar ha becho glosado y traducido*, Alcalá de Henares, Joan de Brócar, 1546 .xiii. v-.xiii.j.r., citado en Donatella Gagliardi, «*Voluptuosa musa*: La censura de la lírica de amor en la España del siglo XVI», en *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*. Estudios publicados bajo la dirección de María José Vega y Cesc Esteve, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, pág. 151.

¹³ Juan López de Úbeda, «Prólogo», *Vergel de flores divinas*, Alcalá, Herederos de Juan Gracián, 1588, 4º, fol. 2v, citado en Lina Rodríguez Cacho, «El libro como "vergel" (notas para una filosofía del título en el Siglo de Oro)», en *El libro antiguo español. V. El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, dirigido por Pedro M. Cátedra, Agustín Redondo y María López-Vidriero, edición a cuidado de Javier Guijarro Ceballos, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, pág. 212.

¹⁴ Gaspar de Astete, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas* (1597), Burgos, 1603, pág. 175; citado en Sarmati (1996), pág. 164.

¹⁵ Mi investigación sobre el concepto renacentista de la lectura se desarrolla en el marco de un proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia (BFF-2003-02105), que auspicia las actividades del Seminario de Poética Europea del Renacimiento (Universidad Autónoma de Barcelona). Para un tratamiento mucho más amplio de las metáforas de lectura, véase: Iveta Nakládalová, *La lectura docta. Un estudio sobre el concepto de la lectura en los tratados de educación del humanismo europeo*, Barcelona, Seminario de Poética Europea del Renacimiento, trabajo de investigación realizado bajo la dirección de la Dra. María José Vega, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

- GAGLIARDI, Donatella, «*Voluptuosa musa*: La censura de la lírica de amor en la España del siglo XVI», en *Idea de la lírica en el Renacimiento (Entre Italia y España)*, estudios publicados bajo la dirección de María José Vega y Cesc Esteve, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.
- GILMONT, Jean-François, «Reformas protestantes y lectura», en R. Chartier y G. Cavallo (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001.
- HAMESSE, Jacqueline, «El modelo escolástico de la lectura», en R. Chartier y G. Cavallo (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institutionis oratoriae libri XII, Sobre la formación del orador*; en *Obra completa*, edición bilingüe, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, tomo IV, libros X-XII, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina, «El libro como “vergel” (notas para una filosofía del título en el Siglo de Oro)», en *El libro antiguo español. V El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, dirigido por Pedro M. Cátedra, Agustín Redondo y María López-Vidriero, edición a cuidado de Javier Guijarro Ceballos, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- SARMATI, Elisabetta, *Le critiche al libro di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini Editori, 1996.
- SÉNECA, *Epistolae morales a Lucilio*, vol. II, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Madrid, Editorial Gredos, 1989.
- SENECA, *Epistulae morales*, lxxxiv. 3-9, en *L. Annaei Senecae Ad Lucilium Epistulae Morales*, recognovit et adnotatione critica instrvxit L. D. Reynolds, tomus I, libri I-XIII, Oxford University Press, 1965.
- VIVES, Juan Luis, *De institutione feminae christianae*, introduction, critical edition, translation and notes by C. Fantazzi and C. Matheussen, Leiden, New York, Köln, E. J. Brill, 1996.
- VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana (1524)*, traducción de Juan Justiniano, introducción, revisión y anotación de Elizabeth Teresa Howe, Madrid, Fundación Universitaria Española – Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.
- VIVES, Juan Luis, *Diálogos de Juan Luis Vives, traducidos en lengua castellana por el Dr. Cristóbal Coret [...]*, Valencia MDCCLIX, facsímil, Valencia, Librería «Paris-Valencia», 1991.
- VIVES, Juan Luis, *Diálogos sobre la educación*, traducción, introducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

LA OCTAVA MARAVILLA O EL SIMBOLISMO DE EL ESCORIAL*

MARÍA NOGUÉS BRUNO
Universidad Autónoma de Barcelona

«Unos dicen: válgame Dios, si hay en el mundo otro mayor edificio o tan grande; otros, si lo ha habido; otros y los más acuden luego al templo de Salomón, porque apenas saben de otras fabricas grandes si no desta, porque la oyen a los predicadores o lo leen en el *Flos Sanctorum*; otros también se acuerdan de las siete maravillas del mundo, y como gente mas leída dicen que ésta es la octava, y otras cien admiraciones o pescudas, que así se han de llamar». Fray José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo*, II, discurso XXII, 1605.

La octava maravilla es una de las comedias de Lope de Vega Carpio publicada en la *Parte décima* de sus comedias (1618). Se trata de una comedia en que un rey musulmán, Tomar, rey de Bengala, decide edificar un templo en honor a su dios Alá y a su profeta Mahoma, agradecido por la última victoria sobre los enemigos. Para ello convoca a una serie de arquitectos que presentan diferentes modelos arquitectónicos. Así, acuden a dicha convocatoria Sirán, arquitecto indio; Roseto Eloy, de Pegú; Samuel, hebreo; y el español Leonardo. El primero presenta al rey bengalí los diseños de varios templos y edificios famosos como el de Diana Efesia, Juno, Júpiter y la casa de Ciro; a continuación Roseto presenta dos fábricas de eminencia notable como lo son la casa de Alejandro y la de Nerón; Samuel presenta el templo de Salomón, y, por último, el español Leonardo, que muestra el plano del monasterio de El Escorial. Tanta es la admiración y el elogio con el que describe el español a su patria y a su rey, que el propio Tomar siente su «alma enajenada» y, sin más demora, decide ir a España para conocer a su monarca y ver su «octava maravilla».

El título de la comedia alude a uno de los muchos motivos utilizados en los panegíricos dedicados al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial entre los que destacan especialmente dos: el de la octava maravilla y el del templo de Salomón, comparando al rey Felipe II con el emperador israelita. San Lorenzo Real de El Escorial, construido entre 1563 y 1584 por iniciativa de dicho monarca, ha despertado siempre un gran interés especialmente en la literatura española.¹ Destacaré sólo dos fuentes, obras de monjes jerónimos. La más antigua es el *Libro de Memorias de Sanct*

* Esta comunicación se inscribe en el proyecto *Edición de veinte comedias de Lope de Vega* (I+D, HUM, BFF 2003-02480) del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

¹ Da cuenta de ello Saturnino Álvarez Turiénzo en su libro *El Escorial en las letras españolas*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, donde hace una sumaria antología del eco que ha tenido el Real Monasterio en los escritos en verso desde el primer siglo de su historia (1563-1663) pasando por la poesía ilustrada, los poetas románticos hasta la poesía del siglo XX.

Lorenzo el Real, de fray Juan de San Jerónimo (1591), aunque es la obra del erudito fray José de Sigüenza, bibliotecario y posteriormente prior del convento, *Historia de la orden de los Jerónimos* (1605), la que describe por vez primera tanto los avatares de su construcción –relacionándolos con la vida política, cortesana y monástica–, como de la obra y su decoración.² El Escorial es ensalzado como octava o única maravilla del mundo, como sede de los «nobles Habsburgo», los más grandes protectores de la cristiandad, como salvaguardia eterna de la fe y como trono indiscutible de la monarquía absoluta.

En la obra de Lope de Vega no pasa desapercibida esta *laudatio* de tan magna construcción y el ejemplo lo tenemos indudablemente con esta comedia, cuyo título desvela claramente la *vox populi* al considerar al Real Monasterio como octava maravilla, concepto reflejado en la obra de Fray José de Sigüenza que leería atentamente Lope para describir la «máquina».³ En la comedia es el rey bengalí el primero que se refiere a la magnífica construcción como octava maravilla tras la descripción presentada con admiración por el arquitecto español Leonardo.

TOMAR. ¿Qué le movió al padre suyo
a edificar esta rara
maravilla, que bien puede
llamarse octava?⁴

La octava maravilla, vv. 205-08.

El Escorial es comparado con las siete maravillas del mundo de la Antigüedad: los muros de Babilonia, en Caldea de Asia la Mayor; el Coloso del Sol, en Rodas; las Pirámides, en Egipto; el Mausoleo de Artemisa, en Caria; el templo de Diana, en Efeso; el Simulacro de Júpiter Olimpo en Acaya y la torre de Faro en Egipto.⁵ Hace Lope, por boca del arquitecto, una pormenorizada descripción que se prolonga alrededor de doscientos versos.

La forma y el material juntos dan la impresión de defensa y permanencia, incluso más firme que el resto de las maravillas de la Antigüedad, que a pesar de su firmeza arquitectónica, estaban condenadas a desaparecer puesto que eran paganas y construidas de manera vanidosa sobre arena.⁶ En cambio, la descripción de Lope da buena cuenta del monasterio como microcosmos: El Escorial encierra en sus muros todos los elementos de una ciudad ordenada, regular y funcional. Asimismo, la armonía y el orden de la arquitectura simbolizan la armonía y la jerarquía de la vida en la ciudad. No hemos de olvidar que la orden de los Jerónimos se basa en la regla de S. Agustín y, por tanto, el monasterio estaba especialmente relacionado con el autor de la *Civitas Dei* y por ende esta idea se reflejaba en tan completa construcción.⁷ En suma, El Escorial es al mismo tiempo palacio, convento, colegio, biblioteca y panteón. Sobre el panteón, por ejemplo, dice Lope:

la escultura y la pintura
y otras mil ciencias que alaban
a Felipo, cuyo cuerpo
encierra esta eterna caja
hasta que al final juicio
goce a Dios y vuelva al alma.

La octava maravilla, vv. 343-48.

² Ver José de Sigüenza, *Historia de la orden San Jerónimo*, Madrid, Imprenta Real, 1605; en especial los libros tercero y cuarto.

³ Véase el artículo de Ramón Valdés, «Claves e hipótesis para la interpretación de *La octava maravilla*: fuentes, motivos simbólicos y trasfondo histórico», *Anuario de Lope de Vega*, VII (2001), págs. 165-89. En él, encuentra con muy buen tino y de manera muy completa las fuentes que emplearía Lope en esta comedia.

⁴ De Lope se cita el texto de la *Comedia famosa de la octava maravilla* de las *Comedias de Lope de Vega*, parte X, ed. M. Nogués Bruno y R. Valdés, UAB, Milenio, Lérida, en preparación.

⁵ Véase Cornelia Von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, Xarait ediciones, 1984.

⁶ Cf. Von der Osten Sacken (1984). En concreto el capítulo tercero que se refiere a El Escorial como monumento a la lucha y a la victoria.

⁷ Véase de Agustín Bustamante García, *La octava maravilla del mundo (estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid, Alpuerto, 1994.

Aunque Lope de Vega en la comedia no alude directamente a la comparación del templo con esta última construcción salomónica, sí se compara a Felipe II de Castilla con el emperador israelita y lo hace por boca de la hermana del rey bengalí, que aunque suponemos que jamás ha estado en España, sabe de las noticias y de la fama del rey al compararlo con el emperador de Oriente como miembro más del linaje:

Llévale el ver la octava maravilla,
y al rey también, que es maravilla octava,
haciendo Salomón al de Castilla,
como Nicaula a Siria caminaba.

La octava maravilla, vv. 645-48.

Con esta alusión podemos pensar también que la «máquina» descrita por Leonardo se compara con el Templo de Salomón. Nuestro poeta no hace sino sumarse a una corriente de la época en la que predomina la loa y panegírico hacia el templo edificado por el Rey Prudente. Uno de los datos que establece un vínculo entre Felipe II y su Monasterio de San Lorenzo el Real, y por otra parte, entre el emperador israelita y su templo de Jerusalén, es el hecho de que en la portada de la basílica se encuentran los seis Reyes de Israel, no olvidados por Leonardo en su descripción (vv. 287-294). Como se ha recogido en numerosos estudios,⁸ parece que esta idea de establecer explícitamente un vínculo entre la basílica de El Escorial y el Templo salomónico ha de ser posterior a la traza de la fachada de Juan de Herrera. Se trataría de una idea procedente de Benito Arias Montano. Las seis estatuas representan reyes del Antiguo Testamento de la tribu de Judá, de la familia de David y antepasados de Cristo,⁹ que habían participado de alguna manera en la construcción, la decoración o la restauración del templo de Jerusalén. Felipe II, en el momento que aceptó la propuesta de sustituir los obeliscos de la fachada de la iglesia como símbolos de la «Gloria Dei principii» (idea de Juan de Herrera) por las estatuas de los reyes del Antiguo Testamento, quería colocarse en la línea de sucesión de estos reyes y construir un nuevo *Templum Salomonis*, reflejándose de este modo la idea de *translatio imperii* y *translatio studii*. De izquierda a derecha están representados los siguientes reyes: Josafat, Ezequías, David, Salomón, Josías y Manases.¹⁰ Felipe II se comparaba de esta manera con los grandes reyes del pueblo elegido con esa obra magna. Su «traza» equipara así al monarca católico con David y Salomón: con el primero, como receptor de los planos divinos y acumulador de la riqueza y con el segundo, como ejecutor del proyecto. Además, Felipe II era comparado en prudencia y sabiduría con el rey hebreo, con el que compartía el título de Jerusalén.¹¹ En los tiempos anteriores a la construcción del Monasterio ya se encuentran alusiones a Felipe como nuevo Salomón, el hijo de otro gran guerrero, como continuación del paralelismo entre Carlos V con el rey David.¹²

⁸ Cf. Bustamante García (1994); Jesús Sáenz de Miera, *De obra «insigne» y «heroica» a «octava maravilla»: la fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

⁹ Erich Auerbach, *Figura*, trad. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, Madrid, Trotta, 1998, y el completísimo trabajo de Guillermo Serés, «Algunas tradiciones de *La Araucana*», en ed. R. Marrero Frente, *Perspectivas trasatlánticas en los estudios coloniales*, Madrid, Verbum, 2004, págs. 53-75, donde también estudia el concepto de *praefiguratio*.

¹⁰ Para más información sobre estos reyes y las inscripciones que éstos llevaban a los pies ensalzando los méritos respectivos véase el trabajo de Cornelia Von der Osten (1984:130).

¹¹ Juan Rafael Cuadra en su artículo «El Escorial como nuevo templo de Salomón en la literatura de los siglos XVI y XVII», recogido en *La ciudad de Dios*, CCXIII (2000), págs. 449-76, rastrea las alusiones de Felipe II como un segundo Salomón y a El Escorial como nuevo *Templum Salomonis* desde los viajes del joven príncipe Felipe a Flandes, hasta los panegíricos que aún guardaban ese eco un siglo después de la muerte del rey; para más información sobre esta equiparación, véase Agustín Bustamante (1994: 635-77). Sobre la difusión del «salomonismo» en la época y las interpretaciones herméticas, que han producido cierto debate, véase la obra de René Taylor, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid, Siruela, 1992.

¹² Para la cuestión del linaje véase asimismo el completo trabajo de Guillermo Serés (2004: 53-75) donde a la luz de *La Araucana* estudia el autor la figura de Felipe II como Augusto, resultando así el monarca español sucesor del

La descripción que Lope hace del Monasterio en esta comedia da buena cuenta del esplendor del edificio, de su variedad, de su gran tamaño y de las complejas funciones que desempeña. No es extraño que Lope sepa de estas magnitudes y características del edificio que en la época da a conocer fundamentalmente fray José de Sigüenza en su obra. Por otra parte, Lope pudo tener en cuenta el efecto de la grandiosidad de la construcción a través de las estampas de Juan de Herrera, siendo San Lorenzo el Real el único edificio español del siglo XVI que para sus contemporáneos mereció la honra de la imprenta. El grabador flamenco Pedro Perret realizaría un total de trece grabados que por cédula real tenían licencia de ser impresos, estampados y vendidos en las Indias. El elenco de láminas era tan impresionante, que no se conocía ningún edificio contemporáneo al que se le pensase dedicar tal número de ilustraciones. A lo largo de 1589 y 1590 Perret acabó su trabajo. Tal vez con las famosas estampas presentes Lope describiría los detalles. De esta manera, como octava y única maravilla, la leyenda de El Escorial comenzó a extenderse y son numerosos los escritores que dedican sus obras a esta construcción. Lope lo deja claro desde el título de la presente comedia. Da cuenta desde la causa de su construcción¹³ hasta lo en ella gastado y el fin por el que se construyó (vv. 336-48).

La admiración y elogio a esta construcción y a su rey, como más tarde se verá, queda patente en toda la comedia ya desde la enajenación misma del alma del bengalí. Así, a lo largo de la obra y por boca tanto del arquitecto español como del enamorado rey Tomar se repiten las alabanzas y admiraciones:

TOMAR. Si de que escuche al español te admiras,
¿qué dirás de locuras semejantes?
Ni la fortuna, ni del mar las iras,
Euripos, Scilas, islas y gigantes,
ni propia persuasión, ni pena extraña
me estorbarán que vaya a ver a España.
La octava maravilla, vv. 599-604.

TOMAR. Quedo, nadie sea atrevido
a aconsejarme ni decirme nada,
que de esta octava maravilla ha sido
mi alma de su ser enajenada.
La idea que de España en mi sentido
fue por este español representada
irán a ver mis ojos.
La octava maravilla, vv. 605-11.

TOMAR. No alabo, España bella,
tu patria hermosa, tu ínclita Sevilla,
sino esta clara estrella
mas una que tu octava maravilla,
por cuya causa vivo
al alma esclava, el corazón cautivo.
La octava maravilla, vv. 1482-486.

El elogio de la construcción simboliza el elogio de la monarquía. Felipe II es rey cuyo imperio va de «playa a playa». Puesto que Carlos V en 1554 le cede Nápoles, Sicilia y Milán; en 1555 los

imperio romano. Se perfila, además, en este estudio el concepto de *translatio imperii* en la línea de los emperadores del Sacro Imperio Romano de Occidente, desde Carlomagno hasta Carlos V y Felipe II.

¹³ J. H. Elliot, *España y su mundo. 1500-1700*, Madrid, Alianza Editorial, 1990; *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives, 1983. La construcción de El Escorial se atribuye desde las primeras crónicas a la batalla de San Quintín (Picardie) el 10 de agosto de 1557 en la que las tropas españolas al mando de Filiberto Manuel de Saboya obtienen una victoria decisiva sobre el ejército francés a 10 kms de la ciudad. Fue la primera victoria significativa del reinado de Felipe II. Él mismo, que nunca participaba en ninguna batalla, permaneció en Cambrai y el 11 de agosto de 1557, tras recibir la noticia se trasladó a San Quintín, donde presenció el sitio y el 28 de agosto la toma de la ciudad.

Países Bajos, y en 1556 España y las colonias, verificándose así, la unidad ibérica con la anexión de Portugal en 1580, Felipe II acaba por poseer el más extenso imperio conocido:¹⁴

Labrole el magno Filipo
rey universal de España,
que hasta él ninguno tuvo
su cetro de playa a playa.
Diole Dios esta grandeza
porque en las dos manos santas
la justicia y religión
tuvo en la paz y en las armas,
y aunque de sus raras obras
son las excelencias tantas,
la mayor fue haber dejado
su misma divina estampa
en su hijo el gran Felipe,
que agora como el de Arabia
sale de aquellas cenizas
a ser fénix de la fama.

La octava maravilla, vv. 175-90.

Morley y Bruerton datan la comedia en 1609,¹⁵ tiempo en el que reina Felipe III. Si con la alusión a El Escorial se elogia al rey que lo mandó construir, ahora la exaltación se centra en su heredero, por adquirir esas virtudes de su padre, rey justo y religioso. Tomar, empeñado en conocer al rey, lo elogia cuando consigue verlo en la capital madrileña; lo mismo hace con la reina:

Ya vi
la Margarita preciosa
y la sucesión hermosa,
que me dejó absorto allí.

La octava maravilla, vv. 2242-245.

Siguiendo un orden jerárquico, la loa se extiende al Estado, presentando ahora un macrocosmos; se elogia a su organización, a las personas que presiden los distintos cargos. Se presenta en la comedia lo que podríamos llamar un organigrama del Estado:

TOMAR. ¿Y qué personas son tan venerables
 esas de sus consejos?
LEONARDO. Son tan buenos
 los hombres que le sirven, que cualquiera
 regir el mundo por virtud pudiera.

La octava maravilla, vv. 425-28.

El consejo de estado, el consejo real, consejo supremo, consejo de guerra, órdenes que llaman militares, consejo de otro mundo nuevo, consejo de Portugal, consejo de Italia, consejo de Aragón, consejo de hacienda, consejo de cámara. Todos ellos están compuestos por una serie de ínclitos varones que son parangonados con personajes de la antigua Grecia y Roma: Licurgo, Solón, Severo, Catón... La loa es tan poderosa, que a Tomar le abraza la envidia y considera a Felipe «Júpiter inmenso», como heredero de la tradición bíblica y clásica.¹⁶

¹⁴ Para buena documentación de la época, consultar los brillantes estudios de J. H. Elliott: Cf. Elliott (1990) y (1983); Ciríaco Pérez Bustamante, *La España de Felipe III*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979; P. Williams, «El reinado de Felipe III», en J. Andrés Gallego (ed.), *La crisis de la hegemonía del siglo XVII*, vol. VIII de la *Historia General de España y América*, Madrid, Rialp, 1986; Francisco Tomás y Valiente, *La España de Felipe IV. El Gobierno de la monarquía. La crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

¹⁵ S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 62-88.

¹⁶ Se puede tener en cuenta para demostrar el enamoramiento de Tomar en la comedia, el hecho de su conversión al cristianismo. Sabido es que la conversión de un príncipe musulmán a menudo venido de tierras lejanas es

Lo que hace Lope es alabar a los personajes que en esos momentos estaban en el poder; concretamente, por las fechas en que fue escrita esta comedia, serían algunos de ellos los criados del duque de Lerma, cuyo cargo más alto alcanzado sería la secretaría de los citados consejos. El mismo duque se encargaría de trasladar a las personas clave de un consejo a otro.¹⁷

El arquitecto español desarrolla en la comedia el papel de brillante embajador ya que además de elogiar lo anterior, no olvida en su panegírico a los grandes de España que en aquella época cobraron importancia. En el texto encontramos dos verdaderos repertorios de grandes y títulos y aunque en la obra evidentemente no vertebran el conjunto dramático, sí que son de gran importancia. Los grandes de España son objeto de un gran elogio en dos momentos de la comedia, en el primer acto por boca de Leonardo y en el tercero por boca de Tomar.

LEONARDO. Así, Felipe muchos grandes tiene,
títulos en segunda jerarquía,
que cada cual por luz a sol viene
y que de todos se compone el día:
no pienses que mi lengua los previene
aunque era lustre de la patria mía,
pero direte algunos y en silencio
muchos, que por iguales reverencio.

La octava maravilla, vv. 485-92.

Estas relaciones significativas junto al resto de las alabanzas reflejadas anteriormente revelan una indudable intención apologetica que subyace de igual modo en las comedias consideradas genealógicas.¹⁸

La obra acaba nada menos que con un retrato de Felipe III sobre las tablas: Tomar, de vuelta a su patria Bengala, en el tercer acto y acompañado por los españoles doña Ana, su hermano don Juan de Arellano, el capitán don Baltasar y el gracioso Motril, ve que su reino había sido usurpado en su ausencia por su hermana Briseida y el bajá Ozmín. Pese a que recupera su trono, siente Tomar la tentación de vengarse de ellos, pero éstos se amparan en la escena bajo un retrato de Felipe III y por ello les perdona la vida «cual Alejandro magnánimo»:

TOMAR. ¡Cielos, éste es su retrato!
A qué buen tiempo me avisan.
Perdonad, gran Rey de España:
yo les perdono las vidas.

La octava maravilla, vv. 3129-132.

Por todo lo anterior, podemos concluir que la comedia es mucho más que una *stravaganza* como la consideraba Buchanan.¹⁹ Aunque puedan parecer hechos fantasiosos por desarrollarse la comedia a caballo entre el lejano reino de Bengala, las islas Canarias, Sevilla y Madrid, la comedia

un hecho que cuenta con paralelos históricos en la época. Para esta cuestión ver de nuevo el completo artículo de Ramón Valdés (2001: 165-89).

¹⁷ P. Williams, «El reinado de Felipe III», en ed. J. Andrés Gallego, *La crisis de la hegemonía del siglo XVII*, vol. VIII de la *Historia General de España y América*, Madrid, Rialp, 1986. En concreto el capítulo dedicado a los criados de Lerma, págs. 430-31.

¹⁸ Para reflexionar sobre las comedias genealógicas y el mecenazgo véanse los siguientes artículos de Teresa Ferrer Valls: «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias. Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), y «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula Biblioteca Mira de Amescua*, Granada, Universidad de Granada, 2001. Consulté estas publicaciones en la red, en el portal *Entresiglos*, a cargo de Juan Oleza y Teresa Ferrer Valls:

<<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/genealogica.PDF>> y
<<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/genealogica2.pdf>>

¹⁹ Milton A. Buchanan en su reseña a «*Chorley's Catalogue of Comedias and Autos of Frey Lope Félix de Vega Carpio (II)*», *Modern Languages Notes*, XXIV (1909), págs. 198-204.

recoge una serie de hechos históricos fijándolos en clave: el valor simbólico del monasterio de El Escorial, el elogio a la familia real, el elogio a los Grandes y títulos de España y el elogio a la propia organización del Estado, que no debemos perder de vista. La obra entera puede considerarse, por tanto, como una exaltación a la monarquía hispánica. La comedia que Lope lleva a las tablas se puede definir como un texto con una finalidad propagandística que en algún momento y en algunas obras asumió su teatro; se evidencia asimismo su carácter político. No hemos de olvidar que la comedia en general, en ese tiempo, desempeñaba una clara función de difusión de los ideales patrióticos y monárquicos, una cerrada defensa de la nobleza sustentada en los tradicionales conceptos de valor, honor y virtud.²⁰ Desconociendo si esta obra es fruto de un encargo tal vez de algún alto cargo político o fue escrita *motu proprio*, el Fénix en esta comedia buscaba sin lugar a dudas el favor de la nobleza y de altas instancias públicas.

²⁰ José Antonio Maravall, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986, y *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.

UNA POLÉMICA EN TORNO A UN POEMA BURLESCO DE JUAN DE IBASSO PARA LA JUSTA GRANADINA A LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS (1648)*

INMACULADA OSUNA
Universidad Complutense

El acceso a la imprenta de las justas poéticas se consolida durante el siglo XVII, a veces como producto editorial autónomo, otras al amparo de relaciones de fiestas que puedan atraer más amplios intereses. Sin embargo, como en otras facetas de la poesía áurea, este panorama editorial no es sino la punta del iceberg de un fenómeno muy extendido en la vida ciudadana que ha dejado numerosos testimonios fragmentarios en forma de carteles, poemas sueltos o noticias ocasionales en relaciones de fiestas o crónicas de conventos o congregaciones, entre otros.

Tal es el caso de la justa granadina celebrada en 1648 por la nueva capilla de la Virgen de los Remedios, en la parroquia del Sagrario sita en la Catedral. Los rastros de su celebración se limitan a materiales dispersos, aunque de gran interés por su heterogeneidad y su valor documental para facetas de la «vida interna» de tales eventos, en aspectos que rara vez deja traslucir la imagen oficial que de ellos ofrecen las relaciones de fiestas.

Así, un soneto impreso en una hoja suelta, quizá destinado a la exposición mural que solía preceder al fallo del jurado, se ha conservado acompañando una carta de José Pellicer y Tovar (ms. 8.388 BNM, fol. 73); una nota autógrafa identifica como suyo el poema y delata un procedimiento común en la época: su presentación bajo pseudónimo. Con todo, para el propósito de este trabajo, más que ese detalle, cabe destacar la capacidad de convocatoria de algunas justas, que acababan superando el ámbito local, como aquí evidencia uno de los más activos representantes del mundo literario madrileño.

Los demás restos localizados, todos manuscritos, sólo atañen a uno de los asuntos propuestos, unas quintillas burlescas que debían combinar tres motivos: el color moreno de la imagen festejada, el haber estado largo tiempo en poder de turcos y el tener su sede en lo que antiguamente fue mezquita, pues la Catedral se había construido donde estuvo la Mezquita Mayor.

Destaca especialmente el cruce epistolar que se origina por la concesión de un premio adicional para las quintillas de Juan de Ibasso, llegadas, fuera de plazo, el mismo día de la ceremonia pública. Las cartas principales van firmadas por D. Álvaro de Luna y Alarcón, que escribe desde Baza, ciudad natal de Ibasso, en defensa del poema de éste, y por el Maestro José de la Cruz, desde Madrid, que se suma a las críticas de José de Miranda, no premiado en este asunto, contra las quintillas de Ibasso.¹

* Este trabajo se inscribe en una investigación sobre poesía granadina del siglo XVII al amparo del Programa Ramón y Cajal (M.E.C.).

¹ Los poemas implicados aparecen en varios manuscritos poéticos de la Fundación Bartolomé March: los dos, pero sin atribución el de Miranda, en 93-V1-9, fol. 208r; ambos con atribución a Ibasso en 89-V1-14, fols. 48r-49r; el de

La polémica trascendió el ámbito de la correspondencia particular y debió de circular en medios madrileños y granadinos. Por ahora está localizada en dos manuscritos. En el conservado en la Hispanic Society of America (B2365, fols. 3-82) faltan los dos primeros folios; la constitución del volumen, con cartas en prosa escritas por Juan de Ibasso o dirigidas a él y con numerosos poemas suyos, sugiere la proximidad con el entorno del autor.² El manuscrito de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (II/1542) puede considerarse completo y hoy forma un pequeño volumen exento, aunque antes debió de estar encuadernado con otro texto de tema y contexto diferente;³ tras la primera carta en defensa del poema de Ibasso, con otra letra, una indignada nota afirma que en las quintillas «las voces son más que bárbaras y más que indecentes para el asunto, y aun para una fregatriz venían sobradamente largas, la colocación de las voces es desaliñadísima, los conceptos insolentes y, por último, las quintillas todas dignas de ser quemadas como sacrílegas y nefandas» (fol. 14);⁴ tan acalorado comentario sitúa obviamente la circulación de la copia en el otro polo de la disputa.

El manuscrito titulado *Fragmentos líricos* (104-V2-25 Fundación Bartolomé March, fols. 7r-9r) aporta materiales no incluidos en la polémica, como el poema burlesco premiado y varias quintillas de otros al mismo asunto, seleccionadas por la propiedad de sus versos; con todo, merece mencionarse ahora por recoger la composición de Ibasso con varias notas marginales que adaptan algunos párrafos de la primera carta de D. Álvaro en defensa de las quintillas; dicha actitud y la procedencia del volumen de la biblioteca de los Duques de Gor reafirman la resonancia de la polémica en medios granadinos.

No parece exagerado, pues, el reproche del Maestro Cruz a D. Álvaro por haber difundido la crítica inicial al poema y su respuesta «por Granada y por Madrid, y no sé qué otras partes, en estilo acuchilladizo y travieso» (fol. 15). Además, ciertas variantes en algunos pasajes de las cartas firmadas por D. Álvaro sugieren la posibilidad de que el autor retocara en algún momento sus réplicas, lo cual da indicios de la importancia personal y quizá también literaria concedida al texto.

De hecho, parece que lo que quizá empezó con comentarios epistolares a terceros, acabó en un enfrentamiento frontal cada vez más enconado y minucioso que, rebasando la reacción inmediata, se prolongó durante al menos seis meses. Cronológicamente, se puede reconstruir la secuencia del siguiente modo: la justa se celebra a fines de septiembre de 1648; Gregorio de la Peñuela, vecino de Granada, envía al madrileño José de Miranda las quintillas de Ibasso y un soneto, lo cual sugiere que aquél, pese a haber sido premiado por su glosa, no asistió a la ceremonia pública; Miranda responde a su corresponsal en octubre, elogiando el soneto y criticando las quintillas, según dice, sin conocer su autoría. A partir de ahí la polémica adquiere mayores dimensiones, con su plasmación escrita en las tres cartas que recogen los citados testimonios.

A mediados de noviembre, un tal D. Álvaro de Luna y Alarcón, supuestamente ante la negativa de Ibasso a responder al escrito de Miranda que alguien le ha hecho llegar, escribe una carta en descargo de las quintillas, incluyendo copia íntegra de la misiva de Miranda, rebatiendo sus argumentos y criticando sus quintillas no premiadas. Su carta, por alusiones posteriores, se dirigía a Martín de Valcárcel, de Granada, si bien el manuscrito de Palacio evidencia la multiplicidad de copias con la mención de otro destinatario, Bartolomé Ramón de Morales, Abogado de la Chancillería, figura conocida en medios poéticos granadinos del momento. Casi a mediados de enero

Miranda, anónimo, en 93-V1-12, fols. 265v-266r. Los dos poemas, atribuidos a Ibasso, también están en el manuscrito descrito por Cristóbal Cuevas, «Un desconocido manuscrito de jesuitas del siglo XVIII: "Ferdinandi Morillas opuscula, et aliorum virilia"», en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, págs. 197-205.

² Antonio Rodríguez Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1965, I, págs. 381-87 (núm. LXIV).

³ *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XI. Manuscritos. Vol. II*, dir. M^a Luisa López-Vidriero, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995, pág. 79.

⁴ Salvo referencias expresas al otro testimonio, cito por la copia del Palacio Real; modernizo grafías y puntuación.

de 1649 esa carta, a través de intermediario, llega a manos de quien se presenta como Maestro José de la Cruz, que dos semanas después fecha una larga réplica de «ocho pliegos» (ocupa en las copias en torno a treinta hojas en cuarto) y anuncia sucesivas continuaciones para las tres semanas siguientes. Quizá éstas no pasaron de ser una bravata, pues a finales de marzo D. Álvaro vuelve a firmar una carta de réplica, esta vez dirigida al Maestro Cruz, en la que sólo contesta al escrito de enero; pese a criticar al destinatario por la extensión de su diatriba, su carta también rebasa los veinte o treinta folios según la copia.

La identidad de los corresponsales resulta, por el momento, conflictiva. Parece bastante probable que se haya acudido a pseudónimos, y las sospechas mutuas afloran aun en los manuscritos. Ante las insinuaciones al respecto del Maestro Cruz, D. Álvaro responde airado afirmando no tener ninguna cara que descubrir. Por su parte, la copia conservada en Nueva York indica en el rótulo de la segunda carta que la censura procede de José de Miranda, bajo el nombre de José de la Cruz (fol. 13r). Lo cierto es que, por ahora, los índices más socorridos con referencias a personas de actividad literaria no han permitido identificar convincentemente a los dos corresponsales.⁵ Además, aun con la hipótesis de que no se trate de una simple máscara, parece poco creíble que los protagonistas directos de la polémica, Ibaso y Miranda, se mantuvieran tan ajenos al enfrentamiento como se afecta.

Por el contrario, éstos sí muestran perfiles biográficos documentables. Juan de Ibaso, nacido en 1612, podría responder a la imagen –tópica, pero no necesariamente falaz– que de él da D. Álvaro como persona dedicada a graves estudios sacros que, por distracción, escribe poesía festiva. Inicialmente vinculado a la Compañía de Jesús, con testimonios de su presencia en los colegios de Sevilla y Granada, no llegó a profesar como jesuita alegando motivos familiares; eso no cercenó su carrera eclesiástica, que se concretó en cargos en la Corte y una canonjía en Málaga. Los poemas que alguna vez le han sido atribuidos, todos ellos manuscritos y la mayoría de tono festivo, arrojan un balance provisional próximo a la cuarentena, aunque con casos dudosos; también interesa aquí, por proximidad retórica y genérica con la polémica, su cultivo de la carta jocosa en prosa. Un curioso testimonio lo sitúa en una Academia del Duque de Villahermosa, compitiendo en un mismo asunto poético con Luis Vélez, Pedro Calderón, el Duque de Híjar y Antonio Coello; la precisión de los encabezamientos no parece levantar dudas, y si el aludido es, como parece, Luis Vélez de Guevara, su defunción permite datar los poemas antes de 1644. Por tanto, a la altura de la polémica, Ibaso ya tendría contactos en Madrid, aunque sólo después se documenta su integración en la Corte, primero como Maestro de Pajes (1657), luego como Predicador Real (1668).⁶

Menos se sabe del madrileño José de Miranda y la Cotera.⁷ Publicó dos epitalamios, sin fecha de edición; y a partir de 1650 se hallan poemas sueltos suyos en obras colectivas o ajenas, entre las que pueden destacarse, por su reiteración, las relativas a fiestas de una congregación del convento de Santa María Magdalena de Madrid, y por proximidad con la polémica, otra justa granadina, de 1650; además, se encargó de dos relaciones de fiestas, una del citado convento agustino, otra del también madrileño convento de dominicos. Nada permite afirmar, pues, como insinúa D. Álvaro, que en el momento de la polémica Miranda tuviera protagonismo en la vida literaria madrileña,

⁵ Así, por ejemplo, en José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, 16 tomos, Madrid, CSIC, 1950-1994 (varios religiosos llamados Fr. José de la Cruz o de la Santa Cruz no parecen ser, por cronología o geografía, el supuesto autor de la carta, de quien, además, nunca se da a entender que fuera fraile).

⁶ Empleo documentación del Archivo del Palacio Real, Personal, Caja 7730, Exp. 10. La estancia sevillana se refleja en un cruce de décimas jocosas con Juan de Salinas (*Poesías humanas*, ed. Henry Bonneville, Madrid, Castalia, 1987, págs. 414-16). Simón Díaz recoge referencias de algunos manuscritos y dos aprobaciones firmadas en Málaga (XII, núms. 250-256). Las cartas en prosa aparecen en el citado manuscrito de la HSA, aunque de alguna se conocen más copias; el poema de academia, en ms. 2244 BNM, fol. 61.

⁷ José Antonio Álvarez de Baena, *Hijos de Madrid, ilustres en Santidad, Dignidades, Armas, Ciencias y Artes*, t. III [1790], Madrid, Atlas, 1973, págs. 34-35; Simón Díaz, XV, núms. 521-523 y 593-599.

aunque publicaciones próximas, normalmente vinculadas a medios eclesiásticos, dan cuenta de sus aspiraciones al respecto.

El intercambio epistolar contiene estimable información sobre la justa a la Virgen de los Remedios: se indica fecha, organizadores y jueces, y aparecen dispersos datos sobre varios asuntos del cartel, tres poemas completos y alusiones a las quintillas premiadas. No obstante, el interés de la polémica rebasa estas precisiones, sin duda valiosas para la reconstrucción del fenómeno de las justas poéticas en Granada. Por supuesto, hay que considerar el valor específico de estas cartas como particular muestra de la prosa jocosa del momento. En la primera de D. Álvaro el inicio es bastante neutro, con predominio del componente informativo: aporta datos sobre la celebración del certamen y la participación de Ibasso, copia su poema y también la carta de Miranda, crítica y contundente, con alguna expresión coloquial, pero contenida y de lenguaje común. La inmediata evocación de la negativa de Ibasso a responder al ataque marca una breve transición hacia el contenido polémico de la carta, que viene acompañado de un brusco giro estilístico y tonal. A partir de entonces, y también en las cartas siguientes, con mayor intensidad aún en la última, la nota característica será la presencia de recursos habituales en el lenguaje burlesco del momento: dilogías, expresiones coloquiales o giros idiomáticos reproducidos o distorsionados con intención jocosa, paronomasias, uso del calambur...

El desarrollo de la diatriba en algunos aspectos recuerda la pujante tradición del vejamen; no obstante, el tono de invectiva y su particular retórica, tan prolongadamente sostenidos, revisten el discurso de una acritud que se aleja de los tópicos y atenuaciones usuales en las rituales chanzas vejatorias de academias y graduaciones universitarias; sólo en algunos momentos, sobre todo hacia el final de la última carta, cuando D. Álvaro declara que «los chistes no son hijos del ánimo ofensivo, sino de la ambición del donaire» y que ha procurado «decirlos en sazón que hallen cosquillas y no el encono», parece acudir al espíritu de concordia final que convencionalmente suele cerrar los vejámenes, aunque aquí la declaración resulta poco convincente, casi anulada por la insistencia en el ataque en los pocos párrafos que restan.

Con todo, frente a ciertos usos de la prosa burlesca en los que el despliegue de tópicos parece estar al servicio del artificio verbal, aquí el cruce epistolar supone un análisis detallado de las quintillas censuradas o defendidas y, al hilo de ello, de modo asistemático, de cuestiones poéticas que aquí sólo hay posibilidad de apuntar. Se pueden mencionar, así, las consideraciones sobre convenciones del género, como la licencia para salirse de los motivos señalados por el cartel en sendas estrofas de invocación y de petición del premio, o la necesidad de que el «concepto» cierre la quintilla y guarde relación directa con el asunto señalado y no con temas generales de la justa. Por otro lado, sorprende cómo en uno y otro corresponsal la argumentación –al fin y al cabo sobre un poema burlesco– moviliza un considerable despliegue de erudición en el que se ven implicados campos como la interpretación bíblica, la filosofía o la retórica. Asimismo, las cartas están salpicadas de alusiones a poetas: Gabriel de Corral, Pantaleón de Ribera, Polo de Medina y Quevedo son citados en dos o tres ocasiones; también se menciona alguna vez a Lope de Vega, Góngora, Conde de Villamediana, Alonso de Ledesma, Jacinto de Herrera, y algunos motivos de poemas de justas a San Ignacio; además, Miranda e Ibasso han coincidido en recordar en sendas quintillas dos versos de Antonio Hurtado de Mendoza. Todo ello –y con independencia de la veracidad o no de las atribuciones– arroja un panorama de gran actualidad, concentrado en apenas unas décadas y, en general –Góngora y Lope sólo son citados una vez, con textos muy secundarios; el nombre de Quevedo aparece con dos obras en prosa–, bastante alejado del canon poético áureo actual, por lo demás poco atento a lo burlesco.

También destacan los matices de fricción por la presión de centralismo literario de la Corte que casi desde el principio marcan el enfrentamiento. Sin duda, D. Álvaro se cuida de mostrar su conocimiento de la vida literaria madrileña, con referencias, por ejemplo, a la justa dedicada en Madrid a la Virgen de la Aurora, también de 1648, o a protagonistas de cenáculos de antaño como Pantaleón; pero no por ello deja de ridiculizar la suficiencia con que Miranda y el Maestro

Cruz se refieren a los medios poéticos madrileños en que se incluyen, como si en ellos residiera en exclusiva la norma poética y lingüística vigente.

En todo caso, el punto clave de la polémica reside en los límites de lo religioso burlesco, ese delicado equilibrio, y sus consiguientes riesgos, entre el decoro debido a los referentes sagrados y el extendido gusto del momento por lo burlesco. No hay desacuerdo entre los altercantes en el principio básico: para ambos es posible tratar con tono y retórica burlescos motivos relacionados con la materia sacra sin caer en irreverencia. En las justas poéticas el cartel ya solía orientar el discurso hacia figuras que permitieran sin peligro la risa y aun el ataque directo, como el diablo, herejes y paganos, o hacia motivos de algún modo asociados a contravalores sociales o religiosos (grupos marginales, motivaciones económicas en asuntos espirituales, etc.). Algo de ello se mantiene en el asunto burlesco de esta justa, con su insistencia en los infieles (los turcos entre los que estuvo la imagen y el solar de la antigua mezquita) y con el contravalor estético de la tez morena; pero la imagen de la Virgen sigue ocupando una posición central, y eso agudiza la susceptibilidad.

Pueden servir de ejemplo los reproches de José de Miranda que originan la polémica y que siguen presentes a lo largo de ella, junto con otros que irá añadiendo el progresivo enconamiento. La mayoría concierne a las discrepancias sobre lo que resulta indecente o no en referencia a la Virgen, y sea por parte de Miranda o de Cruz, se pueden resumir en los puntos siguientes:

1. Los dos primeros versos («Virgen, si me dais la mano,/ le hallaré las cosquillas») sugieren un gesto de connotación baja y aun obscena dirigido a la Virgen; aunque el tercer verso («al gusto menos urbano») deshaga esa interpretación, tan irreverente evocación ya no puede borrarse del pensamiento.
2. El epíteto «beata» es inadecuado para la Virgen, pues en castellano no tiene la significación latina, sino que alude a una mujer seglar que viste hábito y vive en celibato y con recogimiento.
3. Decir que «el ser Morena y María/ no es ser ya Marimorena» no redunde en alabanza de la Virgen: usa un término de comparación bajo, Marimorena, y negar que lo sea es como no decir nada.
4. Atribuir a la Virgen poder para «remediar pobretes» limita su intercesión a lo más astroso, incluso en sentido moral, de la sociedad.
5. Los versos «y aunque no fuera embarcada,/ con lo que tenéis de pez/ hicierais vuestra jornada» asocian a la Virgen con sustancia tan repugnante como la pez con que se untan los navíos, y además carecen de sentido. Igualmente baja es la comparación con el humo.

Otros dos reparos no atañen, al menos directamente, a la irreverencia, sino a la falta de coherencia:

6. No tiene sentido la comparación «y os haré doce quintillas/ mejor que Quintiliano», pues éste no compuso quintillas.
7. La tez de la Virgen se presenta de manera dispar, a veces negra como la pez o el humo, otras trigueña, otras tostada.

La defensa por parte de D. Álvaro se desarrolla en torno a los siguientes argumentos:

1. El autor no es culpable de lecturas fragmentadas que puedan hacerse del texto: el tercer verso deja claro que no se evoca ningún gesto indecente en la mano de la Virgen, sino que se pide su favor (su mano) para que el poeta haga reír (le halle las cosquillas) incluso al más adusto.
2. Es común llamar «beata» a la Virgen, sin identificarla por ello con una «beata»; la misma acepción que tiene en latín el término (por ejemplo, en el *Magnificat* donde la propia Virgen se atribuye el epíteto) se documenta en varios libros impresos en castellano.

3. **En cuanto a Marimorena, no puede decirse que su uso como término de comparación, y para negar la identificación, sea ofensivo.** La inversión de palabras que supone es ingeniosa y, si los detractores no aislaran arbitrariamente el sentido del verso, advertirían que la alusión no acaba en sí misma, sino que prepara el «concepto» que cierra la quintilla: «sois negra de buena».
4. **Que la Virgen pueda «remediar pobretes» no excluye su acción en favor de otros, antes bien engrandece su poder, pues es efectivo incluso con los más bajos.**
5. **El equívoco de la voz «pez» apunta principalmente a la semejanza que con los peces tiene, por causas sobrenaturales, la Virgen:** la de poder atravesar el mar sin embarcación; de forma concomitante, evoca el color de la pez, sin que con ello se dé a entender, como pretenden Miranda y Cruz, que ésta sea causa eficiente de la travesía. Además, lo humilde de un término de comparación (ese «algo» de pez que, por su color, puede atribuirse a la imagen) no envilece el referente, pues se hace abstracción de otras cualidades, en este caso negativas.
6. **Si Quintiliano hubiera escrito quintillas, el verso no tendría gracia:** el efecto burlesco se consigue justo por la disparatada asociación de significantes.
7. **La crítica a la disconformidad de colores es improcedente, pues las mismas versiones bíblicas discrepan en los calificativos a la Esposa del *Cantar de los Cantares*, figura de la Virgen.** Además, todos los términos utilizados («lo que tenéis de pez» equivale a «algo» del color de pez) aluden a un tono claro de moreno.

Como puede verse, acusaciones y réplicas dejan un curioso documento de los mecanismos de creación que subyacen en este tipo de poemas, sus dificultades de interpretación, incluso en su época, y también algunos parámetros según los cuales se enjuiciaba su calidad e idoneidad.

EL PAPEL DE ANDRÉS DE ALMANSA Y MENDOZA EN LA POLÉMICA GONGORINA

M^a JOSÉ OSUNA CABEZAS
Universidad de Sevilla

Cuando allá por 1613 se difundieron de forma manuscrita los poemas mayores de Góngora, el *Polifemo* y las *Soledades*, en los círculos madrileños se originó tal revuelo que se puede afirmar que el mundo literario se dividió en dos: aquéllos que admiraban a Góngora y su arte y aquéllos que lanzaban críticas furibundas contra el autor y sus versos. Uno de esos admiradores de Góngora fue Andrés de Almansa y Mendoza, que decidió acompañar las obras del cordobés con sus *Advertencias para inteligencia de las Soledades*, con las que quiso salir «al campo a defender un torvellino de pareceres y objetos (si se les puede dar este nombre) que la ventolera de algunos con título de doctos, curiosos y valientes ingenios an levantado contra las *Soledades*».¹

Estas *Advertencias* son importantes en un doble sentido: en primer lugar por ser el primer comentario que se hizo de la obra del cordobés y en segundo lugar por el revuelo que originaron, sobre todo, al estar escritas por uno de los personajes acaso más curioso, además de más discutido, de la polémica gongorina, y con el que creemos que parte de la crítica ha cometido algunas injusticias, al reducirlo a un simple «correveidile» e incluso culpable de que se atacaran tan duramente las obras de Góngora.

Un breve recorrido por las opiniones que se vertieron en la época en contra de Almansa –el nombre de este personaje es casi omnipresente en todos los textos de los primeros momentos de la polémica– y que la crítica posterior ha aceptado sin paliativos, nos ilustrará al respecto.

Sin duda, los ataques más duros hacia este personaje vinieron de la mano del autor de varias cartas contra Góngora, atribuidas generalmente a Lope de Vega. Y así en *Carta de un amigo de D. Luis de Góngora, que le escribió acerca de sus «Soledades»* podemos leer párrafos como éstos:

Vn quaderno de versos desiguales y consonancias erráticas se ha aparecido en esta corte con nombre de *Soledades*, compuestas por vuesa merced, y Andrés de Mendoza se ha señalado en esparcir copias dél. Y no sé si por pretendiente de escriuir gracioso, o por otro secreto influxo, se intitula hijo de vuesa merced, haziéndose tan señor de su correspondencia, y de la declaración y publicación desta poesía, que por esto y por ser ella de tal calidad, justamente están dudosos algunos devotos de vuestra merced de que sea suya.

[...]

Haga vuesa merced lo possible por recoger estos papeles, como lo van haziendo sus aficionados tanto por remendar la opinión de vuesa merced como compadecidos del juicio de Mendoza. Y sobre esto encargo a vuesa merced la conciencia, pues pareciéndome que sirue a vuesa merced y que él adquiere famoso renombre, haze lo possible por persuadir que entiende lo que vuesa merced, si lo escriuió, fue para

¹ Citamos por la ed. de Emilio Orozco en *En torno a las «Soledades» de Góngora: Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969, págs. 197-204, pág. 198.

que él se desuaneciera, y lo va estando tanto, que ha escrito y porfía en ello muy copiosos corolarios de su canora y esforçada prosa, diciendo que disculpa y explica a vuesa merced: mire en qué parará quien trae esto en la caueça, y vn ayuno quotidiano en el estómago.²

Las críticas contra Almansa continuarán. Prácticamente se hace un retrato de él en *Carta que se escribió echadiza a don Luis de Góngora*:

Llegó a mis manos una carta de Vuestra Merced en que escribe al señor Mendoza familiarmente [...]. Si bien imagino yo que vuestra merced no le escribe por amor, ni por justa correspondencia, sino porque le ha parecido que como el tal Mendoza es el Parainfo de los predicadores, el que duerme con sus celdas y lleva las cédulas a los pulpitos, el que anda en los coches con los señores, conoce todas las damas, oye todas las comedias entre los poetas, es cualificador de los sermones, consultor de los sonetos, embajador de la Señoría de la discreción en esta Corte, agente de la Puerta de Guadalajara, y Mercurio de las nuevas y sátiras deste Reino, se conservará mejor la opinión de discreto dando a entender que aquella prosa para Mendoza no es cuidado, y que con una carta de estas todos están en admiración, mayormente los que merecen sus besamanos de Vuestra Merced con quedar para con los otros graduados de imperios, a quien Vuestra Merced llama patrocinadores, cosa muy igual al que mereció la carta.³

La figura de Almansa también aparecerá en las cartas de Lope dirigidas al duque de Sessa, en la que nuestro personaje tampoco sale bien parado. En una de ellas, enviada desde Toledo cuando Lope fue a ordenarse sacerdote, se hace una mención explícita a Almansa:

En Zocodover me asió la mano Mendoza; pensé que me la quería morder y cubrirla con el manteo; no quiero yo decir en esto que es perro, sino que lo es de todas bodas, pues se halla hasta en las de los quemados; huélgome que no tendrá que escribir de mí en este magosto, como dijo el Conde de Lemos viejo; ya me parece que oigo su relación en la prosa diabólica con que le tiene engañado el cordobés su padre.⁴

Estas muestras dejan constancia de la consideración que se tenía de Almansa en el círculo de los asiduos a la corte. Por eso no extraña que la crítica posterior le asignara el papel de un simple correveidile y le atribuyera la consideración de un ser poco digno de aprecio. Así, lejos de replantearse lo que verdaderamente significó este personaje en el contexto de la polémica gongorina, no se hizo más que echar leña al fuego. De este modo, Artigas incluso identifica a Almansa con el retrato que se hace de un desconocido por parte de Suárez de Figueroa en el alivio IV de su *Pasajero*:⁵

No es tan veloz el rayo como sus pies para dar con ligerísima ocasión una vuelta al mundo. [...] Si le tuviéades por amigo, pudiéades a ojos cerrados ocupar el pulpito, y aun estoy por decir osar predicar sin meditación, casi de repente. Subiera vuestro nombre a las nubes, exagerara pomposamente vuestras letras, y esparciera vuestras alabanzas con tan resonantes hipérbolés y encarecimientos, que no hicieran tanta operación si todas las hojas de los árboles fueran lenguas; si todas las arenas del mar fueran voces. Ignora totalmente los primeros rudimentos latinos; mas encomienda a la memoria con tan grande puntualidad las autoridades de Escritura y Evangelios, que deja asombrados la primera vez que le oyen a los más entendidos, juzgándole por extremo erudito en letras humanas. Su prosa es redundante y hueca. [...] Válese de exquisitas palabras: *condensar*, *retroceder*, *equiparar*, *asunto* y otras así. Huye cuanto puede los términos humildes, siguiendo cierta afectación ostentativa. Entre el vulgo adornado de negro se usurpa conversando la presidencia, sin soltar apenas un punto la pelota de la mano. Opina fácilmente, ni deja cosa indecisa, con la cortapisa a cada paso de *a mi ver* [...]. Fue sacristán de monjas, y no sólo se esmeró en el cuidado que pide semejante ocupación, sino que pasó al de entender el canto llano, al de oficiar una misa, colgar una iglesia y tener con particular aseo sus ornamentos. Tuvo también entrada

² Citamos por la ed. de Antonio Carreira, «La controversia en torno a las *Soledades*: Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas», en *Gongoremás*, Barcelona, Península, 1998, págs. 250-53, págs. 250 y 251-52.

³ Citamos por la ed. de Orozco, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, págs. 263-66, pág. 263.

⁴ «Carta al Duque de Sessa», fechada en Toledo, a 8-9 de mayo de 1615, en Lope de Vega, *Cartas*, ed. de Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985, págs. 137-39, págs. 138-39.

⁵ Véase Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925, págs. 132-34.

en Palacio; mas perseveró poco en él, naufragio que atribuye al rigor de la envidia. Ha frecuentado cárceles hasta ser combatido de los miedos que infunde la imputación de una muerte. Felicísimo mil veces el poeta que le encargare sus rimas, aunque en forma de pedernales; que fuera de la pronta extensión por infinitas manos, tendrá en él, si no fundada defensa intelectual, por lo menos, material escudo para vencer a todos con mayor resistencia de voces. En suma, él es de corteza singularísima, y de natural, que si le templara la prudencia, aún fuera más famoso. Sobre todo, viene a ser tan infeliz, que, habiendo tratado entre oro, muere casi de pobreza, debiéndose a su briosos petulancia no tenue socorro para el común sustento, ya que merecen participar los oficiosos méritos del trigueño de la fortaleza de Cipión, de la benevolencia de Pompeyo y de la fortuna de César.⁶

Ahora bien, si Almansa era un tipo tan poco digno de consideración, ¿por qué confió Góngora a él sus grandes poemas, su obra maestra? Orozco piensa que la elección de Góngora fue de lo más acertada para sus propósitos: que toda la corte conociera sus poemas. Sabía quién era Almansa y para qué servía. Eso explicaría que posteriormente también le confiara la difusión de su *Carta en respuesta de la que le escribieron*. Aunque la teoría de Orozco es bastante verosímil, creemos que Góngora no le brindaría su amistad y su confianza a alguien así, al que incluso no duda en defender –en la carta citada anteriormente– cuando todos se ceban contra él.

Además, con mucha rapidez se ha olvidado que este Andrés de Almansa y Mendoza, además de ser tal vez todo lo que de él se dice, es autor de numerosas relaciones y cartas que fueron publicadas en la *Colección de libros raros o curiosos*⁷ y que han sido nuevamente editadas en 2001 por los profesores Henry Ettinghausen y Manuel Borrego. En el prólogo a la recopilación, los editores nos dan una imagen de Almansa bien distinta de la que hemos venido viendo hasta ahora:

Si hay un personaje con un protagonismo indiscutible en el siglo XVII por su papel en la historia de la primitiva prensa española, es Andrés de Almansa y Mendoza. Así lo dejó atestiguado hace más de un siglo la publicación de una serie de cartas numeradas aparecidas entre 1621 y 1624 que se le ha venido atribuyendo. Nuestras propias pesquisas no han hecho más que confirmar que es el más importante periodista conocido de los primeros años del reinado de Felipe IV, siempre que por «periodismo» entendamos una prensa que todavía no ha alcanzado una verdadera regularidad, ni mucho menos una regularidad periódica y que en ocasiones se divulga todavía de manera manuscrita, como ocurre con la primera de las relaciones almansianas, de la cual no se conoce todavía ninguna edición impresa.⁸

Ya en 1892 el marqués de la Fuensanta del Valle –Feliciano Ramírez de Arellano– en su obra *La historia del periodismo político* proclamaba a Almansa como uno de los fundadores del periodismo en pleno Siglo de Oro y no duda en comparar su actividad con la de Butter en Inglaterra en 1662 y la de Renaudot en Francia en 1631.⁹

Así que nuestro personaje pasa de ser un frecuentador de coches de señores, un bocazas, un perro que asiste incluso a las bodas de los quemados a ser el periodista más importante de los primeros años del reinado de Felipe IV. El cambio es tan abismal, que pareciera que estamos hablando de personas distintas.

De todo esto surge una pregunta: si Almansa era un gacetillero hasta cierto punto importante en su época –aunque el verdadero reconocimiento de su labor ha tenido que esperar más de tres siglos–, ¿por qué se cebaron en él sus contemporáneos, en especial Lope y en menor medida Quevedo? Pueden confluír varias razones. En primer lugar, hay que percatarse de que los textos

⁶ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, ed. de M^a Isabel López Bascañana, 2 vols., Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, vol. I, págs. 305-07.

⁷ *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza: Novedades de esta Corte y avisos recibidos de otras partes: 1621-1626*, Madrid, Miguel Ginesta, 1886.

⁸ Andrés de Almansa y Mendoza, *Obra periodística*, ed. de Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia, 2001, pág. 12.

⁹ *Discurso leído ante la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas en la recepción pública... el domingo 24 de abril de 1892*, Madrid, [s. n.], Imp. de Rafael Marco y Viñas, 1982.

donde aparecen las citadas críticas a Almansa se insertan en los primeros momentos de la polémica gongorina, donde tomar la pluma satírica fue algo frecuente. En segundo lugar, hay que tener en cuenta que los enemigos de Góngora buscaban desacreditarlo de todas las maneras posibles; Góngora les resultaría una diana más difícil pero Almansa era un blanco perfecto. Además, y a pesar de los pocos datos biográficos que tenemos de Almansa, parece ser que pertenecía a una clase social baja (recordemos que, entre otras cosas, Lope dice que hay que tener cuidado con «quien trae vn ayuno quotidiano en el estómago») e incluso se le acusó de ser negro o mulato. Así Quevedo, en una carta dirigida al marqués de Velada, se refiere a él de la siguiente manera: «Mendoza el negro en duda y mulato de contado» y el marqués le responde «Andrés, aquel anochecido de rostro, tan Mendoza por línea curva como mulato por línea recta».¹⁰ De todas formas, como señala Manuel Borrego, resulta difícil saber «si sería descendiente de alguna de las numerosas familias de esclavos dedicados a la artesanía que habían conseguido comprar su libertad en tierras andaluzas o si era el fruto de los escarceos amorosos de algún Mendoza, como podría sugerirlo la indicación del marqués de Velada, *Mendoza por línea curva*».¹¹ Según esto, a los enemigos de Góngora les escandalizaría que hubiera dado su confianza a un personaje que no tenía categoría social para tratar temas tan elevados. Por otra parte, en la antipatía que sentía Quevedo hacia Almansa pudo influir que los dos se disputaran la exclusiva del relato de las incidencias del viaje de Felipe IV por Andalucía, como parece desprenderse de la carta del marqués de Velada cuando dice que Almansa «ha enviado aquí quejas de que vuesa merced escribe las nuevas sin licencia. Por amor de Dios, se vaya a la mano».¹²

Almansa también fue un blanco seguro por su servilismo. A lo largo de toda su vida intentó granjearse el favor de todos los poderosos (él mismo decía que «los pobres de nadie somos deudos: deudores de todo, sí»), de ahí que dedicara sus textos al duque de Sessa, al duque de Lerma, al conde-duque de Olivares, al duque de Béjar, al duque de Medinasidonia, etc., sin olvidar tampoco a las damas más ilustres como, por ejemplo, doña Vitoria Colona, duquesa de Medina de Rioseco y doña Catalina de Zúñiga y Sandoval. Sin embargo, parece ser que nunca consiguió que ninguno lo favoreciera, cosa de la que se queja en numerosas ocasiones en sus cartas. Ahora bien, ¿quién en esa época no intentó conseguir el favor de los poderosos? ¿caso Lope no dio las mayores muestras de servilismo con el duque de Sessa para ocupar el puesto de cronista de la corte?

Hay un tercer motivo que aducen los profesores Ettinghausen y Borrego: puede ser que Almansa además de dedicarse a la difusión de noticias, también difundiera obras falsas con nombres conocidos como Lope o Quevedo, asegurando un mayor éxito para las mismas y lógicamente perjudicando la reputación de esos autores. Los testimonios de malhumor que despertaban en Lope los ciegos, relacioneros y mulatos dedicados a tales menesteres son evidentes en el memorial descubierto y publicado por María Cruz García de Enterría.¹³

¹⁰ Francisco de Quevedo, *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946, págs. 117 y 121.

¹¹ «El periodismo de Andrés de Almansa y Mendoza: apuntes biográficos», en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750): Actas del Primer Coloquio Internacional*, Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, págs. 9-18, pág. 13.

¹² *Epistolario completo*, ed. Astrana Marín (1946), pág. 121.

¹³ Extraemos algunos fragmentos donde se pone de manifiesto lo que venimos diciendo: «Mandado està, que algunos hombres que inquietan al vulgo, fastidian la nobleza, deslustran la policia, infaman las letras, y desacreditan la nación española, no pregonen por las calles Relaciones, Coplas y otros generos de versos: pero su desobediencia y vida vagabunda, les ha dado atreuimiento a proseguir en este oficio [...]. De su parte advierte la piedad Christiana y el gouierno ciuil, que son ciegos y pobres (vno de los tres estados en que diuidio las ciudades el Filosofo) pero esto es engaño, pues por algunos que no la tengan, ay infinitos con vista, hombres sanos, mulatos y vagabundos [...]. Es cosa digna de castigo y de remedio ver los sucesos que buscan, las Tragedias que fabrican, las fabulas que inuentan, de hombres que en las ciudades de España fuerçan sus hijas, matan sus madres, hablan con el demonio, niegan la Fè, dizen blasfemias, y afirman que los castigaron en tal parte, donde nunca se vio ni oyó tal cosa. Y otras vezes fingen milagros, y que la Virgen nuestra Señora baxa del cielo, con versos tan desatinados, palabras tan indecentes y mentiras tan descubiertas [...]. Sin esto la libertad con que a los ojos de los que nunca vieron tales

Puede ser que Almansa perteneciera a ese grupo que reiteradamente critica Lope, porque recordemos que en el primer fragmento que reproducimos se ponía en duda que el poema perteneciera a Góngora precisamente por estar difundido por Almansa. Y Quevedo también parece incluirlo en este grupo al hacer referencia a su cualidad de negro o mulato, ya que era una actividad frecuentada por ellos.

En cualquier caso, es evidente que Almansa no gozaba del aprecio de sus contemporáneos y que a lo largo de los siglos su imagen no ha hecho más que ir empeorándose, hasta el punto de que en 1930 Herrero García lo hizo poco menos que el culpable de todo. Cuando este investigador escribe su libro *Estimaciones literarias del siglo XVII* no imaginó la dimensión de la polémica que originaron las *Soledades*, ya que se desconocía gran parte del corpus que integra la misma. Y, a pesar de que Artigas había dado noticias del testimonio de Pedro de Valencia, considera que la primera censura a la obra del cordobés venía de la mano de Juan de Jáuregui en su *Antídoto*. Esto le hace exponer el siguiente planteamiento, en el que no escatima culpas para Mendoza:

Antes del ataque de Jáuregui, es Góngora, azuzado por las absurdas especies que le enviaba Mendoza desde la corte, el que nos pinta a sus feroces enemigos. Góngora cometió el error de no imprimir sus versos con todo el peso de su nombre en la portada, en vez de enviarlos en cartapacio a un tipo desprestigiado y molesto [...] El regodeo especial de este entremetido fue durante todo este lapso de tiempo indisponer a toda la Corte con don Luis, metiendo los poemas por los ojos a todo el que podía ver en ellos ocasión de molestia.¹⁴

Este motivo, según Herrero García, fue el que incitó a Góngora a ponerse furioso y arremeter contra todo y contra todos. No era cuestión de estilos ni oscuridades, sino de rencillas personales. En este sentido recuerda fragmentos en los que Lope se refiere a ello, como los que aparecen en la *Carta echadiza*:

Si alguna causa dio primero movimiento a los que en este y en otros lugares se han atrevido al inaccesible ingenio de V.m., ya en el *Polifemo*, ya en las *Soledades*, fue sólo el haberlos fiado de Mendoza [...]. Si V.m. le enviara [los poemas] a D. Juan de Jáuregui, mejor supiera defenderlos que los ofendió.¹⁵

Cuando Orozco estudia y edita el texto de Almansa en la década de 1960 mantiene prácticamente la misma postura que Herrero García: «Las *Advertencias* que gustaron a don Luis molestaron a los adversarios y le aumentó el número de los enemigos [...] seguramente Lope y Jáuregui —, en parte, Quevedo— hubieran mantenido otra actitud de no intervenir Almansa y Mendoza con su escrito».¹⁶

Puede ser verdad que las *Advertencias* fueran el detonante de una polémica epistolar entre el círculo de Lope y Góngora y que también animaran a Jáuregui a escribir su *Antídoto*, pero de todos modos y sin pretender hacer futuribles, es difícil imaginar que sin estas *Advertencias* todo hubiera sido favorable para Góngora. Tal vez las reacciones hubieran sido de índole distinta pero

papeles, imprimen y pregonan que aquello lo compuso Alonso de Ledesma, Liñan de Riaza, Baltasar de Medinilla, Lope de Vega, y otras personas conocidas por sus libros y estudios en este género, con gran daño de su opinión y aun de su vida, imprimiendo satyras contra las ciudades, y a las personas que se pueden conocer por los títulos, oficios y sucesos» (M^a Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus, 1973, págs. 88-89). Y las mismas críticas aparecerán también en algunas obras de teatro. Valga como ejemplo el siguiente fragmento en el que habla el personaje de Rodrigo: «No sé cómo se consiente / que mil inbentadas cosas / por ynorantes se bendan / por los ciegos que las toman. / Allí se cuentan milagros, / martirios, muertes, desonrras, / que no han pasado en el mundo, / y al fin se vende y se compra. / Pues, ¿qué, si toman el nombre, / para que sean famosas, / de algún ombre conocido?» (Lope de Vega, *Santiago el Verde*, comedia de 1615, citado por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes en su *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos: Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1997, pág. 91).

¹⁴ Miguel Herrero García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, Voluntad, 1930, págs. 210-11.

¹⁵ Citamos por la ed. de Orozco (1973), pág. 264.

¹⁶ Orozco (1969), pág. 187.

las habría habido de igual manera. Góngora contaba quizá con demasiados enemigos y había presentado un poema demasiado novedoso para su tiempo. Ésa fue su única culpa y a la vez su mayor grandeza.

Sea como fuere, a la conclusión a la que queremos llegar con lo dicho es que la crítica gongorina tiene que replantearse la figura de Almansa y dejar de reducirla a un simple correveidile y, si lo fuera, hacerlo con matizaciones. Conste, pues, un intento de reivindicación de este gacetillero, que tomó la ardua, difícil y desigual empresa de defender las *Soledades* gongorinas.

MÚSICA CALLADA. LA RESONANCIA DEL HECHO MUSICAL EN LA OBRA CERVANTINA

JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN
Universidad de Castilla-La Mancha

Las referencias a la voz y sus cualidades son constantes en toda la obra cervantina y podríamos decir que pocos autores muestran una sensibilidad similar en la caracterización del timbre a través del cual el hombre verbaliza la expresión de sus sentimientos más profundos. A pesar de que Cervantes se sirve de una amplísima nómina de instrumentos musicales que despliega en el conjunto de su obra, hacia ella convergen todos ellos, pues no hay situación lírica en la que nuestro autor no nos descubra más allá de toda fórmula estereotipada el velo de la voz.¹ Es tal la importancia que le concede que se permite embeber versos del salmista en su presentación:

Turbéme, pegóseme la voz a la garganta, quedé mohína en todo estremo, pero, con todo, me esforcé lo más que pude y con voz tembladora y doliente le dije tantas y tales cosas, que le hicieron suspender la ejecución de tan riguroso castigo. (*Don Quijote* II, xxxix, ed. Rico, pág. 948)

Cervantes se permite combinar paródicamente dos lugares bíblicos tomados de los *Salmo* LXXVI –«Turbatus sum, et non sum locutus», v. 5– y XXI –«et lingua mea adhaesit faucibus meis» (v. 16).

Ferrer Chivite ha estudiado con detalle la oralidad y las formas de presentación a través de la voz de los personajes en el *Persiles*.² Uno de los elementos más singulares de la novela es el momento en el que Auristela se consume físicamente sin perder la voz inalienable:

Contentísima estaba Hipólita de ver que las artes de la cruel Julia tan en daño de la salud de Auristela se mostraban, porque en ocho días la pusieron tan otra de lo que ser solía, que ya no la conocían sino

¹ Nunca Cervantes repite la sucesión de atributos que predica de la voz justo en el momento en el que el personaje va a cantar. Veamos algunos ejemplos: «alzaron las voces con alegres acentos», *Persiles y Sigismunda*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, José Antonio de Castro y Ediciones Turner, 1993, I, vi, pág. 442; «una voz blanda y suave» (*Persiles* I, ix, ed. Ynduráin, pág. 453); «estorbólo otra voz o voces que llegaron a nuestros oídos, bien diferentes que las pasadas, porque eran más suaves y regaladas» (*Persiles*, II, xv, ed. Ynduráin, pág. 604); «voz tan entonada y viva» (*Viaje del Parnaso*, ed. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla, Madrid, Alianza, 1997, iv, v. 564); «buena voz» (*Los baños de Argel*, en *Cervantes. Teatro completo*, ed. de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla, Barcelona, Planeta, 1987, vv. 1360 y ss.); «erguida voz» (*Pedro de Urdemalas*, v. 992); «clara voz» (*La Numancia*, v. 2408); «voz sutil y quebradiza» (*Rinconete y Cortadillo*, en *Novelas Ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 205); «única y estremada voz» (*La española inglesa*, pág. 252); «voz trocada» (*La fuerza de la sangre*, pág. 311); «voz atiplada» (*El celoso extremeño*, pág. 338); «voz entre ronca y baja» (*El celoso extremeño*, pág. 358); «tal es la suavidad de la voz» (*Don Quijote*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, I, vi, pág. 86); «tan estremado en la voz como doloroso en los gemidos» (*Don Quijote* I, xxvii, pág. 302); «voz grave y sonora» (*Don Quijote* II, xxxvi, pág. 934); «suavísima y clara voz» (*Don Quijote* II, lxxix, pág. 1187).

² Manuel Ferrer Chivite, «Aspectos de la oralidad en el *Persiles*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de Oct. 2000*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, págs. 895-906.

por el **órgano de la voz**; cosa que tenía suspensos a los médicos y admirados a cuantos la conocían. (*Persiles* IV, x, ed. Ynduráin, pág. 821)³

Hipólita se sirve de la bruja Julia para lanzar un terrible conjuro sobre Auristela. Esta imagen aparentemente intrascendente pudo servir a Cervantes como traducción metafórica del proceder inquisitorial –aquel que se disuelve en las conciencias y se traslada con ellas– sobre la España del XVI, al representar el insatisfecho deseo de posesión carnal sobre Periandro con la actitud asfixiante del poder ejercido sobre el *espíritu* cuyo sentido etimológico no es otro sino el de *voz*. La voz, pues, no deja de ser, al margen del más hermoso instrumento a través del cual nuestro autor encauza los cantares y composiciones que conoce, la metáfora por excelencia de los estados de conciencia. De hecho, no sólo Auristela, sino especialmente Feliciana de la Voz, es el paradigma de la idea que aquí defendemos. La misma voz que en Auristela no se apaga es la voz que impone su presencia en el templo de Guadalupe:

—No quedará por falta de hábito de peregrina, que mi cuidado me hizo hacer dos cuando hice éste, el cual daré yo a la señora Feliciana de la Voz, con condición que me diga qué misterio tiene el llamarse de la Voz, si ya no es el de su apellido.

—No me le ha dado –respondió Feliciana– mi linaje, sino el ser común opinión de todos cuantos me han oído cantar, que tengo la mejor voz del mundo: tanto que por excelencia me llaman comúnmente Feliciana de la Voz; y, a no estar en tiempo más de gemir que de cantar, con facilidad os mostrará esta verdad; pero si los tiempos se mejoran y dan lugar a que mis lágrimas se enjuguen, yo cantaré, si no canciones alegres, a lo menos endechas tristes, que cantándolas encanten y llorándolas alegren.

(*Persiles* III, iv, ed. Ynduráin, pág. 662)

Ambas mujeres, pues, están vinculadas en lo que no es sino una preterición de la escena del encantamiento en la escena del templo. La voz, sumergida en el canto de endechas,⁴ cubre físicamente el espacio de santidad hasta el punto de casi causar la muerte al cuerpo que la emite. Este vínculo no aparece en Cervantes entre los hombres y el nexa entre ambas voces posiblemente lo procuren «las endechas» que Feliciana menciona, dado que este tipo de canto es el propio de la mujer hebrea desde el Antiguo Testamento y, más concretamente, desde el matriarcado bíblico de Raquel.⁵ Este hecho remite a ambos personajes tanto a la esfera de la fertilidad –a la que una y otra mujer son asociadas de un modo diferente– como a un estado de inmadurez e indefinición que únicamente se resuelve en el pronunciamiento final de ambas mujeres.

³ «Comenzó, pues, Auristela a dejar de empeorar, que fue señal de su mejoría; comenzó el sol de su belleza a dar señales y vislumbres de que volvía a amanecer en el cielo de su rostro; volvieron a despuntar las rosas en sus mejillas y la alegría en sus ojos; ajuntáronse las sombras de su melancolía; volvió a enterarse el órgano suave de su voz; afinóse el carmin de sus labios [...]» (*Persiles*, IV, x, ed. Domingo Ynduráin, pág. 822).

⁴ Las endechas cantadas aparecen igualmente en *La casa de los celos*, eds. Rey Hazas y Sevilla, v. 1816; *El amante liberal*, ed. de Jorge García, pág. 137, nota; *Don Quijote* I, xii, ed. Rico, págs. II, LXVII, págs. 1174-175. Véase Guillermo Serés, «La ira justa y el templado amor, fundamento de la *virtus* en *La Galatea*», *Bulletin Hispanique*, vol. XCVIII (1996), págs. 37-54.

⁵ «The *Endechas* appeared to have practices a unique Jewish interpretation of lament. It was a Torah tradition, rather than a pagan practice. Just as a women's drum-dance-song ensemble in Judaism might be considered a continuation of a tradition referred to in biblical texts, and embodied in the image of Miriam, the lament practice of Sephardic women might be associated with the Torah, through the biblical matriarchal Rachel» (Cynthia D. Sautter, *The Dance of Jewish Woman as Torah: Recovering Sephardic Women's History Through Music and Dance*, Doctoral Dissertation, Berkeley, California, 2000, pág. 174). Consúltense los libros bíblicos *Isaías* XXX, v. 29; *Jeremías* XLVIII, v. 36; y *Mateo* IX, v. 23. En cuanto a la posible música relacionada con el canto de endechas, véase la música de Pisador, Salinas o Gabriel Díaz en el *Cancionero de la Sablonara* [*Cancionero Musical de Claudio de la Sablonara* (primer cuarto del s. XVII) Müncher, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Hisp. 2 Cim. 383; Madrid, BNE, Ms. 1263 copia de 1875. Edición moderna de Judith Etzion, London, Tamesis Books, 1996]. Véase Juan José Pastor Comín, *Música y Literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes* (Tesis Doctoral), Ciudad Real, Departamento de Filología Hispánica y Clásica, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004 (de próxima aparición).

El canto de Feliciano de la Voz es espacial y simbólicamente el centro del *Persiles*. Ahora bien, ¿por qué transforma nuestro autor el canto de Feliciano –recurriendo así nuevamente a la estrategia del elemento musical– en el momento más significativo de toda la obra? Cuando el padre de Feliciano la oye cantar, éste señala «O aquella voz es de algún ángel de los confirmados en gracia, o es de mi hija Feliciano de la voz» (III, iv, ed. Ynduráin, pág. 669). Esto nos permite valorar su personaje entre la ambivalencia de mujer caída sin honor y el ángel que goza de la contemplación divina, concediendo, pues, la voz celeste a la humillación –en su sentido etimológico– del cuerpo que pecó contra el honor y la castidad. El canto, pues, de una mujer no desposada y cuya sexualidad es socialmente reprochable, en el centro de la composición, a la Virgen Madre, constituye en Cervantes un desafío sin precedentes. El canto purifica incluso y quiebra las rígidas normas del *Levítico* (XII, v. 13). Su historia, no sólo cuestiona la jerarquía sacralizada de las normas morales del XVI, sino que explora igualmente los cauces a través de los cuales la mujer puede dejar oír su voz. De este modo Feliciano recorre en su canto la historia patriarcal de la humanidad, desde el génesis hasta el momento de la Anunciación, cuyo código de varones es roto por María una y otra vez –el brazo de Dios, que detuvistes / de Abraham la cuchilla rigurosa–, al igual que ahora detiene el brazo del padre de la joven para proteger a su hijo. A través, pues, del canto mariano Feliciano se libera, en definitiva, del matrimonio impuesto por la voluntad paterna⁶ dentro de un espacio del que la mujer ha sido mantenida apartada hasta fechas recientes.

Hay que decir que en la elección de que sea a través de este canto en el seno de la iglesia dirigido a María Inmaculada como Feliciano de la Voz reivindica la pureza de su conciencia existe la reminiscencia de los nuevos motetes marianos que se compusieron en la segunda mitad del XVI tras la imposición del dogma. Uno de los textos a los que los compositores acudieron fue a la oración *Ave sanctissima Maria*, texto atribuido a Sixto IV,⁷ y se conservan más de treinta musicalizaciones diferentes del mismo, anteriores a 1563, tanto en España como en el Nuevo Mundo.⁸ Dado que el debate sobre el dogma convulsionó a la cristiandad occidental, este texto fue sustituido por otros de carácter mucho más moderado, utilizados por los compositores contemporáneos a Cervantes. Así, la antifona *Conceptio tua dei genetrix* fue ampliamente utilizada en España y publicada por Guerrero en sus *Sacrae Cantiones* (1555), así como elaborada por Morales, Juan Pérez y Joan Pujol. Su texto dice así: «Conceptio tua Dei genitrix virgo gaudium annuntiavit universo mundo ex te enim ortus est Sol iustitiae Christus Deus noster. Qui solvens maledictionem debet benedictionem et confundens mortem: donavit nobis vitam sempiternam».

El texto latino se centra en la figura del redentor, al igual que los versos de Feliciano de la Voz, donde la imagen de la Inmaculada aparece sutilmente aludida. Sin embargo, debemos destacar a lo largo de todo el canto pronunciado en el monasterio de Guadalupe el desarrollo en Cervantes

⁶ De este modo, tal y como señala Akers, la intervención cantada de Feliciano tiene, fundamentalmente, tres principios básicos: «1) to expose and conceptually restructure the Golden Age mythology of motherhood; 2) to rescue female desire from the scapegoating mechanisms of patriarchy; and 3) to represent the rise of fallen woman. It's through her amazing singing voice that Feliciano is able to exert her considerable power: when her father hears her singing a hymn to the Virgin in the shrine of Guadeloupe, he forgives her for her past transgressions and allows her to marry Rosanio, the father of her child» (Elizabeth Summer Akers, *Cervantes' Persiles: An Allegorical Reading*, Doctoral Dissertation, University of North Carolina, 2001, pág. 212).

⁷ La oración reza como sigue: «Ave sanctissima Maria, mater die, regina celi, porta paradisi; domina mundi tu es singularis virgo pura. Tu concepta sine peccato, concepisti Jesum sine macula. Tu pepericisti creatorem et salvatorem mundi: in quo ego non dubito: ora pro me Jesum delictum filium tuum. Et libera me ab omnibus malis. Amen» (Edward Dennis O'Connor, *The Dogma of the Immaculate Conception*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1958, págs. 507-08).

⁸ Todos los motetes son de compositor anónimo. La oración fue publicada en *Las boras de nuestra Señora según el uso Romano* (Lyon, Herederos de Jacobo Iunty, 1560, fol. 134).

de los términos *gaudium*, *ortus* y *Sol iustitiae* presente en la antifona.⁹ Junto a los desarrollos musicales sobre este texto, encontramos en el último tercio del XVI la composición de motetes que glosan la figura de María bajo la metáfora constante del *Cantar de los cantares* (IV, v. 7) «Tota pulchra es», «electa ut sol, pulchra ut luna» (VI, v. 10), jardín, lirio, rosa de Sharón, puerta del cielo (*Génesis*, 28:17), cedro, palma y olivo (*Eclesiástico*, XXIV, vv. 17-20). La Iglesia siempre se mantuvo vigilante ante cualquier nueva interpretación del único libro de poesía amorosa que contiene la *Biblia* –prueba de ello fue la denuncia que sufrió Fray Luis de León por la Inquisición al considerar sus comentarios sobre el *Cantar de Cantares de Salomón* heréticos por su contenido místico. Paralelamente, durante todo el XVI se extendió una nueva representación iconográfica mariana, de acuerdo a su concepción inmaculada, con los pies sobre la luna y rodeada de inscripciones tales como «Tota pulchra es amica mea et macula non est in te». Recordemos que el canto de Feliciano de la voz refleja la nueva representación mariana –«debajo de sus pies tiene la luna»– y que no deja de ser considerada puerta del cielo o templo de Salomón –«De Salomón el templo se nos muestra hoy». Y en modo alguno se puede dejar de reconocer la ascendencia del *Cantar de los cantares* sobre los versos de Feliciano:

Cipreses altos, palmas eminentes,
altos cedros, clarísimos espejos
que dan lumbre de gracia cerca y lejos.
El cinamomo, el plátano y la rosa
de Hiericó se halla en sus jardines
con aquella color, y aun más hermosa,
de los más abrasados querubines.
(*Persiles* III, iv, ed. Ynduráin, pág. 670)

La voz de Feliciano refleja las pinturas que Cervantes viera sin duda en la *Capilla de la Gamba* de la Catedral de Sevilla, realizadas por Luis de Vargas.¹⁰ Su representación consiste en la figura de la Virgen sobre el árbol de Jessé –símbolo del pecado original– rodeada por un coro de ángeles que cantan el breve motete «Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te». Y la pintura no representó otra cosa que la producción musical dentro del templo, de la cual, Guerrero (1528-1599) es, nuevamente, una buena muestra tanto por su condición de estricto contemporáneo de Cervantes, como por la audición constante de su obra en las capillas que nuestro autor frecuentó (tanto en Madrid como en Sevilla, de donde el compositor era natural). En las *Sacrae cantiones* (1555) su motete *Quasi cedrus* se articula sobre el siguiente texto tomado parcialmente del libro del *Eclesiástico* (24:17-20):

Quasi cedrus exaltata sum in Libano, et quasi cypressus in monte Sion, et quasi palma exaltata sum in Cades, et quasi plantatio roasae incoronaberis Iericho. Quasi oliva speciosa in campis, et quasi platanus exaltata sum iuxta auqas. In plateis sicut cinamomum, et balsamum aromatizans odorem dedi. [Parte 2] Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te. O amica mea, veni di Libano, veni sponsa mea, veni.¹¹

⁹ Cervantes realiza complicados circunloquios para la expresión del dogma: «Fabricó para sí Dios una casa / de santísima y pura masa»; «llamada desde el cielo, sois la esposa / que al sacro Verbo limpia carne distes, / por quien de Adán la culpa fue dichosa». En cuanto a los conceptos aludidos, véase una pequeña muestra tomada del canto: «todo es luz, todo es gloria, todo es cielo», «salió la luz del sol inaccesible / hoy nuevo resplandor ha dado al día», «antes que el sol, la estrella hoy da su lumbre», «deja el alma de gozo y bienes llena», «la justicia y la paz hoy se han juntado», «sois universal mediadora» (*Persiles* III, iv, ed. Ynduráin, págs. 670-71).

¹⁰ Véase Suzanne L. Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, New York and Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pág. 389.

¹¹ El texto aparece en la liturgia de la tercera lección del pequeño oficio de la Virgen en *Officium Beatae Mariae Virginis* (Salamanca, Guillermo Foquel, 1591). Textos muy similares podrán encontrarse en las antifonas para el oficio de la Asunción, *Processionarium secundum consuetudinem fratrum oridinis sancti Hieronymi* (Alcalá, Andreas Angulo, 1569) y *Processionarium iuxta ritum et usum metropolitanae ecclesiae valentinae* (Valencia, Pedro Heute, 1578).

desposar– conleva, por un lado, el trasfondo de sensualidad aludido y en todas las instancias condenado, pero que, por otro, dispone de la capacidad –su propia voz– para elevarlo hacia la Madre del Redentor, desarrollando los elementos semánticos recogidos en las antífonas marianas citadas y transgrediendo así un código de varones en las mismas condiciones que los nuevos motetes que se elaboran avanzan hacia la formulación de una nueva religiosidad frente a la autoridad que los sanciona.

COTIDIANIDAD Y SENSUALIDAD EN LAS *RIMAS HUMANAS Y DIVINAS* *DEL LICENCIADO TOMÉ DE BURGUILLOS*, DE LOPE DE VEGA

ADRIÁN PÉREZ BOLUDA
Universidad de California

El Barroco supone en gran medida una continuidad de la época anterior. No en vano algunos críticos han llegado a denominar a este período como el Segundo Renacimiento. Hay continuidad en los temas y, especialmente, en la tradición de la que beben los escritores, como las fuentes clásicas grecolatinas. Sin embargo, el tratamiento que se hace de los tópicos renacentistas –como el amor y sus manifestaciones a través de la obra de Petrarca– experimenta un cambio paulatino, relacionado tanto con la nueva situación socioeconómica de la España del siglo XVII –que afecta de un modo importante a las mentalidades– como con el desgaste que sufren los temas y motivos petrarquistas, repetidos hasta la saciedad por los poetas del momento.

La idea renacentista de que el hombre es centro de la creación divina y, consecuentemente, un universo en miniatura, continúa. No obstante, esta idea se complica y se empieza a rellenar este universo con toda una serie de objetos cotidianos que sirven para mostrar lo superficial y engañoso de la existencia, especialmente de las emociones como el amor. Como nos dice Antonio Carreño en su introducción al *Tomé de Burguillos*, en la literatura barroca «las experiencias amorosas pertenecen a un mundo de relaciones concretas y cotidianas» (42).

Lope, autor de hondas raíces populares y fuertemente influido por el folklore y las costumbres de su época, sacará un gran partido de cuantos medios tiene a su alcance para reflejar esta situación. Los objetos de uso cotidiano le sirven para disfrazar la realidad y conseguir un efecto dramático equiparable al carnaval bahktiniano de la plaza pública, con el que se resiste a ajustarse a las reglas clásicas ya agotadas del petrarquismo literario.

El carnaval supone una parodia de la vida diaria, un movimiento de zarandeo de los valores vigentes a través de la risa y la ridiculización. Eso es lo que hace Lope con Juana y con el Licenciado cuando los reviste de una capa de cotidianidad que va en contra de la imagen oficial del amor platónico, idealizado e inexistente fuera de la literatura. Consigue de este modo una risa carnavalesca que acerca las situaciones descritas al lector-receptor. Este acercamiento permite a este lector-receptor conceptualizarlas como un mensaje erótico que busca la exaltación de la sensualidad más que el humor, aunque éste no desaparezca.

En este contexto se mueve nuestro autor, inmerso en una serie de vivencias personales que influyen –si no determinan– el carácter de su obra literaria. Si pensamos un poco en su azarosa vida, ¿quién mejor que él puede sentir el contraste entre las necesidades de la materia y las del alma? Como vemos en sus poemas, la expresión del sentimiento amoroso pasa por la explotación del cuerpo y su importancia para satisfacer también las necesidades del alma. El relato literario de sus *affairs* sentimentales fracasados o exitosos pero, en cualquier caso, convertidos en arte mediante la estética vigente, tendrá en cuenta la expresión de la sensualidad y el erotismo frente al carácter

aparentemente aséptico del amor petrarquista. La carga sensual de este sentimiento se mostrará en la presencia y uso de objetos y situaciones directamente relacionados con el cuerpo femenino.

Las poesías que analizamos a continuación nos muestran, en relación con lo expresado hasta ahora, que los objetos de uso cotidiano constituyen un caleidoscopio de las costumbres amorosas del Barroco español, en el que todo es susceptible de ser usado para atraer o sentirse atraído por la persona amada. A través de ellos se refleja no sólo la sensualidad perturbadora de las damas –aun a pesar de su fealdad, como en el caso de la no tan dama *Juana*– sino también el carácter ficticio de su belleza, y de la propia poesía que la ensalza.

Al igual que otros autores que describen la sociedad de la España del Siglo de Oro, el procedimiento favorito de Lope en el *Tomé de Burquillos* consiste en la narración de situaciones que son observadas por un yo lírico que actúa como un mirón escondido. Este selecciona la esencia de la escena espía para deformarla hasta convertir su descripción en un retrato plástico caricaturizado.

Se trata de objetos y acciones que afectan por lo general a las mujeres, quienes son, como ya se ha indicado, depositarias casi exclusivas de la poesía amorosa del momento. Unas veces estamos ante una simple exaltación tópica y típicamente petrarquista de la belleza femenina; otras veces, hay un aprovechamiento de ese mismo código para deconstruirlo y utilizar sus medios como forma de expresar algo más carnal y más transgresor.

Esta deconstrucción es causa y consecuencia de lo que Vittore Branca denomina un fenómeno de bifrontismo, y que consiste en el enfrentamiento de la castidad y pureza espiritual de las representaciones amorosas petrarquistas frente al deseo sexual que este mismo sentimiento imprime en quien lo siente. Los *topoi* del petrarquismo se impregnan de materia, de cuerpos susceptibles de ser deseantes y deseados. Nos hemos alejado de las sombras que reflejan la belleza y el amor puro en la caverna del idealismo platónico y ahora las damas que se peinan en el balcón, se lavan los dientes con un palillo, o calzan chapines a la moda, encienden los deseos más libidinosos de aquellos que las observan.

Uno de estos objetos usados por Lope y sus contemporáneos para expresar erotismo es el zapato. El tema del calzado se vio como un elemento de burla en una época en que estaban de moda entre las mujeres los chapines, zapatos de suela muy alta que se usaban, en principio, para evitar el barro de las calles, pero también para aumentar la estatura de aquellas que los llevaban.¹ El soneto «¿Quién eres, celemín? ¿Quién eres, fiera?» [44]² nos presenta un zapato hiperbólico de la dama, lo que implica un pie excesivamente grande y, también algo más.

¿Quién eres, celemín? ¿Quién eres, fiera?
 ¿Qué pino te bastó de Guadarrama?
 ¿Qué buey que a Medellín pació la grama
 te dio la suela en toda su ribera?
 ¿Eres, ramplón, de Polifemo cuera,
 bolsa de arzón, alcoba o media cama?
 aquí, de los zapatos de mi dama,
 que me suelen servir de bigotera.
 ¡Oh, zapato cruel! ¿cuál será el anca
 de mula que tiró tal zapateta?
 ¡Y aun me aseguran que el talón le manca!
 Pues no te iguala bota de vaquera,
 este verano voy a Salamanca
 y te pienso llevar para maleta.

¹ Deleito y Piñuela nos señala que tenían tacones muy altos y que esta elevación exagerada de aquellas suelas podía aumentar de un modo desproporcionado la estatura de las mujeres. Además, esta altura de los chapines era representativa de distinción y alcurnia, en contraste con las bajas chinelas que usaban las villanas (179-80).

² Las composiciones que aparecen en el presente estudio han sido todas extraídas de la edición de las *Rimas del Licenciado Tomé de Burquillos*, llevada a cabo por Antonio Carreño que aparece en la sección de Bibliografía al final.

El zapato constituye un elemento típico de las composiciones burlescas de ésta y épocas anteriores, y sus dimensiones, desmesuradas en este caso, tienen una clara connotación erótica. Deleito y Piñuela nos indica que «calzarse chapines era para la mujer como una señal de haber salido de la infancia y ser apta para galanteos o boda» (178). Es decir que representaban su madurez sexual.

El yo poético se dirige directamente al objeto dotándolo de un carácter humano. De este modo, la burla se desplaza ininterrumpidamente desde el zapato hacia el pie al que calza y hacia la mujer poseedora del mismo. Se produce una prolongación de dicho cuerpo femenino a través de los objetos que lo visten y que permiten al autor su descripción prácticamente sin nombrarlo. Todas las referencias adjetivales se hacen a través de un lenguaje germanesco que caracteriza a la mujer poseedora del zapato como sucia y desaliñada, alejada de cualquier sofisticación y próxima a los bajos fondos de la sociedad, muy probablemente al mundo prostibulario.

Estamos ante un zapato ramplón, «cuera de Polifemo», tan grande como la bolsa de cuero del gigante mono-ocular, y recipiente de un pie de desmesuradas dimensiones. Éstas se desplazan a través de la metáfora hacia la genitalidad femenina. Lo mismo podemos deducir de la «bigotera», en la que encajan perfectamente los bigotes del enamorado. Es un zapato cruel o, al menos, esquivo ya que se muestra alegre, «tira la zapateta», baila, cuando rechaza a su requeridor, quien, no obstante, reconoce que el presente objeto es de los más grandes que ha visto y no se piensa desprender de él.

Siguiendo con el mismo tópico de los pies, y como contrapartida a las dimensiones del zapato en el soneto que acabamos de analizar someramente, la composición 147 «¿Qué te han hecho tus pies, oh Clara amiga» trata del tópico del calzar justo o apretado, lo cual evidentemente vuelve a remitirnos de nuevo a unos pies grandes. Su contenido erótico aumenta al constatarse, como en la composición anterior, la relación de la «dama» u objeto de deseo con el mundo prostibulario.

¿Qué te han hecho tus pies, oh Clara amiga,
 que en tan estrechas cárceles los prendes?
 ¿Los pies encoges y la mano extiendes?
 ¡Ay de la bolsa a quien pusieres liga!
 ¿Por qué le das tan áspera fatiga
 a quien te lleva donde tú pretendes?
 Que si dar a tus pies tormento emprendes,
 en él confesarán lo que te obliga.
 De pies viene piedad; suéltalos, Clara:
 que no pierden amores y cariños
 si de tus pies apelan a tu cara.
 No paguen, apretados, tus aliños,
 Pues si los viera Herodes los matara
 por inocentes, pero no por niños.

Como podemos observar, empieza el poema con una reprensión hacia la «amiga» *Clara*, quien maltrata sus propios pies. Quiere hacer creer que los tiene pequeños, lo cual era una señal de belleza y coquetería. De esta forma pretende aumentar su carácter erótico. Si tenemos en cuenta lo que hemos señalado anteriormente sobre el significado metafórico de los pies y los zapatos, vemos que también en esta composición hay una muy probable relación con el mundo prostibulario, reforzada por las menciones a «extender la mano» y a «la bolsa» que se «liga», se ata. El tamaño de los pies se relaciona, por su valor simbólico, con el precio de los servicios prestados. Cuanto más pequeños y tiernos sean aquellos, más alta su cotización; por eso los «encoge» su propietaria. Sin embargo, estamos ante unos pies «inocentes», pero no «niños». Son «inocentes» en el mismo sentido que simples, no demasiado espabilados; pero en absoluto estamos ante una mujer virginal, ante la pureza de una «niña».

En la composición «¡Para el columpio!, que no es justo, ¡para!» [153], el calzado desaparece accidentalmente, ofreciendo al yo lírico la visión de un pie desnudo. Es tal el desasosiego que

esto produce en el estado del yo poético que éste se dirige apostróficamente a la muchacha y le implora que pare.

¡Para el columpio!, que no es justo, ¡para!,
 que al céfiro que engendras, bulliciosa,
 dulce abanillo de tu cara hermosa,
 le pongas cuatro puntos en la cara.
 Yo vi tu pie que me ocultaste avara,
 y la roseta del zapato airosa,
 que a tus mejillas trasladó la rosa,
 como si más que viera imaginara.
 Mas, ya celoso de la dicha mía,
 viendo que de otro pudo ser gozada
 diré a tu tía (aunque de ti se fía)
 que andabas mal compuesta y bien sentada.
 Mas, ¿qué sirve decírselo a tu tía?:
 que pienso que la tienes preparada.

Según la voz poética, el acto de columpiarse hiere al propio viento, «céfiro», con un movimiento de vaivén que implica un erotismo *per se*. Erotismo que se ve reforzado a través de la expresión «poner puntos», de interpretación inestable, ya que puede significar los puntos de sutura que se ponen en las heridas, en este caso, herida de amor; pero que también tiene el significado de excitarse sexualmente y estar dispuesto para el coito y, por extensión, dedicarse a la prostitución.

Se queja, además, de que en ese acto de columpiarse Juana deja ver fugazmente su pie, algo que en otras ocasiones no le ha sido permitido observar, «yo vi tu pie que me ocultaste avara». El zapato se muestra «airado», es decir por los aires y, al mismo tiempo, enfadado por la situación. Un enfado que procede de aquello que la imaginación muestra tanto a la muchacha como al licenciado, pues la visión del pie activa el mecanismo de la representación figurada del resto del cuerpo, especialmente de aquellas partes más eróticas, lo que explicaría el hecho de que la muchacha enrojezca de vergüenza.

La angustia del yo poético no viene sólo de la visión de su amada columpiándose, sino de los celos que siente al pensar que alguien más pudiera haberla visto en la misma situación, y amenaza con decírselo a su tía. Sin embargo, el recelo que presenta respecto a ésta última, evidente por las expresiones «aunque de ti se fía» y «pienso que la tienes preparada», nos remite de nuevo a un ambiente prostibulario, como el de la *Lozana andaluza* o *La tía fingida* de Cervantes, obras en las que la «tía» es esa figura femenina que facilita los encuentros amorosos.

En estas composiciones que hemos analizado muy brevemente, comprobamos que la mirada como acto intermediario entre el objeto de deseo y el sujeto deseante, ejerce una importante función. Es a través de ella que el yo poético interpreta los rasgos que erotizan lo deseado. En la poesía petrarquista, considerada teóricamente como expresión de espiritualidad amorosa, esta mirada fija del observador masculino se centra en el rostro femenino. Pero Lope sabe que la cara no es la única parte del cuerpo de la mujer que despierta el deseo del hombre. Tal vez, aquello más apetecible y apetecido por la voz poética, aquello que muestra un fetichismo generalizado en el Siglo de Oro, es precisamente la parte de este cuerpo que está más alejada de la cara; es decir, los pies. Este motivo es una constante en la literatura áurea, reflejando así un aspecto fundamental de la cultura erótica hispana que ha llegado casi hasta nuestros días.

El fetichismo de los pies se extiende y afecta a todas aquellas prendas que los envuelven y toman contacto directo con ellos, enlazándose de este modo con las modas y costumbres de un determinado período histórico, como fue la España del siglo XVII. Zapatos, medias, chapines, y otro tipo de calzado, fueron objetos que, escapando a los límites de su campo semántico, se convirtieron metafóricamente en una prolongación del cuerpo femenino al que estaban destinados a embellecer. Es decir, que pasaron a ser un instrumento de referencia metafórica de gran valor, especialmente para la expresión del erotismo.

Se trata de objetos con los que se llevan a cabo acciones cotidianas que convierten a la mujer en un ser más deseable. Desde este punto de vista, se puede afirmar que actúan como una máscara que al esconder el cuerpo, lo transforman en un objeto de deseo que, sutilmente, consigue escapar de la esfera de lo prohibido. Cuando el poeta canta a la belleza de un pie que se introduce en un chapín, en realidad está desplazándose referencialmente a partes del cuerpo y a situaciones específicas más sexuales pero sin mencionarlas directamente. Está usando una técnica alusiva para nombrar sin nombrar. De este modo el objeto deseado pierde su idealidad platónica y se acerca a una realidad física que aparece más que nunca próxima al mundo de la tentación erótica.³

Lope hará uso de estos objetos de uso cotidiano en las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos* para socavar la idea neoplatónica y petrarquista del amor. Con objetos como los zapatos se acercará al mundo de la sexualidad. A través de ellos se muestra la fisicalidad de la «dama» deseada y la posibilidad de ser no sólo tocada, sino mirada fijamente en una cotidianidad que se sensualiza, aunque sea de un modo caricaturesco, como ocurre con la lavandera Juana y el licenciado Tomé. El recurso a la caricatura paródica y a la sátira es lógico, pues a través de él se exime al autor de cualquier responsabilidad moral directa. Todo dependerá de lo que el lector-receptor sea capaz de descifrar y entender.

El autor se refiere a personajes, en principio alejados del mundo real, serio, en el que se desenvuelve la vida ordinaria; se aleja así de la referencialidad directa. Sin embargo, el alejamiento aparente de esta realidad no es más que un recurso literario, ya que observamos que tras él hay un reflejo más cercano a la vida cotidiana que aquel que se podía dar en la poesía petrarquista anterior. Este acercamiento a la cotidianidad como reverso de la idealidad platónica no podía obviar la presencia del goce erótico como un componente privilegiado de las actividades diarias. Por este motivo, este tipo de composiciones se convierte en una muestra muy valiosa de la representación literaria del mundo del deseo en la España del Siglo de Oro, factor que creo que no debemos pasar por alto en el análisis de esta y cualquier otra obra de Lope de Vega.

BIBLIOGRAFÍA

- ALZIEU, Pierre, Robert Jammes e Yvan LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, 1ª edición en *Biblioteca de bolsillo*, Barcelona, Crítica, 2000.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- CASTRO, Américo y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya, 1969.
- CELA, Camilo José, *Diccionario del erotismo*, Barcelona, Grijalbo, 1982.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel, «Una visión antropológica del carnaval», *Formas carnavalescas en el arte y en la literatura*, ed. de Javier Huerta Calvo *et al.*, Barcelona, Serbal, 1989.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Serbal, 1989.
- MARAVALL, José Antonio, «Interpretaciones de la crisis social del siglo XVII por los escritores de la época», *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.

³ El uso de objetos con un significado erótico metafórico es antiguo y ya aparece en las culturas clásicas. Sin embargo, se desarrolla mucho en el Barroco por esa tendencia mencionada de dotar de significado a objetos aparentemente insustanciales. Lo vemos desarrollado en muchas composiciones dedicadas a abanicos, lazos, espejos y demás objetos de uso cotidiano. En aquellas de contenido erótico más explícito, la atención se concentra en objetos más directamente relacionados con la actividad sexual, como pueda ser la cama. Tenemos ejemplos de este tipo de temas en la antología de Alzieu et al. sobre la poesía erótica del Siglo de Oro. También contamos con ejemplos de autores conocidos como Diego Hurtado de Mendoza, quien dedica poemas a objetos tan absurdos aparentemente como una zanahoria. Nótese que en este tipo de creaciones, los objetos se pueden relacionar fácilmente con el mundo de la sexualidad por su forma, como los dedicados a vegetales, o por el tipo de actividades que se desarrolla en ellos.

ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.

VEGA Y CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Lacayuela, 2002.

VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde en Madrid*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.

QUEVEDO EN REVISIÓN CON SUS CONTEMPORÁNEOS: EL CASO DE CERVANTES¹

ISABEL PÉREZ CUENCA
Universidad San Pablo-CEU

La bibliografía que pone en contacto la obra de Cervantes con la de Quevedo es escasa si la comparamos con el ingente número de estudios publicados sobre ambos autores en los que se analizan diversos aspectos de sus vidas y obras.² Sin lugar a dudas, las vidas de estos autores son muy diferentes y los puntos coincidentes entre ellas apenas existen.

Francisco de Quevedo nace en el año 1580, 33 años después que Miguel de Cervantes,³ por lo que, cuando el primero se inicia en las artes de las letras, el segundo ya es un hombre maduro, con una gran experiencia vital a sus espaldas y no pocos fracasos literarios. Sus vidas discurrieron por caminos dispares; a la obvia diferencia de edad, debe sumarse una situación social y económica muy diferente. Aun así, coinciden en las mismas ciudades en dos momentos y es muy posible que entonces llegasen a conocerse. La primera vez pudo ser en el año 1604, cuando la Corte se encontraba en Valladolid, ciudad a la cual, desde el año 1600, fueron llegando escritores, unos ya con una reconocida obra, caso de Góngora, otros de cierta edad, intentando hallar la senda que les diese una vida acomodada y tranquila, caso de Cervantes, y otros en busca de notoriedad, como Quevedo.

Cervantes recalará en Valladolid después de viajar a Italia, pasar por el ejército, quedar manco de la mano izquierda por un arcabuzado recibido en la batalla de Lepanto, ser apresado por el turco y sufrir un largo cautiverio en Argel, conocer la prisión en la Península, y, tras escribir y

¹ Una versión extensa de este trabajo se expuso en el II Curso-Simposio «Cervantes y el *Quijote*», dirigido por Antonio Rey Hazas y Juan de la Cruz Martín (Madrid, 31 de marzo de 2005), y se publicará en el volumen del mencionado curso con el título «Cervantes y Quevedo». Aquí se hace una revisión, a través de la obra de ambos autores, de aquellos aspectos que fluyen de uno a otro como resultado del aprovechamiento de la lectura de sus textos.

² Véanse los trabajos de R. Lida, «Guerra y paz en un siglo de oro», en *Estudios de Literatura Española ofrecidos a Marcos A. Morínigo*, Madrid, Ínsula, 1971, págs. 57-76; F. Ayala, *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Ariel, 1984 (1ª ed. 1974); A. Sánchez, *Cervantes y Quevedo: dos genios divergentes del humor hispánico*, Madrid, Instituto Nacional de Enseñanza Media «Cervantes», 1981; J. Iffland, «Don Francisco, don Miguel y don Quijote: Un personaje en busca de su testamento», *Edad de Oro*, XIII (1994), págs. 65-83; M. Banura Badui de Zogbi, «El valiente Escaramán. De la jácara al entremés», en *Cervantes, Góngora y Quevedo*, Mendoza (República Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, 1997, págs. 115-26, y en este volumen, F. Pedraza, «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara».

³ Sobre la vida de estos autores pueden leerse, entre otros, los trabajos de J. Canavaggio, *Cervantes, en busca del perfil perdido*, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1992; A. Rey y F. Sevilla, *Cervantes vida y literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, y A. Rey, *Miguel de Cervantes. Literatura y vida*, Madrid, Alianza Editorial, 2005 para Cervantes, y los de L. Astrana Marín, *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Gran Capitán, 1945, y P. Jauralde, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998 para Quevedo.

publicar algunas de sus obras –varias poesías, *El trato de Argel*, *La Numancia*, *La Galatea*...– aún no ha saboreado las mieles del éxito.

Quevedo, en cambio, con poco más de 20 años, apenas había recorrido el trayecto que separa Palacio, en donde nació de la universidad, primero la de Alcalá y, posteriormente, la de Valladolid; no había todavía descubierto el amargor del destierro ni los rigores de la prisión leonesa que más tarde conocería. Su vida había transcurrido, como decíamos, entre las dependencias del Palacio Real destinadas al servicio, el colegio madrileño de los jesuitas y las Universidades de Alcalá de Henares y de Valladolid. Sus tempranos escritos debieron de tener gran aceptación entre sus contemporáneos, tal como prueba el elogioso soneto que Lope de Vega le dedica en *La hermosura de Angélica* (1602), cuyo primer verso dice: «Vos de Pisuerga nuevamente Amphriso», y la inclusión de casi una veintena de poemas en la antología preparada por Pedro de Espinosa, *Flores de poetas ilustres* (1603, 1605).

En este período vallisoletano, mientras Quevedo se carteaba con Justo Lipsio, polemizaba con Góngora, estrechaba su amistad con Lope, se granjeaba el favor de los poderosos y vivía holgadamente bajo la tutela de su pariente Agustín de Villanueva y, tal vez, con la protección de la Duquesa de Lerma, esposa del valido de Felipe III,⁴ Cervantes se acomodaba en los arrabales de la ciudad, rodeado de familiares, con más escasez que abundancia, y así, en esas precarias condiciones, ultimaba la primera parte del *Quijote*.⁵

Es posible que no llegaran a conocerse cuando Cervantes se instala en Valladolid, pues, si es cierto lo que el hiperbólico biógrafo de Quevedo, Astrana Marín, dice, por las fechas en las que Cervantes (1604) llega a la Corte, Quevedo se encuentra postrado en cama a causa de la misma enfermedad sufrida tiempo atrás: «la dolencia padecida en la primavera de 1602 vino a reproducirse, y a mediados de agosto de 1604, por los días en que entraba en la corte Miguel de Cervantes [...], cayó gravemente enfermo, de “romanizo” [...]; quizá de pulmonía».⁶

Mas es difícil creer que no tuviesen el uno noticias del otro, y, a pesar de no disponer de documentación que lo atestigüe, lo cierto es que la pluma de Quevedo se hizo notar en la Corte vallisoletana, sus diatribas con Góngora, por ejemplo, tuvieron que andar de boca en boca y correr de manuscrito en manuscrito, por lo que estos inicios literarios de Quevedo no pudieron pasar desapercibidos ante los atentos ojos de Cervantes, de la misma manera que el personaje creado por Cervantes, nos referimos a don Quijote, ya era conocido por algunos antes de la publicación de la primera parte de su novela, entre los que figura Lope, amigo de Quevedo, tal como nos recuerda Antonio Rey: «En agosto de 1604, en cualquier caso, escribe Lope una carta en la que afirma que no hay ningún poeta “tan malo como Cervantes, ni tan necio que alabe a *Don Quijote*”,⁷ y, en 1605, cuando se imprime esa primera parte del *Quijote*, Quevedo se haría conocedor de ella con toda probabilidad.

Con el retorno de la Corte a Madrid, ambos autores vienen a instalarse en esta villa. Sus encuentros, a partir de 1606, son casi seguros, ya que pasearán las mismas calles y, lo que es más importante, acuden a las mismas devociones religiosas, «como la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento del Olivar, a la que pertenecía [Cervantes] desde 1609, junto con Lope, Quevedo, Espinel, Salas Barbadillo y otros»;⁸ frecuentan la tertulia literaria presidida por el padre Maiedo⁹ y la academia del Conde de Saldaña.¹⁰

⁴ Jauralde (1998), págs. 122 y sigs.

⁵ Canavaggio (1992), págs. 224 y sigs.

⁶ Astrana (1945), pág. 100.

⁷ Rey (2001), pág. VIII.

⁸ Rey (2005), pág. 83.

⁹ Rey (2005), pág. 89.

¹⁰ Sobre la Academia del Conde de Saldaña véase José Sánchez en *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, págs. 36-46, y Willard King, *Prosa Novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española, 1963, págs. 42 y sigs.

La academia del Conde de Saldaña, según declara Duque de Estrada en su vida, ya se reunía en Valladolid, en el año 1603,¹¹ y aquí destaca, de entre los asistentes a ella, la figura de Lope de Vega, sin hacer ninguna mención a Cervantes.¹² Pero también se ha indicado el día 19 de noviembre de 1611 como día de su reunión primera en Madrid, así se lo comunica Lope de Vega en carta al Duque de Sessa.¹³ Y es aquí donde Lope, en otra de las cartas dirigidas al Duque de Sessa, escribe: «Las academias están furiosas: en la pasada se tiraron los bonetes dos licenciados; yo ley unos versos con vnos antojos de Zerbantes que parecían guevos estrellados mal echos».¹⁴ Como dice José Sánchez, estas cartas en las que se hace referencia a la Academia de Saldaña y a Cervantes son conocidísimas por todos, pero es necesario volver a aludir a ellas, ya que se trata de una referencia concreta que nos permite poner en relación a los dos autores que nos ocupan.

Desgraciadamente, no conocemos ningún manuscrito que certeramente se asocie con esta academia. Nuestra Biblioteca Nacional conserva uno, ms. 3700, que se ha pensado que proceda de la Academia del Conde de Saldaña, puesto que con mano de comienzos del siglo XVII se copian poemas de muchos de los autores que la integraron (Lope, Góngora, Quevedo, los Argensola, el mismo Conde de Saldaña...),¹⁵ pero ninguno de los textos es encabezado por el nombre de Cervantes. Quizá, entre alguno de los anónimos se esconda el autor alcalaíno. Por tanto, como hemos dicho, tenemos que quedarnos con la referencia de Lope para atestiguar la presencia de Miguel de Cervantes en la misma academia que frecuentaba Francisco de Quevedo a su regreso de Valladolid.

La relación que los dos autores pudieron establecer a partir del año 1604 nos interesa en la medida que ésta se manifiesta en sus obras. Cervantes destacó como escritor de novelas, convirtiéndose ante los ojos del satírico madrileño en paradigma, conclusión a la que podemos llegar tras leer la dura crítica que realiza en la *Perinola* a las escritas por Pérez de Montalbán, de las que dice: «Las novelas [...] no son ni fábulas, ni comedias, ni consejas, ni no-velas, ni sí-velas, ni candiles [...] Y para agravarlas más, las hizo tan largas como pesadas, con poco temor y reverencia de las que imprimió el ingeniosísimo Miguel de Cervantes».¹⁶ E insiste en ello Quevedo al final de la misma obra: «Deje vuesa merced de alabarse de muy honrado y muy modesto [...] y deje de encarecer sus sonetos; y deje las novelas para Cervantes».¹⁷

Con las dos citas anteriores queda patente, en un principio, el gusto y admiración que causaron en Quevedo las *Novelas ejemplares* del autor del *Quijote* y el aprovechamiento, quizá algo pobre, que hizo de ellas, puesto que aparentemente sólo han sido empleadas en la *Perinola* para situarlas como contrapunto respecto a las del autor del *Para todos* y así menospreciar las novelas escritas por Juan Pérez de Montalbán.¹⁸

¹¹ Diego Duque de Estrada nace en el año 1589, en el comienzo de la «Parte Segunda» de su vida dice que entra en la corte a la edad de catorce años, por tanto, se trata del año 1603 cuando llega a Valladolid. Véase D. Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor*, ed. de Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1983, pág. 95.

¹² Duque de Estrada, pág. 96.

¹³ Vega L. de Carpio, *Epistolario*, ed. A. G. de Amezúa, ed. facs., Madrid, Real Academia Española, 1989, vol. III, pág. 76.

¹⁴ Vega Carpio, *Epistolario*, pág. 95.

¹⁵ J. Pérez de Guzmán, «La labor político-literaria del Conde-duque de Olivares», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XI (1904), pág. 86, y Sánchez (1961), pág. 317, nota 51, se encuentran entre los partidarios de adjudicar este manuscrito a la Academia del Conde de Saldaña; Clara Giménez, «Poesía de academias», *Manuscrt.CAO*, II (1989), ofrece un argumento más a favor de la pertenencia de este manuscrito a dicha academia, cuando apunta que en él se copia una poesía que Lope menciona en su epistolario al hablar de ella (pág. 49).

¹⁶ Quevedo hace aquí referencia a las *Novelas ejemplares* de Cervantes impresas en 1613. Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. de García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 489-90.

¹⁷ Quevedo, *Prosa festiva completa*, pág. 507.

¹⁸ Pérez de Montalbán había llamado también ejemplares a las que escribió y recogió bajo el título de *Sucesos y prodigios de amor*.

Las citas a la obra de Cervantes que hallamos en los textos quevedianos no son muy abundantes. Por razones obvias de espacio, nos centraremos en el personaje de don Quijote y en cómo es utilizado por el satírico madrileño.

Tal vez podamos encontrar una reminiscencia de la novela cervantina en el *Buscón*, cuando el autor hace que Pablos de Segovia monte un rucio de la Mancha: «Yo iba caballero –nos dice– en el rucio de la Mancha, y bien deseoso de no topar con nadie, cuando de lejos vi venir un hidalgo».¹⁹

Éste es un pasaje muy discutido por los editores de esta obra de Quevedo, ya que muchos han querido ver en ella una alusión velada a la obra de Cervantes y otros la han considerado una simple burla o chiste quevediano. Lázaro Carreter, partidario de la segunda opción, señala que «Pablos alude a un rucio rodado, es decir, a un jumento gris o blanco con manchas oscuras. Rodado y manchado funcionan, en la lengua chistosa de aquel tiempo, como términos sinónimos; y manchado era, burlescamente, hasta para el propio Cervantes, el natural de la Mancha» y añade en nota que, a don Quijote, Cervantes le llamará «león manchado». Aunque también deja la puerta abierta a la otra posibilidad cuando dice a continuación: «No es, además, improbable que Quevedo conociera la obra cervantina antes de su publicación».²⁰ Por su lado, Domingo Ynduráin, no duda de que se trata de un recuerdo al rucio de Sancho, recuerdo que considera reforzado por ir el rucio seguido de la aparición de un hidalgo.²¹ Este argumento lo creemos más sólido que el de Jauralde que, acudiendo a su «parecer», opina que la mención al rucio «es demasiado confusa como para aludir al *Quijote*, y no es el modo de referencia a obras o autores de la época que encontramos en el *Buscón*».²² Quizá no sea éste el modo de referencia habitual en *El Buscón*, pero sí que lo es en toda la literatura áurea y, por supuesto, de Quevedo en otros muchos de sus textos.

Francisco de Quevedo, sin duda alguna, leyó a Cervantes, pero el aprovechamiento que hizo de esa lectura se transfirió a su obra en contadas ocasiones. Además de las ya mencionadas alusiones recogidas en la *Perinola* y la recién citada del *Buscón*, podemos apuntar otras tres más al personaje de don Quijote, que es lo que ahora nos ocupa.

Una, la realiza en *La Fortuna con seso y la hora de todos*, en el comienzo de la obra, cuando Júpiter, furioso, reúne en consejo a los dioses del Olimpo, dice: «Marte, don Quijote de las deidades, entró con sus armas y capacete y la insignia de viñadero enristrada, echando chuzos».²³

Como podemos ver, Quevedo reduce al dios de la guerra a un «Quijote de las deidades», es decir, Marte es transformado en un loco caballero andante, con una serie de atributos que lo convierten en un habitante ridículo del Olimpo, ya que, en vez de lanza en ristre y escudo, tal como se le representa, lleva un capacete –armadura que cubre la cabeza, aunque también capacete puede ser abreviatura de capazo, por tanto, capacho de esparto donde se ponen, por ejemplo, las uvas– y enristrada la insignia que le identifica como viñadero o cuidador de las viñas. Así que Quevedo sólo alude al personaje cervantino para degradar a Marte y anunciar al lector que va encontrarse a un dios de la guerra ridículo, apuntando, con los objetos que porta Marte, hacia el dios Baco, que hará su entrada seguidamente.

Otra referencia a don Quijote la encontraremos en la *Sátira contra Francisco Morovelli de la Puebla*. Esta composición comparte con el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando*, también de Quevedo, cinco octavas de las ocho que la forman,²⁴ suponiendo las de la

¹⁹ Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, pág. 141.

²⁰ F. Lázaro Carreter, «Estudio preliminar», en Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, 2ª ed., Salamanca, Universidad, 1980, pág. LIV y nota 68.

²¹ Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. Ynduráin, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 1983, pág. 187, nota 222.

²² Quevedo, *El Buscón*, ed. Jauralde, Madrid, Castalia, 1990, págs. 170-71, nota 151.

²³ Quevedo, *La Fortuna con seso y la hora de todos. Fantasía Moral*, ed. de Lía Schwartz, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2003, vol. I, t. II, págs. 577-79.

²⁴ En la edición de Bleuca con el número 875, la *Sátira contra Francisco Morovelli* es editada en nota a pie de página (Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1971, vol. III, págs. 411-52 para el *Poema heroico*, y págs. 412-14 para la *Sátira*).

Sátira una versión ligeramente distinta de las del *Poema heroico*. Crosby, sostiene que la redacción del *Poema* es anterior a la de la *Sátira*,²⁵ mientras que Blecua defiende lo contrario, por lo que afirma que las octavas contra Morovelli son una versión primitiva de las *Necedades y locuras de Orlando*.²⁶ Fuese como fuese, este asunto ahora nos aleja del nuestro. Lo que nos interesa es que la mención a don Quijote, como se ha dicho, sólo está presente en la *Sátira*. Después de descalificar a Francisco Morovelli durísimamente –le llama postema de la vida humana, afrenta de la infamia, peste de la verdad, alma descomulgada, judío–, cierra la retahíla de insultos comparándolo con don Quijote por sus desatinos o locuras, despropósitos o disparates, todos cuatro sinónimos. Quevedo se ha quedado, como hizo en *La Fortuna con seso*, con la imagen del loco y ridículo caballero andante que de continuo convierte sus acciones en despropósitos.

Finalizamos con el romance que dedica al personaje cervantino, cuyo título es *Testamento de don Quijote*.²⁷ Crosby ha fechado esta composición en el año 1615 o posterior por las referencias a la segunda parte de la obra de Cervantes,²⁸ aunque son más frecuentes las que hace Quevedo a la primera.²⁹

Los dos testamentos que tenemos de don Quijote, uno el redactado por el personaje creado por Cervantes y otro el dictado por el Quijote apócrifo de Quevedo, son bien distintos. El primero es el de un hombre que ha recuperado el juicio y, por tanto, es la cordura la que guía sus palabras al testar; es ahora éste un personaje que mueve a la compasión, que provoca llanto y no risa. Sin embargo, el segundo, el compuesto por Francisco de Quevedo, es el testamento de un loco que con su última voluntad provoca la hilaridad en el lector.

En el mismo momento de pronunciar su última voluntad, Quevedo sitúa a don Quijote tendido en el suelo, como una tortuga, y en esa posición comienza el dictado de un disparatado testamento, con una voz agotada (roída), chillando y sin dientes, en cuyo inicio, el personaje ya se declara un hombre loco y así se lo hace saber al escribano para que lo haga constar en el documento (vv. 17-20).

Hará beneficiarios de un absurdo legado a su escudero, a su caballo, al moro encantado, a los mozos de mulas,³⁰ y a Dulcinea (vv. 37-60). Su espada, también presente en estas disposiciones testamentarias, no será esgrimida por otra mano, como así ocurría con las que pertenecieron a los caballeros valerosos, aunque Quevedo, que no puede evitar introducir la burla, toma como punto de partida esta costumbre para continuar la parodia, y lejos de ser éste un objeto reservado para ser venerado hará que quede arrumbado de un simple gancho para que el orín lo cubra, y la lanza, que acompañó a don Quijote en tantos episodios, no corre mejor suerte, ya que una labor doméstica será su nuevo cometido (vv. 61-68). Y así continua con los demás elementos que configuran la indumentaria propia de un caballero: peto, gola, espaldar, manopla (vv. 69 y sigs.). Los albaceas elegidos por don Quijote de todos estos desatinos serán tres caballeros (Belianís de Grecia, el caballero de Febo y Esplandián) mencionados por Cervantes en su novela (vv. 81-85). De tal manera se dispone la última voluntad del caballero andante que todo el testamento, como dice cuerdamente Sancho, está repleto de «sandeces» (vv. 89-92).

²⁵ J. O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, págs. 45-46.

²⁶ Quevedo, *Obra poética*, vol. III, pág. 411.

²⁷ En la edición de Blecua con el número 733 (Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969, vol. II, págs. 459-62).

²⁸ Crosby (1967), pág. 120.

²⁹ Sobre esto puede leerse el trabajo de Alberto Sánchez, *Cervantes y Quevedo: dos genios divergentes del humor hispánico*, Madrid, Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media «Cervantes», 1981.

³⁰ Ambas alusiones hacen referencia, respectivamente, a los capítulos XVII y IV de la primera parte. En ellos don Quijote será maltratado: en el primero, un cuadrillero le golpea con un candil en la cabeza y, por quedarse a oscuras, Sancho considera que el responsable del golpe es el «moro encantado»; en el segundo capítulo citado, el caballero recibe una tremenda paliza de un mozo de mulas que, después de haberle roto la lanza, le golpea con los trozos de ésta de manera incansable.

Quevedo, una vez más, ridiculiza al personaje de don Quijote y para ello se vale de su escudero, de su dama, de su caballo y de sus armas, todos ellos elementos fundamentales que fijan en la memoria colectiva la imagen del caballero andante. A ellos se han sumado algunas referencias a episodios en los que siempre el personaje cervantino ha sido duramente golpeado. La burla está servida y con ella no sólo parodia el testamento original, el de la novela, ya que en éste, el hidalgo actúa con cordura y así nombra como albaceas al cura y al bachiller Sansón Carrasco, deja la hacienda a su descendiente más directa, la sobrina, y al fiel Sancho le cede los dineros que sobren una vez saldadas las deudas, sino que también caricaturiza al personaje creado por Cervantes. Quevedo ha logrado su objetivo primordial, ofrecer la ridiculización descarnada de un personaje apaleado, vencido y yacente, que en ningún momento conmueve al lector hacia la lástima, sino hacia la risa.

Como hemos visto, en las tres obras de Quevedo, *La Fortuna con seso*, la *Sátira contra Francisco Morovelli* y el *Testamento de don Quijote*, se ha empleado a don Quijote para caricaturizar a otro personaje, para descalificar a un enemigo personal y para realizar una parodia del personaje de la novela cervantina. La imagen que ha ofrecido de don Quijote en los tres textos es la del ridículo y loco caballero, la misma que captaron sus contemporáneos y la misma que quedó fijada en el diccionario de Autoridades: «Quixote: se llama al hombre ridículamente serio, o empeñado en lo que no le toca»; y «Quixotería: el modo o porte ridículo de proceder».

COMEDIA, ECONOMÍA PRODUCTIVA Y ECONOMÍA MORAL EN LOS TEXTOS DE LA CONTROVERSI A TEATRAL

EUGENIA RAMOS FERNÁNDEZ
Universidad Pontificia Comillas de Madrid

La economía española venía experimentando un fuerte agravamiento desde el último cuarto del siglo XVI, causado por los altos costes de la política imperial española, la disminución de la producción agraria y por el propio sistema productivo y fiscal, incapaz de responder a las necesidades planteadas. Las investigaciones sobre el período han dejado poco margen de duda.¹

En 1576 se produjo la segunda bancarrota de la administración de Felipe II y el país se sumió en un abismo económico seriamente agravado por la peste. Como trágico colofón histórico a un fin de siglo problemático, en 1588, la denominada Armada Invencible fue derrotada frente a las costas de Gran Bretaña. Esta situación se consolidó en el XVII.

Estas breves líneas muestran que el terreno estaba bien abonado para buscar, y encontrar, una actividad que asumiera todas las culpas de los males de España. Podrían haber sido los toros, la prostitución o el juego. Sin embargo, le cupo el honor, de nuevo, a la comedia. Los textos contra el teatro responsabilizaron a las representaciones de las desgracias que asolaban la patria. Los detractores establecieron un sólido vínculo entre comedia y decadencia de España. ¿Cuál pudo ser, pues, la responsabilidad del teatro en la crisis económica de la España del XVII a los ojos de estos moralistas?

El jesuita Pedro de Rivadeneyra afirmaba en 1589 que

no solamente se estragan las costumbres, y se arruynan las repúblicas (como dizen estos santos) con esta manera de representaciones, pero házese la gente ociosa, regalada, afeminada y mugeril, gástase mucha hazienda en sustentar una manada de hombres y mugercillas perdidas para sí, y perniciosas para los que las veen, y las oyen.²

Dejando a un lado la presunta causa de todo el problema, la degradación moral que la comedia genera, es llamativa la presencia sostenida de referencias de tipo económico en el discurso detractor, para el que la existencia regularizada del teatro provoca consecuencias de alcance nacional, pues «házese la gente ociosa», «gástase mucha hazienda» en los espectáculos, y por ello «se arruynan las Repúblicas». Así, el moralismo anticomedia se posiciona con los arbitristas y algunos autores de la llamada Escuela de Salamanca,³ abogando por una estricta contención del gasto.

¹ John H. Elliot, *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives, 1980, pág. 308.

² Pedro de Rivadeneyra, *Tratado de la tribulación*, Madrid, Pedro Madrigal, 1589, pág. 67.

³ Como miembros de esta Escuela cabe mencionar, entre otros, a Domingo de Soto, Martín de Azpilcueta y Luis de Molina.

El padre Ferrer, también, critica la comedia en función de criterios económicos que son siempre el desarrollo lógico de la bancarrota moral:

Otro daño, y es harto graue, la ociosidad grande que han causado estas malditas Comedias en la república Christiana, no sólo en tantas compañías de representantes como andan por España, que se deuieran emplear en la guerra, o en la labrança, o en otros oficios útiles a la república; sino también en los propios oficiales mecánicos de las ciudades, villas y lugares por donde andan, y en los mismos labradores del campo, los quales todos a pendón herido sin acordarse de sus casas, ni hijos a quien han de sustentar, llevados del desseo de ver nouedades, dexan sus oficinas, tiendas, y labores, por yr a la Comedia, con mucha pérdida de los pueblos y comunidades, y de los mismos oficiales y trabajadores por ser quotidianas estas Comedias.⁴

En el contexto económico de crisis, la comedia contaba con todos los requisitos necesarios para convertirse en el chivo expiatorio ideal pues, según Ferrer, el teatro no sólo no produce nada tangible, sino que además impide la productividad del resto de los estratos sociales. Para el moralismo detractor, la representación de comedias es una actividad paradójica que vive y se alimenta del ocio, de la improductividad de los demás. Por tanto, a la conocida crítica utilitarista contra la comedia⁵ se añade un juicio negativo por todo aquello que otros no producen durante las representaciones. La condena económica al teatro se asienta sobre dos bases íntimamente relacionadas: por un lado fomenta la relajación laboral, y el descenso de la productividad, con el consiguiente perjuicio económico; por otro, la producción de la comedia revierte sobre sí misma y sólo indirectamente en los hospitales y obras de caridad, lo cual es igualmente denostado.

El discurso detractor presenta a la comedia en una especie de círculo vicioso, como si de un organismo autosuficiente se tratara: el teatro contamina las costumbres, entre otras las de la productividad económica, y las costumbres corruptas alimentan al teatro. La comedia ofrece ocio y vive de él. Al igual que el ánimo del soldado quedaba debilitado para la guerra con la existencia de las comedias o juegos, el teatro ejerce idéntico efecto pernicioso en los trabajadores manuales, pues «lleuados del desseo de ver nouedades, dexan sus oficinas, tiendas y labores, por yr a la Comedia», como afirmó Ferrer.⁶

La comedia, como promotora de lo que se podría denominar «anti-producción», inicia a los espectadores en un camino sin retorno, que el padre Mariana había descrito ya en 1609:

Oficiales y labradores, cuya hacienda y crédito está puesta en su trabajo, dejando los ejercicios de cada día, correrán a aquellos lugares, con cuánto daño de su familia no hay para qué decillo, el mismo negocio lo da a entender y lo dice, tanto con mayor perjuicio, que habiéndose una vez entregado al ocio y a la pereza, si queremos tornarnos al trabajo, por mucho que en ello trabajemos, aprovecharemos poco.⁷

Por ello, Mariana afirma que, de no cortar de raíz el mal de la comedia, ésta continuará siendo una estéril inversión que revierta directamente sobre sí misma, asegurando así su continuidad hasta el infinito, por lo que se opone radicalmente a la construcción de espacios específicamente teatrales:

Demás desto, el número de los farsantes, que en estos veinte años pasados se ha hecho muy mayor que solía ser, edificado en las ciudades y pueblos el tal teatro, crecerá sin número ni medida, peso inútil y sin provecho a la república, por ser como son efeminados con los deleites y de ánimos mujeriles; y está claro que será así, pues la esperanza de la ganancia y la cobdicia despertará a muchos para que se ensucien con semejante ejercicio, hombres de voz y fuerzas corporales, las cuales y el ingenio pudieran emplear mejor ayudando a la república en la guerra contra los enemigos o en tiempo de paz ejercitando otros oficios.⁸

⁴ *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas*, Barcelona, Gerónimo Margarit, 1616, págs. 50-51.

⁵ Véase el libro de Russell Fraser, *The War against Poetry*, Princeton, Princeton UP, 1970.

⁶ Ferrer (1616), pág. 51.

⁷ Juan de Mariana, *Tratado Contra los Juegos Públicos*, Madrid, BAE, 1884, vol. 2 de *Obras del Padre Juan de Mariana*, pág. 428.

⁸ Mariana (1884), pág. 428.

Mariana ve en la comedia una actividad antieconómica en el contexto de la España imperial y, sin embargo, indirectamente parece dar crédito a su rentabilidad cuando escribe sobre «la esperanza de la ganancia y la codicia» que despertará en «muchos». La codicia coloca a la comedia, en Mariana, en el ámbito de lo pecaminoso. Desde la historia económica, ese carácter diabólico o negativo tiene su origen en el hecho de que los doctores «económicos» españoles de los siglos XVI y XVII tomaron como referencia a Aristóteles, según Gómez Camacho, en su distinción entre «el carácter ilimitado que se asigna a la búsqueda y adquisición crematística de la riqueza» y el «limitado que caracteriza la búsqueda y adquisición económica de esa misma riqueza».⁹ El historiador destaca

el carácter «natural» de la actividad económica cuando está orientada a un fin igualmente «natural» como es el satisfacer las necesidades humanas, frente al artificial de la actividad crematística, que sólo aspira a aumentar la cantidad de valor acumulado sin que esa acumulación tenga límite alguno ni, en consecuencia, una finalidad natural, razón por la que se considera antinatural.¹⁰

Para el detractor, el producto «comedia» no entraría en los parámetros de la actividad económica natural, sino en los de la actividad crematística y, por tanto, «antinatural». Nos encontramos frente a una economía de carácter moral que es, al tiempo, una moral de tipo económico, en línea con el pensamiento escolástico español.

No era Mariana el único en sentir temor ante la posibilidad de que lo teatral destruyera el entramado económico del país (a causa de sus «ilimitadas» posibilidades de infiltración), pues las diversas ordenanzas y reglamentos emitidos en la primera mitad del siglo XVII hacen especial hincapié en limitar el número de compañías con autorización para representar en territorio nacional. Recordemos que el «Real Decreto de reformación de comedias», de 1603, fija el número legal de compañías en ocho, nómina que pasará a ser de doce en 1615.¹¹

Para Mariana, el teatro estable exige la existencia de mayor número de representantes que no producen beneficios para la república y que, con su ejemplo, fomentan la pereza de las clases productivas. Así pues, en el testimonio de los detractores, encontramos una similitud sugerente con las opiniones de los arbitristas sobre la cultura laboral (o antilaboral) de los españoles. Sirva una cita del *Memorial* de Cellorigo, de 1600, como muestra:

Por ser condición de ricos, y en particular de los que en otro tiempo se vieron en necesidad, ensorbecerse y sin curar de lo que antes tenían por ocupación honrada en el adquirir y granjear la hacienda, sino vivir ociosamente con todos los vicios que la ociosidad causa: los que trabajan querrán holgar, los que servían querrán ser servidos, sin poner tasa en sus excesos, que es lo que más destruye las buenas Repúblicas. Junto con tenerse en la nuestra por caso de menos valer el trabajar y ocupar el tiempo en las cosas necesarias a la vida humana y convenientes a la virtud, y haberse puesto la autoridad y la honra en aquello que más nos daña, que es en la ociosidad y en andar cargados de acompañamiento de gente ociosa, con la cual sacan de los oficios y del trabajo y de las demás cosas útiles al bien común a la gente que con la vida que tienen se hace inútil, viciosa de tales costumbres, cuales de gente holgazana.¹²

Ferrer, aún admitiendo la necesidad política de articular el ocio de la colectividad, restringe esa misma necesidad, estableciendo una peculiar sinonimia entre lo moral cristiano y la productividad económica al afirmar que «justo es que en las recreaciones que son necesarias para el alivio de la vida humana, escoja aquellas que fueren sin ofensa de Dios. Porque recreaciones que son con ofensa suya [...] son muy costosas y caras, y estas más son de Gentiles que de Christianos».¹³

⁹ Francisco Gómez Camacho, *Economía y filosofía moral: la formación del pensamiento económico europeo en la Escolástica española*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998, pág. 156.

¹⁰ Gómez Camacho (1998), pág. 156.

¹¹ Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre el teatro en España* (1904), edición facsímil de José Luis Suárez García, Granada, Universidad, 1997, págs. 621 y 626.

¹² Martín González de Cellorigo, *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana-Sociedad Estatal Quinto Centenario-Antoni Bosh Editor, 1992, pág. 41.

¹³ Ferrer (1616), pág. 9.

Lo moral es económicamente productivo y, por supuesto, todo lo económicamente productivo debe ser moral: las ofensas a Dios son caras. Ferrer insiste en que incluso los «gentiles» se abstendrían de aquellas recreaciones «que eran ociosas, y que no estuuiesen arrimadas a virtud».¹⁴ Asimismo, el criterio sobre el que se fundamenta la hipotética y final sanción moral a las comedias desde la perspectiva de Ferrer es, en gran medida, el económico o productivo:

Por la misma razón en las repúblicas bien concertadas los gobernadores dellas, que son como padres, lícita y sanctamente ordenan, que de quando en quando aya algunos juegos y recreaciones públicas, para que en estos días el pueblo cansado con el continuo trabajo de todo el año, tenga con que se aliente y alegre a sus tiempos, para que con aliento y gusto buelua a moler en la tahona de sus ocupaciones y trabajos [...].¹⁵

La metáfora no parece casual. Bajo esta «tahona de sus ocupaciones» se encuentra la exhortación bíblica de «ganarás el pan con el sudor de tu frente» que conecta la necesidad de trabajar con la aparición del pecado y la consiguiente maldición divina. Es posible ver en el discurso detractor una conexión subterránea entre pecado original, expulsión del Paraíso y necesidad de trabajar. ¿Cómo engarzar aquí la comedia? Si el pecado original llevó a la expulsión del paraíso, y ésta exigió que el hombre dejara el ocio del Edén para ganarse la vida a través del negocio del mundo, la maldición de esta obligación y el cansancio que provoca generaron la necesidad del entretenimiento pecaminoso. Incluso por la vía económica acabamos ante la comedia como hija del pecado.

Los datos históricos nos dicen que las representaciones teatrales tenían lugar, en un principio, en domingos y días de fiesta. Sin embargo, a medida que la demanda crecía y la fórmula de la comedia nueva se consolidaba, se fueron ampliando las jornadas hábiles para la representación de comedias. El gran éxito de la comedia fue interpretado por los detractores como factor que agudizó algunos de los grandes problemas económicos de la España imperial: el absentismo laboral y la baja productividad. Al parecer, llamados por el atractivo de la comedia, las clases tradicionalmente productivas del entramado social urbano no dudaban en acudir a los corrales, abandonando su trabajo. Este problema venía planteándose incluso con anterioridad al pleno triunfo de la comedia nueva lopesca, como ha mostrado Rennert respecto del actor italiano Ganassa, que actuó en Sevilla en 1575. Fue tal el interés que, ante la gran cantidad de espectadores (especialmente entre la gente llana), se pidió la denegación del permiso de representación, por el gran perjuicio que se causaba a la economía del lugar, al abandonar los trabajadores sus oficios.¹⁶

Otro de los detractores, García de Loaisa, avisó en 1598 contra el peligro de la relajación laboral, afirmando que «Desterrándolas [las comedias] del reino asistirán los oficiales a sus oficios y ganarán lo que pierden acudiendo a ellas, y los estudiantes en las Universidades no desperdiciarán en pocos días por vellas lo que les dieron sus padres para el gasto moderado de un año».¹⁷ Por su parte, 40 años después, Fray Jerónimo de la Cruz declaraba que

Ya no hay otros entretenimientos que los teatros y comedias, ni hay otras fiestas que las que dan las farsas, ni otros modos de divertimientos en tristezas, ni otras maneras de solazar ni alegrar las ciudades que las representaciones. En estos ejercicios se gastan los días de trabajo y los días de fiesta, los días de domingo y los días de Pascua.¹⁸

A finales del XVII las circunstancias no han cambiado. Además de los testimonios propiamente antiteatrales de los moralistas, cabe mencionar el de dos viajeros extranjeros que calibraron la pasión española por la comedia. El primero es una carta, fechada en Cádiz el 12 de enero de 1694, escrita por un hidalgo francés que firma «R.». R asiste a una comedia y se muestra sorpren-

¹⁴ Ferrer (1616), pág. 9.

¹⁵ Ferrer (1616), págs. 8-9.

¹⁶ Hugo A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909, pág. 131.

¹⁷ Cotarelo (1904), pág. 394.

¹⁸ Cotarelo (1904), pág. 203. La obra de Fray Jerónimo se imprimió en 1638.

dido especialmente por el hecho de que las representaciones sean accesibles a todo «canalla que renuncia a la cena» a cambio de ver la comedia.¹⁹

El segundo de los testimonios, citado por Domínguez Ortiz, se refiere a un capuchino francés de viaje por Andalucía en 1698, quien escribía que «cuando un zapatero no tiene dinero coge sus útiles y va a buscar trabajo; pero en cuanto gana treinta o cuarenta sueldos deja el trabajo, coge su capa y su espada, porque todo el mundo la lleva, y se pasea hasta que se le acabe el dinero».²⁰ Estas palabras apoyan la existencia de un sentimiento de ansiedad sobre la cultura productiva o laboral en la España de la época. Así pues, para los detractores la comedia potenció los hábitos improductivos, o anárquicamente productivos, de un país ya económicamente debilitado.

Es interesante analizar más detalladamente las menciones en las que aparecen conjuntamente la asistencia al corral y la comida, puesto que creo que sugieren la conveniencia de poner en relación la negativa valoración económico-moral de la comedia y la composición de la audiencia de los corrales. Los detractores aluden repetidamente a labradores, oficiales mecánicos, escribanos, procuradores, estudiantes, pobres, público culto y «de calidad». Fray Jerónimo de la Cruz llegó al extremo de generalizar así:

Es engaño decir que las comedias libran de todos los vicios, cuales son los del juego, porque demás que un vicio se puede permitir cuando claramente es causa de excusar otro peor, es mucho más dañoso permitir las por ser daño universal que abraza todos los estados, siendo menester menos dinero para entrar en el teatro que para entrar en la casa de juego.²¹

Es difícil, creo, cerrar debates que continúan feliz y productivamente abiertos, como el del mapa de la audiencia del corral. Sin embargo, sí creo útil señalar que, en general, los testimonios detractores apoyan la configuración del corral como espacio abierto a todos los bolsillos, aunque algún reciente trabajo ha cuestionado la heterogeneidad del público de los corrales.²²

En efecto, si tomamos algunas cifras (imprecisas por la falta de estadísticas), en el caso de Madrid encontramos que en la década de 1630 los dos corrales (de la Cruz y del Príncipe) tenían una capacidad máxima de unos 2.000 espectadores cada uno. En ese momento, la villa contaría con una población de alrededor de 150.000 habitantes. El precio de las localidades de los corrales no era alto, según sabemos, mas tampoco era alto el salario de los jornaleros. La vida normal de una comedia venía a ser de cinco o seis representaciones, por lo que la cartelera era rápidamente renovada. Por ello, habremos de preguntarnos si el «mercado» o público habitual de la comedia no era demasiado reducido como para considerarla un medio de propaganda de masas dirigido a todos los estados. Si, el espectador habitual (no el ocasional) tenía que disfrutar de un cierto desahogo adquisitivo para asistir regularmente a los corrales (y explicar así la corta vida natural de las piezas), habremos, quizá, de replantear la composición heterogénea de la audiencia de los corrales y ver si ello incide en la orientación ideológica global de la comedia barroca española. Se trataría de mirar a la comedia desde presupuestos más protocapitalistas y mercantilistas (producto que genera dinámicas de oferta y demanda) que maticen las visiones tal vez excesivamente

¹⁹ Rennert (1909), pág. 11. La opinión del viajero extranjero parece reproducir la del padre Ferrer en su sermón de 1613: «Donde es mucho de ponderar y advertir que estando las gentes tan gastadas y siendo el dinero tan poco y andando todos tan alcanzados, es tanta la ansia de ver estos géneros de comedias tan apacibles para la sensualidad, que de la boca se lo quitan los hombres por verlas, y negando a los pobres la pía limosna, dan con tanta liberalidad y afecto su dinero a la torpe comedia». Cotarelo (1904), pág. 254. Melveena McKendrick, precisa que «el precio de la entrada no era grande pero tampoco insignificante: en 1600 el *patio* costaba casi seis décimos de real, cuando el salario diario de un jornalero era de tres reales», en su trabajo *El teatro en España (1490-1700)*, Barcelona, Oro Viejo, 1994, pág. 206. En cuanto a los precios de las localidades, véase también el trabajo de José María Díez Borque, *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosh, 1978.

²⁰ Véase *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza Universidad/Alfaguara, 1986, pág. 136.

²¹ Cotarelo (1904), pág. 204.

²² Véase el trabajo de Jane Albrecht, *The Playgoing Public of Madrid in the Time of Tirso de Molina*, New Orleans, University Press of the South, 2001.

monolíticas del teatro del siglo XVII (ya sean interpretaciones aristocratizantes o críticas). Así, el producto comedia podría significar, dicho sea con toda la cautela, una especie de tránsito desde una economía moral a una, simplemente, economía. Razón por la cual fue criticada por ese sector del moralismo detractor que, en general, se resistía al cambio en cualquiera de las dimensiones de lo humano.

OBRAS CITADAS

- ALBRECHT, J., *The Playgoing Public of Madrid in the Time of Tirso de Molina*, New Orleans, U. Press of the South, 2001.
- COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre el teatro en España (1904)*, edición facsímil de José Luis Suárez García, Granada, Universidad, 1997.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y Teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosh, 1978.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza Universidad/Alfaguara, 1986.
- ELLIOT, J. H., *La España imperial. 1469-1716*, Barcelona, Vicens-Vives, 1980.
- FERRER, J., *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas*, Barcelona, Gerónimo Margarit, 1616.
- FRASER, R., *The War against Poetry*, Princeton, Princeton UP, 1970.
- GÓMEZ CAMACHO, F., *Economía y filosofía moral: la formación del pensamiento económico europeo en la Escolástica española*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998.
- GONZÁLEZ DE CELLÓRIGO, M., *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana-Sociedad Estatal Quinto Centenario-Antoni Bosh Editor, 1992.
- MARIANA, J. de, *Tratado Contra los Juegos Públicos*, Madrid, BAE, 1884, vol. 2 de Obras del Padre Juan de Mariana.
- McKENDRICK, M., *El teatro en España (1490-1700)*, Barcelona, Oro Viejo, 1994.
- RENNERT, H. A., *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.
- RIVADENEYRA, P. de, *Tratado de la tribulación*, Madrid, Pedro Madrugal, 1589.

HONOR Y LEGITIMIDAD: BERNARDO DEL CARPIO EN EL SIGLO DE ORO

MARJORIE RATCLIFFE
Universidad de Western Ontario

Desde su creación, la épica española fue política. Los primitivos versos servían «como arte para la vida, para la vida pública ... para levantar el ánimo a pensamientos hazañosos»,¹ y unos temas épicos no fueron menos útiles en otros momentos históricos. Hayden White establece que una cultura necesita reescribirse para entender su pasado y su presente: «los más grandes historiadores siempre han tratado de los eventos en las historias de sus culturas que son más traumáticos».² Para el siglo XVI se sabía que la historia de Bernardo era ficción; sin embargo siguió contándose como reflejo de los esfuerzos militares de España. Para Franklin, este héroe «tipifica el espíritu aristocrático español que lo produjo».³ En la memoria colectiva española desde tiempos medievales hasta finales del siglo XIX, el evento histórico traumatizante –la posible entrega del país y de la soberanía española a los franceses bajo Carlomagno– o sea, un evento esencialmente militar y público, se narra pero en términos pasionales y privados. En todos los textos basados en la épica medieval aparecen mujeres alrededor de las cuales gira la acción,⁴ en la leyenda de Bernardo del Carpio la mujer cuya acción provocará la búsqueda frustrada de honor y legitimidad para el héroe es invisible.

La existencia de Bernardo del Carpio es dudosa. Para Menéndez y Pelayo, el Bernardo histórico era o nieto de Carlomagno o hijo de Ramón, conde de Ribagorza y Pallars, y Teuda, hija del conde Galindo de Jaca.⁵ Feijoo, en sus *Escritos históricos*, arguyó que en el silencio de [las crónicas] no prueba contra la existencia ... de Bernardo del Carpio».⁶ Desfourneaux y Horrent especularon que la creación de una trágica historia de amor fue una respuesta española a la figura de Roldán quien también era ilegítimo.⁷ Aunque Bernardo del Carpio no hubiese existido, su leyenda nació de una necesidad política y moral; volvió a aparecer como respuesta a otros fines y duró a través de los siglos.

¹ R. Menéndez Pidal, *Los Godos y el origen de la épica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1956, pág. 38.

² H. White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1978, pág. 87.

³ A. Franklin, «A Study of the Origins of Bernardo del Carpio», *Hispanic Review* 5 (1937), pág. 303.

⁴ M. Ratcliffe, *Jimena, Wife of the Cid. A Woman in Spanish Literature*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1992.

⁵ M. Menéndez y Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega*, BAE, vol. 195, Madrid, Atlas, 1966, pág. 104.

⁶ B. J. Feijoo, *Teatro crítico universal y cartas eruditas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1946, pág. 223.

⁷ M. Desfourneaux, «L'Espagne et les légendes épiques françaises. La légende de Bernardo del Carpio», *Bulletin Hispanique* XLV (1943), pág. 117; J. Horrent, «L'Histoire légendaire de Charlemagne en Espagne», en *Charlemagne en Espagne. Société Rencesvals, Actas VII*, Vol. I, Paris, Les Belles Lettres, 1978, págs. 146-47.

La historia de Bernardo del Carpio servirá como modelo español en novelas de caballería. Efectivamente, dos de éstas en la biblioteca de don Quijote fueron asignados a la hoguera. La leyenda tendrá mayor éxito en las tablas del Siglo de Oro.

Juan de la Cueva, iniciador del uso de temas y figuras históricos en el teatro español, presentará a finales del siglo XVI esta leyenda en su *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*. El héroe es exaltado cuando triunfa sobre los pecados de un monarca. Como bien apuntó Watson, éste podría servir como alegoría de Felipe II. El héroe legendario encarna los principios religiosos y morales de su tiempo tanto como los puntos de vista políticos y patrióticos de los que, como Cueva, no apoyaban la presencia española en Portugal.

Cueva seguramente conocía el relato épico por medio de la *Primera Cónica General* y por los romances. En la comedia, Cueva implica que Jimena, hermana del rey Alonso, y Sancho Dias, conde de Saldaña, se casaron clandestinamente sin permiso del rey. Esta falta de respeto al rey, a su amor propio, u honor real, es interpretada como traición y los amantes son condenados severamente. A pesar del retrato algo cortesano de Jimena, su pasión amorosa, el «sabroso tormento»,⁸ la consume y es condenada a pasar su vida en un convento. El castigo que recibe Sancho es más fuerte: es cegado al entrar en la prisión. Esta acción, para Burton, sirvió de elemento de sorpresa y subrayó la degeneración del rey.⁹ De acuerdo con la legislación medieval, el hijo natural es criado por el tío materno. Lo que sí es extraño es que él que condena es el mismo tío materno.

El rey Alonso, denominado el Casto, quien tenía una psicología compleja, cree actuar bien no sólo para vengar personalmente su honor manchado sino globalmente para cumplir con su misión divina de limpiar los pecados del mundo. Responde emocionalmente a lo que era asunto de ley canónica, seguramente escondiendo dificultades con su sexualidad y la de otros. Por su «ceguera moral» (Burton, 64), Alonso ciega al hombre que vio a su hermana como ningún otro, por haber visto lo que él quiso ver. Al final de su vida acepta sus problemas personales y se deja convencer por su sobrino.

Bernardo fue criado en la corte del rey creyendo que éste era su padre, sin saber nada de su madre. Nadie se atrevía a decirle la verdad hasta que, cuando Alonso pensaba dar España a Carlomagno, unos nobles leoneses decidieron que era el momento en que Bernardo, como heredero legítimo al trono, supiera la verdad y los guiara en una rebelión contra el rey. Bernardo no se rebela, sino que se acerca al rey y lo convence para anular su oferta al emperador francés. Alonso sabía que Bernardo aspiraba al trono pero no lo podía aceptar por ser ilegítimo y quizás por temor que Bernardo fuera demasiado apasionado, como sus padres, y sin fuerza moral para defender el reino: «Yo quiero ver lo que Bernardo puede, / quando el gran Carlos entre por mi tierra» (35). Parece que ofrecer España a Francia era una prueba para juzgar el valor de Bernardo. Su sobrino y ahijado respondió tal como quiso y, de aquí en adelante, Alonso ya no le tratará de bastardo sino como «Bernardo, honor d'España» (37). Asegurado el bienestar de la nación, Bernardo pide y consigue el perdón de su padre. Aunque Bernardo sabía de la condición de ambos, sólo pide para su padre. A cambio de perdonar el «yerro ... tan purgado» (38) de su padre, Bernardo, ayudado por el rey Marsilio de Zaragoza, el conde de Navarra y el conde de Vizcaya —es decir, representantes de toda la nación— liberan a España del yugo francés.

En *La Casa de los celos y selvas de Ardenia*, Cervantes incluye elementos de la historia de Bernardo del Carpio pero es «lo más extravagante y desorbitado de lo caballeresco llevado al drama».¹⁰ La obra presenta figuras alegóricas, mitológicas y épicas. Un Espíritu le recuerda a Bernardo su

⁸ Juan de la Cueva, *La Libertad de España por Bernardo del Carpio*, ed. A. Watson, Exeter, University Press, 1974, pág. 8.

⁹ R. Burton, *The Legend of Bernardo del Carpio. From Chronicle to Drama*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1988, pág. 27.

¹⁰ M. de Cervantes, *La Casa de los celos y selvas de Ardenia en Obras Completas de Cervantes*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 229.

deber hacia su padre encarcelado y luego Castilla personificada aparece en escena para llevarle de la mano hacia donde se le necesita para mantener la integridad nacional del país.

Lope de Vega y Carpio, quien se consideraba pariente del héroe,¹¹ creó dos comedias que trataron del tema. Hay en *La Mocedad de Bernardo* una situación parecida a la leyenda de los Siete Infantes de Lara: el conde Sancho, creyendo llevar una carta por la cual se arreglará su matrimonio con Jimena, es víctima de un truco del rey que causará su encarcelamiento. El matrimonio es imposible por la diferencia de rango social. Sancho será acusado de traición por presunta ambición que él niega al enfatizar su amor por la infanta y su hijo. La situación de los dos enamorados es complicada por el deseo del monarca de un matrimonio político entre su hermana y el Conde de Barcelona. Lope añade la figura de un rival perverso, Rubio, quien ciega a Sancho, en pleno escenario, con un hierro caliente, obedeciendo a la «cólera ciega»¹² del rey Alfonso. Patéticamente, al final de la obra, el conde, ya viejo, se lamenta de su ceguera porque no puede ver la cara de su hijo. Esta escena de reconocimiento es dramatizada cuando el padre le toca la cara de su hijo, preguntándole si ya se afeita.

Rubio, y no el tío materno, cría al niño a quien quiso ahogar de bebé. Por el odio que le tenía, Bernardo se felicitó al saber que éste no era su padre. Quizás por el modo en que fue criado, el Bernardo de Lope no es figura heroica modélica sino un bravucón, parecido a las versiones de unos romances. Aunque su padrastro le recuerda que, como hijo ilegítimo, debería comportarse con humildad, Bernardo no acepta su estado social y decide valerse por sus propios actos, diciendo: «hijo de mis obras soy» (17). Más tarde se alegrará infinitamente cuando Alfonso confirma que es su sobrino y le arma caballero. El rey promete contarle quien es su padre si se muestra digno. Aún después de su victoria sobre los moros y de ganar la ciudad de Carpio, el rey le niega la identidad de su padre pero le dice que se encuentra en el castillo encantado de Luna donde, hace veinte años, espera que le libere sin saber que su hijo ignoraba su destino. Al encontrarse, Bernardo le pide perdón por sus yerros, le libera de la cárcel y consigue el permiso real para que sus padres se casen y le legitimen:

Yerros de amor se perdonan,
 porque son hierros dorados,
 pues tan bueno es como vos
 mi padre el conde don Sancho. (47)

Apenas hay mención de la madre de Bernardo. Éste parece desinteresado en ella y ella en él. Al principio de la obra y, aunque se refiere a Sancho como «esposo» y habla de «nuestros amores», está más preocupada por el miedo que tiene hacia Alfonso y por su seguridad física que por sus emociones maternas. En *La Mocedad de Bernardo* es el padre quien se preocupa por el niño, confirmando la misoginia expresada por Alfonso el Casto: «mujer es toda flaqueza, / que tener sangre de rey» (7).

El Casamiento en la muerte es la segunda obra de Lope que trata de Bernardo del Carpio. Más patriótica, esta comedia vuelve a los antiguos romances donde se amenazaba la entrega de España a Francia. Compara su madre alegóricamente con Castilla cuando le pide al rey que no se la dé a Francia. Hay muchas referencias a la legitimidad de Bernardo, implicando que el rey les negó el matrimonio para impedir que, como heredero de la hermana del rey casto, Bernardo pidiera el trono. Este enlace se convierte en asunto de interés nacional y de igual importancia que la derrota del invasor enemigo. Para este fin, Bernardo hace un pacto de defensa mutua con Marsilio, rey árabe de Zaragoza. Al vencer a los franceses, le pide, por séptima vez, a Alfonso la libertad de su padre. Se queja de que él está pagando los pecados de sus padres. Cuando Alfonso permite que se vean es demasiado tarde porque Sancho se murió tres días antes. Para guardar su promesa, Alfonso manda poner el cuerpo rígido en líquidos para suavizarlo y hacerlo flexible, lo visten y lo

¹¹ J. B. Avallé Arce, «Dos notas a Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7 (1953), pág. 427.

¹² Lope de Vega, *La Mocedad de Bernardo*, BAE, vol. 196, Madrid, Atlas, 1946, pág. 9.

ponen en una silla. Bernardo, sin saber, se acerca emotivamente y besa la mano helada. Aunque tétrico, su choque dramatiza la frustración de su vida: «¡Que me he de quedar bastardo! /.../ ¿No merecí veros vivo?». ¹³ Bernardo no abandona su meta de legitimarse: va al convento donde está su madre y, en una ceremonia macabra en la cual él manipula la cabeza de su padre, se casan. Por fin Bernardo del Carpio es legítimo: «No hay más ley; y yo me fundo/en que los dos se han casado» (93). Curiosamente, aún después de veinte años, y como en la obra anterior, Jimena tenía más interés en su apariencia física que en el hijo a quien nunca conoció.

Tal como hizo Cervantes antes, Lope de Llanos en *Bernardo del Carpio en Francia*, mudó la acción a Francia donde Bernardo libera un rey encarcelado por sus hijos. La figura de la dulce emperatriz es una adición al relato de parte de Llanos y contrasta con Irene, la figura femenina guerrera y armada quien lucha al lado de sus hermanos en defensa de sus tierras. Bernardo pretende protegerla aunque no sea necesario porque, como ella dice: «No mientras yo espada tengo». ¹⁴ Reconciliados el emperador y sus hijos, Bernardo e Irene se casan.

Antes de 1660, Cubillo de Aragón refundió y mejoró la comedia lopesca *La Mocedad de Bernardo*. Su *El Conde de Saldaña* es estilísticamente más calderoniano, menos épico y más dramático. Muchos críticos están de acuerdo en que es la mejor obra que trata de Bernardo del Carpio quizás, como ya determinó a mediados del siglo diecinueve Mesonero Romanos, porque, aunque Cubillo mantuvo el héroe tan favorecido por el pueblo común, añadió virtud, valor y patriotismo al personaje. ¹⁵ Cubillo amplió el amor entre Jimena y Sancho, quitó algunas escenas inaceptables para el escenario como cuando la infanta da a luz, desarrolló la relación entre Bernardo y su padrastro, endulzó las escenas amorosas entre Bernardo y Sol, e hizo más patética la escena final del primer y último encuentro de padre e hijo. Criado por Rubio como su hijo, Bernardo piensa que no es noble. Más adelante Alfonso le dice que es su sobrino y le arma caballero pero le niega la identidad de su padre. Su padre pensaba que la ambición de su hijo impedía su liberación pero, gracias al amor de Sol, Bernardo le encuentra y consigue que el rey le libere y permita que se casen. ¹⁶ Como es de esperarse, en este mismo momento el conde se muere pero Alfonso les casa de todos modos. Por extraño que sea, este matrimonio en la muerte permite que Bernardo y Sol también se casen.

La comedia de Cubillo de Aragón es tan superior a la de Lope que ésta se ha olvidado, pero no es el caso de la segunda obra de Cubillo, *La Segunda parte de El conde de Saldaña y Los Hechos de Bernardo del Carpio*, ¹⁷ que no es una imitación. Según Whitaker, «en ninguna otra obra llega la leyenda a tal nivel de degeneración». ¹⁸ Empieza con Bernardo, que ciega a Rubio de la misma manera en que éste había cegado a Sancho basada en romances, la obra es más nacionalista que las creaciones de Cueva o Lope. Bernardo va a Francia para disuadir a Carlomagno de que invada España, pero fracasa en su misión. Derrota a los invasores franceses junto con sus aliados moros. Este momento de tolerancia, ejemplificado por Bernardo cuando dice: «Es, aunque moro, español» (105), especialmente para el siglo XVII, dura poco. Cuando el extranjero es vencido, los enemigos tradicionales medievales luchan y gana Bernardo.

La aportación de Cubillo a la leyenda radica en el desarrollo de la personalidad de Sol cuyo amor para Bernardo inspira las dos obras. Ella y sus damas aparecen en la batalla de Roncesvalles vestidas de hombres armados. Aunque la aparición de damas guerreras es una concesión al gusto del público para la dama vestida de hombre, como dijo Whitaker (37), no niega que sea

¹³ Lope de Vega, *El Casamiento en la muerte*, BAE, vol. 196, Madrid, Atlas, 1946, pág. 91.

¹⁴ Lope de Llanos, *Bernardo del Carpio en Francia en Comedias escogidas*, vol. 15, Madrid, sp, sf., pág. 24.

¹⁵ R. de Mesonero Romanos, «Teatro de Cubillo», *Semanario Pintoresco Español* (1852), págs. 97-100.

¹⁶ A. Cubillo de Aragón, *El conde de Saldaña. Primera parte*, Madrid, Atlas, 1951, pág. 95.

¹⁷ A. Cubillo de Aragón, *Segunda parte de El conde de Saldaña y los hechos de Bernardo del Carpio*, Madrid, Atlas, 1951.

¹⁸ S. Whitaker, *The Dramatic Works of Alvaro Cubillo de Aragón*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975, pág. 38.

genuino el deseo de Sol de acompañar a su esposo y quizás sacrificar su vida para él y su nación, «zelosas / de la Patria como nobles, / leales como Españolas» (19). Al contrario de otras figuras femeninas vestidas de hombre, las acciones de Sol la hacen aún más digna del amor de Bernardo.

Mira de Amescua también recurrió al tema en *Las desgracias del rey Alfonso el Casto*.¹⁹ Esta leyenda quizás tuvo resonancia para el autor, también ilegítimo. Aunque personaje secundario en esta obra, Bernardo sufre por su estado noble porque arriesga perder el amor de su amada campesina. Se revela que ella también es hija de nobles y los dos enamorados se casan. Miembro de la escuela lopista en cuanto a temas, estructura y personajes, Amescua añade más lirismo y, más importante, según Castañeda, didacticismo deliberado en cuanto a la moral y las virtudes políticas ilustradas por los personajes.²⁰ Como Bernardo del Carpio, Amescua creía que la sangre noble se manifestará aun en los que son inconscientes que corre en sus venas.²¹

Bernardo de Balbuena es el único poeta en el Siglo de Oro de tratar el tema en su *Bernardo o la victoria de Roncesvalles*. Este autor sentía alguna afinidad por el héroe cuyo nombre llevaba porque le dedicó una capilla en la catedral de San Juan de Puerto Rico. En el prólogo de su texto, Balbuena explica su teoría de la poesía heroica: «cuanto menos tuvieren de historia, y mas de invencion verisímil, tanto mas se habrá llegado a la perfeccion que le deseo».²² De acuerdo con este precepto, Balbuena consiguió su ideal porque la invención en su poema lo distancia mucho de la leyenda original. Como las figuras homéricas, Bernardo, además de vencer los Doce Pares de Francia en Roncesvalles, se pasea en el barco del rey de Persia, libera a la reina de Cathay e hija de Marte, hace un viaje al Nuevo Mundo con el mago mexicano Tlascalan donde aprende no sólo de los Reyes Católicos y Carlos V sino también de Hernán Cortés. Sólo hay unos pocos versos que tratan de la leyenda de Bernardo. Él recuerda que debe librar a su padre pero no lo hace. A pesar de la degeneración del tema, el poema volvió a publicarse en el siglo diecinueve, poco después de la invasión napoleónica. Quintana, en *El Semanario Patriótico*, lo juzgó muy apropiado para el momento.²³ Efectivamente, *El Bernardo* de Balbuena es «un fantástico canto triunfal sobre la historia y la grandeza de España».²⁴

La leyenda de Bernardo del Carpio incluye muchos motivos comunes a la épica medieval española. Por lo que Heineremann llamó «das Bastard-Motiv»²⁵ el héroe épico triunfa del mayor impedimento social y adquiere alta posición por sus propios actos. Efectivamente, la leyenda de Bernardo del Carpio trata de la búsqueda épica del hijo ilegítimo de sus raíces, su frustración por su incapacidad de conseguir legitimidad y la furia causada por el rechazo que sufre por sus orígenes. Su lealtad hacia un rey poco merecedor le legitima a cambio de la muerte de su padre. En esta historia contada desde el siglo noveno hasta el diecinueve, la devoción filial se enfrenta a la lealtad hacia él que le crió y el deber de un caballero noble hacia su rey. La muerte trágica del padre es aún más grave porque este hijo no se puede vengar. Se le condena a Bernardo a vagar por Francia y España donde, en vez de castigar un monarca insensible, hace guerra, convirtiéndose en el defensor del nacionalismo español.

Cada autor toma elementos históricos y construye su nueva versión utilizando y manipulando la historia convertida en leyenda. Según Hayden White, «ningún grupo de eventos históricos recogidos al azar puede de por sí constituir una narración, sólo ofrecen al historiador elementos de

¹⁹ A. Mira de Amescua, *Las desgracias del rey Alfonso el Casto* en *Flor de las Comedias de España*, Alcalá, Viuda de Luis Martínez Grande, 1615.

²⁰ J. Castañeda, *Mira de Amescua*, Boston, Twayne, 1977, págs. 82-83.

²¹ Castañeda (1977), pág. 46.

²² Bernardo de Balbuena, *El Bernardo o La victoria de Roncesvalles*, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1852, pág. v.

²³ M. J. Quintana, *El Semanario Patriótico* y en *Obras completas*, BAE, vol. 19, Madrid, Atlas, 1946, pág. 138.

²⁴ L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, J. Gili, 1952, pág. 575.

²⁵ T. Heineremann, *Untersuchungen zur Entstehung der Sage von Bernardo del Carpio*, Halle, Neimayer, 1927, pág. 67.

una narración».²⁶ La historia se construye a partir de la organización de estos elementos. White añade que la historia, los eventos y los relatos de estos mismos eventos, no sucede sino que se edifica narrativamente en cada versión diferente.²⁷ Los mecanismos narrativos tienen un propósito específico en relación con la recepción de la historia en un momento determinado. La manera en que la leyenda se nos presenta es una explicación o interpretación que resuena en las expectativas de su época, que habla del pasado en términos de un presente comprensible para su público, y que pone el énfasis donde cree necesario. Los énfasis, como los silencios, no son nada fortuitos y contribuyen a narrar otra historia, la de los factores que tomarán la ascendencia en la memoria colectiva.

Walter Benjamín recuerda que él que cuenta historias debe ser quien guarda y crea no sólo las historias sino la misma memoria.²⁸ Los autores españoles del Siglo de Oro cumplieron con esta meta.

²⁶ H. White (1978), pág. 84.

²⁷ H. White, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, pág. 13.

²⁸ Walter Benjamin, *The Storyteller* en *Illuminations*, New York, Schoken Books, 1968, pág. 90.

LA TRASMISIÓN TEXTUAL DE *DONDE HAY AGRAVIOS NO HAY CELOS* DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA¹

MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES
Universidad de Castilla-La Mancha

Las conclusiones a que llego en este artículo son fruto del trabajo de edición de *Donde hay agravios no hay celos* que el profesor Felipe Pedraza y yo hemos llevado a cabo al preparar dos ediciones de la obra: una en nuestra universidad de Castilla-La Mancha y otra para Editorial Castalia. El cotejo de casi una treintena de testimonios nos ha permitido constatar que la situación es sumamente confusa y llegar a una conclusión inequívoca: las contaminaciones son constantes.

Denominamos a las ediciones recurriendo o bien a la fecha, en el caso de que estén datadas, o bien a la imprenta en que vieron la luz, distinguiendo a veces entre diferentes fechas de edición, o bien, a falta de estos datos, al lugar donde se conservan los ejemplares o a alguna otra característica relevante.

LA EDICIÓN PRÍNCIPE Y SU SUCESIÓN

El testimonio más antiguo y más cercano a su autor de *Donde hay agravios no hay celos* es el impreso de la *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, publicada en Madrid en 1640 (*PI*). De esta edición conservamos varios estados. Hemos cotejado escrupulosamente dos ejemplares de la BNE, a los que llamamos *PIa* (R-30.848) y *PIb* (U-10.342). En el caso de *Donde hay agravios...* el azar ha determinado que el ejemplar *PIa* contenga los pliegos corregidos en el proceso de impresión. Sus lecturas, en todos los casos en que difiere de *PIb* (vv. 276, 994, 995, 1169, 1216, 1531, 1852), son preferibles.

De la *Primera parte* derivan directa o indirectamente las otras veintiocho ediciones que hemos podido identificar,² así como los tardíos manuscritos teatrales que se conservan en la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid, sin valor textual pero de gran interés para estudiar la recepción de nuestra comedia en las tablas, y los impresos de las adaptaciones de Juan Eugenio de Hartzenbusch y Tomás Luceño, estrenadas en 1829 y 1911, respectivamente. Hemos cotejado veintisiete de los veintiocho impresos destinados a la lectura. No hemos podido tener a mano el que identificamos como *S8* (la edición madrileña de Juan Sanz, s.a.).

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación BFF 2002-04092 C-04, aprobado y subvencionado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

² Ignoramos si la suelta, s. l. s. i. s. a. que se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek es distinta a las seis ediciones de las mismas características que hemos descrito y manejado para nuestro trabajo. Si así fuera, habría que añadir una nueva impresión.

En esta larga serie de ediciones perfectamente individualizadas y descritas, catorce, es decir la mitad, carecen de fecha y seis no señalan ni el lugar ni la imprenta en que vieron la luz. La ordenación cronológica que se puede ofrecer es, en consecuencia, conjetural. Cuando ha sido posible, nos hemos basado para establecerla en las referencias externas objetivas (años de actividad de las imprentas en que aparecieron cuando consta este dato) y en indicios internos de carácter textual. Con todo, no estamos seguros de haber acertado en la ordenación y creemos que en la serie aquí estudiada se dan frecuentes fenómenos de contaminación, a menos que supongamos perdidas numerosas ediciones intermedias. Aunque no hay duda de que estos extravíos pueden darse en algún caso, parece aventurado suponer tal cantidad de pérdidas. Es más razonable partir de la idea de que los impresores de los siglos XVIII, XIX y XX manejaron varias de las ediciones que circulaban en el mercado y de forma consciente (buscando lecturas más aceptables de los pasajes difíciles) o azarosa (utilizando para la composición varios ejemplares sin criterio claro) mezclaron lecturas de diversas fuentes.

En algunas ediciones dieciochescas incluso se da el fenómeno evidente de haber utilizado una edición para la compaginación del volumen (impresos que coinciden a plana y renglón en su totalidad o en gran parte de los mismos), pero con un texto distinto que parece remontarse a testimonios muy anteriores. Así, por ejemplo, *S12* (Antonio Sanz, 1742) sigue a plana y renglón a *S11* (Antonio Sanz, 1733), pero su texto se remonta en varias ocasiones a las primeras ediciones datadas.

Estos fenómenos (falta de referencias cronológicas precisas en la mitad de las ediciones manejadas, contaminaciones textuales) imposibilitan o, al menos, dificultan en grado extremo fijar una rigurosa e indudable filiación y, en consecuencia, ponen en entredicho cualquier estema que el osado editor perfile. En cambio, no resulta difícil establecer, *sensu lato*, las grandes familias textuales.

EL NÚCLEO PRIMITIVO: *P1* (MADRID, 1640), *E* (MADRID, 1653), *P2* (MADRID, 1680)

El núcleo primitivo lo constituyen los tres impresos adocenados madrileños del siglo XVII: *P1* (edición príncipe de la *Primera parte*, 1640), de la que derivan *E* (*Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, 1653) y *P2* (segunda edición de la *Primera parte*). *E* está compuesta siguiendo a plana y renglón el texto de *P1*. Las diferencias entre estas tres ediciones se limitan a nuevas erratas introducidas por los editores tardíos y correcciones *ope ingenii* que tratan de subsanar las numerosas deturpaciones de *P1*. Solo en un caso, una mala lectura de *P1* (v. 2419) es sorprendentemente corregida por *E* de modo que pudiera revelar el cotejo con un manuscrito. Aunque quizá sea más fácil pensar en una corrección *ope ingenii* realizada por un componedor acostumbrado al manejo de manuscritos que sabe con qué facilidad un impreso en que se lee *dixo* puede derivar de un manuscrito en que se garrapateó con poca limpieza *elixo*, dada la semejanza de ambas formas.

LAS SUELTAS SIN AÑO NI IMPRESOR

S1 (CORTADA) y *S2* (PALACIO) parecen derivar de *P1*; pero en el verso 1908 siguen la lectura de *E* y *P2* (*esfuerce* frente a *escurece* de *P1*, que no forma sentido). Esto solo puede explicarse por una contaminación, a no ser que en algunos ejemplares de *P1* diferentes de los que hemos consultado aparezca ya la corrección.

S1, que está más próxima al núcleo primitivo que ningún otro impreso, es una edición sin descendencia. Recortó la obra brutalmente para reducir los 20 folios que normalmente ocupa, a 16. Ningún otro editor la siguió en esa operación mutiladora. Dado que *S2* no puede derivar en modo alguno de *S1* (porque no presenta esos cortes), se podría pensar que *S1* sigue a *S2*. Así parece deducirse de la lectura del v. 1477, en que coinciden frente a las tres ediciones primitivas

(*plazo* en vez de *plato*). Pero, de ser así, quedarían sin explicar algunos casos en que *S1* lee con *P1* y se aparta de *S2*: v. 265 (*doblaré* frente a la *lectio faciliior hablaré*), v. 272 (*de endiablados* frente a *de los diablos*), v. 967 (*Dejé olvidado* frente a *Dejo al olvido*), v. 1650 (*cobrado* frente a *tomado*); v. 2775 (*Pues baja, Sancho* frente a *Pues, Sancho, ve*), y sobre todo quedaría sin explicar el hecho de que *S1* no caiga en las incomprensibles alteraciones del orden y la secuencia métrica de los versos 1269-1274 que se dan en la serie que tiene como cabeza a *S2*, hasta que se corrigen en *S12*.

Vistas estas discrepancias entre *S1* y *S2*, lo lógico es concluir que no derivan una de la otra, sino que ambas proceden directamente de *P1*, aunque, como ya hemos visto, en algún momento concreto siguen a otra edición.

De *S2* parecen derivar *S3* (RAE), *S4* (BNE) y *S5* (BL, British Library), esta última a plana y renglón. Coinciden en errores como el del verso 885 (*Arlanza* por *Arlanzón*) y en las ya citadas alteraciones de los versos 1269-1274.

Un error de copia de *S3*, que se trasmite a *S4*, en un pasaje particularmente difícil, omitió el verso 2877 (*—No quiero. —Mas que la doy*), de modo que no forma sentido. *S5* corrige *ope ingenii* el error: inventa un nuevo verso 2877 (*Y luego al punto me pega*). Es una corrección errónea porque convierte en narrativo un fragmento del imaginario diálogo de Beatriz. Pasará a todas las ediciones posteriores, excepto la de Withman (1962).

De *S5* derivan otra suelta sin año ni impresor: *S6* (BIT, Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona), y la edición barcelonesa de Francisco Surià y Burgada (*S7*), sin año.

LA VIUDA DE LEEFDAEL

Asimismo derivan de *S5* las dos ediciones de la imprenta sevillana de la Viuda de Leefdael (*S9* y *S10*); pero estas vuelven al texto de *P1* y *P2* en el verso 1188 (*urca*, no *vaca* como lee *S5*), que no fue bien interpretado por ninguna otra de las ediciones que hemos manejado. Esa corrección parece absolutamente imposible si no hubieran tenido ante los ojos las ediciones primitivas, de las que, en cambio, se separan en multitud de ocasiones siguiendo las alteraciones presentes en *S5*. Recuperan el v. 219, omitido por *S3* y sus sucesoras. Introducen el error de atribuir a Beatriz el v. 2513, seguido por otros muchos editores.

ANTONIO SANZ, 1733, 1742 Y 1751, Y JOSÉ PADRINO

La familia Sanz de impresores madrileños publicó en cuatro ocasiones nuestra comedia. Juan Sanz en una ocasión no datada (*S8*) y su hijo Antonio en 1733 (*S11*), 1742 (*S12*) y 1751 (*S13*). No hemos visto la edición de Juan Sanz; pero, dado que *S11* deriva de *S5*, cabe suponer que lo mismo ocurriría con su predecesora.

Cuando en 1742 Antonio Sanz edita por segunda vez *Donde hay agravios...* (*S12*), sigue a plana y renglón a *S11*, pero modifica sustancialmente el texto. Acude, sin duda, a alguna de las ediciones adocenadas del XVII, con las que coincide en las lecturas de los versos 265 (*Yo la doblaré* frente a *Yo le hablaré*), 967 (*Dejé olvidado* frente a *Dejo al olvido*), 1011 (*Vas a la muerte* frente a *Veré la muerte*), 1229 (*apagar* frente a *anegar*), 1650 (*cobrado* frente a *tomado*), 1772 (*o soy diez tontos*, lectura deturpada por *S2*), 1921, 2775, 2938 y otros muchos, y restaura la acotación 440+ tal y como aparece en el núcleo primitivo.

Vuelve al orden correcto los ya citados versos 1269-1274, que había sido alterado por la serie derivada de *S2*. Sigue el error del v. 710 (*venganza* de *P1 E P2*, que rompe la asonancia, en lugar de *vergüenza*, corregido ya por *S1* y *S2*). En alguna ocasión, en cambio, confluye con la serie iniciada por *S2*: vv. 272 (*de los diablos* por *de endiablados*), 1188 (*vaca*, no *urca*), etcétera.

Si la sucesión cronológica que hemos establecido es correcta, *S12* es la primera impresión que ofrece ciertas lecturas erróneas que harán fortuna entre los editores posteriores: así ocurre en los versos 108 (*De esta manera*, pentasílabo) y 2018 (*empeños* en vez de *despeños*, que es una *lectio facillior*); añade un verso espúreo tras el 2442 (*cuatro o cinco bofetones*), que se trasmite a todos los impresos posteriores, excepto *W*.

De *S12* parece derivar *S13* (Antonio Sanz, 1751), copiada a plana y renglón a partir de la pág. 8. Coinciden en la lectura errónea del v. 710 y restauran el v. 967 de las ediciones primitivas (*Dejó olvidado*). Pero *S13* corrige la hipermetría de *S12* en el verso 1130 (*mas no por valor, por suerte* remedia las deficiencias de *no por más valor sino por suerte*).

La edición sevillana de José Padrino (*S14*) está indudablemente emparentada con la de Sanz de 1742 (*S12*). Coincide en el error hipermétrico del v. 1130. Sin embargo, corrige el texto hipométrico de *S12* en el v. 108, para lo que se remonta a *S6*. La consulta de *S6* es la que le induce al error del v. 2660 (*bablo* en lugar de *hablen* como se lee en *S14*).

LA DESCENDENCIA DE *S13* (ANTONIO SANZ, 1751)

La edición de Vicente García de la Huerta (*G*) en su *Theatro hespañol* (1785) coincide en muchas lecturas con *S13*. Los casos más relevantes son los de los vv. 1130 (*no por más valor, por suerte*), 1519 (*y don Juan le ha visto ya*) y 1650 (*tomado*). En ocasiones, difiere de este testimonio, pero lo que hace es corregir a partir de él: vv. 1921 y 2991. En otros momentos parece tener en cuenta las ediciones de la viuda de Leefdael (*S9* y *S10*): vv. 430, 2191, 2236, 2611. Solo con *S10* coincide en el v. 2643. Se separa de las lecturas erradas de Leefdael y de *S11* (Antonio Sanz, 1733) en los vv. 2775 y 2938. Sin duda, esos testimonios son la base de la edición de García de la Huerta. Sin embargo, en el v. 1011 presenta la lectura de *S1*; no es posible determinar si la tuvo en cuenta o se trata de una corrección *ope ingenii* que vino casualmente a coincidir. Corrige por primera vez el v. 280 (*escúchame* frente a *escúchate*, que no forma sentido).

De *S13* parecen derivar también *S15* (SANTA CRUZ I), *S16* (LOSADA) y *S17* (SANTA CRUZ 84). Coinciden en el error del v. 108 (el pentasílabo *De esta manera*) y en el del v. 710, que leen como el núcleo primitivo (*venganza*, no *vergüenza*). La siguen en las lecturas de los vv. 1130, 1519 y 1921. Pero *S15* recupera la lectura *anegar* de *S2*, en el v. 1229, en vez de *apagar* de las primeras ediciones.

S17 vuelve a la *lectio difficilior* (*hablan más los que hablan menos*) del v. 2236 del núcleo primitivo y de las sueltas no datadas, frente a *S15* y *S16*, que optan por la *lectio facillior* (*obran más los que hablan menos*), y corrige la errata de *S13* (*hablan más lo que hablan menos*).

S15 y *S16* comparten la errata del v. 2678 (*leve* en vez de *lave*).

LA HERENCIA DE *S14* (PADRINO)

Todo indica que *S18* (Quiroga, Madrid, 1802) tiene como base textual a *S14*. Con ella comparte la lectura de los vv. 1011, 1012, 1503, 1519, 1650, 1921, 2236, 2643..., el error del v. 2660 (*bablo* en vez de *hablen*) y el del v. 710, en este caso y en otros en coincidencia con otras muchas ediciones. Sin embargo, sigue el error de *S13*, *S15*, *S16* y *S17* en el v. 108 (el pentasílabo *De esta manera*), que había sido corregido por *S14*. También en el v. 2494 se aparta, incomprensiblemente, de *S14* para errar junto a una larga serie de impresos. En el v. 1130 ofrece una nueva lectura (*no por valor, sí por suerte*) perfectamente plausible.

LAS EDICIONES MODERNAS: DE ORTEGA (1827) A WITHMAN (1962)

De *S18* parece derivar *CO* (*Comedias escogidas*, Ortega y compañía, Madrid, 1827), con la que coincide en casi todas las lecturas. Por ejemplo, en los versos 1011, 1012, 1130, 1503, 1519, 1650, 1838 y 1921. Comparte el error del v. 2660. Sin embargo, en el v. 108 se aparta de *S18* para seguir la lectura de *S7*. A *CO* le debemos la corrección del v. 643 (*facciones* en lugar de *acciones* como se leía en las ediciones anteriores).

La edición de Eugenio de Ochoa (*Ti*): *Tesoro del teatro español desde su origen (año de 1356)*, Madrid, 1838, deriva de *CO*, con la que coincide en todas las variantes de relieve, como las de los versos 108, 643, 1012, 2468, 2513...; comparte el error del 2660 y calca la redacción de la acotación 440+.

Ramón de Mesonero Romanos, al editar en 1861 las *Comedias escogidas* en la «Biblioteca de autores españoles» (*B*), utilizó varios textos. La base es, presumiblemente, *S17* (SANTA CRUZ 84), aunque también coincide en todos los extremos relevantes con *S15* (SANTA CRUZ I) y *S16* (LOSADA). Solo se aparta de estas para corregir errores como los de los versos 108, 280, 643 o 710. Para estas variantes parece tener en cuenta a *CO* y *Ti*. Introduce una corrección prescindible en el v. 2236 (*bacen más los que hablan menos*).

Ts (ed. de Francisco José de Orellana, Barcelona, 1867) y *CC* (*Comedias escogidas*, Daniel Cortezo y compañía, Barcelona, 1884) siguen a *B* en casi todas las lecturas, compartidas por lo común con las sueltas de las que deriva *B*. A veces se quedan solas las tres, como ocurre al atribuir el v. 2144 a don Fernando o en la corrección innecesaria del v. 2236 (*bacen más los que hablan menos*). Sin embargo, en el v. 1011 *Ts* se separa de su fuente principal y coincide con *S1* y *G*.

La edición de Federico Carlos Sainz de Robles *El teatro español. Historia y antología (desde los orígenes hasta el siglo XIX)*, Aguilar, Madrid, 1943 (*Te*), se basa en *S18*, de la que hereda lecturas abandonadas por los editores modernos, como la del v. 643 (*acciones* en vez de *facciones*) o los errores de los versos 108 (el pentasílabo *De esta manera*), 2611 (*porfia* en vez de *porfiar*) o 2991 (*¿Cómo mis impulsos no provoco?*, hipométrico). Sin embargo, se separa de *S18* en los vv. 1011 y 1012, en los que coincide con *G* (García de la Huerta) y *Ts* (Orellana).

La última stampa de *Donde hay agravios...* y la primera edición crítica es la de Brigitte Whitman (1962) (*W*). Toma como base a *P1* y coteja con *E*, *P2*, *S7* (SURIÁ), *S11* (A. Sanz, 1733), *S12* (A. Sanz, 1742), *S13* (A. Sanz, 1751), *S14* (PADRINO), *S18* (Quiroga, 1802), *CO* (Ortega, 1827), *Ti* (Ochoa, 1838), *B* (BAE, 1861), *Ts* (Orellana, 1867) y *CC* (Cortezo, 1884). Depura notablemente el texto de las ediciones precedentes. Su fidelidad a *P1* se rompe en casos en que la corrección nos parece imprescindible: por ejemplo, en los versos 63, 643, 1012, 1130, 1881, 1906, 1991, 2161, 2191 y 3006 y en las acotaciones 626+ y 1350+; en algunos otros en que es discutible: vv. 108, 1449, 2088, 2660, 2696; y en otros en que es errónea: v. 1188. Mantiene lecturas de *P1* dudosas o erróneas (vv. 280, 710, 2577, 2997) e introduce algunas inevitables erratas (v. 2611) y errores (vv. 2877-2881, 2938).

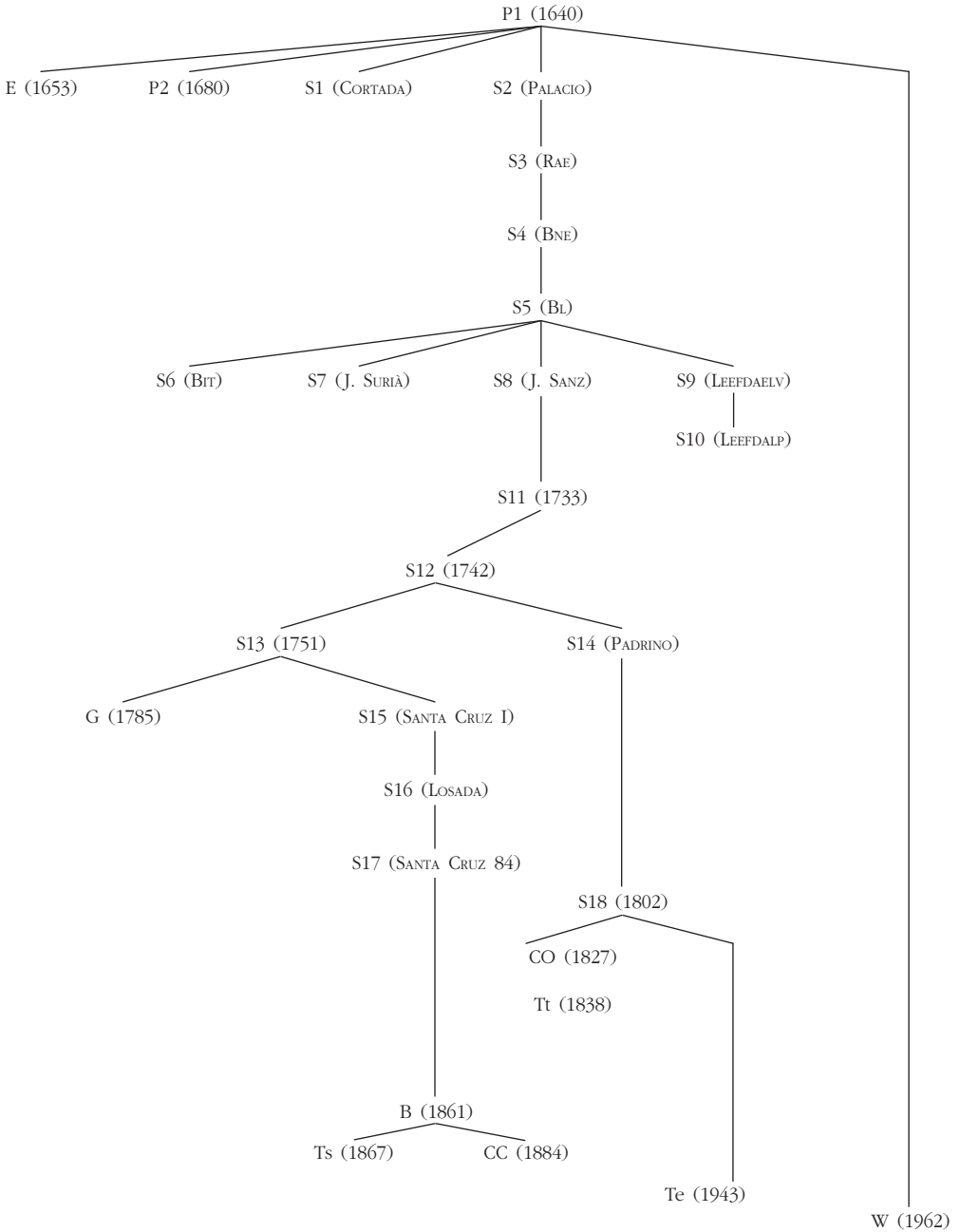
Es, sin duda, la mejor edición que hasta ahora se ha realizado. Cuenta, además, con abundantes y documentadas notas y un extenso estudio sobre el autor y la comedia.

A MODO DE CONCLUSIÓN

De lo dicho se puede concluir que, como afirmaba al principio, no hay que perder de vista que algunas derivaciones son imposibles de explicar si no se cuenta con que los componedores manejaban al mismo tiempo ejemplares de distintas ediciones, con la contaminación consiguiente, además del hecho de que a veces diferían los ejemplares de una misma edición. Son fenómenos acumulativos que en ocasiones dan lugar a una gran confusión, que no se llega a esclarecer aplicando los principios de la crítica textual. Hay que partir, por lo tanto, de la idea de que la existencia de contaminaciones es constante a partir del siglo XVIII.

ESTEMA

Dejando a un lado las contaminaciones señaladas, que convertirían el dibujo en un galimatías incomprensible, las líneas básicas en la sucesión de las ediciones son las siguientes:



DE INÉS DE CASTRO A ELISA, LA NINFA DEGOLLADA DE LA ÉGLOGA III DE GARCILASO

ADRIEN ROIG
Universidad Montpellier III

A pesar de muchos estudios permanece misterioso el episodio de la *ninfa degollada*. La mayoría de los críticos se aplicaron a la necesaria fijación del texto (v. 230) con discusiones lingüísticas sobre una serie de adjetivos calificativos con sus diferentes sentidos: *degollada* con las significaciones de decapitada, herida en el cuello, desangrada; *iugulada*, o sea, herida en la vena yugular; *igualada*, es decir, amortajada, tendida, derribada; *de Gollada*, respecto al nombre de un valle vecino de Toledo precedido de la preposición *de*.¹

Nuestro estudio constará de tres partes: precisaremos primero el papel preponderante y original de Nise, reaparición de Inés de Castro; analizaremos después, en la representación de Elisa/ninfa degollada, la integración de elementos de la historia de Inés; aclararemos por fin la figuración de un nuevo mito.

I. EL PAPEL PREPONDERANTE DE NISE

La originalidad de Nise se manifiesta ya en su nombre. Los nombres de las tres primeras ninfas proceden de obras antiguas célebres: Filódoce de las *Geórgicas* de Virgilio (IV, 336), Dinámene de la *Iliada* de Homero (XVIII, 35-42), Climene de ambos textos. *Nise* no figura en las citadas obras ni en otras antiguas. *Nise* es el anagrama exacto de *Inés*, lo que encamina a pensar que es una reaparición de Inés de Castro.²

¹ A. Bleuca, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970, págs. 172-76; Garcilaso de la Vega, *OC con comentario*, ed. E. Rivers, Madrid, Castalia, 1974, n. 230, págs. 441-42; R. Lapesa, *Garcilaso. Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, págs. 205-10; Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, n. 230, págs. 235 y 351-53; A. de la Granja, «Garcilaso y la ninfa 'degollada'», *Criticón*, 69 (1997), págs. 57-65; M. di Pinto, «Non sgozzate la ninfa Elisa», *Studi Ispanici* (1986), págs. 123-43; M^a Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Anejos del BRAE, XLVII, 1990, págs. 424-58; A. Roig, «¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?», en *Actas del VI Congreso de AIH*, Toronto, University of Toronto, 1980, págs. 617-40 y *Criticón*, 4 (1978), págs. 1-36; «Églogue *Nemoroso* de Sá de Miranda, *Ilanto* pour la mort de Garcilaso», en *Hommage à Nelly Clemessy*, Nice, Université, 1993, II, págs. 535-47; «Las lágrimas de Salicio en la Égloga I de Garcilaso de la Vega», en *Actas del XII Congreso de AIH* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995), *Estudios Áureos*, II, 1998, págs. 162-73; «El eco en la poesía de Garcilaso», en *Actas del IV Congreso de AISO, Siglo de Oro*, Alcalá, Universidad, 1998, págs. 1395-405; «Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega», en *Actas del III Congreso de AISO* (Toulouse, 1993), *Studia Áurea*, 1996, págs. 475-86. En V. García de la Concha (ed.), *Garcilaso*, Salamanca, Universidad, 1986: L. Iglesias Feijoo, «Lectura de la Egloga I», págs. 71-72 y A. Gallego Morell, «Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega», págs. 235-46; I. Navarrete, «Francisco Sá de Miranda, Garcilaso de la Vega, and the Transfer of Italian Poetic Forms to Portugal and Spain», *Viator Medieval and Renaissance Studies*, 31 (2000), págs. 291-309.

² Morros (1995), págs. 223 y 132, n. 247; Á. Valbuena Prat, «Isabel Freyre en las 'Eglogas' de Garcilaso», en *Homenaje al Profesor Alarcos García*, t. II, págs. 483-93; M. José Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*,

Resulta patente la preponderancia dada a la ninfa *Nise* respecto a las otras tres. Citada la última, es también la última en presentar su tela y esa situación final es, cada vez, una demostración de superioridad; sobresale en el conjunto de las ninfas. Los nombres de las tres primeras se encajan en un solo verso, en una enumeración a secas:

Filódoce, Dinámene y Climene (v. 55).

Nise tiene derecho, para sí sola, a todo un verso enfático:

Nise, que en hermosura par no tiene (v. 56).

Su superioridad sobre sus tres compañeras queda atestiguada en el excelso dominio femenino de la hermosura: es «sin par», como las damas de las novelas de caballerías.

La presentación de la labor respectiva de cada una de las tres primeras ninfas ocupa apenas tres octavas. La de Nise se desarrolla en nueve octavas, es decir, para ella sola, otra vez, el total que cabe a las otras tres. La superioridad concedida a Nise por Garcilaso se manifiesta sobre todo al completar el poeta la caracterización de la tela de esta ninfa con un juicio sobre el proceder singular de la última bordadora asociándola a Nemoroso –a su propia persona– y a la historia vivida de sus amores con Elisa/Isabel Freire (vv. 241-48).

El adjetivo «artificiosa» expresa el arte, el ingenio de la creadora en la concepción del tema y en la ejecución; la colocación al final del verso y el volumen del epíteto aumentan también la apreciación laudativa. Se trata de toda la historia de los propios amores de Nemoroso en el maravilloso escenario del Tajo y de Toledo. La estrofa constituye un eco de la actuación de Nemoroso en la Égloga I^a.

La segunda mitad de la octava atestigua la información completa de Nise, que fue testigo de vista y de oídas de todo lo pasado: «tan informada». El adverbio *tan* intensifica el adjetivo final de cuatro sílabas. Al arte y a la información Nise junta la sensibilidad: «mil veces ella se enternecía». Experimenta compasión por el poeta desdichado con una profunda simpatía, porque ella misma Nise/Inés tuvo parecido amor desdichado.

La denominación «aqueste lamentable cuento» (v. 237) conviene perfectamente a los amores desdichados de ambas parejas de desgraciados amantes que vivieron un amor excepcional contrariado trágicamente por autoridades superiores.

II. IDENTIFICACIÓN DE ELISA / NINFA DEGOLLADA E INTEGRACIÓN DE ELEMENTOS DE LA HISTORIA DE INÉS

En el magnífico bordado de Nise, una de las silvestres diosas –la más hermosa– revela de manera original la identidad de la *ninfa degollada*:

mostrando en el semblante la tristeza
que del funesto caso había
(vv. 235-36).

Esta conjunción de belleza y sentimiento anuncia una revelación excepcional y la expectativa aviva la curiosidad. Para fijar mejor la atención visual de quien miraría el cuadro y el interés del lector que se lo va representando, la «diosa» reveladora se aparta del centro del cuadro ocupado por la *ninfa degollada*. Al modo pastoril graba «en la corteza de un álamo» el epitafio aclarador que ocupa toda la octava (vv. 241-48).³ La revelación determinante se cifra en las dos primeras palabras

Madrid, Gredos, 1970, pág. 142; M. Sito Alba, «Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses: Notas a la lectura de la Egloga III», *BRAE*, LVI (1976), págs. 439-508.

³ Se trata de una doble *mise en abyme*: –en la tela de Nise la escena constituye un cuadro particular –en el conjunto de la Égloga las letras escritas por la diosa forman un poema de una octava integrado al final de la segunda tercera parte. Se distingue por ser la única octava entre comillas, transcripción de las palabras puestas en boca de la *ninfa degollada*, como si estuviera viva. La corteza del álamo conviene perfectamente para la inscripción por ser blanca y lisa.

«Elisa soy». Toda la estrofa resume la participación de Nemoroso en la Égloga I donde el nombre *Elisa* figuraba cuatro veces.

En su bordado de la «ninfa degollada» Nise, encarnación de Inés de Castro, fue propensa a integrar elementos de sí misma, idénticos, pues, a los de la propia persona de Inés y de su trágico destino. Inés de Castro, amante del Infante D. Pedro de Portugal, por razón de Estado fue condenada a muerte por el Rey D. Afonso IV. Fue degollada en Coimbra, el 7 de enero de 1355. Lo atestigua el manuscrito en latín, *Chronicon conimbrigense ou Livro de Nôa de Santa Cruz* con esta inscripción:⁴ «Era m.ccc nonagesima tertia vii.dies Ianuarii decolata fuit Donna Enes per mandatum domini Regis Alfonsi iiii».

Los «Cónegos Regrantes» de Santa Cruz apuntaban en el *Livro da Noa* los acontecimientos que juzgaban dignos de memoria. La mera indicación del nombre de pila sin el apellido *Castro* revela que Doña Inés de Castro era conocida como personaje importante. La formulación *decolata fuit* corresponde perfectamente con el adjetivo *degollada*, siendo *decollata* su origen etimológico.

Garcilaso pudo tener conocimiento de estos textos y de otros antiguos que se refieren a la ejecución: *Livro de Linbagens*, llamado *do Conde D. Pedro*, y de *Crónicas*: de Pedro López de Ayala, Fernão Lopes, Rui de Pina, Christovão Rodríguez Acenheiro;⁵ de obras literarias: las *Trovais* de García de Resende en el *Cancioneiro Geral* de 1516,⁶ *La Carta o Visão de Inês de Castro*, de Anrique da Mota,⁷ los romances sobre el tema inesiano.⁸

Se admite que Garcilaso tuvo varias ocasiones de ir a Portugal para visitar a miembros de su familia: su hermano mayor Pedro Lasso de la Vega y Guzmán, comunero, desterrado a Portugal,⁹ su sobrino Garcilaso de la Vega y Guzmán.¹⁰

Don Pedro instaló a Inés en el Palacio edificado junto al Convento de Santa Clara de Coimbra. La ejecución de Inés tuvo lugar en este Palacio, cerca del sitio de los amores: la Quinta de las Lágrimas, la Fuente de los Amores, en los famosos Campos del Mondego célebres por sus *salgueirais*.

Podemos establecer un paralelo entre los lugares –amores y muerte– de Inés de Castro y los de la *ninfa degollada* de Garcilaso. A la ciudad de Coimbra corresponde la de Toledo, ambas con «antiguos edificios adornadas», en sitios amenos, al lado de ríos famosos: el Mondego y el Tajo:

Cerca del Tajo, en soledad amena
de verdes sauces hay una espesura
(vv. 57-58)

basta trocar *Tajo* por *Mondego* para que se apliquen también al caso de Inés de Castro.

⁴ A. de Vasconcelos, *Inês de Castro*, Porto, Marques Abreu, 1928, págs. 19-20 y Jozé Barbosa, *Catalogo Chronologico, Historico, Genealogico e Critico das Rainhas de Portugal e seus Filhos*, Lisboa Occidental, Joseph Antonio da Sylva, 1727; «A Rainha D. Ignez», págs. 305 y 306. La datación está indicada en la era de César, con 38 años más.

⁵ Vasconcelos (1928), págs. 20-32: «Fontes: a) documentais e historiográficas».

⁶ Á. J. da Costa Pimpão e A. F. Dias, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, t. II, n° 861, págs. 312-15.

⁷ E. Asensio, «Inês de Castro de la crónica al mito», *Boletim de Filologia*, t. XXI, Fasc. 3-4 [1965], págs. 338-58; J. de Sena, *Estudos de História e de Cultura*, Lisboa, Revista 'Ocidente', 1967, «A Crónica de Acenheiro», págs. 323-40; «Anrique da Mota: ou Inês em prosa e verso», págs. 604-48.

⁸ P. Botta, «Una tomba emblemática per una morta incoronata. Lettura del romance *Gritando va el caballero*», *Cultura neolatina*, vol. XLV, fasc. 3-4 (1987), págs. 201-95; «Inês de Castro y el Romancero», *Lexis*, 19/2 (1995), págs. 325-38; «Dos romances antiguos inesianos de Gabriel Lasso de la Vega», *Inês de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, Ravenna, A. Longo Editore, 1999, págs. 115-31; E. Asensio, «Romance 'perdido' de Inês de Castro», *Cuadernos de Homenaje I. Eugenio Asensio*, Universidad de Salamanca y Sociedad Española de Historia del Libro, 1989, págs. 31-40.

⁹ Fue desterrado a Portugal donde casó con Brites de Sá, prima hermana de Sá de Miranda. Enrique Martínez López, «El rival de Garcilaso: "esse que de mí se está reyendo"», Egl. I, 180», *BRAE*, t. 51, cuad. 223 (mayo-agosto de 1981), págs. 197-98; Lapesa (1985), pág. 210: «acompañó al contrayente uno de sus hermanos; aunque el embajador de España, que da informes, no le nombre, es muy probable que ese hermano fuese Garcilaso».

¹⁰ J. de Sena, «Isabel Freire, a amada de Garcilaso», *Jornal de Notícias*, Lisboa, 6 de setiembre de 1973: el sobrino de Garcilaso tuvo que refugiarse en Portugal «acolhendo-se aos parentes que eram a família de Sá de Miranda». A. Gallego Morell, *Garcilaso. Documentos completos*, Barcelona, Planeta, 1976, docs. 26 y 32-44.

Pudo conocer Garcilaso los túmulos mandados labrar por D. Pedro en la Real Abadía de Alcobaça. Dos edículos de los doce del rosetón de la cabecera del túmulo de D. Pedro figuran la ejecución de Inés: en el que ocupa la posición III el verdugo inclina hacia atrás la cabeza de la condenada; en el siguiente Inés está representada decapitada y la cabeza cortada en el suelo.

En la estatua yacente de Inés, notamos la presencia de un largo collar de gruesas perlas ovaladas que pasa detrás del cuello. Inés lo recoge, en su punta, con la mano derecha. ¿Será un modo de guardar el decoro en la representación de una «ninfa degollada»?¹¹ La estatua es de piedra muy blanca que conviene perfectamente para representar la celebrada blancura de la tez de Inés cuya pureza, aliada a la elegancia de su cuello, le valió el sobrenombre de «Cuello de Garza», ya en España, y después de «Garza de Portugal».¹² Garcilaso insiste en ambas prendas al presentar a la «ninfa degollada»:

Cual guarda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la hierba verde
(vv. 231-32).

Más allá de ser tópicos petrarquistas, frecuentes en la alabanza de la mujer renacentista, esas similitudes nos parecen corroborar la semejanza de la «ninfa degollada» con Inés de Castro, heroína histórica, ya mítica. Con esta poética asimilación Garcilaso va a plasmar un nuevo mito.

III. ELEVACIÓN POR GARCILASO DE SU PROPIA PASIÓN A LA CATEGORÍA DE MITO

Conviene destacar primero en qué la labor de Nise se distingue de las representaciones de las otras tres ninfas. Ésas ilustraron tres mitos de la Mitología antigua con sus conocidísimos protagonistas, situados en los lugares consagrados de su manifestación y sin ninguna novedad en las actuaciones:

- Filódoce representa la historia de Orfeo y Eurídice.
- Dinámene tejió la historia de Apolo y Dafne.
- Climene figura la muerte de Adonis por un jabalí.

Cada historia presenta a una pareja de enamorados con el fin trágico de la muerte de uno de los amantes y el dolor del que sobrevivió. Esas tres historias figuran en numerosas obras literarias, como las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Eneida* de Virgilio, la *Arcadia* de Sannazaro.¹³

La tela de Nise difiere totalmente de las tres precedentes con discrepancias que cuadran con nuestra interpretación (ninfa degollada / Elisa con rasgos de Inés):¹⁴

- de entrada sabemos que Nise rechazó «de los pasados casos la memoria» (v. 194) y «no quiso entretejer antigua historia» (v. 196). El tema de su tela no se sitúa en la Antigüedad grecolatina sino en una época mucho más reciente; no se trata de figuras mitológicas con sus fábulas consagradas sino de seres reales con su propio vivir.

¹¹ Podría tratarse de una sarta de cuentas de coral. No sabemos nada de la representación artística de la *ninfa degollada* en la tapicería de Nise. Suscribimos a la rotunda afirmación de Lapesa (1985), pág. 208: «Jamás he imaginado decapitada a Elisa» y a la de Di Pinto (1986), pág. 141. A. Porqueras Mayo, *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, «11. La ninfa degollada de Garcilaso (Égloga III, versos 225-232», págs. 165-81, emitió una seductora hipótesis, acudiendo al mito de Céfalo y Procris en una innovadora interpretación pictórica: la del florentino Piero di Cosimo (1461-1521).

¹² J. Ferreira de Vasconcelos, *Comedia Eufrosina*, ed. E. Asensio, Madrid, CSIC, 1951, pág. 314; M. D. Trivedi, «Inés de Castro, "Cuello de Garza": una nota sobre *el reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara», *Hispanófila*, 15 (1962), 7 págs.

¹³ Ver notas de Rivers (1974) y Morros (1995); Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. A. Labandeira Fernández, Alcalá, Madrid, FUE, 1981, págs. 419-26.

¹⁴ S. Varga, «Ces nymphes, je les veux perpétuer», *Les langues néo-latines*, 303-304 (1997-98), págs. 161-70.

Se aviene bien con la labor artística de Nise la identificación de la *ninfa degollada* con Elisa/ Isabel Freire, la amada del poeta, fallecida recientemente y que tiene rasgos comunes con la misma Nise, reaparición de Inês de Castro, degollada en Coimbra hacía menos de dos siglos, a causa de la razón de Estado, por haber amado y haber sido amada.

- el escenario de la tela de Nise no será un país lejano o fantástico sino un sitio familiar, cerca del Tajo que riega «la más felice tierra de España» (v. 200), es decir, la célebre Toledo, estrechamente vinculada con la propia existencia del poeta y en la que ya situó sus amores con Isabel, en la Égloga I.

Paradójicamente, a pesar de las fundamentales discrepancias entre la labor de Nise y las tres telas de las ninfas precedentes, la finalidad que persigue ella es idéntica a la de sus compañeras: representar un caso digno de «memoria» y salvarlo del olvido merced a la creación artística. Este caso es a la vez el de Isabel Freire/Elisa, la amante de Garcilaso/Nemoroso y el de Inês de Castro amante de Don Pedro. La equiparación de la labor de Nise con las tres primeras tapicerías –con un dejo de superioridad– le confiere, por analogía, la naturaleza de mito relacionado con un amor excepcional y trágico.

De la historia a la leyenda, de la leyenda al mito, el mito de Inês de Castro ya estaba formado y difundido en la península a principios del siglo XVI: el triunfo del amor sobre la muerte. Tuvo como origen las acciones singulares de D. Pedro para la venganza de la muerte de Inês y la glorificación de su memoria. Recordemos las principales fases:

- la guerra civil contra su padre.
- la detención, tortura y ejecución de los consejeros (Pero Coelho y Alvar González) implicados en la condenación de la amante.
- la revelación de su casamiento secreto que confería a Inês el título de «Reina de Portugal» y a sus hijos la cualidad de «Infantes» y herederos del trono de Portugal.
- la edificación de los dos magníficos túmulos de Alcobaça con, en el de Inês, la estatua yacente coronada y la alternancia de los blasones de los Castros y de Portugal que atestiguan la coronación y el título de Reina.
- la aparatosa traslación de los restos de Inês de Coimbra a Alcobaça.
- el supuesto besamano del cadáver y la coronación *post mortem*.¹⁵

Bastará citar la opinión del cronista Fernão Lopes en el último capítulo de su crónica en un proceso idéntico al que escogió Garcilaso:¹⁶

Por que semelhante amor, qual elRei Dom Pedro ouve a Dona Enes, raramente he achado em alguuma pessoa, porem disserom os antigos que nenhum he tam verdadeiramente achado, como aquel cuja morte nom tira da memoria o grande espaço do tempo. E se algum disser que muitos foram ja que tanto e mais que el amarom, assi como Adriana e Dido, e outras que nom nomeamos, segundo se lee em sus epistolas, respomdesse que nom fallamos em amores compostos, os quaaes alguuns autores abastados de eloquencia, e florecentes em bem ditar, hordenarom segundo lhes prougue, dizemdo em nome de taaes pessoas, razoões que numca nenhuma dellas cuidou; mas fallamos daqueles amores que se contam e leem nas estorias, que seu fundamento teem sobre verdade. Este verdadeiro amor ouve elRei Dom Pedro a Dona Enes.

Del mismo modo, al dar el primor a la tela de Nise, Garcilaso pone encima de las fábulas mitológicas sus propios amores lo que los asimila a un nuevo mito.

La participación lírica de unos elementos de la naturaleza contribuye a la formación del nuevo mito: «el monte cavernoso» (v. 242) repite el nombre querido «Elisa», grito de Nemoroso; lo reper-

¹⁵ A. Roig, *Inesiana ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1986, 2.318 entradas.

¹⁶ *Crónica de D. Pedro Iº*, Lisboa, Livraria Civilização, 1965, págs. 199-200.

cute «a boca llena» el Tajo. El monte y el río familiares desempeñan el papel de la ninfa Eco de la Mitología. El Tajo lleva el nombre querido hasta Portugal: esa extensión en el espacio es otra característica general de la formación del mito. El río peninsular cruza la Meseta, atraviesa Portugal y desemboca en el amplio estuario y va a dar al mar, al Océano Atlántico, llamado en la égloga «mar de Lusitania» (v. 247). La denominación *Lusitania* es más noble que Portugal, evoca la primitiva provincia antigua, del imperio romano, y también a Luso, el héroe mítico, epónimo, origen del pueblo «lusitano», con un halo de nobleza y misterio característico del mito.

La capital Lisboa está en el estuario del Tajo de donde salían las carabelas lusitanas. En Lisboa vivió Sá de Miranda, en la corte portuguesa, poeta admirador y amigo de Garcilaso, a quien identificamos con el Salicio de las Églogas I y II. El nombre de *Elisa* fue efectivamente *escuchado* por él en sus églogas «Célia» y «Nemoroso».¹⁷

El «mar de Lusitania» no designa únicamente el paradero del Tajo –el Océano Atlántico– sino también los inmensos mares del mundo entero que recorrieron los célebres descubridores y conquistadores portugueses. Estos mares todos del globo constituyen «o mar português» celebrado por Fernando Pessoa.

Garcilaso insiste sobre la progresiva extensión de su propia historia vivida desde la ribera del Tajo en Toledo, al monte circunvecino, al río todo hasta su desembocadura al mar, a los mares que no separan sino que unen todas las tierras del globo. Esa extensión se realiza progresivamente con el concurso de tres elementos: *la tierra* del monte, *el aire* del eco, *el agua* del río y del mar.

La designación «por el húmido reino de Neptuno» (v. 264) añade con la última palabra de la presentación de la tela de Nise un rasgo complementario, importante y definitivo en la creación del mito garcilasiano. Hemos visto cómo esta presentación excluía totalmente toda referencia mitológica consagrada. Esta *última* palabra *Neptuno*, nombre propio del dios del mar en la Mitología, constituye, pues, la única excepción. Así la historia personal de los amores de Garcilaso/Isabel Freire logra integrarse a la Mitología general.¹⁸ Por virtud de la creación poética, adquirió los criterios de universalidad e intemporalidad específicos del Mito: el amor personal se volvió mito universal, eternizado por el arte.¹⁹

* * *

NUESTRO ESTUDIO

- **aclara la identidad, la representación y la finalidad de la *ninfa degollada*** en la correlación establecida entre la historia peninsular de Inés de Castro, vuelta ya leyenda y mito, y el amor personal de Garcilaso por Isabel Freire en la vida y más allá de la muerte. La *ninfa degollada* es la representación de Isabel Freire/Elisa por Nise/Inés de Castro que le atribuye muchos rasgos de sí misma y de su historia lo que conforta la adopción del adjetivo *degollada*.
- **manifiesta cómo el genio poético de Garcilaso consiguió elevar su propia pasión a la categoría de mito:** el mito del amor que triunfa de la muerte.

¹⁷ Roig (1977, 1993 y 1998).

¹⁸ A. Prieto, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, SGEL, 1975, cap. IX: «Por vos he de morir y por vos muero», págs. 153-82; *Imago vitæ (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Universidad de Málaga, Thema, 2002, pág. 48.

¹⁹ G. Correa, «Garcilaso y la mitología», en *Actas del IV Congreso de AIH*, Salamanca, Universidad, 1982, págs. 319-28.

ALGUNAS CUESTIONES ACERCA DE LAS RELACIONES ENTRE POLIMETRÍA Y DRAMATURGIA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

MELCHORA ROMANOS
Universidad de Buenos Aires

Si tomamos en consideración los avances experimentados por los estudios teatrales en los últimos años, es evidente que el poder de significación de la polimetría en la producción dramática del Siglo de Oro es, sin duda, uno de los aspectos más postergados. La riqueza y la variedad de las formas métricas, que Lope de Vega despliega en la comedia nueva, ofrecen interesantes perspectivas de análisis, por cuanto más allá de las sinopsis de los recuentos estadísticos de la versificación y de las meras recapitulaciones indiferenciadas de las formas métricas empleadas, que es necesario superar, son muchas las instancias que entran en juego en el texto dramático en el momento de producirse los cambios rítmicos y estróficos.

Esto nos ha llevado a plantear la posibilidad de realizar, con un equipo de colaboradores, un proyecto de investigación que tiene por objetivo estudiar la funcionalidad semántica de la polimetría en el teatro de Lope de Vega por entender que en su constitución es posible encontrar, por un lado, la confluencia de dinámicas extradramáticas, constituidas particularmente desde los géneros líricos en uso en la época y, por otro, la convergencia intradramática que le confieren dentro del texto otras atribuciones discursivas estrechamente ligadas con los procesos de recepción del público y las condiciones generadas por la poética de la producción teatral.¹ En esta ponencia, me propongo plantear algunas de las líneas de trabajo que están actualmente en vías de estudio y dado que, por razones especialmente económicas, no han podido participar otros miembros del equipo, asumiré su voz para exponer los resultados logrados.

Antes conviene señalar algunas puntualizaciones sobre los parámetros con los que se ha desarrollado la tarea. La primera cuestión que hemos tenido en cuenta es que, indudablemente, al operar Lope de Vega con las formas métricas lo hace dejándose llevar por su intuición y por la tradición condicionante de la práctica poética, de modo tal que cuando escribe los textos destinados a la representación lo hace como cuando escribe poesía no dramática. Por lo tanto, es necesario no perder de vista los mutuos cruces e intercambios que puedan producirse y prestar atención a sus interferencias, sin olvidar la existencia de ciertos patrones fijos muy codificados y, por tanto, fácilmente repetibles que le permitían afrontar una producción masiva de la envergadura de la que nos ha llegado.

En segundo término, se ha emprendido el estudio procurando seguir la evolución cronológica del teatro de Lope de Vega, pues como es bien conocido por todos los lopistas S. G. Morley y

¹ Se trata del proyecto FI 083, que cuenta con un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, Programación científica 2004-2007, titulado: *La funcionalidad semántica de la polimetría en la construcción dramática del teatro del Siglo de Oro español*.

C. Bruerton, en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, publicada en 1940 y traducida al español en 1968, analizan especialmente la variación del uso de las formas métricas, a través del tiempo, lo que les ha permitido determinar la atribución y datación de las comedias ya que el cómputo métrico se constituye en un instrumento privilegiado, pues se puede reducir a porcentajes y a datos estadísticos válidos para llevar a cabo las necesarias comparaciones.² Otra cuestión que hemos procurado tener en cuenta en nuestra investigación es la selección del corpus de comedias prestando atención a los distintos tipos genéricos con el fin de verificar si es que existen usos diversos acordes con la materia y su tratamiento dramático. Lo que hasta ahora se ha podido observar al trabajar con las obras, es que más allá de algunas de las determinaciones habituales que tienen ciertas formas o combinaciones estróficas utilizadas y codificadas por Lope de Vega se pueden encontrar también usos particulares o inesperados que ponen en evidencia la subordinación de la polimetría o su total dependencia a las necesidades de la dramaturgia. Expondré a continuación algunos ejemplos para ilustrar los resultados que estamos alcanzando en la marcha del proyecto.

Un interesante aspecto sobre la adopción y readaptación de algunas formas estróficas a la dinámica teatral fue abordado por Analía Yáñez,³ una de las investigadoras del equipo que al iniciar el estudio de las comedias del primer Lope observó que en cuatro de ellas, escritas entre 1596 a 1603, aparecían sextinas, una forma de canción de composición rigurosamente fija consagrada por Petrarca en su *Canzoniere* y que se incorpora a España con la adopción de los metros italianos. Fernando de Herrera fue su más importante cultivador aunque tan sólo la utilizó cuatro veces. No deja de ser significativo el hecho de que, en 1577, Jerónimo Bermúdez la introdujese en el acto IV de su tragedia *Nise lastimosa*.⁴

Las cuatro Comedias en las que Lope de Vega ensaya esta combinación estrófica artificiosa y convencional son: *El honrado hermano* (fecha por Morley y Bruerton entre 1598 a 1600), una obra de historia antigua; *El Marqués de Mantua* (1598-1603), un drama de honra y venganza; *El remedio en la desdicha* (1596-1602) un drama morisco; *La escolástica celosa* (1599-1602) una comedia urbana. En cada comedia, hay una sextina que es el vehículo con el que el enamorado expresa su dolida situación sentimental, a modo de monólogo introspectivo, en el que analiza para sí mismo y para la comprensión del espectador lo que le sucede.

Hay ciertas constantes en la construcción de estas composiciones que les dan un aire de ejercicio poético probablemente extradramático y readaptado luego a la situación en que aparecen. Así, es posible advertir que las cuatro sextinas se introducen en la Jornada I de cada pieza, es decir, en el momento del planteo amoroso, y producen una detención de la acción dramática, un paréntesis recitativo en el cual el personaje, en soledad, se detiene a reflexionar. En dos casos (*El remedio en la desdicha* y *La escolástica celosa*) dicha reflexión cierra la escena y en los otros dos se interrumpe con la entrada de un personaje femenino que da lugar al diálogo.

Una de las conclusiones más interesantes que surge del trabajo de Yáñez es el hecho de que, en estas obras tempranas, Lope engarza la sextina hábilmente en el entramado dramático, trazando conexiones con la forma estrófica italiana por excelencia: el soneto. Esto lo realiza con la recurrencia de las palabras utilizadas en la rima de esta forma de canción que, por tratarse de conflictos amorosos, reaparecen en los sonetos que habitualmente se dan en los parlamentos de los mismos protagonistas. Es evidente que el predominio de metros italianos en la primera época de la producción de Lope de Vega determina la necesaria experimentación y búsqueda de formas poéticas,

² *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association of America, 1940; *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

³ Resumo las observaciones de su ponencia «Anotaciones sobre la métrica en la Comedia de Lope de Vega: el inesperado uso de la sextina», presentada al II Congreso Internacional del CELEHIS de Literatura (Argentina, Latinoamérica, Española), Universidad Nacional de Mar del Plata, 25 a 27 de noviembre de 2004.

⁴ Sobre la sextina en el teatro portugués de la época el profesor Adrien Roig me ha informado sobre su trabajo en prensa: «La sextine et l'originalité d'Antonio Ferreira dans la sextine de la tragédie *Castro*», *Quadrant* (Montpellier), n° 22.

pero el artificio y convencionalismo que condicionan la expresión y el desarrollo del asunto en la sextina hicieron, sin duda, que haya quedado como una rareza en la polimetría teatral y que asimismo desapareciera por completo de la literatura española en los primeros años del siglo XVII. Para el caso específico de la comedia, el soneto que cubre con mayor flexibilidad la misma función discursiva se convierte, en cambio, en una forma privilegiada de la poesía y el teatro.

Precisamente la peculiar asignación que esta forma estrófica adquiere en la comedia me determinaron a analizar con detenimiento su despliegue dramático. En la ponencia presentada al XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro,⁵ he planteado que resulta evidente que los procedimientos de que se vale para incluir sonetos en las obras dramáticas superan la simple formulación contenida en los ocho versos que Lope le dedica a la polimetría en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: «el soneto está bien en los que aguardan». Al respecto, Diego Marín en su significativo estudio sobre la función de la versificación señala que es

por excepción, el único metro dedicado exclusivamente a un tipo de escena, el soliloquio lírico, que combina las reflexiones generales con el sentimiento personal. Lo más significativo del soneto dramático en Lope es que la tensión se deriva de un obstáculo externo más que de un conflicto íntimo.⁶

Añade que con menor frecuencia, pues más habitualmente para ello se vale de metros castellanos, es utilizado para el soliloquio factual en el que se expone un hecho dramático y la reacción inmediata del personaje, más que una reflexión sobre tal hecho. Estas observaciones son válidas pero no cubren otras muchas posibilidades que esta forma ha logrado alcanzar en su traslado del ámbito de la lírica petrarquista a su utilización discursiva en el entramado de una comedia. Entre los ejemplos que he analizado es posible observar en particular que cuando en una comedia aparece un número significativo de sonetos (de cinco en adelante) es porque nos encontramos con otros usos diversos de los habituales o con esquemas ya determinados y reiterativos que se adecuan a situaciones estructurantes construidas como juegos especulares. En comedias tempranas como *Los Comendadores de Córdoba*, fechada por Morley y Bruerton entre 1596 y 1598, la presencia de ocho sonetos es muy considerable, en particular porque seis de ellos, que se agrupan en dos conjuntos de tres, están relacionados con los amores entrecruzados de dos parejas de nobles y de una tercera pareja, la de los criados que jugará en el plano paródico una relación amorosa en contrapunto.⁷ Esta construcción especular, planteada en dos momentos dramáticos de la acción, intenta darle un tono lírico menos coloquial y a la vez agrega una nota cómica necesaria para distanciar al espectador de los efectos de la tragedia.

Entre las comedias que he analizado de la época central de la producción de Lope de Vega, otro caso interesante que permite comprobar diversas perspectivas funcionales del soneto se da en la segunda parte de *El Príncipe perfecto* (manuscrito autógrafa fechado el 23 de diciembre de 1614) con seis ejemplos: uno en el primer acto, dos en el segundo y tres en el tercero. De estos me interesa destacar el soneto que cierra el segundo acto, en primer lugar porque esto no es habitual, y además porque se organiza como un diálogo entre dos personajes, uso considerado infrecuente por los estudiosos de la polimetría en el teatro. Aquí los interlocutores, Tristán y doña Leonor, en un planteamiento de tipo factual y estilo llano y burlón en las intervenciones del criado, intercambian conceptos sobre la desilusión amorosa a medida que van recitando uno o dos versos, o medio verso cada uno. El artificio, en el contexto de la comedia, parece intentar

⁵ Celebrado en Almagro del 15 al 17 de julio. El título de la ponencia que se publicará en las Actas es «Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega»

⁶ Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega.*, Garden City, N.Y., Adelphi University, 2ª ed., 1968 (Estudios de Hispanófila, 2), pág. 103.

⁷ En el trabajo antes mencionado, presentado en el Congreso de AITENSO, analizo esta secuencia de sonetos de los que cabe recordar que algunos fueron reciclados por Lope de Vega en sus *Rimas*. Para las variantes y mayor información bibliográfica véase la edición de Antonio Carreño de Lope de Vega, *Poesía selecta*, Madrid, Cátedra, 1984, págs. 265-66 y 275-76.

suplir cierta monotonía de situaciones sin muchas posibilidades de variar la acción. En esta misma línea de artificiosidad se encuadran los tres sonetos del último acto recitados –uno detrás del otro y sin versos que les sirvan de engarce– por los integrantes del triángulo amoroso: don Lope que se consume de amor y celos («Fálaris, el tirano de Agrigento»), el Príncipe que trata de huir del encanto de la amada («Topáronse el amor desnudo y ciego») y doña Leonor que declara morir y vivir («Yo muero y vivo, yo me hielo y ardo»), en una suerte de gran virtuosismo y para lucimiento de los actores «que recuerda el trío de la ópera lírica».⁸

De este mismo periodo, es *El perro del hortelano* (1613) otra comedia palatina que cuenta con nueve sonetos (el número más elevado del catálogo de Otto Jörder).⁹ Encontramos en este caso algunas coincidencias que resultan interesantes pues reflejan ciertos usos ya estandarizados de los procedimientos compositivos del género. Por ejemplo, un soneto es enviado como un papel o misiva por uno de los personajes al receptor que es quien lo lee. En el primer acto de *El Príncipe perfecto*, don Lope, el amigo e instructor del Príncipe, le hace llegar uno a su pretendida Leonor en el que juega conceptuosamente con las sílabas que componen su nombre («El principio del nombre de mi dama / le dio un *león*: no puede ser más fiero; / el fin le dio mi *amor*, que al fin espero / lo que merece quien espera y ama», pág. 120 c). En *El perro del hortelano*, Diana, la condesa de Belflor, le entrega a su secretario Teodoro, un papel que finge ser de una amiga para que se lo escriba mejor porque ella ignora las cosas del amor.¹⁰ El joven lee el soneto («Amar por ver amar, envidia ha sido», págs. 97-98) y advierte por supuesto que es de Diana, quien está celosa por sus galanteos con Marcela. Luego, en situación geminada, leerá la condesa el soneto reescrito por Teodoro («Querer, por ver querer, envidia fuera», pág. 107).

Asimismo, en el segundo acto y espaciados en el desarrollo de la acción, los tres sonetos que aparecen son tres soliloquios amorosos, que nuevamente cada uno de los miembros del triángulo amoroso pronuncia en momentos de incertidumbre sobre el curso de la situación: primero el de Marcela («¿Qué mal que finge amor quien no le tiene!», pág. 150), luego el de Diana («¿Qué me quieres, amor? ¿Ya no tenía / olvidado a Teodoro? ¿Qué me quieres?», págs. 165-66) y finalmente el de Teodoro («Si aquesto no es amor, ¿qué nombre quieres, / Amor, que tengan desatinos tales», págs. 170-71). La recurrencia de estos esquemas compositivos en los que entran en juego las potencialidades del soneto demuestran que al margen de lo que supone el uso y función de una determinada forma métrica hay que considerar también las necesidades creadas por la dinámica misma de la construcción dramática. En principio, resulta indiscutible que el soneto es una forma métrica que conserva las señas de su identidad extradramática, cimentada en la continua frecuentación con que el Fénix lo ha prodigado en su prolífica producción poética. Si bien en el momento en que incorpora sonetos al juego dramático de cada comedia, éstos no pierden su idiosincrasia específica, en cambio, van a densificar y enriquecer la acción siguiendo pautas comunes de inclusión o cumpliendo inesperados papeles artísticos para mayor lucimiento de los intérpretes.

Para completar este panorama de las líneas de trabajo sobre la polimetría me voy ahora a referir a los resultados que en el área de los metros tradicionales españoles se han podido establecer hasta el momento actual de la investigación. En este sentido, y para el caso específico del romance, Florencia Calvo ha estudiado su funcionalidad en comedias de la primera y la segunda época de la producción de Lope de Vega. Es necesario tener en cuenta que, salvo en el caso del soneto cuyo destino dramático y continuidad se mantienen de modo constante, es evidente que durante los primeros años el dramaturgo no ha encontrado aún las fórmulas métricas que caracterizarán

⁸ Así define esta trilogía María Grazia Profeti al analizarla en una secuencia de sonetos italianos, portugueses y españoles sobre el tema de la enfermedad de amor en su trabajo «Il “mal d’amore”: intertestualità, manierismo, rovesciamento satirico», en *Quevedo: la scrittura e in corpo*, Roma, Bulzoni, 1984, págs. 125-68; la cita en la pág. 135.

⁹ Otto Jörder en *Die Formen des Sonnetts bei Lope de Vega*, Halle, Niemeyer, 1936. En esta obra se cuenta con un inventario de los sonetos de 292 comedias de Lope de Vega.

¹⁰ Utilizo para las citas de Lope de Vega de *El perro del hortelano* la edición de David Kossof, Madrid, Castalia, 1970, págs. 75-227.

sus obras del primer cuarto del siglo XVII. Las tres comedias elegidas para su indagación sobre la presencia de metros de usos predeterminados son: *El testimonio vengado*, la *Comedia de Bamba* y *La varona castellana*, datadas por Morley y Bruerton entre 1595 y 1603, y que poseen las características estructurales, dramáticas e ideológicas de las obras de tema histórico del primer Lope.

En cuanto a la presencia de romances, se consignan las mismas coincidencias ya que todos están contruidos como monólogos dramáticos de duración relativamente extensa y son fáciles de delimitar en tanto coinciden siempre con un relato de un personaje que interrumpe la acción dramática para contar algo que ha sucedido fuera de escena: ya sea en una temporalidad coincidente con la de la pieza; ya sea –es el caso más común– en la prehistoria del relato. Un rápido recorrido por estos romances nos permite afirmar que son largas tiradas de versos cuya funcionalidad excede lo meramente argumental pero también lo dramático ya que están armados para transmitir los núcleos históricos e ideológicos fundamentales de la obra.

La apertura funcional del romance va a darse con gran despliegue en el segundo periodo. Para comprobar este aspecto, de las obras sobre las que ha trabajado Florencia Calvo nos detendremos en *Las paces de los reyes y judía de Toledo* (datada por Morley y Bruerton en el período que va de 1604 a 1612) por cuanto nos permite ilustrar las diversas posibilidades. Desde el punto de vista estructural cabe señalar que en el primer acto, que según Menéndez Pelayo podría titularse *Las Niñeces de Alfonso VIII*, no se registran romances mientras que en los otros dos los hay en proporción considerable.¹¹ Al comienzo del segundo acto, que es donde se aprecia un amplio espectro del romancero, después de las redondillas de apertura se encuentra el primer romance, eminentemente narrativo con el cual Garcerán, personaje muy próximo al rey, repone los sucesos acontecidos desde el final del acto anterior pues ya han transcurrido diez años.¹² En este caso seguimos con el uso habitual que encontramos en las obras anteriores.

Sin embargo, con la presencia del personaje de Belardo, que es el alter ego de Lope de Vega, irrumpe en la comedia el romancero nuevo pues está cantando precisamente uno de su propia autoría: «Hortelano era Belardo / en las huertas de Valencia; / que los trabajos obligan / a lo que el hombre no piensa». Aunque el rey intenta interrumpirlo preguntando por Raquel, continúa su canto con otra cuarteta e introduce, en un nuevo juego de intertextualidad, una canción tradicional: «Yo me iba, madre, / a Ciudarreale; / errare el camino / en fuerte lugare», para luego continuar el diálogo en romance.¹³ Hacia el final vuelve a aparecer nuevamente el romance. Se oye una voz dentro, «cantando triste»: «Rey Alfonso, Rey Alfonso / no digas que no te aviso».¹⁴ Es un romance admonitorio que alude a la historia de la Cava y don Rodrigo y a lo que a él mismo le sucederá. Esto es acompañado por la aparición de una sombra («sombra de mi miedo mismo»), se produce una confusión con Garcerán y finalmente continúa el romance pero como metro de diálogo y cierre del acto. Por último, al comienzo del tercero al entrar la reina en escena ante los nobles del reino y el metro adoptado ha de ser nuevamente el romance que cumple la función de reconstruir la temporalidad de la acción dramática pues han pasado siete años. El final del acto con la reconciliación (las paces) de los reyes y la plegaria a la Virgen se resuelve igualmente en romance dialogado. Como puede apreciarse, Lope ha adquirido una admirable destreza en el aprovechamiento de las potencialidades poéticas del romancero, dentro de la acción dramática, lo que le permite utilizar sus diversos registros para funciones predeterminadas como la relación de sucesos del pasado y la reposición del tiempo transcurrido o para asignarle un poder de evocadora

¹¹ Según Morley y Bruerton (1968), pág. 372, se trata de un porcentaje de 20,4% de romances. La referencia de Menéndez Pelayo se encuentra en las «Observaciones preliminares» a las *Obras de Lope de Vega*, Tomo XVIII, B.A.E. CXCVII, Madrid, Atlas, 1966, pág. 96.

¹² Cito por Lope de Vega, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, edición de James A. Castañeda, Salamanca, Anaya, 1971, págs. 91-94. En relación con el uso del romance, véase lo que el editor dice en la «Introducción», págs. 27-28.

¹³ *Las paces de los reyes*, ed. Castañeda, págs. 108-09.

¹⁴ *Las paces de los reyes*, ed. Castañeda, págs. 128-30.

dimensión lírica al recrear romances nuevos sobre los moldes del tradicional sin dejar de recordarle al espectador su propia voz que canta y cuenta su propia historia personal.

El conjunto de las consideraciones sobre distintas formas métricas que he planteado en esta ponencia, que reúne líneas de investigación en curso, se articula en el poder de significación múltiple cifrado en la polimetría. Nuestra propuesta de análisis y los resultados logrados, aunque parciales no menos válidos por sus convalidaciones textuales, permiten determinar que al centrar la indagación en los niveles funcionales de interrelaciones extradramáticas e intradramáticas, se puede desentrañar la riqueza y la complejidad funcional que la versificación desempeña en los procesos dramáticos del Siglo de Oro.

UN DEMONIO DE IDA Y VUELTA. SOBRE LA EDICIÓN DE LAS ACOTACIONES EN *EL JOSÉ DE LAS MUJERES*

JAVIER RUBIERA
Université de Montréal

Este trabajo se sitúa allí donde se cruzan los caminos de la edición de textos teatrales, los estudios de escenografía y de puesta en escena y las intervenciones demoniacas en la comedia del Siglo de Oro. Tiene su origen en la lectura atenta de ciertos pasajes, de difícil escenificación, de una comedia hagiográfica calderoniana y consiste en un detenido comentario a la solución textual, de la que disiento cordialmente, que Javier Aparicio Maydeu ha proporcionado en su brillante libro sobre *Calderón y la máquina barroca*.¹ Nuestra comunicación insiste una vez más en que, a la hora de editar los textos teatrales áureos, es imprescindible unir un riguroso análisis ecdótico con un cuidado estudio de espacialización.

La introducción del personaje del demonio en una obra teatral lleva siempre consigo una fuerte carga de espectacularidad en consonancia con los extraordinarios poderes físicos de la figura diabólica. Su capacidad para la transformación y el disfraz, sus apariciones y desapariciones sorprendentes, su poder mágico para mover objetos y voluntades y para diseñar lo que va a ocurrir son recursos íntimamente unidos al juego escénico del demonio que le convierten en un imprevisto, pero auténtico, director de escena que mueve los hilos de la representación, aunque no sepa (¿o sí lo sabe?) que en el fondo y a la larga él también juega su papel en el gran teatro del mundo bajo la dirección del Dramaturgo Divino, verdadero mágico prodigioso. Es la del demonio una figura de gran atractivo tanto para el poeta dramático, que encuentra en él un personaje de extraordinarias posibilidades teatrales, como para el actor, al que invita a mostrar su versatilidad como farsante y al que obliga a desplegar todos sus recursos histriónicos, serios y cómicos, con sus variaciones de voces fingidas en alto y en aparte, con su juego de disfraces y de apariencias diversas y con sus arriesgadas acrobacias. Y, por supuesto, esta figura causa fascinación en el público, que también juega a aterrarse con las invenciones y tentaciones del maligno, a divertirse con sus engaños y trucos, a maravillarse con sus espectaculares transformaciones, siempre seguro de que al final las fuerzas del Bien acabarán derrotándole sin impedir que el plan divino siga su curso. Al fin y al cabo se cumple así el objetivo de la representación de las historias religiosas en forma dramática, la reafirmación de la fe, convirtiendo la comedia en una prolongación del sermón o de la catequesis.

La figura diabólica fue utilizada con gran éxito durante siglos en decenas de obras, entre las que destacan algunas comedias de las más representativas del teatro aurisecular como *El esclavo*

¹ Javier Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.

del demonio de Mira de Amescua o *El mágico prodigioso* de Calderón. En la mayoría de ellas, al introducirse al demonio en escena es característico el empleo de abundantes elementos escenográficos, con frecuentes juegos de tramoya, con el uso del pescante para sus vuelos, de despeñaderos para sus descensos vertiginosos, y de escotillones sobre todo para «hundirse» en su regreso a los infiernos. Hay una pieza, precisamente calderoniana, que tiene un interés especial a la hora de estudiar esta figura: *El Joseph de las mujeres*. ¿En qué consiste su peculiaridad?

En primer lugar, en la introducción de un elemento muy pocas veces utilizado en el drama barroco, por su carácter herético. Efectivamente hay dos momentos clave en la pieza, que son aquellos a los que se refiere el título de nuestra ponencia: primero cuando el demonio posee el cadáver de Aurelio al fin de la jornada primera. En ese punto Calderón decide no que el demonio adopte la forma que tenía en vida un hombre ya muerto (Aurelio), sino que la figura diabólica reanime su cadáver introduciéndose en él. Poco antes de terminar la comedia en medio de la apoteosis final con el triunfo y glorificación de Eugenia después de muerta, el demonio abandona el cadáver de Aurelio en una escena que analizaremos más adelante.

Por otro lado, este drama calderoniano es muy relevante para estudiar las apariciones diabólicas en el teatro porque se conserva en la BNE en Madrid un manuscrito de 1669 firmado por Sebastián de Alarcón que contiene lo que dice ser un texto que «se sacó del original de don Pedro Calderón para Manuel Vallejo».² Lo más interesante es que este texto contiene una censura del maestro don Juan de Rueda y Cuevas, firmada en 1679, en la que se tachan varios versos, que se prohíben entonces, y se proponen otros nuevos que modifiquen esta intervención demoniaca en forma de posesión. Por eso constituye un documento muy importante para investigar las relaciones entre la Inquisición y la censura literaria, como bien observaron E. M. Wilson y, más recientemente, J. Aparicio Maydeu.³

Sin embargo, el modo en el que el problema de la posesión demoniaca es recogido en diferentes textos dramáticos del siglo XVII también es muy relevante para estudiar cuestiones de edición moderna de los textos teatrales clásicos, sobre todo cuando se pretende además proporcionar al lector no sólo un texto lo más limpio y fiel posible al muchas veces problemático «original» del dramaturgo sino las orientaciones básicas para hacer una reconstrucción imaginaria de la representación que el texto escrito pretende evocar. Para mí no cabe duda de que en la edición de un texto teatral se requiere no sólo un cuidadísimo análisis ecdótico sino un minucioso estudio de espacialización que identifique claramente la situación de los actores en escena y las circunstancias de la enunciación dramática, que no son siempre tan evidentes. Por eso coincido plenamente con María Morrás y Gonzalo Pontón cuando concluyen su artículo sobre la metodología crítica en la edición de las acotaciones apostando por «una edición lo más fiel a la realidad plural que caracteriza a la obra dramática: un texto depurado que remita al poeta y unas acotaciones que, aun aspirando al mismo objetivo, no dejen de recordar que el teatro vive en la representación y que no es posible desgajar la obra de su virtualidad escénica».⁴

Quizás sea que cuando el demonio está por medio todo se enreda de modo diabólico, pero el caso es que existe la tremenda paradoja de que, de entre todas las comedias del Siglo de Oro,

² Se trata del manuscrito 16548. No lleva título general y comienza directamente así: «Primera jornada del Joseph de las mujeres / santa eugenia de don pedro calderon / año de 1669».

³ Edward M. Wilson, «Inquisición y censura en la España del siglo XVII», en *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona-Caracas-México, Ariel, 1977, págs. 245-72 (es traducción de un texto presentado como ponencia en el XII Congreso de la International Federation for Modern Languages and Literatures celebrado en 1972 y publicado al año siguiente); Javier Aparicio Maydeu, «Notas sobre magia y herejía en 'El José de las mujeres'. Calderón tienta al demonio», *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLII, nº 2 (1994), págs. 587-96. Wilson se había referido en un artículo de 1961 en la revista *Symposium* a este manuscrito y desde entonces se viene repitiendo un error que conviene corregir: la censura de Rueda y Cuevas está datada el 18 de noviembre de 1679 y no de 1670.

⁴ María Morrás y Gonzalo Pontón, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la Parte Primera de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega* I (1995), págs. 75-117. Véanse especialmente las páginas 101-03.

la edición moderna que más y mejor atiende a los aspectos necesarios para una reconstrucción imaginaria del espectáculo al que apunta el texto incurre a la vez en varios descuidos al interpretar los pasajes claves en los que aparece el demonio. Me refiero a la edición de *El José de las mujeres* incluida en el libro de J. Aparicio Maydeu *Calderón y la máquina barroca*.

El trabajo de Javier Aparicio es admirable en muchos aspectos. Se compone de dos partes bien delimitadas: un estudio introductorio de 113 páginas, en que aborda una presentación de la comedia hagiográfica del siglo XVII y realiza una ejemplificación con el caso calderoniano, y la edición muy ampliamente anotada de *El José de las mujeres*. Como propio de alguien que ha dedicado varios años de investigación a un asunto que es el objeto de su tesis doctoral, maneja con rigor y perspicacia un tema de gran complejidad, haciendo intervenir datos e interpretaciones que proceden de diferentes campos o disciplinas: iconografía, teología, historia o retórica, por ejemplo. Así, tiene el gran mérito de ser un verdadero estudio interdisciplinario en el que la cultura del Barroco se ilumina en el punto en que se cruzan teatro y religión. De este modo los estrechos lazos entre escenografía y propaganda de la fe católica quedan perfectamente puestos de manifiesto, como el propio J. Aparicio ya había logrado en varias publicaciones anteriores. Por otro lado, lleva a cabo un tipo de edición teatral tan poco frecuente como necesario en el caso de la comedia barroca, un tipo de edición que se identificaría con la tradición inglesa de «performance criticism».⁵ Efectivamente, en varios momentos se refiere J. Aparicio a sus pretensiones de «facilitar [al lector] los datos para la reconstrucción de un montaje imaginario de *El José de las mujeres*»,⁶ «escenificación virtual» (págs. 17 y 85) necesaria «para que no se desvirtúe, en una lectura reducida al texto literario, la concepción global de la comedia como gran espectáculo audiovisual» (pág. 85) y para que el lector se acerque más a «la verdadera dimensión del teatro teológico calderoniano» (pág. 86). Para lograr este objetivo, cree necesario aportar un extenso aparato de notas que se refieren a «cuestiones escenográficas, aclarando en cada caso el funcionamiento de los mecanismos de tramoya y de los recursos escénicos y definiendo términos, considerando que la falta de anotaciones que atañen a la escenografía y a la puesta en escena impide un acercamiento adecuado a una comedia hagiográfica barroca» (pág. 85). En este sentido la edición de Javier Aparicio representa un formidable avance en la dirección de hacer más rica la experiencia estética que supone la lectura de las comedias del siglo de oro desde un punto de vista que considere su destino primero, eminentemente espectacular.

Como Javier Aparicio no pretende hacer una edición crítica, no tiene en cuenta todos los testimonios de la pieza a editar y, por lo tanto, no realiza un estema basado en el cálculo de variantes, lo cual provocará, como veremos, ciertos problemas a la hora de establecer el texto. Dice tomar como base la Sexta Parte de comedias editada por Vera Tassis en 1683, que consulta en dos ejemplares diferentes, y los coteja con el texto de la *editio princeps*, la Parte XIII de comedias escogidas publicada por Mateo Fernández en Madrid en 1660,⁷ texto este, nos dice, que «es escasamente fidedigno», pues «presenta innumerables supresiones, alteraciones y lecturas defectuosas», «especialmente en las acotaciones escénicas» (pág. 83). Finalmente dice haber tenido en cuenta la copia manuscrita de S. de Alarcón, de 1669, a la que antes nos hemos referido, y la edición moderna de Valbuena Briones.

El momento de la posesión del cadáver de Aurelio por parte de la figura diabólica se produce de una manera muy espectacular y es recogida con precisión en una larga acotación que plantea problemas a la hora de editar el texto. Creo que se producen algunos desajustes en el texto que finalmente edita J. Aparicio, pero por motivos de tiempo y espacio me tendré que limitar a analizar el momento en el que el demonio, al final de la comedia, abandona el cuerpo de Aurelio, dejándole cadáver sobre el suelo, pues plantea problemas ecdóticos más complejos.

⁵ Cf. José María Ruano de la Haza, «Ediciones y manuscritos del teatro calderoniano», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2000, págs. 19-20.

⁶ Aparicio Maydeu (1999), pág. 86.

⁷ *De los mejores el mejor, libro nuevo de Comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España. Parte Treze.*

En la parte final J. Aparicio se aleja de la lectura de la *princeps*, poco fiable y completamente insuficiente, ya que por ejemplo suprime la acotación que indica la apoteosis final de Eugenia sobre un trono de nubes y ángeles. En principio sigue el texto de Vera Tassis, pero no lo transcribe con fidelidad, introduciendo, creo que erróneamente, unas alteraciones innecesarias que van contra el sentido del propio texto. Para comentarlo, yo también dejaré de lado por el momento la lección de la *princeps* y me valdré únicamente de los otros dos testimonios del XVII: Vera Tassis⁸ y el manuscrito de S. de Alarcón.

Se trata del pasaje que comienza en el verso 2700,⁹ cuando se produce el último encuentro, en presencia del gracioso Capricho, entre Cesarino y Aurelio, reanimado este, como sabemos, por el espíritu demoniaco, sin que Cesarino sepa nada del asunto. Cesarino, desesperado ante la noticia de la ejecución de Eugenia, ataca con la espada a Aurelio, pero no puede hacer blanco en él: «*Saca la espada y tira al aire*», mientras dice «Muere a mis manos». Aurelio exclama: «¡Pluguiera / al cielo divino y justo / pudiera morir, y no / viera el honor de su triunfo!». Verdaderamente estas palabras reflejan el pensamiento del demonio mezclado con giros propios de cómo se expresaría Aurelio («cielo divino y justo»). Es un parlamento no fácilmente comprensible por Cesarino, aunque sí sería claro para el público, que está al tanto de la posesión diabólica. Por boca de Aurelio, el Demonio dice que preferiría poder alcanzar la muerte para así no tener que ver el triunfo de Eugenia, avanzando de esta manera lo que muy próximamente va a ocurrir en la apoteósica escena final de la comedia. Capricho, entonces, trata de detener a su señor, para facilitar la huida de Aurelio, y ante la pregunta de Cesarino «¿Librarte piensas, perjuro?», viene el momento cumbre en el que el Demonio va a abandonar el cadáver de Aurelio.

La solución textual de J. Aparicio es la siguiente:

AURELIO Desamparando el cadáver
que habité; que hasta este punto
pudo durar la licencia
de estar en él.

Húndese el Demonio, y queda en el suelo el cadáver de Aurelio

Justo al final de esta acotación se hace una llamada a pie de página y se introduce la nota 217, que dice: «La lección que adoptan todos los testimonios es *húndese, y sale el demonio, quedando un cadáver donde estaba Aurelio*, señalando la acotación después de la intervención de Cesarino. Reconstruimos el texto de la acotación de acuerdo con la lógica escénica, y asimismo variamos la posición de la acotación».

Esta solución, libre y arriesgada, es idéntica a la que había dado Valbuena Briones en su edición y se corresponde igualmente, con la ligera variación de *Desaparece el Demonio* en vez de *Húndese el Demonio*, con las soluciones de Hartzenbusch y de Astrana Marín.¹⁰ En este pasaje, estos dos últimos no están pensando en una lectura teatral del texto dramático y se conforman con transmitir al lector la información de que el demonio desaparece como por arte de magia, quedando el cadáver de Aurelio en el suelo. Por su lado, y dejando aparte que se anuncia la salida de escena de un personaje que realmente no está en ella, en la solución de Valbuena y de Aparicio sí se especifica cómo desaparecería el Demonio (hundiéndose), pero de ninguna manera queda claro, ni parece lógico escénicamente, eso de que de un actor (Aurelio) surja una parte que se hunde en forma de demonio y otra quede tendida en el suelo. Además, como no debe haber contradicción entre las informaciones que se transmiten en acotación y las que derivan de los

⁸ Cito por Pedro Calderón de la Barca, *Comedias. Vol. XV. Sexta Parte de comedias. A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey*, Farnborough-London, Gregg International Publishers and Tamesis Books, 1973, págs. 52-90.

⁹ Cf. Aparicio Maydeu (1999), págs. 264-66.

¹⁰ Pedro Calderón de la Barca, *Comedias. Tomo Tercero*, ed. J. E. Hartzenbusch. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1945, [1849], pág. 376; Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo I. Dramas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1951, [1932], pág. 1211.

parlamentos de los personajes, lo que se supone que ocurre en escena debe estar en consonancia con los comentarios de los dos personajes que lo presencian. Ante lo que están viendo atónitos, Capricho y Cesarino afirman inmediatamente después:

CAPRICHIO	Abernuncio.
CESARINO	¡Ay de mí, infeliz!, ¡qué veo!
CAPRICHIO	Hacerse dos diablos de uno, por apocarse.
CESARINO	¡Mortal estoy!
CAPRICHIO	¿Qué dirá el difunto?
CESARINO	¿Quién eres, pálida sombra? ¿Quién eres, horror caduco?
CAPRICHIO	Por no ver este espectáculo volviera a ser catecúmeno.

De este juego de réplicas se podría concluir: a) que Cesarino y Capricho comentan lo que están viendo, no lo que han visto; b) que es claro que se encuentran ante el hecho sorprendente de que de una figura se han hecho dos; c) que una es «pálida sombra» y la otra «horror caduco» y a ellas se dirige Cesarino. Es decir, el demonio sigue presente en escena, mientras el cadáver de Aurelio yace a sus pies, lo cual no parece conciliable con el modo de editar la acotación Valbuena y Aparicio.

Volvamos ahora de nuevo los ojos a los textos del XVII, más cercanos a la realidad y a los hábitos escénicos de la época, para ver si encontramos una orientación que nos permita devolver la coherencia al texto que acabará en manos del lector moderno. En primer lugar, comprobaremos que la edición de Vera Tassis propone una solución bien diferente que, mirada de cerca, hace que encajen todas las piezas. Dice así:

Ces. Librarte piensas, perjuro?
Húndese, y sale el Demonio, quedando vn cadauer donde estava Aurelio.
Aur. Desamparando el cadauer,
que habitè. *De.* Que hasta este puto
pudo durar la licencia
de estar en él. *Cap.* Abernuncio!¹¹

La acotación anuncia lo que va a ocurrir. El «húndese» no se refiere ni a Cesarino, que acaba de hablar y que por lógica sintáctica debería ser el sujeto, ni al Demonio, como indican las cuatro ediciones modernas, sino al que empieza a hablar inmediatamente, Aurelio. Aurelio dice con palabras del demonio: «Desamparando el cadáver / que habité» y se hunde por el escotillón. Cuando la plataforma sube de nuevo por el escotillón, aparece en ella el Demonio en su forma y al lado el cadáver de Aurelio. Entonces el Demonio concluye, ya con su forma, lo que había empezado a decir desde el cuerpo de Aurelio: «que hasta este punto / pudo durar la licencia / de estar en él». De este modo se hacen «dos diablos de uno» y Cesarino, espantado, se dirige al cadáver, llamándole «pálida sombra», y al demonio, «horror caduco».

Si consultamos el manuscrito de S. de Alarcón, que este dice copiar en 1669 para Manuel Vallejo a partir del original calderoniano, y leemos entre los numerosos borroneos y las tachaduras del censor Rueda y Cuevas, comprobaremos que se recoge una situación similar a la que presentará Vera Tassis. Como en el caso de la Sexta parte de comedias editada en 1683, en el manuscrito se identifica a dos personajes distintos: «aure» y «dem^o». Al margen derecho de los versos censurados de Aurelio, puede leerse «Undese», y al margen de los del demonio «saleldem^o», marcando claramente que el parlamento debe ser dicho por dos personajes distintos, uno antes de hundirse y el otro mientras o después que sale.

¹¹ Calderón de la Barca (1683), pág. 90.

Aparte del valor de la clarificación en sí misma, la correcta identificación de la virtual puesta en escena nos coloca ahora ante un nuevo problema: ¿y qué pasa con el demonio? Las cuatro ediciones modernas hacen desaparecer a la figura diabólica y la comedia termina con la glorificación y apoteosis de Eugenia que, en medio de los sones de un canto celestial, va subiendo en un trono de nubes con ángeles, mientras Melancia, que había levantado un falso testimonio contra Eugenia, dice desde «dentro»: «Infeliz yo, que en castigo / de testimonio e insultos / que intenté, de los infiernos / las eternas penas sufro».¹² La edición de Vera Tassis no hace ninguna indicación sobre el demonio, para el que no hay, por lo tanto, ninguna orden que lo haga salir de escena. ¿Quedaría entonces en una esquina, mordiendo el polvo al ver el fracaso de sus maquinaciones, en contraste con la exaltación de Eugenia? Puede ser... pero el caso es que Vera Tassis se desentiende del asunto y no proporciona al lector ninguna información.

Sin embargo, al consultar el manuscrito de Alarcón, observamos que allí se recoge una variante que con coherencia escénica tiene en cuenta al demonio en el desenlace de la pieza. Efectivamente, tras la indicación de que «aparece Eugenia al son de la música en un trono de ángeles» y después de que Eugenia diga sus cuatro versos, se encuentra la acotación de que «sube la tramoya», pero las líneas que en Vera Tassis y en las cuatro ediciones modernas se adjudican a Melancia, son aquí puestas en boca del demonio, añadiendo al margen: «Húndese y salen llamas». De este modo se acentúa escenográficamente el contraste cielo / infierno, y se da una solución clara a la situación y movimientos finales del demonio, aunque no estoy convencido de que sus últimas palabras sean del todo apropiadas como discurso del príncipe de las tinieblas.

Hasta aquí han llegado estos comentarios que espero sean útiles cuando se lleve a cabo una edición crítica de la pieza calderoniana, pues es indispensable que el lector moderno conozca las diferentes posibles soluciones que se encuentran en los textos del XVII y que probablemente respondan a modos **diversos de ser representadas o a diferentes etapas en la transmisión de un texto**. De trabajos como este espero que se concluya que la atención al modo en que se construye espacialmente la Comedia intensifica la experiencia de la lectura del texto dramático, originalmente pensado para una representación. Por eso, comprender los mecanismos y los procedimientos que el dramaturgo pone en marcha para espacializar los conflictos y las situaciones desarrolladas en la fábula es el primer paso para propiciar una recreación imaginativa más completa que enriquezca la experiencia del lector, colaborador imprescindible en la construcción del sentido. Como señalábamos al principio, todo ello debe ser una operación complementaria a un minucioso estudio ecdótico que permita fijar del mejor modo posible los textos dramáticos áureos.

¹² Aparicio Maydeu (1999), pág. 270.

ARGUMENTOS DE PERSONA DEL GÉNERO DELIBERATIVO EN LA ELECCIÓN DE LOS ALCALDES DE DAGANZO

ASCEN SAENZ
Universidad de Georgia

Dentro de las partes de la retórica relacionadas con los textos literarios, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, me voy a centrar en la *inventio*, constituida de varias partes, de las cuales voy a tratar la argumentación y dentro de ésta los atributos o argumentos de persona. *De Inventione* de Cicerón¹ es una obra que se centra principalmente en la *inventio* de los tres géneros retóricos: judicial, deliberativo y demostrativo. El género judicial se presenta ante un juez y el objetivo es acusar o defender una causa que ha ocurrido en el pasado. Por tanto, la meta del discurso judicial es persuadir o disuadir a los jueces para que decidan sobre la culpabilidad o inocencia del acusado en una causa legal. El género deliberativo se desarrolla ante un hecho que se verificará en el futuro y tiene como objetivo también el disuadir o persuadir sobre un asunto que se apoya en la dicotomía útil/perjudicial. El demostrativo tiene como fin el alabar o vituperar a una persona o cosa ante un público determinado. Frente a los anteriores, el demostrativo carece de una practicidad social pues no conlleva temas sobre los cuales es necesario tomar una decisión. El discurso adquiere valor en sí mismo acercándolo a la literatura. Sin embargo, los otros dos géneros pueden aparecer dentro de un texto literario como ocurre en *Don Quijote* en el discurso defensivo de Marcela (I, XIV) o en el de Ana Félix ante un tribunal que la había condenado a muerte (II, LXIII).

Voy a analizar este entremés siguiendo la argumentación, que a su vez consta de la demostración y refutación, para observar cuáles son los argumentos o atributos de persona que utilizan los futuros alcaldes para persuadir y convencer al tribunal seleccionador sobre cuál de ellos es el mejor.

Tal y como dice Porqueras Mayo en «Cervantes y la teoría poética»,² «Cervantes había leído las más importantes poéticas y retóricas de la literatura grecolatina (Aristóteles, Horacio, Cicerón, Quintiliano, *Retórica ad Herennium*)» y que como «las habrá leído, al menos fragmentariamente, en sus posibles años de estudiante con los jesuitas y en el estudio de López de Hoyos» (84-85) no es difícil suponer que conocía los entresijos retóricos tan en boga y tan importantes en el Siglo de Oro a la hora de concebir un texto literario. Sin lugar a dudas, la relación entre la poética y la retórica es un hecho patente si se analiza las obras retóricas españolas del siglo XVI, ya que como dice Martín Jiménez³ «los propios tratadistas tenían en cuenta la validez de sus preceptos

¹ Voy a utilizar la siguiente traducción: Marco Tulio Cicerón, trad. Salvador Núñez, *La invención retórica*, Madrid, Gredos, 1997.

² Alberto Porqueras Mayo, «Cervantes y la teoría poética», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares 6-9, noviembre 1989*, Barcelona, Anthropos, 1991, págs. 83-98.

³ Alfonso Martín Jiménez, «La literatura en los tratados españoles de retórica del siglo XVI», *Rhetorica* 15.1 (1997), págs. 1-39.

para la composición literaria» (7). Una figura clave en la renovación y *literaturarización* de la retórica en Europa fue Petrus Ramus quien asignó la *inventio* y *dispositio* a la dialéctica dejando la *elocutio* y *actio* a la retórica, al mismo tiempo que estipuló el *exercitatio* en la enseñanza docente, compuesto del análisis de textos y de la producción de otros siguiendo el análisis previo. Esta iniciativa ramista propició la reducción de la retórica a la *elocutio*. Otra idea sugerida por Martín Jiménez es el contraste entre la escasez de poéticas bien entrado el siglo XVI y la abundancia de retóricas, lo cual permite anticipar que los autores literarios formados en el *trivium* (retórica, gramática y dialéctica) estaban familiarizados no sólo con el discurso oratorio sino también con la interpretación y composición de las obras literarias (9-10). Sin embargo, según Martín Jiménez, la influencia ramista en los retóricos y preceptistas españoles no caló muy hondo ya que se siguió la tendencia de las cinco partes en que se dividía la retórica, o sea, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*, quizás como consecuencia de la prohibición de los textos ramistas en España “al menos desde 1568” (37-38). No obstante, el mantenimiento de las partes tradicionales no quiere decir que no se produjese un contagio entre retórica y poética; todo lo contrario, aumentaría la influencia entre ambas ya que se añadiría la *inventio* y *dispositio* a la composición de textos literarios (37-39).

Por tanto, ya no es que compartan distintas partes comunes sino que también dentro de las distintas narraciones escritas para agradar⁴ (narraciones alejadas de las causas civiles) se puede encontrar juicios o discursos deliberativos como recurso para crear la verosimilitud de un hecho en el pasado o en el futuro. Teniendo en cuenta que los entremeses son ficciones (narración de un hecho imaginado que pudo o puede ocurrir) escritas con el objetivo de entretener y en donde provocar la risa es un componente que el entremesista tiene en mente constantemente, en *La elección de los alcaldes de Daganzo* se representa la elección de alcalde entre cuatro aspirantes que tienen que persuadir al bachiller, escribano y regidores sobre su inteligencia, dotes, disposición, habilidades y programa político. Tal y como Salomón⁵ apunta en *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* (1985) «el tipo del alcalde cómico fue repetido hasta la saciedad por los escritores teatrales y [...] fue un tipo exitoso» (95). Salomón atribuye este éxito a «las reacciones afectivas del público y sus raíces ideológico-sociales» y a que en los pueblos rurales castellanos buscaban «reforzar la que llaman “jurisdicción de por sí”, es decir el viejo derecho medieval en que cada comunidad poseía estructuras municipales (concejo, justicia, policía, mercado, etc.)» (95), lo cual se oponía a los intereses de los nobles, señores de vasallos y de la ciudad, cuyos administradores querían centralizar el poder. Este conflicto genera lo que él llama «la ideología aristocrática y urbana del desprecio, del recelo y de la ironía para con los aldeanos» (95).

Para Aristóteles el discurso político tenía como objetivo presentar ante la audiencia la utilidad, pues ella proporcionaría la felicidad, la cual está compuesta de virtudes, riquezas y seguridad.⁶ Cicerón además de la utilidad añade el honor como objetivo en las propuestas políticas de los senadores romanos. Por tanto para Cicerón:

aunque algunos preceptos son comunes a todos los géneros, existen reglas específicas para cada tipo de discurso. En efecto, un elogio, un reproche, la expresión de opiniones, la acusación y la defensa, tienen funciones necesariamente diferentes. En el género judicial se busca lo que es justo, en el demostrativo lo que es digno, en el deliberativo lo que es digno y útil (204).

Dentro de la argumentación se incluyen los atributos de personas⁷ o los atributos de los hechos⁸ que se utilizan en todo tipo de causas y que sirven para apoyar lo que se quiere exponer en la

⁴ Véase *La invención retórica*, nota 63, pág. 22 para mayor información sobre las características de la narración que constaba de tres clases de narraciones, de las cuales una tenía como objetivo agradar, siendo este objetivo uno de los propósitos de la literatura, además del enseñar.

⁵ Noël Salomón, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

⁶ Aristóteles, *Retórica*, trad. Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1990, pág. 1358b.

⁷ Para los atributos de persona véase *La invención retórica*, págs. 132-34.

⁸ Para los atributos de los hechos véase *La invención retórica*, págs. 135-39.

argumentación. En este entremés nos encontramos con unos personajes que postulan a la alcaldía de Daganzo, y por tanto en sus discursos hay que tener en cuenta los atributos de persona así como que si lo que dicen persigue la dignidad y honorabilidad que todo género deliberativo tiene como objetivo. Dentro de los atributos de persona, según Cicerón, están: el nombre, la naturaleza, la clase de vida, la condición, la manera de ser, los sentimientos, la afición, la intención, la conducta, los accidentes y las palabras.

Lo digno está compuesto de la sabiduría, justicia, valor y moderación, a su vez cada una de estas partes tiene divisiones. De esta manera la sabiduría consta de la memoria, inteligencia y previsión. La justicia, que preserva los intereses de la comunidad y garantiza a cada uno lo que se merece, contiene el derecho natural, el derecho consuetudinario y derecho legal. Al mismo tiempo el derecho natural está formado por el sentimiento religioso, el sentido del deber, la gratitud, la venganza, el respeto y la sinceridad. El derecho consuetudinario por los pactos, equidad y los precedentes jurídicos.

El valor es la cualidad, en palabras de Cicerón, que permite de manera reflexiva afrontar el peligro y soportar el esfuerzo (302) e incluye la nobleza de espíritu, la confianza en sí mismo, la paciencia y la perseverancia. La moderación, también en palabras de Cicerón, es el control firme y moderado de la razón sobre la pasión y los otros nocivos impulsos de la mente, y pertenecen a la moderación cualidades como la continencia, la clemencia y la modestia. De entre las cualidades dignas que deben buscarse, además de por su dignidad por su utilidad, están la gloria, el rango, la influencia y la amistad. Y por fin, están aquellas que deben buscarse por su utilidad o interés en donde existen dos aspectos, la seguridad y la potencia.⁹

En *La elección de los alcaldes de Daganzo*¹⁰ la coyuntura en la que se desarrolla la elección surge a la improvisa. En un principio son el bachiller Pesuña, el escribano Estornudo y los regidores Panderoy y Algarroba quienes se han reunido para decidir quién será el próximo alcalde. Son también los que deciden improvisadamente que los *pretensores* a la alcaldía se presenten ellos mismos para ser examinados:

ALGARROBA. Digo
Que, pues se hace examen de barberos,
De herradores, de sastres, y se hace
De cirujanos y otras zarandajas
También se examinen para alcaldes
Y, al que se hallase suficiente y hábil
Para tal menester, que se le diese
Carta de examen, con la cual podría;
El tal examinado remediarse.
(151-52)

El primero de los pretendientes a alcalde que se presenta es Francisco de Humillos. El apellido sirve para identificar y caracterizar a este personaje. El vocablo *tener muchos humos* viene definido en el diccionario de Covarrubias¹¹ como «tener gran presunción y altiveza. Los retratos e imágenes de sus mayores que tenían en los atrios, como decir agora en la sala de linajes, les daban por epíteto 4. humosas, o por esta vanidad o presunción, o porque estaban del tiempo denegridas y llenas de humo» (655). Y Francisco, como dice su apellido, tiene *humillos* de pertenecer a un linaje en el que nadie sabe leer. No sólo está orgulloso de eso, lo cual es algo indigno, sino que concede más importancia a otras cosas «que llevan al leer ventajas muchas» (155) como el rezar cada semana cuatro y cinco veces cuatro oraciones, que se sabe de memoria y el ser cristiano

⁹ Para una definición más detallada de los preceptos deliberativos véase *La invención retórica*, págs. 296-310.

¹⁰ Las citas de *Los alcaldes* pertenecen a Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1984.

¹¹ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, rev. Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994.

viejo. Sabemos por Algarroba que es zapatero de profesión y esto entraría dentro del atributo de la clase de vida, profesión que no tiene mucho que ver con la de administrar justicia en un pueblo. Así vemos que de los atributos de persona que representa Humillos, no son muy favorables para el puesto al que aspira. En cuanto a la presentación que hace de sí mismo, lo único válido y loable es su apelación a su sentimiento religioso y a su cristiandad rancia, lo cual, según él es suficiente para gobernar y «ser senador romano» (155). El sentimiento religioso dentro de los preceptos del argumento deliberativo formaba parte del derecho natural, el cual según Cicerón está implantado por un instinto innato, que a su vez constituía una de las características de la justicia, entendida ésta «como el estado mental que preserva los intereses de la comunidad y garantiza a cada uno lo que debe» (299). Dicho esto, nos queda decir, que ni siquiera su sentimiento religioso es digno de tener en consideración, pues se limita a rezar cuatro oraciones unas cuatro o cinco veces por semana, eludiendo el hecho de ir a misa o de nombrar características como la piedad cristiana. Además muestra su impaciencia al quejarse de que se estaba prolongando la decisión de los principales del pueblo, así como, su falta de principios al querer sobornar al tribunal cuando dice:

HUMILLOS. De que vaya
 Tan a la larga nuestro nombramiento
 ¿Hémoslo de comprar a gallipavos
 A cántaros de arropo y a abiervadas
 Y botas de lo añejo tan crecidas
 Que se arremetan a ser cueros? Díganlo
 Y pondráse remedio y diligencia.
 (153)

Nuestro Humillos, no se ha presentado debidamente, es decir siguiendo la argumentación del género deliberativo ante el electorado. Dentro de las características del valor, una de ellas es la paciencia, la cual ha brillado por su ausencia, mostrándose al contrario impaciente. Ni siquiera los atributos sobre su persona son los más convincentes. Pero no sólo es eso sino que también está orgulloso de su incultura.

Pasemos al siguiente, Miguel Jarrete. En cuanto al apellido, el diccionario de Covarrubias dice lo siguiente: «comúnmente entendemos por jarrete lo alto de la pantorrilla, que junta con la corva» (679), por lo tanto carne dura y llena de nervio poco apreciada por el paladar, refiriéndose, quizás, a su carácter de campesino, rudo y basto.

A diferencia de Humillos está aprendiendo a leer y en cinco meses habrá aprendido completamente, lo que nos muestra cierta afición y perseverancia. Nos describe su naturaleza física al decir que es sano de sus miembros y no tiene sordera ni cataratas ni tos ni reumas (156), por tanto se presenta como una persona físicamente sana y además menciona su clase de vida, dedicada a las tareas del campo como «calzar un arado» y herrar novillos (156). Al igual que Humillos es cristiano viejo. Dentro del atributo de manera comenta como capacidad física el tiro al arco, capacidad que queda descalificada al compararse con Marco Tulio Cicerón al decir, «Y tiro con arco como un Tulio» (156), que no destaca precisamente por ese don, demostrando aún más su ignorancia.

Al contrario de Humillos, no centra su discurso en su categoría de cristiano viejo, por tanto en su sentimiento religioso, sino que se centra en su manera de ser y sus atributos de persona para vencer al público, los cuales no parecen surtir efecto por el comentario irónico de Algarroba: «Raras habilidades para alcalde, / Necesarias y muchas!» (156).

El tercer postulante se llama Juan Berrocal. Su apellido, «lugar donde hay peñascos berruecos» (Covarrubias, 183), no indica una procedencia noble y casi parece indicar la dureza de su cabeza, comparable a la de un peña. Los atributos de persona que presenta ante la audiencia son un poco alejados de la dignidad a que todo pretendiente político puede aspirar, pues, según él, no es puerco ni melindroso, intentando expresar que es moderado, lo cual contradice cuando no controla la pasión con la razón al amenazar con echar «el bodegón por la ventana» (157) si no salen las cosas como él quiere.

Dentro de su manera de ser tiene como conocimiento especial el ser catador de vinos «sesenta y seis sabores estampados / Tengo en el paladar, todos vináticos» (156) lo cual no es una virtud muy loable para aquel que quiere ejercer la justicia. Además arguye que cuando está bebido se le afinan los sentidos a la hora de impartir justicia y «podría prestar leyes a Licurgo / Y limpiarme con Bártulo» (157). Las palabras que utiliza son vulgares, como la referencia a limpiarse el trasero con las leyes de Bártulo o puerco. La falta de prudencia y sabiduría para alcanzar los propósitos de su alcaldía así como la falta de paciencia, de nobleza de espíritu y mala educación que Cicerón recomienda evitar están presentes en este candidato. A ello se une la falta de sentimiento religioso del que no hace mención.

El último en ser examinado es Pedro de la Rana. Su curioso apellido, al igual que el de los anteriores, no indica ninguna procedencia noble sino todo lo contrario. Al presentarse hace referencia a su apellido, «Como rana habré de cantar mal; pero con todo» (158) y a una de las características de esos animales, su canto monótono y chillón, nada agradable, sin embargo, para sorpresa de la audiencia, la presentación que hace de él mismo es todo lo contrario, por tanto esa frase sirve como exordio a lo que viene después, exordio en el que va a usar la falsa modestia. A lo largo de su exposición vemos que su discurso es más elaborado que el de los anteriores *pretensotes*. En un principio hace una introducción en la que dice que va a hablar de su condición y no su ingenio, condición en la que «se investiga si la persona es esclavo o libre, rico o pobre, ciudadano particular o tiene algún cargo público; en este último caso, si lo obtuvo por medios legales o ilegales; si es afortunado, famoso o lo contrario; cómo son sus hijos» (Cicerón 132) y el ingenio entra en la naturaleza de la persona. Como él dice, «diré mi condición y no mi ingenio», es un poco contradictorio con lo que va a exponer ya que no hace ninguna referencia a la condición de *La invención retórica* y sí a su ingenio. Rana tiene claro lo que necesita decir y cómo presentar lo que él haría si fuera alcalde. Usa una metáfora para referirse a su legislatura como alcalde, la vara, alegando que ejercería el poder con fuerza y sería resistente a los sobornos, tanto como una vara de roble o encina.¹² Sería severo y nada riguroso y sería comedido y bien criado al mismo tiempo que evitaría herir el orgullo de los delinquentes así como controlaría su arrogancia y el orgullo que puede ocasionar ejercer el poder. De todos ellos es el que expone un discurso con cuestiones interesantes y relacionadas con el mandato de un alcalde, como el soborno, la imparcialidad, las buenas maneras al impartir justicia, y en donde se habla de los males que aquejan a muchos alcaldes y que él quiere evitar, tales como la arrogancia, la soberbia, la imprudencia, las malas maneras y los sobornos. Los alcaldes aldeanos, tal y como aparece en *Lo villano* de Salomon según una información que obtuvo en las *Actas de Cortes*,¹³ tenían fama de no impartir justicia con los jornaleros y gente pobre de los pueblos porque «los condenan a multas, los encarcelan a pesar de sus demandas o apelaciones a otra justicia, y se quedan con el tercio de las multas cobradas» (96). Por tanto, es la presentación más elocuente y convincente. Presenta atributos de persona que participan de los hechos dignos que tiene que buscar un orador para persuadir, aunque peque un poco de pedantería, sin embargo en el ambiente en que se presenta con un vocabulario acorde con la naturaleza rural en que se desarrolla, sirve aún más para ayudarle a convencer al tribunal. Aunque no acude al sentimiento religioso, esa cristiandad vieja se conoce porque es antisemita ya que se sabe de memoria las coplas del perro de Alba. Además, frente a los anteriores, quienes se centraban, el primero en la religión y el soborno, el segundo en su naturaleza personal en cuanto a las cualidades físicas y el último que no tiene ningún atributo personal digno de recordar, su presentación es remarcable. Rana, usando un ingenio que dice no va a usar, va a confrontar la figura de Humillos y lo que ésta representa, el soborno, la incultura y la cristiandad rancia. Sin embargo, todavía no los ha

¹² En *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, la vara del alcalde «es insignia simbólica de su *imperium*, posee el valor concerto de una ferula con la que se puede golpear a los aldeanos administrados», pág. 104.

¹³ Véase pág. 96 para mayor información sobre la mala actuación de los alcaldes.

convencido, pues son reacios a creer que sea verdad todo lo que ha dicho y que el poder no lo transforme:

HUMILLOS. Esos ofrecimientos que ha hecho rana,
 Son desde lejos. A fé que si él empuña vara,
 que él se trueque y sea otro hombre
 Del que ahora parece.
 (160)

Resumiendo, de entre todos los candidatos a alcalde, sin duda alguna, es Rana el que mejor se presenta a sí mismo para ocupar la vacante, no es sólo el que presenta los argumentos más dignos sino el que también habla sobre lo que hará en un futuro en beneficio del pueblo cuando imparta justicia, lo cual incurre en la utilidad que el discurso deliberativo también debe buscar. Utiliza los atributos de persona más acordes con la materia en cuestión y al contrario de los anteriores elude toda referencia al sentimiento religioso. Cuando el sacristán aparece en escena Rana es quien le manda callar de manera contundente diciendo que la iglesia no debería inmiscuirse en las cosas de estado limitándose exclusivamente a las cuestiones relacionadas con la religión, ganando de esta manera el apoyo de los electores:

RANA. Dime desventurado: ¿qué demonio
 Se revistió en tu lengua? ¿Quién te mete
 A ti en reprehender a la justicia?
 ¿Has tú de gobernar a la república?
 Métete en tus campanas y en tu oficio;
 Deja a los que gobiernan, que ellos saben.
 (168)

DISCURSO HEROICO, ASPIRACIÓN IMPERIALISTA Y EL MUNDO MEDITERRÁNEO EN LA OBRA DE CERVANTES

ALEXANDER SAMSON
UCL

La obra de Cervantes juega deliberadamente con correspondencias entre la vida y el arte. Juan Goytisolo y María Antonia Garcés, entre otros, han identificado en su obra las huellas persistentes del trauma del cautiverio.¹ Sin duda, la lista de sus ficciones que tratan el tema es larga: entre otros *Los baños de Argel*, *El trato de Argel*, «La historia del cautivo» en *Don Quijote* (I: 39-41), «El amante liberal» en las *Novelas ejemplares*, *La gran sultana*. Sin embargo deberíamos resistir la tentación de sobrevalorar esta ficción frente a su biografía y viceversa. Parece simplista la noción de que su vida «puede leerse como una novela de desventuras muy cercanas a lo quijotesco» y que era la historia del mismo Cervantes de que «se ocupó de contar de diferentes maneras a lo largo de las páginas de sus obras». ² Por supuesto su vida le proporcionaba materia cruda para su ficción, pero a la vez que acudía a episodios muy cercanos a lo que él mismo había experimentado, tenía que tener en cuenta a la vez, que ya existían convenciones literarias gobernando su desarrollo. Ya se había formado en un género bien reconocido, la biografía soldadesca e historia de cautivos, cuando decidió volver sobre esta materia otra vez, en su bien discutida «historia del cautivo» en la primera parte del *Quijote*.

El propio Cervantes nos llama la atención a esta intertextualidad en *Persiles y Sigismunda* mediante el encuentro de los peregrinos con los cautivos falsos, que suscita una cuestión frente a la representación de Argel en Cervantes. ¿Hasta qué punto era ya un lugar común literario a principios del siglo XVII? En *El Buscón*, Quevedo estableció una analogía entre la huida de don Pablos de la escuela de penuria del licenciado Cabra y la liberación de cautivos de Argel: «Despedímonos de los compañeros, que nos seguían con los deseos y con los ojos, haciendo las lástimas que hace el que queda en Argel, viendo venir rescatados la Trinidad sus compañeros». ³

En *Persiles y Sigismunda*, los cautivos falsos han comprado el lienzo que funciona de ayuda nemotécnica para desarrollar su historia engañosa, a otros que «debían de ser falsos como nosotros». ⁴ Inesperadamente el alcalde les perdona y encima comparte con ellos su experiencia verdadera

¹ El libro excelente de María Antonia Garcés, *Cervantes in Algiers: A Captive's Tale*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002, es imprescindible para cualquier consideración de este tema.

² Georgina Dopico Black, «La historia del Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes», en *España en tiempos del Quijote*, ed. Antonio Feros y Juan Gelabert, Madrid, Taurus, 2004, pág. 23. La tentación se ve en el título de la biografía de Luís Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Editorial Reus, 1948 – 58, 7 tomos. Muchas veces se compara favorablemente con Lope con respecto a su integridad y ética.

³ Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 129.

⁴ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004, III, x, pág. 535.

para que «ninguno les coja en mal latín en cuanto a su fingida historia».⁵ Su conclusión un tanto misteriosa al topar con los peregrinos al día siguiente es que «los malos ministros della [la justicia] se hacen a una con los delincuentes, para que todos coman».⁶ El lienzo por supuesto recuerda el que llevan los peregrinos y que les es pedido por el alcalde, quien pregunta si «¿traéis otra historia que hacernos creer por verdadera, aunque la haya compuesto la misma mentira?». Esta metaficción compleja se refiere al final a la misma historia que leemos. Lo interesante es el uso de Argel como metáfora de «la misma mentira», de los límites de la credibilidad. Invocar la experiencia propia en el Siglo de Oro en una variedad de contextos era un tópico retórico bien reconocido para dar autoridad a textos tan variadas como historias, crónicas, tratados científicos, comedias (entre ellas *Los baños de Argel* de Cervantes, donde don Lope concluye la obra: «No de la imaginación / este trato se sacó, / que la verdad lo fraguó / bien lejos de la ficción»⁷) y otros géneros de ficción. Las manipulaciones retóricas sobre la autoría en el *Quijote*, nos debería avisar de la posible complejidad de la relación entre las representaciones que de sí mismo hacía el autor y su biografía verdadera. Además en esta época la distinción entre ficción e historia se ignoraba sistemáticamente.

La ingeniosidad consciente del uso de su propia biografía por parte de Cervantes es patente en su respuesta a los insultos de Avellaneda:

Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y de manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros. Si mis heridas no resplandecen en los ojos de quien las mira, son estimadas a lo menos en la estimación de los que saben dónde se cobraron: que el soldado más bien parece muerto en la batalla que libre en la fuga, y es esto en mí de manera, que si ahora me propusieran y facilitaran un imposible, quisiera antes haberme hallado en aquella facción prodigiosa que sano ahora de mis heridas sin haberme hallado en ella. Las que el soldado muestra en el rostro y en los pechos, estrellas son que guían a los demás al cielo de la honra, y al desear la justa alabanza.⁸

Primero, igual que en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, pese al insulto aparente, bromea sobre su propia manquedad, llamando la atención en la frase siguiente al calificativo de «manco», sobre el no tener el tiempo «en mi mano». Allí asevera que antes se «cortara la mano» que inducir al lector cualquier «mal deseo o pensamiento».⁹ En su última publicación póstuma ya se atribuía a sí mismo, por la boca de un estudiante que tope en el camino de Esquivias a Madrid, el sobrenombre oximorónico de «manco sano».¹⁰ La fórmula en las *Novelas ejemplares* según la cual Lepanto había sido «la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros» se repite en *Persiles y Sigismunda*.¹¹ En contextos posteriores al prólogo a las *Novelas Ejemplares* vuelve a aparecer la idea de que su herida «resplandece» o parece «hermosa» por donde lo cobró. Se encuentra por ejemplo en el prólogo a la segunda parte de *Don Quijote*, antes de una sentencia sobre la gloria del soldado que «más bien parece muerto en la batalla que libre en la fuga» y también en el consejo que da don Quijote al paje que va a la guerra, cuando se atribuye a Terencio. En *Persiles y Sigismunda* es la contribución de Croriano al libro, *Flor de aforismos peregrinos*.¹² El pasaje del *Quijote* termina con un par de declaraciones convencionales sobre la honra y la buena reputación. Si se pudiera argüir que aquí descubrimos el disgusto

⁵ *Ibidem*, III, x, pág. 538.

⁶ *Ibidem*, III, x, pág. 540.

⁷ Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel*, edición electrónica de la página web siguiente, <<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/cervantes/esbanarg.html>>, III, ll. 1061-072.

⁸ *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, 2 tomos, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998, Prólogo al lector, Segunda Parte, págs. 617-18.

⁹ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 50-53.

¹⁰ *Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz (2004), Prólogo, pág. 121.

¹¹ *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber (1992), Prólogo al lector, pág. 51.

¹² *Don Quijote*, ed. Rico (1998), XXIII, págs. 617 y 835, y *Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz (2004), IV, i, pág. 632.

de un hombre ofendido, igualmente se podría leer como un vehículo para volver a repasar un pasado heroico y así elevar el estatus del escritor ante su lector y en relación con Avellaneda. De todas formas cualquier grano de verdad biográfica que contenga, hay que subordinarlo necesariamente al entendimiento retórico y reconocer su enfoque primario en la mitologización del autor.

Su presentación por ekphrasis en las *Novelas ejemplares* se marca por su patriotismo convencional, aunque lo matiza al decir que creer tales elogios sería disparate. Tampoco podemos descartar tan fácilmente la glorificación del emperador Carlos V como «el rayo de la guerra» o Lepanto como ocasión «señalada». Cuando escribió las canciones a la Armada Invencible, elogiaba sin ironía «Felipe, señor nuestro, / segundo en nombre y hombre sin segundo», ofreciendo de parte de España «a trueque que al inglés pérfido cuello / pongas al justo yugo que merece / su injusto pecho y proceder insano; / no sólo el oro que se adora en vano / sino sus hijos caros». ¹³ Diez años más tarde en Sevilla, delante del túmulo de Felipe II, esa «máquina insigne», el tono de sus versos marcaría un cambio de actitud en relación con «la representación oficial de Felipe II» que «servía como invitación a revivir indirectamente la experiencia de toda una vida a través del simbolismo visual que rodeaba a la persona del rey difunto». ¹⁴ Había dos paneles que representaban la batalla de Lepanto y en total siete sobre el enfrentamiento entre España e Islam. Su soneto no aludía a ninguno de estos aspectos del monumento. En vez de ofrecer todo el oro e hijos de España al servicio de tal «braveza», como había hecho en el poema anterior, aquí el narrador señaló meramente su coste y efimeridad: «Cada pieza / vale más que un millón, y que es mancilla / que esto no dure un siglo». ¹⁵ El valentón que respalda la reacción dramatizada se va y significativamente «no hubo nada». ¹⁶ Los momentos de patriotismo y expresiones de sentimientos convencionales no concuerdan con el cinismo y amargura presente aquí o por ejemplo en la sátira sobre la entrada del Duque de Medina en Cádiz: «ido ya el conde, sin ningún recelo, / triunfando entró el gran duque». ¹⁷ Esta crítica se dirigía tanto al monarca como al inepto Duque de Medina Sidonia, a un rey que «había reducido España de un imperio mundial a un país en bancarrota tanto en términos económicos como espirituales». ¹⁸ No es una cuestión de cronología, porque ya en los años ochenta se descubre una actitud crítica anti-imperialista, en obras como la contra-épica *La destrucción de Numancia*, pese a la visión con que termina la obra del valor español. ¹⁹ Además era siempre muy consciente del sacrificio sangriento requerido por tal política. Las canciones de la Armada no ignoraban el lado oscuro y terrible de la guerra. El nacionalismo mesiánico que había caracterizado a España a mediados del siglo XVI, frente a fracasos como la Armada, cedió a una conciencia del coste ruinoso de una política intervencionista en el centro agrario de Castilla, donde había despoblación, estancamiento económico y pobreza cada vez más visible. El problema de reclutar los 9.000 hombres requeridos para mantener la fuerza militar española se había vuelto crónico durante los 80, frente a este estancamiento de población. En palabras de John H. Elliott, si «bien el túmulo era una invitación a recordar el pasado con orgullo, también brindaba indirectamente la oportunidad de recordar el pasado con amargura». ²⁰ Cervantes había visto este lado oscuro de la ambición imperial de España como proveedor en 1588, un año de cosecha fracasada.

¹³ Miguel de Cervantes, *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Clásicos Castalia, 1981, 2 tomos, II, pág. 366.

¹⁴ John H. Elliott, «“Máquina insigne”: La monarquía hispana en el reinado de Felipe II», en *España en tiempos del Quijote*, ed. Antonio Feros y Juan Gelabert (2004), pág. 42.

¹⁵ *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos (1981), II, pág. 377.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 376.

¹⁸ Adrienne Laskier Martín, *Cervantes and the Burlesque Sonnet*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991, pág. 102. Las traducciones de fuentes inglesas son mías.

¹⁹ Sobre esta interpretación de la comedia, véase Barbara Simerka, *Discourses of Empire: Counter-Epic Literature in Early Modern Spain*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2003, Chapter 4 – The Early Modern History Play as Counter-Epic Mode: Cervantes's *La destrucción de Numancia* and Lope de Vega's *Arauco domado*, págs. 77-128.

²⁰ *España en tiempos del Quijote*, ed. Antonio Feros y Juan Gelabert (2004), pág. 45.

En el centro de cualquier estrategia imperial está la relación entre las armas y las letras, el poder y la cultura, el dominio militar y la propaganda. En la posguerra, según contemplamos los miembros perdidos, los cuerpos destrozados, ¿cómo podemos generar una narrativa aceptable de lo que ha pasado? Más allá de ofrecer una justificación, es una cuestión de mostrar en qué sentido la guerra fue inevitable y pese a cualquier consecuencia justa. En la obra de Cervantes las respuestas a esta pregunta dependen del contexto y propósito con los que se escribieron y varían según el género elegido. No eran iguales en un poema satírico y una oda panegírica. «La historia del cautivo» es precisamente una exploración madura de la relación entre las armas y letras a través de las vocaciones respectivas del cautivo y su hermano Juan Pérez de Viedma. Aunque la conclusión de don Quijote es que las armas son superiores a las letras, la prueba evidente delante de sus ojos dice lo contrario. Es el otro hermano quien ha medrado. La ambigüedad ideológica de esta historia se ha comentado en varios estudios, que señalan sus dos niveles; el épico y heroico (con los elementos de «romance» o sea, de ficción idealista), al que se contrapone lo relativo, el mundo del mercado, de identidades religiosas intercambiables, hibridismo y heterogeneidad.²¹ El conocido ensayo de Paul Julian Smith utiliza el tópico de sodometría para argüir que el mundo mediterráneo confunde la noción de valor absoluto y transforma el sujeto en otro objeto de intercambio, reduciéndolo todo al plano económico.²² La forma en que la ficción de Cervantes trata herejía e identidad religiosa es a la vez fascinante y desconcertante. Zoraida es un ejemplo del «eroticismo prohibido en la mujer», de la asociación entre sensualidad y el Este en una mirada orientalista incipiente.²³ Cuando llega a la venta «a la morisca vestida», su silencio les conduce a imaginar que es «mora». El cautivo les explica: «Mora es en el traje y en el cuerpo, pero en el alma es muy grande cristiana, porque tiene grandísimos deseos de serlo».²⁴ En uno de los momentos más curiosos de la historia, la verdad de su religión queda confirmada en la iglesia de Vélez Málaga donde los iconos de la Virgen se parecen a su visión de (los rostros de) Lela Marién. En vez de situar la identidad religiosa en el linaje, Cervantes lo identifica con el deseo y la voluntad. En *Persiles y Sigismunda*, le enseñan a Auristela «todo aquello que a ella le parecía que le faltaba por saber de la fe católica: a lo menos, de aquello que en su patria oscuramente se platicaba».²⁵ Pero luego se da por supuesto que su entendimiento rudimentario del catolicismo viene de no ser católica: «había hecho voto de venir a Roma a enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes septentrionales les andaba algo de quiebra».²⁶ *Los baños de Argel* contrasta el renegado bueno Hazén con el traidor malo Yzuf. En «la historia del cautivo» junto a la ambigua Zoraida, hay el renegado murciano, cautivo desde niño, que les ayuda a escapar y vuelve a la fe de su nacimiento. Lo reaccionario de su narración en *Persiles* sobre la conjuración del pueblo morisco en Valencia para pasar a Berbería, llevando presos a sus vecinos, se atenúa con los buenos Rafala y su tío Jarife «moro sólo en el nombre», quien insiste que: «Morisco soy, señores y ojalá que negarlo pudiera; pero no por esto dejo de ser cristiano».²⁷ En un recuerdo de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, esta figura de la otra orilla vocaliza la profecía de una España «entera y maciza».²⁸

²¹ El trabajo fundamental sobre la historia del cautivo es Francisco Márquez Villanueva, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975. Sobre la historicidad de la figura de Zoraida, véase Jaime Oliver Asaín, «La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española* XXVIII (1948), págs. 245-339. Más reciente es una consideración de Michael Gerli, *Refiguring Authority: Reading, Writing, and Rewriting in Cervantes*, Lexington Ky., University of Kentucky Press, 1995.

²² Paul Julian Smith, «The Captive's Tale»: Race, Text and Gender, en *Quixotic Desire. Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*, ed. Diana de Armas Wilson and Ruth El Saffar, Ithaca, Cornell University Press, 1993, págs. 227-35.

²³ Jeremy Lawrance, «Europe and the Turks in Spanish Literature of the Renaissance and Early Modern Period», en *Culture and Society in Habsburg Spain: Studies Presented to R. W. Truman by his pupils and Colleagues*, ed. Clive Griffin, Nigel Griffin, Eric Southworth and Colin Thompson, London, Tamesis, 2001, págs. 17-35, págs. 20 y 30.

²⁴ *Don Quijote*, ed. Rico (1998), XXXVII, pág. 440-42.

²⁵ *Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz (2004), IV, v, pág. 656.

²⁶ *Ibidem*, IV, xii, pág. 703.

²⁷ *Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz (2004), III, xi, págs. 546 y 548.

²⁸ *Ibidem*, pág. 547.

Al margen de su cuota de recuerdos personales, no deberíamos minusvalorar las dimensiones políticas de «la historia del cautivo». Cascardi ha señalado en un artículo recién que «se han olvidado las dimensiones históricas y la profunda conciencia política del *Quijote*».²⁹ La locura de don Quijote vuelve a probarse al principio de la Segunda Parte en la fantasía del protagonista de remediar la política del rey contra el Turco recogiendo a todos los caballeros andantes de España para hacer frente a la amenaza otomana. Refleja la noción de que los libros de caballerías estaban estrechamente implicados en las aspiraciones marciales e imperialistas de la España habsburga. Higuera ha argüido que a través de su héroe: «Cervantes intenta comprender lo importante y la locura del imperialismo español» y «la religión complicada que inspiró a y justificó ese imperialismo».³⁰ En términos aun más contundentes Diana de Armas Wilson ha sugerido que la ambición imperial de una cultura entera es criticada por Cervantes a través de su desplazamiento irónico en los bárbaros en *Persiles y Sigismunda* de ideas de dominación global. Cervantes «parece mofarse de toda política imperialista que surge de un planteamiento providencial» y «exponer la realidad barbárica del imperio universal».³¹ El trato que recibieron los veteranos de los conflictos del siglo XVI al volver a sus países, sin duda creó mucha desilusión frente a nuevos proyectos militares. La alusión al mismo autor en la narrativa interpolada del cautivo se refiere a un heroísmo que está entendido exclusivamente al nivel del individuo: «con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, todas por alcanzar libertad», pese a la invocación convencional de fama.³²

Para Goytisolo la obra cervantina está «concebida de la otra orilla –la de lo excluido y rechazado por España».³³ Esta noción de una literatura de los márgenes que compite con todo lo ortodoxo, lo oficial, le conduce a aseverar que «Cervantes elaboró su compleja y admirable visión de España durante su prisión en tierras africanas, en contraposición al modelo rival con el que contendía».³⁴ La noción de un planteamiento extremadamente subversivo, de su obra como ataque contra una España imaginada como monolítica, homogénea e intachablemente católica, no toma en cuenta la ambivalencia fundamental que espero que se haya ilustrado en las páginas anteriores. Américo Castro arguyó que junto a la actitud crítica de Cervantes hacia la política mediterránea de Felipe II, aparente en *El trato de Argel*, *El gallardo español*, había otros pasajes «de carácter patriótico en que brilla el orgullo nacional».³⁵ Esto es lo que el análisis de Goytisolo deja de lado, la posible complejidad de la respuesta de Cervantes a la política imperial española –de esperanza a frustración, de orgullo a amargura, cinismo y desilusión. Una de las cosas tal vez más significativas que está omitido o perdido entre los elementos de «romance» en «la historia del cautivo» es el testimonio que Cervantes se vio obligado a hacer antes de recobrar su libertad. En la historia solamente el renegado tiene que hacer una información.

Existe una ambigüedad crítica en el prólogo a las *Novelas ejemplares* después del autorretrato ekphrástico del autor, cuando escribe «yo me levantara a mí mismo dos docenas de testimonios». Puede que sea una referencia a una mitologización de su propia reputación que había empezado al salir de su cautiverio argelino. La información de 1580 dejaba constancia pormenizada de su servicio militar heroico e igual su resistencia épica al musulmán mientras estaba encarcelado. Estos testimonios respondían a un escepticismo institucional frente a las narrativas de individuos rescatados sobre su servicio y fidelidad mientras cautivos. La poca fiabilidad inherente a estas afirmaciones del sujeto necesitaba ser corroborado por un proceso legal con múltiples testigos, que tuviesen una relación

²⁹ Anthony Cascardi, «Historia e iconoclasma moderno en el *Quijote*», *Insula* 700-701 (abril – mayo 2005), pág. 17.

³⁰ Henry Higuera, *Eros and Empire: Politics and Christianity in Don Quixote*, London, Rowman and Littlefield Publishers, 1995, pág. 1.

³¹ Este argumento muy persuasivo aparece en Diana de Armas Wilson, *Cervantes, the Novel, and the New World*, Oxford University Press, 2000, págs. 159, 181, 205-06.

³² *Don Quijote*, ed. Rico (1998), XL, pág. 463.

³³ Juan Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, Barcelona, Ibérica, 1982, pág. 60.

³⁴ Goytisolo (1982), pág. 61.

³⁵ Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972, pág. 226.

determinada con el autor principal. Antes de ponerse en libertad y estar reintegrado en la sociedad cristiana española había que pasar este rito de paso. El marco institucional que administraba este sistema, equilibraba su escepticismo implícito, con un empirismo simplista de atestación y afirmación. Se ha defendido que la actitud crítica que esto implica jugó un papel clave en el desarrollo de su poética de ficción en prosa y fue clave en el desarrollo de la novela moderna.³⁶

La historia del conflicto, de los enfrentamientos de ideologías o civilizaciones, va de mano a mano con las interacciones creativas (hibridismo, intercultura y traducción) que producen la cultura. Los participantes en tales conflictos, los que han invertido su propia sangre en estas empresas, no los pueden dejar atrás muy fácilmente, aunque reconocen homologías desconcertantes entre sí mismos y los que quieren aniquilar. El patriotismo común de la obra de Cervantes, los valores de la honra, virtud militar y piedad, coexisten con una crítica aguda de una política específica. Los sueños expansionistas de la época de su nacimiento y la política exterior intervencionista que implicaba, se transformaron en su madurez en un enfoque más introvertido, una visión más aislacionista y tal vez provinciana, que no llegaría a aceptar la monarquía española hasta años más tarde.

³⁶ Me gustaría agradecer a Robert Goodwin por dejarme leer su artículo muy importante sin publicar sobre este origen de la poética de Cervantes.

JERÓNIMO DE FLORENCIA, PREDICADOR DE HONRAS: *SERMÓN A LAS HONRAS DE LA EMPERATRIZ DOÑA MARÍA*¹

JOSÉ SERVERA BAÑO
Universidad de las Islas Baleares

Se ha puesto de relieve la personalidad de Florencia, su relación e influencia con la familia real, su papel primordial en la compañía de Jesús, su prestigio como predicador real e incluso su éxito entre los más diversos estamentos sociales; así se recoge, entre otra documentación, en el libro *Honor del gran patriarca San Ignacio de Loyola*.²

Las honras fúnebres de Florencia, realizadas sobre personajes ilustres de la época, lo sitúan en la cumbre social del momento. Vivió los acontecimientos de la Corte durante 33 años. Fue confesor de los Infantes, y tuvo gran influencia sobre Felipe III, estando presente en su muerte.³ La relación de sus dedicatorias demuestra que fue figura principal: el arzobispo de Toledo, D. García de Loaisa; la emperatriz María de Austria; Felipe III; la reina Margarita; el conde de Lemos; el duque de Monteleón; etcétera.

El texto analizado se titula *Sermón que predicó el Padre Jerónimo de Florencia, religioso de la Compañía de Jesús, a las honras de la S. C. Majestad de la Emperatriz doña María*.⁴

PORTADA Y DEDICATORIA

Este sermón se constituye en uno de los más ilustrativos del estilo de Florencia. Se publica en Madrid en el año de la muerte de doña María, 1603, a sus 75 años, cuando Florencia cuenta con 38, y se halla en el inicio de su carrera.⁵ El sermón, incluido en el *Libro de las honras que*

¹ Esta comunicación se enmarca dentro del proyecto «Estudio de la oratoria del padre Jerónimo de Florencia (1565-1633) y edición crítica de sus sermones y oraciones fúnebres» (BFF2003-06287), financiado por el Ministerio de Educación y Cultura.

² J. E. Nieremberg, *Honor del gran patriarca San Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús, en que se propone su vida, y la de su discípulo el apóstol de la Indias San Francisco Javier*, Madrid, María de Quiñones, 1649. En la Real Biblioteca, signatura MC/MD/3012. En la transcripción de los títulos y de los textos se regulariza la ortografía siguiendo las normas del español actual. Además, se indica el número de la página entre paréntesis.

³ Véase Montalvo, Juan de, *Carta del P. Juan de Montalvo. Rector del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, para los Padres Rectores de la Provincia de Toledo, en la muerte del P. Jerónimo de Florencia, de la misma Compañía*. En la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura VE 180-59.

⁴ María de Austria (Madrid, 1528-1603). Emperatriz de Alemania (1548-1576). Hija de Carlos V y de Isabel de Portugal. Se casó con el emperador Maximiliano II (1548) y le dio varios hijos, entre ellos Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II.

⁵ El ejemplar estudiado se halla en la Biblioteca de Palacio, incluido en el libro de honras citado. Signatura: MC/MD/3007.

bizo el colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria, fundadora de dicho colegio, que se celebraron a 21 de Abril de 1603 (Luis Sánchez, Madrid, M.DC.III), presenta en la portada el escudo real de los Austrias en España. Se dirige a la «Serenísima Infanta Soror Margarita de la Cruz, monja de la orden de Santa Clara en el sagrado monasterio de las Descalzas de Madrid», es decir, a Margarita de Austria, que en 1585 profesó en dicho convento.⁶

En la siguiente página, se indica que ofició la misa, previa al sermón, el arzobispo de Zaragoza y, luego, subió al púlpito el P. Florencia,⁷ y que, dado su aceptación y provecho, se publica en el libro ya citado.

TEMA Y ESTRUCTURA

El sermón es una defensa de la Compañía de Jesús como vanguardia ante la herejía, y así se expone cuando se refiere a la Emperatriz:

Esta Fe viva de Dios, y de todo lo que el manda creer, era el principio de todo su bien, y así la celó siempre grandemente, defendiéndola no solo por su persona en varias ocasiones entre herejes, como veremos, sino también por sus hijos, que han estado, y están en las fronteras de los enemigos de nuestra santa Fe, deseando por ella verter su propia sangre, y a ellos beberles la suya, y bañar en ellas sus vestidos. (pág. 22v)

Sobre el tema de la herejía versa en varias ocasiones, pero más para ensalzar la figura de la Emperatriz que para otras cuestiones.

La cita del libro de *Job* 39, xxvii-xxx, que abre el sermón, constituye el tema del mismo. Una posible traducción: «¿Se remonta por orden tuya el águila, y hace su nido en las alturas? Habita en las rocas, y allí pasa la noche, en la cresta de las rocas, en lo más abrupto; acecha desde allí la presa, que de muy de lejos descubren sus ojos: beben la sangre sus polluelos, y donde hubiere cadáveres, inmediatamente allí está».

El fragmento se inserta en una serie de interrogaciones de «Intervención de Dios», cuyo final es: «¿Querrá el censor contender todavía con el omnipotente? El que pretende enmendar la plana a Dios, responda». La respuesta de Job a Yavé: «He hablado a la ligera. ¿Qué te voy a responder? Pondré mano a mi boca». La enseñanza del fragmento en *Job* indica que Dios decide sobre los seres, no el hombre. El orden natural es ejecutado por Dios. Florencia dice que el tema tiene dos sentidos, el uno es literal y el otro, alegórico: «Y si a cualquiera alma justa le viene bien esa alegoría del águila, de justicia se debe a nuestra santa Emperatriz, por ser santa, por ser Reina, por ser Emperatriz: [...] Pues eso hago yo este día, levantando a una Emperatriz de la tierra, a un imperio celestial» (pág. 22).

Casi al final descubre el sentido de uno de los elementos alegóricos básicos del sermón, el águila con sus polluelos, bebiendo la sangre:

Pulli eius lambent sanguinem, los hijos de nuestra Real águila, como hijos de madre tan celadora y defensora de nuestra santa Fe con la lanza en la mano la han defendido, y defienden en el campo, deseando beberles la sangre a los enemigos de ella, a los cuales su santa madre ayudaba a pelear, sino desde el campo con la lanza en la mano, a lo menos desde el coro con oraciones, y desde un santo monasterio con vida ejemplar. (págs. 39v-40)

Las referencias constantes al carácter histórico de la Emperatriz, comparada con el águila real, lógicamente, cierran la alegoría; así Florencia afirma:

⁶ Margarita de Austria (Viena, 1567-Madrid, 1633). Hija de Maximiliano II y de María de Austria.

⁷ Se cita el sermón, entre otros, en S. J. Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. Première Partie: Bibliographie*, Bruxelles-Paris, MDCCCXCII. Existe Ed. fac. Mansfield Centre, CT: Martino Publishing, 1998; José Simón Díaz, *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: Escritos localizados*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca y FUE, 1975; también en *Bibliografía de las Literaturas Hispánicas*, Madrid, CSIC, 1972, tomo X, págs. 271-72.

y para que se vea cuan cuadrantemente le ha venido el tema de Job, [...] por lo cual parafraseando todo el tema, digamos así: Es nuestra santa Emperatriz una águila Real, que obedeciendo a los preceptos divinos, se levantó en alto: porque aunque dejó el cuerpo entre las piedras de su sepulcro, pero su alma subió a anidar en el Cielo entre las Jerarquías de los Ángeles. (pág. 42)

Lo fundamental en la estructura de los sermones de honras es: 1º) Lamentar la pérdida de la persona; el panegírico del difunto. Aquí, aún con mayor relieve dada la persona regia. 2º) Las ideas sobre la muerte y la vida, los tópicos al respecto. 3º) Consolar a los vivos por la pérdida.

La magnitud de María de Austria lleva al predicador a convertirla en Reina en los Cielos, y a afirmar que de poseer un reinado terrenal pasa a otro celestial y eterno. De esta argumentación resulta el consuelo de los vivos.

La estructura arbórea del sermón se pierde en la abundancia de las digresiones y de los recursos expresivos en torno a la ampliación; como se verá en el comentario de las figuras de pensamiento que componen la trama de la obra.

LAS CITAS LATINAS

El sermón barroco tiene, como uno de sus elementos fundamentales, la cita del tema que, a modo de autoridad, sustenta las tesis expuestas. La cita culta cumple distintas funciones, no sólo la de autoridad argumental, también tiene un sentido didáctico u ornamental para crear admiración en el auditorio. Tres funciones que pueden ofrecerse a la vez en un sermón.

Un mero cómputo de citas indica que hay mayoría del Antiguo Testamento (38). No sólo se abre el sermón con una cita del libro de *Job*, sino que además son las referencias a ese libro son las más frecuentes (14); le siguen los *Salmos* (8), el *Eclesiástico* (4) y ya con tres o menos: *Jeremías*, *Ezequiel*, *Génesis*, *I Macabeos*, *I Reyes*, *Deuteronomio*. Las citas del Nuevo Testamento (18) no llegan a la mitad de las anteriores: *Apocalipsis* (4), *Evangelio de san Juan* (4), *Evangelio de san Mateo* y *Cartas de san Pablo* (3), dos frecuencias para *Evangelio de san Lucas*, *Hechos de los Apóstoles*. En menor grado aparecen autores de la tradición cristiana como los Santos Padres o Papas que se han distinguido por la profundidad de su doctrina: Ambrosio (2),⁸ Basilio,⁹ Cipriano,¹⁰ Cirilo,¹¹ Clemente Alejandrino,¹² Gregorio (3),¹³ Jerónimo (3),¹⁴ Gregorio Nazianzeno.¹⁵ Los más modernos son santo Tomás o el Papa León (2).¹⁶ Junto a ellos, una variada gama de citas, desde Salomón

⁸ San Ambrosio (339 d.C.-397 d.C.), Padre de la Iglesia. Obispo de Milán entre 374 y 397. Famoso predicador de la Iglesia latina.

⁹ San Basilio (329 d.C.-379 d.C.) combatió el arrianismo. Con sus *Reglas monásticas* influyó sobre la vida monacal y sobre el pensamiento teológico.

¹⁰ San Cipriano (205? d.C.-258 d.C.) nació en África. Su familia era pagana, acomodada y culta. Se convirtió al cristianismo, dio sus riquezas a los pobres y fue ordenado sacerdote. En el 248 fue elegido obispo de Cartago. Cuando en el año 251 Decio empezó la persecución general de los cristianos, San Cipriano se escondió, ayudó y dirigió a sus fieles. Años después, en la persecución de Valeriano, fue desterrado y luego, llamado del destierro, vuelto a juzgar y decapitado en el año 258.

¹¹ San Cirilo (376 d.C.-444 d.C.) es famoso por su defensa de la ortodoxia contra la herejía del nestorianismo.

¹² San Clemente Alejandrino (150 d.C.-215 d.C., aprox.). Florencia cita el libro I del *Pedagogo*, tratado de moral práctica.

¹³ San Gregorio el Magno (540 d.C.-604 d.C.). Su pontificado entre 590-604 es muy valorado desde el punto de vista administrativo y doctrinal.

¹⁴ San Jerónimo (340 d.C.-420 d.C.), educado en Roma, se convirtió al cristianismo al ver los martirios. Se trasladó a Constantinopla para conocer el monasticismo. Tradujo la Biblia al latín, conocida como la «Vulgata». Orador hábil participó en la mayoría de las controversias teológicas del siglo IV.

¹⁵ San Gregorio Nazianzeno (329 d.C.-390 d.C.), Padre de la Iglesia oriental, combinó la cultura literaria con la vida ascética.

¹⁶ León X (1471-1521) gobernó la Iglesia entre 1513 y 1521. Durante su pontificado, Lutero inició la Reforma.

(tres de *El Cantar de los Cantares*, uno de *Proverbios*), Estrabón,¹⁷ Filón,¹⁸ Séneca (3), Plutarco,¹⁹ Tertuliano.²⁰

Así, pues, la base doctrinal de Florencia es el Antiguo y el Nuevo Testamento, por este orden, pero aprovecha también una amplia gama de autoridades de la tradición cristiana.

EL ESTILO DEL SERMÓN

Dejamos de lado los aspectos no textuales que, como literatura oral, caracterizan al sermón, es decir, lo teatral (voz, gesto, movimiento, etc.) que supone la escenificación ante los fieles, auditorio atento a la actuación del predicador.

El estudio tradicional del lenguaje figurado,²¹ que distingue entre figuras de dicción, de pensamiento y tropos, permite observar los principales aspectos del estilo de un escritor. El predominio de unas u otras indica un tipo de texto, un estilo, una escuela o un movimiento.

El análisis de los recursos expresivos del sermón muestra que su base retórica la forman las figuras de pensamiento. Entre ellas podemos distinguir las patéticas. No utiliza las exclamaciones y opta por las interrogaciones retóricas y las sujeciones, es decir, él pregunta y se responde, puesto que su texto se basa en la reflexión más que en la arenga. Ya en la cita inicial del sermón, del libro de *Job*, plantea una pregunta que contiene tácitamente la respuesta. En la oratoria sagrada del Barroco, las interrogaciones cumplen diversas funciones; esta primera es el pórtico de una explicación de Florencia: «¿Pues cómo se dispuso nuestra Santa Emperatriz para vivir en la otra vida entre Ángeles del cielo? ¿Cómo? Retirándose en ésta a vivir entre Ángeles de la tierra» (pág. 22). Otro ejemplo: «¿Pues quién la hizo retirarse ahí en este santo monasterio de monjas Descalzas? ¿Quién? El deseo de recoger la vista de su alma» (pág. 22v).

Entre las figuras patéticas, destaca el uso de la optación: «gran bien fuera morir siquiera un par de veces [...] a lo menos que si una vez sola hubiera de morir el hombre, la muriera despacio» (pág. 29v). No abusa de la hipérbole, y surgen de las sentencias: «no solo muere un hombre tantas veces cuantas edades muda, pero aún cuantos días vive» (pág. 30).

Entre las figuras de amplificación y acumulación destaca la expolición, que va amplificando una idea por extenso, es la base del sermón junto a la interpretación o paráfrasis, que no es otra cosa que la técnica de la expolición pero reiterando su contenido a través del uso de sinónimos. Así, por ejemplo:

De suerte, que de la muerte y de sus saetas, no defiende una corona Real, ni un cetro, y escudo Imperial, antes todas estas insignias están acordando y predicando el fin y muerte a sus dueños, conviene a saber, corona, cetro, y el escudo, y armas que en este mundo tenemos presente. (pág. 24v)

A partir de aquí parafrasea sobre cada uno de los conceptos enumerados: corona, cetro, escudo y armas.

¹⁷ Estrabón (63 a.C.-21 d.C.), **geógrafo e historiador griego.**

¹⁸ Filón (25 a.C.-50 d.C.), **representante de la filosofía judaico-alejandrina. Propicia el método de la interpretación alegórica y la teología platonizante.**

¹⁹ Plutarco (46 d.C.-120 d.C.), **biógrafo, historiador y filósofo griego. Una de las principales fuentes del conocimiento de la Antigüedad Clásica. Autor muy citado y comentado por los humanistas.**

²⁰ Tertuliano (160 d.C.-240 d.C.), **Padre de la Iglesia que se convirtió en 190. Defendió de forma radical su fe y ello le llevo al montanismo.**

²¹ Véase J. Servera, *Comentario de textos literarios*, Palma, UIB, 1997. La tradicional división considera que las figuras de dicción son propias de un lenguaje sencillo, natural, en el que su artificio se produce sobre el elemento más simple, la palabra. Las figuras de pensamiento dirigen su atención al contenido, a lo conceptual. Los tropos –figura por la que una palabra cambia de significado– son el último nivel de la cadena del lenguaje figurado, implican no sólo una técnica formal, sino también de contenido y la máxima riqueza expresiva, tanto decorativa como sustancial del lenguaje.

El espectacular comienzo del sermón es una isodinamia, es decir, la unión de interpretación o paráfrasis y lýtotes, ya que se repite la idea mediante la negación de un contrario:

Cuando las pérdidas, o no son grandes, por no serlo las cosas, o personas que perdemos; o si son grandes, no generales, porque a pocos tocan, o si grandes y generales, no sabidas, porque aún no han llegado las nuevas; o si sabidas, no ponderadas, porque falta el discurso; o si ponderadas, no sentidas, porque no sobra el afecto. (pág. 21)

En esos dos ejemplos expuestos se halla otra de las figuras de pensamiento básicas, la enumeración, que por su sencillez y evidencia no voy a tratar. También la digresión es abundante, esto es, cuando el emisor se ocupa de una materia complementaria. Sirva de ejemplo la explicación dada sobre la elaboración de las varas de los gobernadores de las doce tribus, inserta en la amplia referencia que realiza sobre el cetro de los Emperadores, incluida a su vez en la isodinamia citada.

Las figuras lógicas²² abundan en el texto, en especial el argumentum, es decir, la que partiendo de hechos conocidos, opera por deducción y alcanza conclusiones. La utiliza en varias ocasiones:

Precepto es, y como dijo San Pablo, estatuto inviolable el de morir, a todos alcanza, a nadie perdona, no hay conmutación, ni dispensación en esta ley, que si la hubiera, los Reyes tuvieran a gran dicha, que se les conmutara el dejar la vida, en dejar la corona, y en trocar los Reales palacios, por unas pobres chozas de pastores, la púrpura por una zamarra, y el cetro imperial por un cayado pastoril. (pág. 23)

Se observa lo inevitable de la muerte, el tópicos de que la muerte iguala a todos y se cierra con la idea de que la pobreza facilita la entrada en los Cielos.

Los argumentum suelen cerrar las digresiones: «De todo lo dicho se colige, que para no codiciar imperios, y mandos, los que no los tienen, y para no tener muy asido el corazón a ellos, quien los posee, es eficaz remedio, acordarse de que ha de morir, y dejarlos» (pág. 25v).

Las sentencias brotan en el sermón, sobre todo las que se refieren a lo inevitable de la muerte: «acordarse de que la muerte está cerca, la cual forzosamente le ha de hacer dejarlo todo» (pág. 25v). También se toman de autoridades, como Séneca: «tenemos el morir como mortales, y codiciamos las cosas de esta vida como inmortales» (pág. 28), parafraseando a san Basilio: «todas las mudanzas a edades nuevas son unas particulares muertes» (pág. 30) o la tópicos de: «la vida es una continua muerte» (pág. 30).

Los símiles o comparaciones adornan los ejemplos del orador:

Pues si a la Corona, Cetro, y Escudo Imperial se llegan las comparaciones, que la Escritura da a los Imperios, comparándolos ya a las naves, ya a los caballos, ya a los vientos, ya a las ruedas, ya a las campanillas del agua, ya a la espuma del mar, ya a las centellas del fuego; verse ha bien claro, cuan cortos son en su duración. (pág. 25)

El paso del tiempo, basado en la imagen del reloj de agua de Séneca, le sirve para lograr una bella comparación: «así como el reloj de agua corre gota a gota, así el tiempo de nuestra vida pasa hora a hora, y punto a punto» (pág. 30v).

Se sirve de construcciones bimembres en el ámbito del significado, por ejemplo las antítesis:²³ «se precia tanto de ser bien nacido, que más razón será se precie de ser (digámoslo así) bien muerto» (pág. 26). La paradoja o unión de dos ideas irreconciliables o contrapuestas: «la vida es tan miserable, que hace a la misma muerte apetecible, y apacible» (pág. 27). El oxímoron:²⁴ «no es otra cosa esta vida mortal, sino una *muerte viva*» (pág. 30v).

²² Giran en torno a los vínculos lógicos de las ideas en el discurso, alrededor de la relación de antinomia o contradicción. Comunican mayor fuerza a las ideas, buscan matizarlas y hacerlas más precisas. Entre otras son: argumentum, sentencia, símil o comparación, antítesis, paradoja, oxímoron, gradación o clímax (Servera, 1997), pág. 97.

²³ La antítesis o contraste: contenidos contrarios u oposición de dos ideas; la base léxica suelen ser antónimos, aunque puede darse en frases y oraciones. Cf. Servera (1997), pág. 99.

²⁴ Según Lausberg, antítesis que provoca la fusión de dos términos contrarios. Se restringe al ámbito de la oración simple. Unión sintáctica de conceptos contradictorios en una unidad (Servera, 1997), pág. 99.

No es raro que después de varias digresiones, recoja mediante una enumeración los conceptos a que se ha referido para retomar el hilo de las argumentaciones: «Pues si a la Corona, Cetro, y Escudo Imperial se llegan las comparaciones» (pág. 25).

Completa la relación de figuras de pensamiento, las denominadas oblicuas o intencionales.²⁵ La antonomasia o alusión: «Caso fue bien singular, el morir tan bien aquel ladrón que estaba crucificado con Cristo», se refiere a Dimas. Es un eufemismo referirse a la sepultura como «casa de testamento», «casa de convento» o «casa de congregación» (pág. 27v). La preterición: «no hay palabras bastantes para explicarle» (pág. 32).

Por último, en esta recopilación de lenguaje figurado, aparecen bellos tropos con que el predicador adorna su discurso. Destacan algunas imágenes utilizadas por Florencia, cuya finalidad es estética: «Porque noche, sueño y cama, ensayos son del morir, pues la noche es imagen de la muerte en la oscuridad, el sueño en la cesación de las obras y quietud de los sentidos, y la cama en el silencio y descanso, semejanza es de sepultura» (pág. 30).

Estas imágenes barrocas anteceden de forma peculiar, en ese gusto por lo tétrico y por la muerte, a la estética romántica sobre el deseo de la muerte y, también, sobre la similitud o proximidad del sueño con ella: «cuando le echen en la dura tierra a dormir el sueño de la muerte» (pág. 30).

CONCLUSIÓN

El mayor predominio de las figuras de pensamiento, en concreto de la amplificación y de la acumulación, junto con las patéticas y lógicas, sobre los tropos, demuestra que Florencia no adorna su oratoria de forma culterana, se aparta de toda sensualidad. El poco decorativismo presente siempre se subordina al mensaje moral, a la idea explicada, como suele ser común en la mayor parte de los predicadores jesuitas. Su oratoria está más próxima al conceptismo de carácter moral, inherente al sermón. Paravicino (1580-1633) fue criticado por diversas causas (falta de persuasión moral, ininteligibilidad) producidas por su gongorismo (no me refiero a las preferencias de quien escribe). Aunque quince años más joven que Florencia, murió el mismo año, y se les consideró rivales en la oratoria sagrada; es lógico que, al igual que ocurrió en la poesía, esa controversia también se manifestara en la oratoria sagrada, de ahí que Nieremberg recogiera opiniones sobre Florencia como ésta:

El talento que le dio nuestro Señor para predicar fue singularísimo, unos le llamaban prodigio de la predicación, otros pasmo, otros dechado y Maestro de Predicadores, otros su idea, otros decían que no podían imaginar cosa más cabal, perfecta, y prima: en solo en la verbosidad de palabras no fue aventajado; pero esto mismo alababan en él; y decían que por esto eran mejores sus sermones.²⁶

Sin duda la negación de la verbosidad en su estilo es una crítica al culteranismo de algunos predicadores. En el «Prólogo» del *Marial* elogia a la lengua castellana y, en buena lógica tras el análisis de su sermón, critica a los predicadores cultos.²⁷

²⁵ Designan de forma indirecta una realidad mediante la combinación de una serie de palabras en sentido recto (Servera, 1997), págs. 99-100.

²⁶ Cf. Nieremberg (1649), pág. 624.

²⁷ Véase *Marial...* Modernamente, Félix Herrero Salgado, *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. III La predicación en la Compañía de Jesús*, Madrid, FUE, 2001, pág. 442.

HUMO SIN FUEGO: LA VIRTUALIDAD DE QUEVEDO

ALINA SOKOL
Dartmouth College

Mi presentación es sobre el soneto «Al repentino y falso rumor de fuego que se movió en la plaza de Madrid en una fiesta de toros». El rumor falso, obviamente, es una apariencia, un fantasma, una representación sin sustancia. Por lo tanto, es una marca familiar de la estética barroca, la visión del mundo que representa, y de la realidad histórica de la cual esta visión surge. Dedicando el poema al rumor falso, Quevedo se enfrenta directamente con una apariencia engañosa y quisiera servirme de este poema para profundizar en la actitud del poeta ante este tema fundamental de su tiempo; actitud bastante ambigua, como quiero demostrar. Voy a centrarme específicamente en el último verso del primer terceto.

El soneto, como bien se sabe, describe un episodio real. El 28 de agosto de 1631 fue la fiesta de Santa Ana y hubo una fiesta de toros en la Plaza Mayor. El rey estaba presente y cincuenta mil personas asistieron. Durante el evento, alguien notó el humo que salía por las paredes de una casa y dio la voz de fuego. Lo demás, como se imagina, fue un caos. La gente saltaba de las galerías y se escapaba por los pasillos estrechos y las escaleras de madera que no estaban diseñadas para el impacto. En total, murieron entre veinte y cincuenta personas; más sufrieron heridas. Después se averiguó la causa de la tragedia. Para ver mejor el espectáculo, algunos miembros del público habían subido a los tejados de las casas situadas alrededor. Bloquearon una chimenea encendida y el humo atrapado empezó a salir por las paredes del edificio. Se confirmó que no había incendio.¹ Sigue el soneto:

Verdugo fue el temor, en cuyas manos
depositó la muerte los despojos
de tanta infausta vida. Llorad, ojos,
si ya no lo dejáis por inhumanos.
¿Quién duda ser avisos soberanos,
aunque el vulgo los tenga por antojos,
con que el cielo el rigor de sus enojos
severo ostenta entre temores vanos?
Ninguno puede huir su fatal suerte;
nada pudo estorbar estos espantos;
ser de nada el rumor, ello se advierte.

¹ Pinelo lo describe así: «corrió la voz que se quemava la casa i con la confusion que esto causo otros dixeron que se caia i otros que temblava la tierra. Paso la voz an varia como esto por toda la Plaza...», Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pág. 286.

Y esa nada ha causado muchos llantos,
y nada fue instrumento de la muerte,
y nada vino a ser muerte de tantos.²

Como dije, quiero fijarme en el último verso del primer terceto: «ser de nada el rumor, ello se advierte», donde por primera vez menciona el rumor. Y a la misma vez lo define como «ser de nada». Lo interesante es que se puede leer esta descripción de dos maneras, cada una de las cuales depende del papel gramatical que se asigna a la palabra «ser». Es natural leer «ser» como infinitivo: el rumor es nada. Así la frase presenta el rumor como un evento que no tiene importancia. En la Plaza Mayor no había fuego y el rumor no era nada, es decir, nada significativo, nada de sustancia, nada real. Las dos palabras –«rumor» y «nada»– son mutuamente sustituibles. Representan lo mismo: una combinación de sonidos que no se refiere a nada real.

Esta relación cambia, sin embargo, si se lee «ser» como sustantivo. «Ser de nada el rumor» es entonces una frase donde el verbo auxiliar está omitido. La voz de «fuego» que se dio en la Plaza Mayor fue el ser de la nada, es decir, la manifestación de la nada en la vida real. La nada en este caso es la nada absoluta, la otra cara del ser, lo opuesto de algo que no tiene importancia y por lo tanto también lo opuesto de la primera interpretación. La relación entre el rumor y esta «nada» es una relación de dependencia, la misma que existe entre una idea y su representación. La idea de la nada apoya y da fuerza al rumor.

Esta diferencia entre dos maneras de leer la frase parece sutil y poco significativa. Pero se hace importante cuando se piensa en el poema dentro del contexto estético más amplio del Barroco. El Barroco es el momento de una crisis de representación. El sistema Clásico (el que defendía la correspondencia íntima de lo artificial a lo natural) se ha agotado. En su lugar, surge un concepto de representación abierta a las interpretaciones. Creo que es a este proceso, efectivamente el proceso de afirmar que nuestro mundo está repleto de representaciones sin sustancia, al que Quevedo hace frente. La dualidad de la descripción del rumor emblemática la actitud ambigua del poeta frente a este proceso que en el Barroco sólo está empezando. Por una parte, lo acepta y por otra parte lo resiste como algo inherentemente destructivo.³ Parece importante examinar esta actitud en el contexto actual cuando el concepto de lo virtual es cada vez más fuerte.

Es poco probable que Quevedo no haya reconocido el valor simbólico del evento. Una tragedia causada por un rumor falso es el símbolo de una nueva realidad histórica –aquella donde las apariencias (Quevedo lo sabía mejor que otros) están ya por todos lados. Un rey inútil es el líder del Estado, la moneda sin valor opera en el mercado, las mentiras son norma del gobierno del país. Ahora, el rumor falso del fuego actúa en lugar del fuego en el medio de una enorme plaza. Y no una plaza cualquiera sino la Plaza Mayor, el centro del centro del imperio más grande del mundo, el símbolo exagerado de su poder y riqueza. La riqueza y el poder que ya también no son sino apariencias. Es como si una representación demostrase su autonomía, frente a cincuenta mil personas, casi en una prueba empírica. Y claro, el poeta, que toda la vida estaba en medio de las apariencias en la corte, es el primero en reconocerlo. Vale la pena mencionar que el rumor de fuego corrió en la Plaza Mayor poco después del gran incendio del 7 de julio. Incendio que duró una semana, causó las pérdidas de más de un millón de ducados, destruyó completamente cincuenta casas, dejando 300 personas sin hogar, algunos completamente desnudos en la calle, y matando a doce.⁴ Sobre este incendio Quevedo no escribió nada.

Una nueva realidad se afirma. El poeta se fija en esta realidad como cualquier poeta barroco. Hay que notar que el poema al rumor falso que circulaba en la plaza parece un epítome de los

² Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990, pág. 96.

³ Es la misma ambigüedad que se nota ya en el título. Al dedicar el poema al rumor, el poeta reconoce su valor como objeto de estudio y por lo tanto su validez. Pero precisamente por hacerlo el objeto del poema, establece una distancia entre él; el rumor es el «otro».

⁴ Pinelo, págs. 284-85.

lugares comunes del Barroco. Aparte del rumor, la plaza: el teatro de la vida y la vida como el teatro. La retórica exagerada: dos «tantos» y una triple anáfora dentro del espacio económico de catorce versos. Este uso del adverbio «tantos» y el final enfático, desde luego, suena como una paz momentánea que Quevedo hace con Góngora, que también lo reducía todo al humo y la nada.⁵ En fin, el poema es otra respuesta al mundo donde nada es lo que parece, el mundo lleno de fantasmas que piden reconocimiento como una parte válida de realidad. Afirmando el rumor tan enfáticamente, el poeta le da una bienvenida a esta realidad. Lo cual, quizás, no sea sorprendente. Los poetas fueron exiliados por Platón de su república ideal por hacer su oficio de las apariencias. Pero una apariencia que puede sin su idea representada, el proceso que ya no se puede negar, le concede al poeta del permiso para volver a ser admitido en esa república. Cuando la realidad se compone de las apariencias, el poeta es por definición el que mejor la conoce.

Esta bienvenida al rumor se manifiesta en el poema también en el nivel de la forma –la tensión entre las formas clásicas y la nueva realidad histórica que el rumor falso simboliza y que estas formas antiguas ya no pueden acomodar. El soneto es un espacio perfecto para imitar esta tensión. Quevedo, el aficionado de Séneca, no pudo dejar de reconocer en lo que pasó los elementos de la fórmula aristotélica de la tragedia: los dioses indignados, la muerte de los inocentes. Frente a la tragedia, el papel de los poetas está también determinado: comunican el mensaje divino a los ignorantes y alivian el miedo a los dioses mediante una catarsis. Es precisamente lo que hace Quevedo en los cuartetos. El poeta declara que el rumor es su tema central pero lo ignora a lo largo de once versos. En vez de esto, describe el evento siguiendo –tanto en el contenido como en la forma– muy estrechamente el decoro clásico. Lamenta el destino de las víctimas, invoca lágrimas, acusa los que no lloran de inhumanos, niega el entendimiento al vulgo y declara que las muertes son los avisos del cielo. Adopta el tono elevado, con el hipérbaton, latinismos, apelación, pregunta retórica. En los tercetos, lugar de mucho énfasis en el soneto, pone lo que parece el texto del aviso mismo: nadie escapará. Y después, de pronto, lo destruye todo de una vez. «Ser de nada el rumor, ello se advierte» viene como un aparte, en un tono casi casual, una adición de paso al argumento principal. Pero dentro del poema produce no menos destrucción que en la Plaza Mayor.

En julio, la gente luchaba contra un fuego real. En agosto, no hubo fuego y las víctimas luchaban contra el humo desaparecido, un fuego que no era más que el producto de su propia imaginación. Al final, pagaron por su propia propensión al pánico. Su muerte, por muy trágica que sea, no tiene mucho valor histórico. En cuanto al mensaje «divino», nadie escapará, nadie puede negarlo. Pero las acciones de los dioses aparentemente carecen de razón. La arrogancia de los héroes, la causa inicial de toda tragedia, le falta a esta versión. Todo era rumor falso, humo sin fuego. La tragedia está muerta, la catarsis es imposible.⁶ «Llorad ojos» parece excesivo y poco eficaz. En fin, los preceptos clásicos que el Renacimiento y el Barroco trataban de preservar, y que Quevedo mismo tanto admiraba, ya no funcionan frente al vacío innegable del rumor. El poeta lo reconoce y sacrifica los cuartetos para afirmar lo inminente.

Con la lectura del rumor como nada importante Quevedo reconoce el cambio histórico inminente. Reconoce la validez autónoma de una representación y, con ésta, de los valores relativos que incluyen también la poesía. Pero dejando la posibilidad de leer el rumor como «el ser de la nada» reconoce la otra cara de este proceso. El mismo acto de reconocer un valor relativo puede resultar en una destrucción, involuntaria quizás de la vida humana, el valor absoluto que al final es la fuente de toda representación. Efectivamente, puede destruir el equilibrio entre el ser y la nada en favor de la nada. Un rumor falso, un rey flojo, una moneda de valor inflado, una mentira no son sino varios disfraces de la nada, la idea cuya proliferación amenaza la vida. Y esta devaluación de la vida el poeta está tratando de resistir.

⁵ El último verso del soneto de Góngora «Mientras por competir con tu cabello», que termina «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».

⁶ Me refiero a *The Death of Tragedy* de George Steiner, New York, Alfred. A. Knopf, 1961.

La lectura del rumor como «el ser de la nada» parece confirmar el rumor. Pero también lo desmitifica porque lo restituye a lo que debe ser: una representación. En este sentido Quevedo alcanza verdaderamente a preservar el espíritu clásico mientras reconoce su propia existencia como poeta dentro del contexto histórico del siglo XVII. En el Barroco histórico nada es lo que parece porque las cosas que parecen tener sustancia no la tienen; en el poema, las cosas que parecen carecer de sustancia la acaban teniendo.

La lectura del rumor como una representación de la nada reestablece también la conexión entre los cuartetos y los tercetos. Es importante notar que la segunda parte de la frase «ser de nada el rumor, ello se advierte» también tiene una doble lectura. «Advertir» es «notar»: es obvio que el rumor era nada. Pero la palabra también es el sinónimo de «avisar».⁷ En este sentido, «se advierte» es una directa continuación del tema del aviso en el segundo cuarteto. El cielo enojado mató a algunos para avisar a muchos: la aceptación de las representaciones sin sustancia corre riesgo de afirmar la nada, un acto inherentemente contrario a la naturaleza humana. Pensar que estas representaciones son autónomas y que, por lo tanto, están bajo el control del hombre es un acto de arrogancia que merece castigo. Quevedo comunica este mensaje (que, por cierto, escapará a los ignorantes) y de esta manera cumple el papel clásico del poeta.

El poema invita al lector a poner énfasis en el ser y no en la nada y lo hace por medio de la lengua. En el momento cuando todo está (citando a don Quijote) en el estado de una «continua mudanza», Quevedo pone fe en la lengua como algo que tiene el potencial máximo de preservar el pasado mientras se acomoda al cambio. También pone fe en el lector, en su sentimiento del idioma, su capacidad de ver diferentes significados de una misma palabra. Le presenta con la disyuntiva de leer «ser» como el verbo, y por lo tanto verlo subordinado al rumor y a la nada; o darle énfasis igual pensando en él como sustantivo. Dar valor a la nada o al ser; al rumor o a las víctimas; ver en el soneto, y por lo tanto en la realidad histórica que representa, la ruptura o la continuidad. Nadie escapará pero el poeta le da al lector una escapatoria.

Esta decisión se ofrece otra vez en el último verso: «Nada vino a ser muerte de tantos». Aquí también, se puede pensar en «ser» como parte de la perífrasis «vino a ser»; el sujeto de la frase es entonces «la muerte de tantos» y «nada» la modifica. Es decir, dentro del contexto global, la muerte de las víctimas no es nada importante. Sin embargo, se puede pensar en «ser» como sustantivo. En este caso, la nada es un sujeto modificado por el evento de la muerte: en la Plaza Mayor, la nada vino a manifestarse en la vida real como muerte de tantas personas. Se nota que «ser de nada el rumor» y «nada vino a ser» forman un quiasma –las dos aproximaciones al mismo evento. Significativamente, a diferencia de Góngora, que termina su famoso soneto con «nada», la última palabra de Quevedo se refiere a las víctimas: restituyendo el valor de sus vidas y a la vez del adverbio «tantos» cuyo abuso Quevedo mismo criticaba.⁸

No hay humo sin fuego. Quevedo debía saber que el verdadero origen de la tragedia no era el rumor sino el humo. La chimenea que produjo el humo estaba funcionando, así que también había fuego. Es también poco dudable que Quevedo no haya estado bien consciente que «humo» tanto como «fuego» eran palabras comúnmente usadas para referirse simbólicamente a distintos aspectos de la vida humana.⁹

⁷ «Estar advertido, estar prevenido y avisado». Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camarero (2ª ed.), Madrid, Castalia, 1995, bajo «advertir».

⁸ Por ejemplo en el soneto «Tantos años y tantos todo el día», Blecua, pág. 1096.

⁹ «Humos. Se toma también por el número de vecinos o casas que tiene un Lugar, que también se suele explicar por el nombre de Fuegos». *Diccionario de autoridades*. S. v. «humo».

EL REGIDOR EN EL SIGLO DE ORO: UNA PROFESIÓN ENTRE ESPEJO DE PRÍNCIPES, EMANCIPACIÓN BURGUESA Y SÁTIRA LITERARIA

CHRISTOPH STROSETZKI
Universidad de Münster

Puesto que durante el Siglo de Oro la importancia de las ciudades como puntos de poder se había ido incrementando, se dieron tirantezas no sólo entre la administración real y la ciudad, sino también entre burgueses y nobles por sus derechos a ocupar cargos oficiales. Como consecuencia, se produjeron también conflictos de intereses tanto en la política personal como en la extralimitación de competencias. El ejemplo literario más conocido de esto último es *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón. La exclamación del capitán Don Álvaro: «¡Ah villanos con poder!» demuestra que para él, como noble que es, los villanos en el ayuntamiento le suponen un estorbo. De las afirmaciones de Chispas sobre la casa del regidor, en la misma pieza, se deduce que en el ayuntamiento uno hallaba no sólo poder sino también bienestar:

la casa del regidor,
donde todo sobra, pues
al mes mil regalos vienen¹

Por eso es comprensible que los cargos en el consejo municipal fueran tan codiciados y que en la literatura de la época los diferentes intereses estuvieran articulados por medio de diferentes estrategias discursivas. En lo sucesivo se plantea concretamente la cuestión de los regidores, los cuales tenían que votar al alcalde y apoyarle en la política municipal. A un detallado análisis del diálogo *El perfecto regidor* (1586) de Juan de Castilla y Aguayo le seguirá una breve clasificación histórica de este grupo profesional antes de pasar a presentar ejemplos ficcionales tomados de la novela y el teatro, especialmente de Lope de Vega.

A la cabeza de la jerarquía del ayuntamiento estaban el alcalde y su representante. Aunque el rey tenía el derecho de nombrar al alcalde, los consejos de las ciudades tenían en general el derecho exclusivo de votar libremente al alcalde. Formaban parte de tal consejo el corregidor, el regidor, el síndico y el escribidor. A su lado estaban los miembros del jurado. León tenía, por ejemplo, un corregidor, veinticinco regidores y miembros del jurado; Toledo tenía a su vez treinta y seis regidores y cincuenta y cuatro miembros del jurado, y Mérida tenía un corregidor y veinticuatro regidores vitalicios. Como, al principio, en Andalucía estaban representados en un ayuntamiento veinticuatro regidores, se le llamaba al consejo «Consejo de los veinticuatro» y así no resultó contradictorio cuando Granada al final tenía cincuenta y cinco «veinticuatros».² También

¹ Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra, 1991, vv. 76-78.

² Salvador Minguijón Adrián, *Historia del derecho español*, Barcelona, Buenos Aires, Labor, 1933, pág. 368.

Madrid, cuyos habitantes en 1600 ascendían a unos doscientos mil, tenía la misma estructura, aunque a esto se le añadían numerosos cargos a causa del tamaño de la ciudad y debido a la presencia de la corte.³

No fue, sin embargo, en la metrópoli Madrid donde Juan de Castilla y Aguayo había acumulado experiencias en el puesto de regidor, sino en una de las ciudades más grandes de España, en Córdoba. Haciendo uso de esa experiencia escribió el diálogo *El perfecto regidor* que apareció en Salamanca en 1586 con 207 folios. Se trata de un trabajo didáctico. El marco de la acción presenta al ya desde la más tierna infancia talentoso don Félix, que ha sido elegido regidor y por tal motivo ha invitado a muchos amigos. Don Ambrosio y un doctor, ambos con experiencia en los negocios de gobierno, son los que a continuación abren la discusión. Se demuestran las diferentes tesis siempre con ejemplos y aclaraciones de la Antigüedad griega y romana al igual que con ejemplos de la escolástica y la patristica. Mientras que en los ejemplos del mundo romano se toma la *res publica* como referencia, en los del mundo griego se toma la πόλις.

Partiendo del hecho de que a un recién elegido regidor le gustaría cambiar todo en tres días, se acentúa cuán importante es la experiencia que, no obstante, deberá estar guiada por el *entendimiento* del individuo.⁴ El doctor introduce ejemplos para acentuar la importancia del entendimiento, mientras que el práctico Ambrosio se decanta por la experiencia. A la nobleza se le concede una consideración especial que desaparece por la falta de virtudes, «porque los nobles no pueden ser honrados mientras fueren viciosos» (161).

Puesto que la virtud está inseparablemente unida a la nobleza, la ausencia de algunas virtudes no se puede compensar con las de los antepasados (169-171). Ni el favoritismo, ni la destreza negociadora, ni el saber pueden reemplazar a la virtud, la cual es la condición básica para conseguir reconocimiento. La corte es el lugar donde las virtudes y los vicios destacan especialmente, donde «desordenados apetitos» (174) llevan a la pérdida de la fortuna y a la pobreza y donde la corrupción y el ocio de los cortesanos conducen el rey al vicio. Lo que vale para la corte se puede aplicar también a la ciudad.⁵ Dado que los altos funcionarios, como los nobles y los regidores, son imitados por los «hombres llanos», asumen aquéllos una responsabilidad especial. El esplendor que se pretende alcanzar en la corte por medio de la ostentación –poniendo así de manifiesto las diferencias con los no-nobles–, pero que, sin embargo, se alcanza a través de gastos arruinadores, no es conveniente en la ciudad. Por ello el regidor no debe considerar la fortuna de la ciudad como si fuera la propia, de la que pudiera disponer libremente.⁶

No parece ser de menor importancia que por lo menos la opinión pública esté convencida de ello, pues aun cuando el comportamiento del regente sea cristiano por igual en la ética, en la economía y en la política y se comporte en casa de la misma manera que lo hace en público, en la argumentación del autor no se pierde nunca, junto a la preocupación moral, la preocupación de sufrir una pérdida de reputación: «El que pretende servir a Dios y aprouechar a su Republica en el officio de Regidor, ha de tener su vida tan compuesta y ajustada con la razon, que ninguno la tenga para poderle reprehender» (73).

La virtud deja de ser un fin en sí cuando esto significa que los honrados son estimados en el estado y que su reputación aumenta constantemente porque otros informan de ello (183). Una

³ José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, págs. 120, 124-26.

⁴ Véase Juan de Castilla y de Aguayo (1586) págs. 15-20.

⁵ «adonde con mas claros exemplos prouaremos la ventaja que en estimación y honra hazen los caualleros christianos y virtuosos a los que no lo son [...] mucho más sin comparación resplandecen en las personas graues que en las vulgares y comunes». Juan de Castilla y de Aguayo (1586), pág. 177.

⁶ «No pueden hazer gastos que excedan de lo necessario sin mandamiento de juez competente, tampoco los Regidores lo pueden hazer sin licencia de su principe». Juan de Castilla y de Aguayo (1586), pág. 205.

deconstrucción de esta idea basada en la ética cristiana, conduce, por tanto, a demostrar la orientación dominante hacia el éxito y la reputación.

Esta impresión no cambia tampoco allí donde se presentan detalladamente las cuatro virtudes cardinales, su necesidad y sus formas de aparición específicas en el contexto del ayuntamiento. No sin razón aparece al principio la virtud de la *fortitudo*. A esta virtud, la tercera según la moral tomista, se debe la capacidad para aguantar la tragedia del mundo y poder transformar el miedo, sobre todo el miedo a la muerte, en esperanza. Más adelante en el texto se secularizará esta virtud y se adaptará a las circunstancias del regidor, pues él es el primer interesado en ganar poder y mantenerlo. En primer lugar, la fortaleza del regidor podría dañarse si él tuviera miedo de enfadar al corregidor. Aun cuando éste sea su superior, no le puede dañar, a condición de que, como regidor, sólo tenga en perspectiva el bienestar general (79), como demuestra Livio al tratar del romano Marco Curcio.

En la tradición escolástica la prudencia es la primera virtud cardinal y se funda en el conocimiento del deber moral y de los caminos concretos para cumplirlos. Así es posible dar al regidor consejos concretos que le permitan tomar siempre la decisión correcta. Por otra parte, las decisiones no se deben tomar apresuradamente aunque tampoco se deben alargar mucho en el tiempo. En la comunicación y en la interacción con los demás significa poder callar y no hablar demasiado en el consejo municipal. Quien calla puede escuchar mejor a los otros regidores, puede observar mejor y se encuentra en situación de formar conclusiones.

Relativamente breve es el tratamiento de la virtud cardinal de la moderación, la cual ayuda al regidor a evitar reacciones coléricas. En casi todos los regidores los males tienen dos causas: «cobdicia de enriquecer, y ambición de mandar» (154). La moderación tiene a ambos bajo control y evita que se manifiesten. Al regidor le interesa sobre todo la opinión pública, cuya conservación es tarea y provecho de la virtud, pues «todos los bienes que pretendemos de las tejas abaxo, se reduzen a dos que son honra y prouecho» (157).

La justicia es otra virtud que se le exige al regidor. Tradicionalmente está definida como aquella postura que, reforzada con una voluntad persistente y firme, atribuye a cada uno su derecho. La justicia se confirma por tanto como el comportamiento individual que posibilita la aceptación y la tolerancia de la desigualdad entre los gobernantes y los gobernados. La acentuación de la importancia de las leyes que, por una parte, parecen ser obligatorias y que, por otra, parecen depender del voto del consejo municipal, persigue el mismo fin: conferir a los regidores una categoría especial al ser éstos sus defensores.

Se ha mostrado que el diálogo *El perfecto regidor* caracteriza las virtudes cardinales, que eran tradicionalmente las líneas de comportamiento de los espejos de príncipes, menos religiosa y éticamente que pragmáticamente, y a la vez que las orientaba a la eficacia en el contexto de la comunicación y de la interacción. Así se presenta la *fortitudo* como la capacidad para mantener el poder y la consideración de la opinión pública como garante de reputación. La imposición o la modificación de las leyes y las decisiones presupuestarias eran, así como el derecho al voto en el consejo municipal, los factores de poder del regidor que le proporcionaban una posición superior, responsabilidad y reconocimiento entre los ciudadanos. Puesto que el consejo municipal, por tanto, tenía la función del gobernador, se plantea la cuestión de si una posición como ésa estaría mejor ocupada por un noble o por un burgués. Otro motivo de su planteamiento en el diálogo es advertir de la ignorancia de una parte de la nobleza de la época y del origen de la nobleza.

Es obvio que también en la literatura ficcional de la novela y el teatro se tematiza la figura del regidor de manera semejante. Primero, como demuestran los ejemplos que se dan más abajo, su asentada posición, su prosperidad y su buena vida son objeto de sátira. Frecuentemente aparece junto con el alcalde, resultando de ello dos posibilidades: o bien se trata de una figura de contraste, o bien de un reflejo. También en la literatura ficcional él será denominado *regidor* o *veinticuatro*, como en el siguiente ejemplo en el que Lázaro compara su prosperidad y su ocio con los de un regidor. En el segundo capítulo de la *Segunda Parte del Lazarillo* habla de sí mismo así: «usando

su oficio y ganando él muy bien de comer y de beber, porque Dios no crió tal oficio, y vale más para esto que la mejor veinteycuatría de Toledo».⁷

Lázaro se siente, por tanto, muy feliz: dispone de holgura financiera y está bien arropado por su familia. Piensa que su cargo no se creó por Dios cuando echó a Adán del paraíso para que éste trabajara con el sudor de su frente.⁸

En el capítulo 12 de la novela picaresca *La vida y bechos de Estebanillo González*, la hospedera evoca primero el cargo de regidor, cuando Estebanillo, tras una desmesurada orgía, quiere pagar su cuenta: «Vuestra merced no se ha bebido más de veinte y cuatro tazas de a dos dineros; si yo tuviera veinte y cuatro parroquianos tan buenos oficiales, mi marido fuera en breve tiempo veinte y cuatro en Sevilla».⁹

En Cervantes los regidores intervienen en el entremés *La elección de los alcaldes*. Aquí ambos regidores, Panduro y Alonso Algarroba, eligen al nuevo alcalde de entre una serie de candidatos que se presentan en una sesión plenaria algo extraña. La sesión se ve interrumpida por el baile y la música de unos gitanos:

Reverencia os hace el cuerpo,
regidores de Daganzo,
hombres buenos de repente,
hombres buenos de pensado;
[...]
¡Vivan de Daganzo los regidores,
que parecen palmas, puesto que son nobles!¹⁰

En el entremés de Cervantes *El retablo de las maravillas*, la tarea de los notables del pueblo es decidir si se debe representar la obra, que sólo podrán ver aquellos que no tengan descendencia judía o ilegítima. Resulta interesante el orden de la asignación de cargos que al mismo tiempo responde a un orden jerárquico: «Salen el gobernador y Benito Repollo, alcalde, Juan Castrado, regidor, y Pedro Capacho, escribano».¹¹

Lope de Vega desarrolla en dos entremeses el contraste entre el regidor inteligente y prudente y el alcalde inepto, que tanto llama la atención en la mojiganga. En general, la figura del regidor aparece en Lope de Vega más frecuentemente que en Calderón. En el *Entremés del soldadillo* el alcalde quiere echar a todos los burros fuera del pueblo; el regidor le llama *necio* por ello y le exige que ordene cosas sensatas.

Se hace referencia más adelante a la carencia de madera, al tajo del carnicero y la ausencia de un médico local. Cuando el alcalde ordena que el veterinario realice también el trabajo de un médico, contraataca el regidor: «Y curarás a vos». El regidor está reprendiendo continuamente al alcalde:

Enterneceos un poco, si os parece,
Y harás lindamente la visita.
[...]
Hablad como hombre, Alcalde, enhoramala.¹²

Cuanto más incompetente aparece caracterizado el alcalde, tanto más competente aparecerá el regidor. Si aquí el alcalde es incapaz de velar por el orden, en el *Entremés del degollado*¹³ no

⁷ Anónimo y Juan de Luna, *Segunda Parte del Lazarillo*, ed. de Pedro M. Piñeiro, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 130.

⁸ *Ibidem*, pág. 242.

⁹ Estebanillo González, *La vida y bechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por el mismo*, vol. 2, ed. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 294.

¹⁰ Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Miguel Herrero García, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, págs. 80-81.

¹¹ Miguel de Cervantes, *Teatro completo*, Madrid, Planeta, 1987, pág. 800.

¹² Lope de Vega, *Entremés del soldadillo*, en Lope de Vega, *Obras*, vol. 6/1, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, págs. 173-76, aquí pág. 174.

¹³ Lope de Vega, *Entremés del degollado*, en *Obras*, págs. 289-95.

sólo no está en circunstancias de imponer justicia, sino que él mismo es un ladrón glotón y tonto. Tras haber robado éste en la tienda de Teresa rábanos, pan y huevos, Teresa se dirige entonces al regidor para que haga justicia y la ayude. El regidor se muestra totalmente desconcertado ante el comportamiento del alcalde y decide jugarle una jugarreta: se hace creer al alcalde que al afeitarse se ha herido tan gravemente que no se puede mover por varias horas. Durante este tiempo se celebra un banquete en el que sólo puede participar mirando. Este alcalde no sólo carece de la virtud de la moderación, sino que tampoco cumple la ley. El castigo no tiene lugar a través de un juicio justo sino, conforme al género del entremés, de forma cómica por medio de una treta en la que se involucra el íntegro e inteligente regidor, después de que Teresa le pidiera ayuda.

En el primer acto de la obra de Lope de Vega *San Diego de Alcalá*, son dos regidores y dos alcaldes los que preparan las festividades locales en una sesión del ayuntamiento. Cuando al final se les une un hidalgo, empieza una provocadora discusión en la que los regidores toman la iniciativa para disputar al hidalgo los privilegios del noble. Un regidor se queja:

Estos hidalgos cansados
nos tienen por sus criados.

Al hidalgo, asombrado de que se tenga que donar algo a los pobres, le responde el segundo regidor firmemente:

El Concejo
tiene costumbre de dar
a la gente del lugar
pan y queso y vino añejo.¹⁴

Asimismo, el hidalgo abandona el pleno cuando teme –al principio sin motivo– tener que participar en los costes de los bailes, los cuales son incluidos en el programa por los regidores, pero al final se le exige aportar una cantidad para la procesión de la Pasión. En esta sesión y de esta manera queda desenmascarada la nobleza como tacaña, impía y sin interés por la tradición a no ser que se trate de la propia familia. La acción continúa tras la ida del noble, lo que finalmente demuestra que es totalmente prescindible. El consejo municipal parece ser superior a él en todos los aspectos.

En la obra de Lope de Vega *Fuente Ovejuna* los regidores juegan un papel muy importante. En esta obra un noble contratado por el rey, el Comendador Mayor de la Orden de Calatrava, Fernán Gómez de Guzmán, esclaviza y tiraniza a todo un pueblo. Al final y por dicho motivo los habitantes del pueblo le asesinan. Hay cuatro regidores: Juan Rojo, el campesino y tío de Lucrecia; Cuadrado se le llama también a otro regidor de Fuente Ovejuna, y dos regidores de Ciudad Real que aparecen igualmente en la obra. Los últimos, en la escena nueve del primer acto, se presentan ante el rey Fernando para pedirle ayuda contra el enemigo. Al comienzo del segundo acto el escenario es el mercado de Fuente Ovejuna, donde un regidor mantiene una conversación con el alcalde y en ella aboga por el mantenimiento de la paz.¹⁵

Los regidores, finalmente, son los que aconsejan cómo se debe obrar con el humillante tirano Gómez de Guzmán. Cuando se constata que la ciudadanía se siente herida en su honor, el regidor Juan Rojo propone:

Mas pues ya se publica y manifiesta
que en paz tienen los Reyes a Castilla,
y su venida a Córdoba se apresta,
vayan dos regidores a la villa,
y echándose a sus pies, pidan remedio.¹⁶

¹⁴ Las cuatro citas de Lope de Vega, *San Diego de Alcalá*, en *Obras*, vol. 11/2, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, pág. 106.

¹⁵ Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1969, pág. 87.

¹⁶ Lope de Vega (1969), págs. 134-35.

Aquí se retoma la solución que también los regidores de Ciudad Real habían sugerido al principio. Otro regidor, en cambio, opta por una solución más cruenta:

REGIDOR.	¿Qué esclavo se trató con más bajeza?
JUAN.	¿Qué es lo que quieres tú que el pueblo intente?
REGIDOR.	Morir, o dar muerte a los tiranos, pues somos muchos, y ellos poca gente. ¹⁷

Cuando tras el asesinato del tirano se deponen las armas, es un regidor el que propone la alcaldía al regidor Juan. Aunque el alcalde y otros ciudadanos están implicados en el levantamiento, son los regidores, sin embargo, los que juegan un papel fundamental. Si bien en *Fuente Ovejuna* los regidores no son nobles, como por ejemplo el campesino Juan Rojo, que es al mismo tiempo regidor, y tienen al noble Gómez de Guzmán como adversario, la situación es bien diferente, sin embargo, en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. En esta obra de Lope de Vega aparecen dos regidores de Toledo ante el rey para comunicarle que Toledo acepta sus justas exigencias.¹⁸

Aquí, pues, hay total acuerdo entre el rey y los nobles regidores. En Lope de Vega los regidores no aparecen siempre, aunque curiosamente sí a menudo, en conflicto con una figura de rango superior. Al contrario que en las novelas picarescas o en los entremeses de Cervantes, en Lope de Vega no son éstos objeto de sátira sino sólo figuras que personifican de modo ejemplar la justicia. Esto se evidencia en *Fuente Ovejuna* cuando se pone fin a la represión del pueblo asesinando al tirano; en *San Diego de Alcalá*, cuando los regidores ponen en entredicho al hidalgo por tacaño, impío y egoísta y, finalmente, en los dos entremeses, cuando unos regidores perspicaces se encargan de mantener bajo control a alcaldes ineptos. En todos estos casos el regidor responde de modo ejemplar a las virtudes cardinales postuladas tradicionalmente en los Espejos de Príncipes concernientes al comportamiento que deben tener los gobernantes.

En las novelas picarescas, sin embargo, el regidor, como figura de la clase gobernadora, es objeto de sátira. Aparece principalmente como una persona bien alimentada, acomodada y poco instruido representante de los notables y, al igual que en Cervantes, no se diferencia apenas del alcalde. En definitiva, se ha querido demostrar que en los textos ficcionales de nuestro período el regidor es el prototipo de una clase gobernadora municipal cuyos conflictos –la mayoría de las veces resueltos con éxito– con el rey, con el corregidor, con los comandantes militares, con los alcaldes o con la nobleza indican que tanto los autores como el público sentían simpatía por esta figura.

¹⁷ Lope de Vega (1969), págs. 135-36.

¹⁸ Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, pág. 46.

EL SISTEMA TEOLÓGICO-ESTÉTICO EN FICINO Y CALDERÓN

ANA SUÁREZ MIRAMÓN
UNED

Aunque en el estudio de la poesía española del siglo XVI se ha destacado con gran precisión la influencia del círculo florentino en la trayectoria renacentista¹ y se han señalado relaciones concretas entre Ficino y otros autores de la Academia, apenas se ha tenido en cuenta su presencia en el teatro barroco aunque de todos es sabido cómo se alimentó de poesía renacentista. En esto fue maestro Calderón, y en toda su obra puede verse la coincidencia de su sistema poético con el proyectado por Ficino. Las afinidades no pueden reducirse a simples coincidencias fácilmente justificables por fuentes comunes, reunidas en tratados divulgativos. La larga tradición de escritores y poetas discípulos de los académicos marcaron un camino que mantuvo viva la influencia de Ficino y de la cual heredó Calderón su pensamiento y arte. Restablecer la trayectoria entre Ficino y Calderón supone recordar a Bembo, Cavalcanti, Poliziano, Ariosto, Castiglione y León Hebreo con su gran proyección en nuestra lírica, sobre todo en Garcilaso, fuente de la poesía posterior. A. Prieto y Bienvenido Morros² han puesto de manifiesto la influencia de Ficino sobre el toledano, especialmente en su teoría amorosa, desarrollada también por Castiglione y por Bembo. La amplia difusión de los *Diálogos de amor* desde su impresión en 1535, que recogió la teoría amorosa de Ficino, informó todos los géneros y centró el tema de muchas obras teatrales. Calderón, el dramaturgo más interesado en analizar las diferentes expresiones amorosas, y considerado con toda razón «el poeta del amor»,³ se volcó en revitalizar el sentimiento y en presentar la mayor variedad de figuras femeninas para experimentar todos los tipos de amor registrados por Ficino, desde el más ideal al más bajo representado por Culpa en los autos. Hay que recordar también la coincidente predilección por Venus, representante del Eros cósmico en la teoría amorosa del florentino, y el mito cuya adaptación teatral recibió las más variadas creaciones por parte del dramaturgo madrileño. Los dos celebraron en la diosa el aspecto alegre y vitalista de la existencia además de la belleza, la sugerencia y la luz que la habían convertido en reina de los jardines.

Partiendo de la afirmación de A. Chastel, uno de los estudiosos más importantes del círculo de Ficino, que resume la aportación de muchos otros investigadores del periodo,⁴ podemos adelantar

¹ Antonio Prieto en *Poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1991, 2 vols., ofrece una extraordinaria documentación sobre relaciones e influencias concretas.

² *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.

³ Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, II, pág. 225.

⁴ Según Chastel, «las posiciones del neoplatonismo florentino se convirtieron así en un bien común: proporcionarán materia nueva a todo el pensamiento occidental», *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico* [1951], Madrid, Cátedra, 1991.

que, además de esa materia común, resulta indudable la existencia de coincidencias muy concretas entre la estética de Ficino y la de Calderón que requieren un conocimiento más directo. La misma teología artística, nacida del interés mutuo por unir el mundo pagano y el cristiano en una completa síntesis cultural, preside ambas creaciones. En Calderón se manifiesta de forma extraordinaria en los autos. Además existe una preocupación común por desvelar el misterio del cosmos y del hombre por medio de la palabra, que participa en el enigma de las relaciones entre el macro y el microcosmos. El neoplatonismo de Ficino, como el de Calderón, se propuso conseguir una estética de alcance tan ambicioso como el asegurar la eternidad del hombre. Los autos lo muestran de manera inequívoca pero cualquier obra transmite ese aliento superior del hombre.

Incluso la gran importancia del jardín en Calderón, como espacio amoroso y recuperación del Paraíso, responde al mismo propósito de Ficino, que respondía al espíritu virginal recreado por Botticelli. Al círculo de Ficino pertenecía también el autor de *El sueño de Polifilo*,⁵ obra fundamental en donde jardín, amor y sueño se entrelazan en una estructura de itinerario espiritual alegórico, elaborado a partir de una realidad material, que se corresponde con el esquema estructural de la mayoría de los autos. Aunque el libro no contó con una edición española (pese a figurar entre los reunidos por Felipe II en El Escorial), se hace muy difícil pensar que no fuera conocido existiendo tantas ediciones (Venecia, 1545, y las cuatro de París, de 1546, 1554, 1561 y 1600). Pilar Pedraza ya señaló su influencia sobre los emblemas, la novela pastoril y el arte, en general, y destacó la existencia de varios de sus grabados en piedra en el claustro de la Universidad de Salamanca gracias al entusiasmo del humanista Fernán Pérez de Oliva, quien sin duda lo conoció.⁶ También el jesuita A. Kircher, contemporáneo de Calderón, con quien también muestra importantes coincidencias, lo leyó y lo tuvo en cuenta para su extensa iconografía, y lo mismo Cesare Ripa, estudioso de la tradición hermética y cuya *Iconología* es fuente imprescindible para el arte y la literatura de la época. Hay que suponer que fue conocido en círculos cultos. La atracción por los jardines que muestra el *Polifilo* y su influencia, por ejemplo, en el *Paraíso cerrado* de Soto de Rojas, permite pensar en un conocimiento mayor de lo que los testimonios aportan. En Calderón la trasposición constante de flores y estrellas, y la variedad de jardines, concebidos como espacios paradisiacos en donde reinan la mujer y el amor, proceden del valor estético-humanístico recreado por la Academia.

Sin embargo, y aunque muchas de las coincidencias obedezcan al espíritu de la época, no parece extraño imaginar que Calderón admirase la obra de Ficino. Aunque no tengamos testimonios, hay referencias de otros autores que pueden acercarnos al interés que despertó el florentino. Un ejemplo importante es Lope de Vega en quien sí está atestiguada su lectura. Blecua confirmó que leyó «más de una vez» a este pensador, «especialmente sus comentarios al *Simposium platónico*».⁷ También citó la obra de Pico «Mirandulano», el *Heptablo*, y lo hizo, según el crítico,⁸ directamente de la traducción italiana de A. Buongrazzia (1555) y no a través de extractos. La obra de Pico era una alegoría sobre el relato de la creación, y Lope aprovechó también la ocasión para elogiar el *Poimandre*.⁹ Pero lo importante es que las doctrinas gnósticas, conocidas gracias a Ficino, exponían una visión mágica del mundo que influyó en el arte (*La esfera armilar* de Durer) y en la literatura (a través de los muchos tratados sobre el tema, como el de Goro Dati, o *La esfera del Universo*, de Ginés de Rocamora, obra citada por Calderón en *El astrólogo fingido*) y de modo extraordinario en nuestro dramaturgo. La esfera preside su vocabulario, articula la escenografía

⁵ Lo mismo si se trata de Francesco Colonna como de Alberti (en cuyo caso habría que recordar su gran influencia sobre *El arte de la pintura*, de Pacheco), los dos nombres que baraja la crítica.

⁶ Pilar Pedraza, *Sueño de Polifilo. Traducción literal y directa del original aldino, introducción, comentarios y notas*, 2 vols., Murcia, Galería-librería Yerba, págs. 52-54.

⁷ José Manuel Blecua, *Obras poéticas de Lope de Vega*, I, Barcelona, Planeta, 1969, pág. 1313, nota 6.

⁸ José Manuel Blecua (1969), pág. 1313, nota 2.

⁹ El *Poimandre* es obra capital del esoterismo alejandrino, atribuido al fabuloso Mercurio Trimegisto (Mercurio) y cuyo traductor al latín fue Ficino (1463); de ahí Tommaso Benci lo vertió al italiano obteniendo extraordinario éxito. Según Kepler, bajo el nombre de Trimegisto se ocultaba el propio Pitágoras. Ver André Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, Droz, 1996, pág. 48.

de los autos y constituye el símbolo más completo para expresar la armonía universal. La correspondencia entre unas y otras explica la relación constante entre el hombre y Dios fundamentada en la redención.¹⁰ En este sentido no puede olvidarse la importancia concedida a la redención (o renovación) por Ficino.

Pero también Lope recogió otra interesante cita del *Poimandre* (en *La Filomena*) que coincide con otro de los temas fundamentales del teatro calderoniano, la gran importancia concedida a la lengua y al pensamiento como expresión divina: «que sólo al hombre había Dios concedido la habla y la mente, cosas que se juzgaban del mismo valor que la inmortalidad».¹¹ No queda ahí el valor documental de Lope para ilustrarnos sobre la coincidencia de intereses entre Ficino y Calderón. En su *Epístola a Don Francisco López de Aguilar* (incluida en *La Circe*) también dejó constancia de su lectura, y aparte de elogiar la interpretación del Amor de acuerdo con las doctrinas neoplatónicas, ensalzó la permeabilidad de la cultura florentina para aceptar lo culto y lo popular, como ya había afirmado el propio Médicis («riprese versatilmente la tendenze dotte e popolari della cultura florentina»).¹² Esta fusión la logró plenamente Calderón en los autos, como ya hemos estudiado,¹³ aunque también está presente en el resto de su obra.

Del interés por el arte desarrollado en la Academia, propio de la convivencia de artistas (Leonardo, Rafael, Botticelli, Miguel Ángel), poetas (Poliziano, Bembo) y filólogos (Lorenzo Valla), pasó al teatro la conjunción de arte y pensamiento. Si ya Lope utilizó la pintura como fuente de temas y expresiones, Calderón intensificó las posibilidades artísticas y nos ofreció un muestrario pictórico en su lenguaje; una perfecta arquitectura en su trabazón argumental y una minuciosa labor de marquetería en los engranajes dramáticos. Incluso se benefició de los derroteros de la Academia, pues en lugar de provocar una crisis intelectual como la que dio fin a su época dorada, los problemas se individualizaron en las conciencias, originando profundos conflictos personales que Calderón supo dramatizar de forma extraordinaria, como ha demostrado ampliamente Regalado.¹⁴

Es evidente que el neoplatonismo de Ficino, por su carácter de síntesis, no sólo se ocupó de recrear a Platón sino que se nutrió de todo el pensamiento oriental (presidido por leyendas, como la de la reina de Saba; magia, astrología, sueños), de los avances científicos y del arte. Pero todo ello tuvo una dimensión más poética que filosófica o artística aunque se utilizaran términos del arte para interpretar el Universo, el hombre y Dios. La obra de arte constituía un modelo reducido del Universo; el hombre estaba concebido como un artista, y Dios como el máximo artífice, cuyas huellas debía perseguir siempre el hombre en su vocación de creador.

Muy interesante es también la fascinación que Ficino y su círculo sintieron por los últimos siglos del paganismo y los principios del Cristianismo, y en concreto por San Agustín, *el Platón cristiano*, a quien consideraban la suprema autoridad religiosa. En el centro cultural florentino se recogieron temas y términos de la patrística, sobre todo los relacionados con el misticismo como camino para buscar a Dios; practicaron la alegoría; mostraron su entusiasmo por la luz, en cuanto realidad y metáfora de lo espiritual; recuperaron los conceptos de macrocosmos y microcosmos y se preocuparon por el problema del libre albedrío (San Buenaventura). Si se pusieron bajo la invocación de los Padres del siglo IV (San Jerónimo, erudito traductor; San Basilio, entusiasta de

¹⁰ A. Suárez, «La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, ed. de M. Iglesias y M. de Gracia Santos, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001, págs. 263-86.

¹¹ Blecua (1969), pág. 879.

¹² Para el tema ver Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 46-47, y D. Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1962, págs. 458-59.

¹³ Véanse nuestros trabajos «Función del pregón en los autos sacramentales de Calderón», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, págs. 527-51, y «Ambivalencia de la plaza pública en Calderón», en *Bajtín y la Literatura*, ed. José Romera, Madrid, Visor, 1995, págs. 411-24.

¹⁴ Véase referencia en la nota 3.

las letras griegas, y San Agustín) es porque en ellos encontraron una cultura cristiana capacitada para integrar el pensamiento pagano, por lo que se ha podido afirmar que el siglo XV continuó el IV.¹⁵ Ese mismo interés por la patrística la plasmó Calderón en sus piezas sacramentales.

El dramaturgo conectó con los temas más importantes de Ficino, decidido defensor de las formas ceremoniosas y teatrales, y entusiasta creador de estatuas vivientes que recordaban la ilusión de vida y de escenografía. En la obra calderoniana se pueden encontrar múltiples coincidencias con Ficino. Las más importantes son: la preocupación por la palabra, la alta consideración del amor, el interés por la alquimia y la hermenéutica, la predilección por los sueños, visiones y prodigios (igualmente expuestos en el libro XIII de la *Theologia platonica* ficiniana), la concepción del mundo basada en la esfera, y la dualidad complementaria de materia y espíritu desarrollada mediante sombras y luces. También coinciden en utilizar los motivos de los espejos y las estrellas, así como los lugares umbríos, etc. Un empeño de la Academia fue comparar el comienzo del Evangelio de San Juan («en el principio fue la palabra») con el comienzo del *Poimandre*, atribuido al mítico griego Trimegisto en su intento de fusionar la Biblia con el esoterismo para encontrar las raíces de todas las formas de religiosidad y hallar así el conocimiento del hombre y del cosmos. Precisamente esa cita evangélica fue uno de los pasajes que más atrajo a Calderón, por su preocupación religiosa y su aspiración al absoluto.

El cielo astrológico que se representó en la cúpula de la sacristía de San Lorenzo para conmemorar el Concilio de Florencia (1439) quedó como símbolo de unidad entre el mundo pagano y cristiano, que Ficino desarrolló ampliamente en sus escritos. Incluso antes de traducir y comentar a Platón había traducido textos de esoterismo, y se había sentido muy atraído por la ciencia de Hermes, hasta el punto de celebrar en su Academia una gran fiesta oriental para unir Oriente y Occidente. La pasión por los jeroglíficos coincide con la casi obsesión de Calderón por aplicar el término a todos los elementos de la Naturaleza. El mandamiento del *Poimandre*, que aseguraba «la igualdad de lo de arriba con lo de abajo» («el mayor milagro del Uno»), se corresponde perfectamente con la estética de Calderón. El mismo interés del florentino por los espejos y estrellas, en las que encontraba el modelo de todas las formas y propiedades de las cosas inferiores, y cuyas cuatro puntas le sugerían la forma de la cruz, resultan también los motivos más simbólicos de Calderón. Espejos y estrellas representan la identidad de tierra y cielo y aquéllas actúan a modo de huella divina capaz de conducir al hombre a una auténtica metafísica de la luz.

Esa afición por la hermenéutica, basada en el propio nombre de Hermes (Mercurio o mensajero de los dioses), desembocó en una verdadera imaginería lingüística, de alegorías, analogías, alusiones, imágenes y símbolos propios del hermetismo, que tendía más a destacar la sensación y la intuición que la razón. Paracelso, que en la medicina había encontrado una terapia en la correspondencia del macrocosmos con el microcosmos, llegó a proclamar la superioridad de la intuición frente a las facultades discursivas («Lo que vive según la razón, vive contra el espíritu») y a proclamar el advenimiento del reino del Espíritu Santo, profetizado por Joaquín de Fiore en el siglo XII, para quien la letra de los textos sería sustituida por una comprensión visionaria y se llegaría a la lengua original del Paraíso que nombraría todas las cosas por su nombre. La Naturaleza volvería a ser entonces un gran libro abierto en el que todos los enigmas se habrían descifrado y la palabra de Dios sería ya para siempre unívoca. El interés de la obra de Fiore (*Concordia Novi et Veteris Testamenti*) residía en su mensaje profético a partir de una interpretación de la historia fundamentada en el concepto de la Trinidad cristiana, cuyas tres personas se corresponderían con los tres estadios, y sólo en el tercero los hombres conocerían el auténtico significado de los nombres. Esas tres edades, coincidentes con las señaladas por San Agustín (autor admirado en la Academia), articulan gran parte de los autos calderonianos.

En cuanto a la preocupación por la lengua y el enigma de su origen, siempre presente en Ficino, constituye uno de los recursos más reiterados de Calderón. A través de las relaciones y etimolo-

¹⁵ A. Chastel (1991), pág. 104.

gías de las palabras los dos trataban de escudriñar los secretos de la Naturaleza. Ese gusto por el juego de los nombres que sentía Ficino y que tantas veces practicó, le llevó incluso a considerar providencial su Academia, por lo que celebró conjuntamente en el día de San Cosme la fiesta del patrón de Florencia, la de su protector, Cosme de Médicis, y la del dios Pan («Cosmos»), gracias al juego de analogías del cual salía beneficiado su protector. Precisamente ese juego de analogías y etimologías resulta una de las cualidades más sobresalientes de la estética calderoniana practicada de forma ejemplar en los autos, con toda clase de nombres (cultos y populares), pero que se hace más evidente en la visión providencialista de la casa de Austria y en su protector Felipe IV. No hay autor más preocupado por penetrar en el enigma de los nombres que Calderón.¹⁶ Tras ellos intentaba descubrir todo el misterio de la tradición y del tiempo.

El emblema del globo celeste (pintado al fresco en uno de los muros de la Academia, en una de cuyas partes estaba Demócrito y en la otra Heráclito, expresando así la preferencia por lo simbólico y dual), revela una nueva coincidencia. Estos globos, adaptados del arte oriental, representaban lo antitético y complementario y se convirtieron en una de las grandes singularidades de los autos. Como ha afirmado Arellano a propósito de las escenografías de los globos celestes, son los «únicos que intentan una representación directa del cielo mediante un elemento escénico materialmente construido en los carros o tablados. Es un elemento que sólo aparece en los autos, y en ese sentido resulta sumamente característico del género».¹⁷ En esa admiración por lo dual (acción y contemplación también muy reiterada la dramaturgia calderoniana), Escipión se erigió en el modelo de personaje histórico a quien Cicerón le había otorgado un lugar fundamental en su *República*. La edición de *El sueño de Escipión*, de Macrobio (1472), marcó una referencia fundamental para entender el pensamiento neoplatónico y el arte de Calderón. En su *Segundo Escipión*, el dramaturgo también le rindió homenaje.

Coincidente es también la predilección de Ficino por Orfeo (mito del hombre poeta). Calderón fusionó sin ningún problema en *El divino Orfeo* este personaje con el principio del Evangelio de San Juan, dos elementos puntales en la poética mística de Ficino. Orfeo representa en el auto el Verbo de San Juan y la capacidad de resolver el drama eucarístico, por cuanto la música (verbo creador) sirve de elemento de creación, primero, y de salvación después, cuando el mundo se trastorna por la culpa. Los actos musicales (de creación y redención) conforman así un círculo completo y el arpa de Orfeo, convertida en cruz, resuelve el misterio de la palabra en la interpretación cristiana del mundo. En este sentido no puede olvidarse la importancia que para Ficino (por evidente influjo pitagórico) tenían el canto y la música. Incluso la propia cítara de Ficino lucía un medallón de Orfeo como símbolo de su afición musical. Tampoco debe reducirse la importante presencia de la música en los argumentos del dramaturgo.

Realmente en Ficino se encuentra un enorme caudal para la creación poética porque su Universo, más que el de un pensador es el de un visionario o un poeta,¹⁸ y su incapacidad de ilustrar los problemas del hombre, de la Naturaleza y de Dios, sin la experiencia del arte o la intuición de la belleza, le conectan con el arte calderoniano, en donde el filósofo puede estudiar su pensamiento tras las formas artísticas y poéticas. Asimismo su interés por el arte lo aplicó también a la concepción del Universo y al hombre. Si el ejemplo de la Redención le confirmó a Ficino en la necesidad de una redención continua del hombre pues con ella Dios «declaró e hizo que no hubiese en el mundo nada deforme, nada despreciable, ya que unió al rey del cielo las cosas terrenas y así, de

¹⁶ Ver Manfred Engelbert, «Etimologías calderonianas», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano, Hamburgo [1970]*, ed. de Walter de Gruyter, New York, 1973, págs. 113-22. Recoge bibliografía sobre el tema. Por nuestra ya hemos puesto de relieve esta cualidad sobresaliente en Calderón en «Los elementos cotidianos en el teatro de Calderón», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, UNED, 2002, págs. 231-44.

¹⁷ Ignacio Arellano y Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, S.L., Arcadia de las Letras, 2003, pág. 77.

¹⁸ A. Chastel (1996).

algún modo, las adecuó a las cosas celestes» (*De christiana religione*, 1974),¹⁹ también Calderón expresó la misma idea en sus autos. En los dos autores el hombre constituía el centro de todo el Universo; para expresarlo rescataron la vieja metáfora de Dios como Arquitecto supremo (Ficino), o gran pintor o poeta, y consideraron la Creación como la gran obra de arte prototipo de todas las demás. En el teatro sacramental Calderón mostró su fascinación por el arte y por destacar la obra artística del Universo (*Gran teatro*), así como las relaciones y correspondencias entre las esferas, gracias a la Redención. Por último, si Ficino (partiendo de la *Hermética* de Filón y de la metafísica de la luz medieval) estableció toda una teoría del conocimiento para expresar el concepto de belleza a partir de la luz, con la que puede expresarse el círculo de perfección en el que las fuerzas de arriba abajo y viceversa son constantes; de la misma manera, se puede explicar el concepto de la armonía cósmica a partir de la fuerza del amor. La razón de tantas coincidencias ha de buscarse en un mismo sistema teológico-estético con el que Calderón articula la más compleja obra dramática con la que trata de seducir y enseñar la dimensión eterna del individuo.

¹⁹ Citado a través de Nicolás Abbagnano, *Historia de la filosofía*, II, Barcelona, Montaner y Simón, S.A., 1973, pág. 62.

LA *CONCORDIA DISCORS* EN SARBIEWSKI Y GRACIÁN

MAŁGORZATA ANNA SYDOR
Universidad de Zaragoza¹

Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640) o Mathia Casimir Sarbievus, en la versión latinizada que figura en las bibliografías jesuíticas, es el escritor neolatino más importante del siglo XVII polaco y el teórico más influyente de la poesía de su época. Apodado por sus contemporáneos como el *Horatius Christianus* debido a su extraordinaria habilidad de imitación de la prosodia horaciana, Sarbiewski ganó también el nombre del «primer teórico del concepto»² gracias a su novedoso tratado *De acuto et arguto*. Sin embargo, sus aportaciones doctrinales pocas veces alcanzan el lugar que merecen en el campo del conceptismo europeo debido a que su discurso sobre la *agudeza* es prácticamente desconocido por los estudiosos de la materia. Por ello, al averiguar que se trataba de una obra anterior al *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* de Baltasar Gracián, decidí dedicar mis estudios a indagar, por un lado, si Gracián pudo llegar a conocer las ideas de Sarbiewski e inspirarse en ellas a la hora de escribir su tratado, y, por otro, a llevar a cabo un análisis de la *Agudeza* de Gracián teniendo en cuenta las aportaciones ideológicas y conceptuales de Sarbiewski; temas de los que tratará mi tesis doctoral y que hoy dejaremos de lado. En este lugar, mi propósito es ofrecer un breve resumen del mencionado tratado sarbiewskiano con el fin de mostrar que el empeño al relacionar su escrito *De acuto et arguto* con la *Agudeza y arte de Ingenio* de Baltasar Gracián no es una simple búsqueda de lo extravagante.

De acuto et arguto empieza con un corto discurso dirigido a los oyentes donde Sarbiewski dice:

Lo que hace siete años había expuesto brevemente en nuestra Academia³ sobre agudeza y argucia, y que, después de haber insistido mis amigos, presenté, de forma corregida, en Roma, ante los profesores romanos de retórica, cuando en la escuela de dicha disciplina, abierta durante agosto y septiembre para el público, cada día venía una multitud de gente, entre los cuales había gente sabia, quisiera, de forma breve, emprender otra vez con vosotros, por dos razones. La primera es que, después de un amistoso intercambio de ideas, por vía epistolar, con los doctos de Italia, Francia y Alemania, sometí el tema a un

¹ Esta comunicación es un breve adelanto de mi futura tesis doctoral que estoy realizando en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, bajo la tutoría de la Profesora Aurora Egido, directora también del Proyecto «Edigracián», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (BFF 2003-06314), al que estoy adscrita como becaria.

² M. Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992, pág. 171.

³ Durante el año académico 1619/20, Sarbiewski fue profesor de retórica en el colegio de Połock, impartiendo clases en el seminario de maestros para los clérigos jesuitas. Estos seminarios fueron conocidos con el nombre de *Academiae nostrorum* y formaban a los futuros profesores, según nos informa la *Ratio Studiorum*.

profundo examen. La segunda razón es que deseaba volver a tener derechos sobre algo que había nacido de mi trabajo, y que algunos deshonestamente me robaron y divulgaron entre sus oyentes. Mi preocupación no es por lo que a mi nombre atañe, sino por la doctrina y la verdad científica que aquellos trasmiten de manera falsa, pronunciando sentencias inciertas sobre la agudeza, ya sea por haber malinterpretado mi idea, ya por descuido de los escribanos que la copiaron mal. Nuevamente, pues, de la forma más breve posible, presentaré mi opinión sobre la más bella partícula de la elocuencia humana.⁴

Gracias a las aclaraciones que nos proporciona el autor polaco, podemos concluir que la versión de su tratado, que conocemos ahora gracias a los manuscritos conservados, es del año 1627, y que la doctrina presentada en ellos equivale a la que expuso Sarbiewski en Roma, pues, más adelante, el jesuita polaco dirá: «Ésta es, desde hace años, mi opinión sobre la esencia de la agudeza que encontraron adecuada todos los sabios a los que se la había presentado oralmente en Roma» (II, 9).

Según consta en el Archivo Jesuítico Romano,⁵ el joven jesuita polaco fue enviado a la Ciudad Eterna en 1622 para terminar los estudios de teología. Allí, gracias a su creación poética, consiguió reconocimiento y buena fama y, en 1624, presentó públicamente su teoría sobre la *agudeza*. Contando con las costumbres de la Compañía de Jesús, pues la *Ratio Studiorum* habla de clases públicas y disputas académicas organizadas bajo el formato de «cursos de verano», podemos concluir que Sarbiewski participó en lo que fuera una «estival escuela retórica» donde expuso una serie de conferencias sobre la *agudeza*, tema muy discutido en el siglo XVII, sobre todo en el ambiente jesuítico. Hay que tener en cuenta que Sarbiewski era, en aquel momento, un personaje tan famoso que, según cuentan las anécdotas de la época, recorría Roma sentado en la misma carroza junto al Papa Urbano VIII, quien también le honró con el *Laurel Capitolino*, premio otorgado a los mejores poetas. Sus conferencias seguramente despertaron mucho interés entre los sabios de la orden reunidos en la corte papal.

El hecho de haber presentado su teoría sobre la *agudeza* en Roma constituye un buen argumento en contra de los que descartan la posibilidad de que Gracián conociese la doctrina del autor polaco. Aunque es cierto que no se ha encontrado ningún ejemplar escrito del tratado sarbiewskiano que pudiera estar al alcance de Gracián, la falta de una edición o de un manuscrito formal no descarta eventualmente que los resultados de las investigaciones de Sarbiewski le llegaran al jesuita aragonés verbalmente o a través de los apuntes de sus hermanos de orden que participaron en sus clases en Roma y en la Academia de Vilna. Es sabido que la costumbre de discutir y deliberar sobre los temas teóricos y doctrinales por correspondencia era muy habitual entre los jesuitas. La comunicación epistolar permitía un eficaz flujo de información y un incontrolable intercambio de ideas, convirtiéndolas en un bien común, en muchas ocasiones pasando por alto su autoría. De esta forma consiguió Sarbiewski, como él mismo reconoce, la mayoría de las definiciones que citó en la primera parte de su tratado. Éstas llenan casi por completo la escala de posibilidades de la definición de *agudeza* que existían en el desarrollo de la idea teórica del concepto durante el siglo XVII. Sin embargo, ninguna de las definiciones recogidas le satisfacía, por eso, después de hacer un detallado análisis de cada una de ellas, las refuta y derriba para ofrecernos, en el capítulo siguiente, su propia teoría:

Habiendo leído casi todos los autores latinos y griegos, quienes en sus obras opinan sobre la agudeza y argucia, y habiendo debatido con las mayores autoridades en Polonia, Alemania, Francia e Italia sobre este tema, he llegado a la conclusión de que la verdadera y auténtica definición de la agudeza retórica

⁴ *De acuto et arguto liber unicus, sive Seneca et Martialis*, en Maciej Kazimierz Sarbiewski, *Praecepta poetica*, ed. S. Skimina, Wrocław-Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-PAN, 1958, pág. 1. Se trata de la única edición del tratado sarbiewskiano por la que citaré más adelante, indicando el capítulo y el número de folio. La traducción al castellano es mía.

⁵ Se conservan dos necrológicas de Sarbiewski en las que, aparte de enumerar sus méritos como jesuita y alabar sus dotes poéticas, se alude también, brevemente, a las lecciones de retórica que impartía en Roma en el año 1624, fecha que coincide con el último curso de teología que dio Sarbiewski en esta ciudad. Los datos acerca de Sarbiewski conservados en los catálogos de los jesuitas provienen de la obra de K. Stawecka, *Maciej Kazimierz Sarbiewski prozaik i poeta*, Lubin, Towarzystwo Naukowe KUL-u, 1989.

es la siguiente: La agudeza es una oración que contiene una afinidad, una alianza de lo acorde con lo discorde o, dicho de otra manera, una *concors discordia* o *discors concordia*. (II, 5)

Merece la pena recordar que el concepto neoplatónico de la *concordia discors* o concordia discordante era un recurso estilístico muy popular entre los romanos.⁶ Se trataba de conseguir un efecto armonioso con elementos en apariencia discordantes. Por encima de las discordancias puntuales de la frase, estaba la concordancia general del discurso. Sarbiewski parece haberse inspirado en esta fórmula al definir la *agudeza*. Por otro lado, es de suponer que el jesuita polaco llegó a su definición llevado por el significado del sustantivo *acumen*, que equivale a *punta*, *dardo*, *aguijón*, *cima* o *cumbre*, pues el primer modo de comprobar la veracidad de su teoría consiste en buscar el parecido entre cosas naturales que reúnen las mismas características que la *agudeza*, tal y como él la define.

Cualquier punta matemática o material no es sino un ángulo, es decir, una convergencia y una conjunción de dos líneas que, saliendo de la misma base, son al principio opuestas e incluso divergentes, y que lentamente se van acercando a sí mismas, y avanzan hasta juntarse en un punto preciso de la cumbre. Ocurre algo similar con la agudeza retórica ya que una simple exposición del tema forma una especie de fundamento, es decir, una base. De ella, como de un cimiento, salen dos líneas laterales, es decir, por un lado, algo acorde con el mismo tema y, por otro, algo discorde con él. Para que surja la agudeza, hace falta que se una y se funda lo discorde con lo acorde. (II, 5)

Más adelante Sarbiewski nos ofrece un ejemplo, como él mismo dice, concreto y obvio y cita a este propósito un epigrama de Marcial que tiene la siguiente traducción al castellano:

Hemos visto, oh César, las delicias, los juegos y las diversiones de los leones –la arena te ofrece también este espectáculo– cuando una liebre, presa de los dientes acariciadores, tantas veces volvía y corría libremente por la boca abierta. ¿Cómo puede un león hambriento perdonar a la presa capturada? Pero se dice que [el león] era tuyo: por tanto, sí puede. (I, XIV)⁷

Según Sarbiewski, aquí observamos cuatro elementos en los que se encierra toda la agudeza, y lo ilustra de forma gráfica con un triángulo. El primer elemento es el tema que se escoge, y que, en este caso, es el león que deja con vida una liebre (esquemáticamente es la base del triángulo). El segundo elemento es la discordancia encontrada en este tema, pues resulta discorde con la realidad, que un león hambriento deje a salvo un animal ya casi metido dentro de su boca (en el esquema es uno de los brazos del triángulo). El tercer elemento es la concordancia encontrada en dicho tema, pues no se trata de un león cualquiera, sino del león de un César sereno y no propenso a derramar la sangre, por lo tanto, se puede esperar que este león se parezca a su dueño (segundo brazo del triángulo). El cuarto elemento es la unión de lo acorde con lo discorde (la cima del triángulo). En esta unión reside la esencia de la agudeza, porque un león hambriento, que a la vez es el león de César, deja con vida a los animales, tal y como ocurre en el epigrama de Marcial.

El método que propone Sarbiewski para verificar la veracidad de su definición consiste en examinar los efectos y las propiedades de la agudeza que son –según él– despertar en el alma del oyente la admiración junto con el deleite. La admiración nace de la sorpresa al oír algo que no esperábamos, cuya causa desconocíamos, y que no sospechábamos iba a ocurrir. De este modo, se puede decir que la sorpresa nace de una particular *discordia*, ya que oímos hablar de algo discorde respecto a lo que esperábamos escuchar en relación con el tema. Por otro lado, el deleite nace de la *concordia*, pues nos damos cuenta de que lo que teníamos por discorde en relación

⁶ Para el tema de la *discors concordia* en la tradición músico-filosófica, véase H. F. Fullenwider, «*Concors discordia*: Sarbiewski's *De acuto et arguto* (1627) and Jean de Serres' commentary on Plato's *Timaeus* (1587)», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLVI, 1984, 3, pág. 619-24 y L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore, 1963, pág. 40-44. Para la aplicación de este concepto por los romanos, consúltese la entrada *concordia discors* en el *Diccionario de expresiones y frases latinas*, V. J. Herrero Llorente (ed.), Madrid, Gredos, 1992.

⁷ *Epigramas de Marco Valero Marcial. Texto latino, traducción y concordancias*, J. J. Iso (dir.), J. Guillén (tr.), Zaragoza, IFC-Gobierno de Aragón, 2004, CD-ROM.

con el susodicho tema, se vuelve acorde con él al descubrir la causa de tal concordia. La unión entre la admiración y el deleite nace pues de la unión entre la *discordia* y la *concordia*, haciendo que se manifieste la causa desconocida que nos posibilita ver acontecimientos o casos fortuitos que antes eran para nosotros impensables.

Los cuatro capítulos siguientes del tratado de Sarbiewski tienen un carácter más bien técnico y parecen ser la adaptación de su doctrina al uso escolar. De esta forma, en el capítulo tercero, titulado *Ejemplos que ilustran la esencia de la agudeza*, Sarbiewski ofrece, pero sólo indicando la procedencia de las citas, una selección de ejemplos de la agudeza sacados de Marcial, Cicerón, Tácito, Séneca, Quintiliano y otros autores clásicos recomendados también por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*.

En el capítulo IV, Sarbiewski derriba, de forma escolástica, las posibles críticas de su teoría, y en el siguiente, presenta tres modos de encontrar la *concordia discors*. De nuevo recurre a la forma gráfica, ofreciéndonos, en este caso, un triángulo que representa un *triplex modus investigandorum acuminum ex triplici locorum comparatione*. Como bien se sabe, el *locus oratorius* es un esquema, categoría o entidad retórica que recomendaba la retórica escolar como fuente de ideas oratorias. Así, la base del triángulo la forman catorce categorías, como: definición, similitud, contrariedad, causas, efectos, etimología, circunstancias, etc. Debajo del esquema, leemos que para hallar la agudeza hay que comparar o el tema con los esquemas, o dos esquemas del mismo orden, o dos esquemas del orden diferente. Es curioso recordar a este respecto que Gracián dice en el discurso IV de su tratado *Agudeza y arte de ingenio*:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera [...] uno como centro, de quien reparte el discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean [...] como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc., y cualquier otro término correspondiente. Valos careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros entre sí; y [...] descubriendo alguna conformidad o conveniencia que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza.⁸

El capítulo VI del tratado de Sarbiewski aporta una explicación de las diferencias entre *acutum* (agudeza, concepto) y *argutum* (argucia, artificio retórico). Sarbiewski alega las palabras de Cicerón, quien hizo una clara distinción entre estos dos fenómenos lingüísticos: *acumen* y *argutia*, y concluye que la agudeza es una unión armoniosa de lo discordante con lo acorde expresada con cualquier tipo de palabras, a diferencia de la argucia, de la que se puede hablar cuando estas palabras tan sólo implican regocijo y gracia, usando las figuras retóricas, la armoniosa resonancia de las sílabas y otros juegos estilísticos. De este modo, la argucia no es la agudeza misma, sino su adorno, su ornamento, vale decir, su vestido. Sin embargo, según dice Sarbiewski, existen agudezas que, además de contener *discors concordia*, contienen también juegos de palabras, y a éstas las podemos denominar tanto agudezas como argucias.

También para Gracián la agudeza se mueve en un espacio distinto al de los tropos poéticos y retóricos, aunque éstos le sirvan a menudo como instrumento. «Válese la agudeza –nos dirá en el prólogo dirigido al lector– de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos, pero contiénnense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento» (*Al lector*, 45). Asimismo, en el discurso III el jesuita aragonés establece la diferencia existente entre la «agudeza de concepto, que consiste más en la sutileza del pensar, que en las palabras» y la «agudeza verbal, que consiste más en la palabra; de tal modo que, si aquella se quita, no queda alma, ni se pueden éstas traducir en otra lengua» (III, 58). Además, Gracián dice claramente en el Discurso X que solamente son objeto de su arte aquellas relaciones lingüístico-conceptuales que «incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serán más que tropos o figuras sin alma de sutileza» (X, 124).

⁸ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, 2 tomos, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, pág. 64. Más adelante citaré por esta edición, indicando el discurso y el número de página.

En el último capítulo de su tratado, Sarbiewski presenta trece modos de hallar la *argucia* a base de diversos juegos de palabras, ilustrándolos con ejemplos de Marcial, Horacio, y otros autores latinos. Es importante subrayar que el jesuita polaco avisa del peligro de «garrarse puerilmente a las enseñanzas arriba expuestas», pues ocurre que alguien dotado por naturaleza de un ingenio fecundo y que, gracias a las habilidades innatas, no tiene ningunas dificultades con la invención, se queda aplastado por demasiada precisión en las instrucciones. Por eso, a veces, es mejor no seguir indicación alguna respecto a cómo encontrar la agudeza; no obstante, según advierte Sarbiewski, a la hora de establecer las proporciones, la fertilidad del ingenio se debería medir en grado máximo con la madurez del juicio. Si comparamos tales afirmaciones con las de Gracián, incluidas en el último discurso de su *Agudeza*, encontraremos relevantes concomitancias: «cuatro [causas] se le hallan a la agudeza, que cuadran su perfección: el ingenio, la materia, el ejemplar y el arte. Es el ingenio la principal, como eficiente; todas sin él no bastan, y él basta sin todas; ayudado de las demás, intenta excesos y consigue prodigios, mucho mejor si fuere inventivo y fecundo» (LXIII, 254). Sarbiewski y Gracián están de acuerdo en que las reglas sin ingenio, sin esta fuerza renovadora o inventora, no bastan para conseguir la agudeza retórica, pero el arte es la fuente de la plausible y deleitosa diversidad que permite al ingenio expresar sutilmente sus conceptos. Lo expresa muy bien el jesuita aragonés cuando dice: «Censúranse en los más ingeniosos escritores las agudezas, antes por unas, que por únicas, y homogéneos sus conceptos: o todos crisis, o todos reparos, correlaciones o equívocos; y es que falta el arte, por más que exceda el ingenio, y con ella la variedad, gran madre de la belleza» (I, 49).

Maciej Kazimierz Sarbiewski abordó el tema de la agudeza aproximadamente veinte años antes de la aparición de los tratados de Mateo Pellegrini y de Baltasar Gracián, autores que, junto con algo posterior Emanuele Tesauo, forman hoy una trinidad de autoridades de la teoría del concepto. La *Agudeza* de Gracián ha sido repetidas veces comparada y relacionada con los tratados italianos, pese a que el carácter, la intención y la perspectiva de estas tres obras dista mucho entre sí. Desde luego, la definición que ofrece Gracián en su tratado es muy diferente a la propuesta por los teóricos italianos. Mateo Pellegrini opina que la agudeza es un acto estético y que no se puede reducir a reglas algo que es indefinible. A su vez, Emanuele Tesauo considera que el concepto es sólo un tipo especial de metáfora en el que los términos relacionados resultan ser más remotos. Sin embargo, Baltasar Gracián dice: «Consiste [...] este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento [...]. De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (II, 55) y «después de bien exprimida la dificultad o discordancia entre ellos [entre los extremos], dase una razón que la desempeñe» (VII, 99). Así nacerá la *agudeza*. Como vemos, tales declaraciones recuerdan obviamente la doctrina propuesta por Sarbiewski, mucho más cercano al jesuita aragonés en este punto que Pellegrini.

En su *Agudeza y arte de ingenio* Gracián ofrece un minucioso inventario, una amplia variedad de tipos y categorías de agudeza según el modelo, que consiste en una combinación armónica de dos extremos que se hallan en el tema sobre el que se discurre agudamente. Así, por ejemplo, la «agudeza de proporción» surge de «la correspondencia de los extremos cognoscibles entre sí», la «agudeza de reparo», de la sorprendente unión de dos extremos que parecen incompatibles e incluso contradictorios, y respecto a la «agudeza de transformación», ésta consiste en la ingeniosa unión entre dos extremos: uno de ellos es la interpretación aparente y normal de un hecho, y otro, es la interpretación sutil y rebuscada del mismo hecho. Doy sólo estos ejemplos, aunque podrían traerse a colación muchos más, pues el jesuita aragonés dice: «Esta correspondencia [entre dos extremos] es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio» (II, 56).

El tratado de Sarbiewski no sólo es el primer intento de definición de la *agudeza*, sino que es, sobre todo, el establecimiento de una tipología crítica sobre la mencionada teoría de la agudeza. Su idea de hacer una encuesta entre los estudiosos de la Compañía de diferentes países europeos, para recoger distintos puntos de vista sobre el tema y elaborar, de este modo, una definición

completa y universal de la *agudeza*, es un claro ejemplo de cómo utilizar el método experimental en el campo de las ciencias humanísticas. Por eso, el tratado de Sarbiewski no tiene nada que ver con el estilo figurativo de la crítica literaria en tiempos de Gracián y carece de los relieves de un lenguaje florido, brillante y complicado, lleno de epítetos afectivos y argumentos metafóricos que encontramos en los tratados de sus coetáneos sobre la misma materia. Tengamos en cuenta que la *Agudeza y arte de ingenio* graciana proporciona muchos problemas interpretativos, debido, en gran parte, a la difícil terminología conceptual que utiliza el jesuita español. El tratado de Sarbiewski demuestra que esta teoría puede, en esencia, ser presentada de una forma más sencilla a la utilizada por el belmontino en su *Agudeza*. La ejemplar claridad y precisión que caracteriza *De acuto et arguto*, sin lugar a dudas, permitirá una lectura más completa del tratado graciano y nos permitirá explicar algunas «oscuridades» respecto a las reglas, los mecanismos de funcionamiento del arte de ingenio y la clasificación propuesta por el jesuita aragonés en su mencionada obra.

LO MARAVILLOSO EN CALDERÓN: MITOLOGÍA, MAGIA Y HAGIOGRAFÍA

MARÍA LUISA TOBAR
Universidad de Messina

Lo maravilloso ocupa un lugar importante en el teatro barroco, en particular en el de Calderón; de hecho, ilusión, fantasía, alegoría, símbolo son elementos integrantes de su vasta producción teatral. Estas formas de expresión literaria encuentran espacio favorable en las obras de argumento mítico, mágico o hagiográfico, obras que gozan del favor del público. Debido a la limitación del tiempo, centraremos nuestro análisis sólo en las comedias, excluyendo las loas y las piezas intermedias.

Calderón, en las obras que escribía para la Corte, manifiesta una predilección por la materia mítica muy apropiada a la representación de lo fastuoso, lo espectacular, lo maravilloso, todos ellos elementos esenciales de la fiesta barroca. La comedia mitológica calderoniana, como indica Ignacio Arellano, «despliega con fastuosidad su espléndida condición poética aliada a las partituras musicales y a las asombrosas invenciones de ingenieros escenógrafos».¹ Gracias a su posición privilegiada de dramaturgo de Corte, Calderón puede disponer de todos los medios necesarios para montar obras de gran aparato escénico, en las cuales poesía, música, escenografía constituyen un armónico, aunque complejo, universo teatral, expresión máxima de la espectacularidad barroca.

La comedia mitológica calderoniana, como apunta Luciana Gentilli,² es esencialmente plurisignificativa, y su lectura nos lleva más allá de la mera diversión cortesana pues, efectivamente, presenta numerosas implicaciones simbólicas, alegóricas, filosóficas, religiosas e incluso históricas, en las que, como dice McKendrick, es posible distinguir varios planos de lectura, «como espectáculo festivo e intento de síntesis entre poesía, pintura y música, como simbolismo filosófico y moral, incluso probablemente como alegoría política, aunque esté por determinar en qué medida y con cuánta exactitud». Luego añade: «Como fenómeno teatral, eran una paradójica fusión de fantasía sobrenatural y de la alta tecnología que era imprescindible para crearla».³ El poder sobrenatural de los dioses se manifiesta a través de una serie de acciones maravillosas con la presencia de autómatas y monstruos que invaden todo el espacio escénico.

Las comedias hagiográficas, que en general se representaban en coincidencia con fiestas religiosas, son un medio eficaz de adoctrinamiento. Hay evidentes coincidencias entre el sermón escuchado en la iglesia, visto el marcado tono teatral del predicador, y la puesta en escena de obras hagiográficas con clara función evangelizadora. Calderón dramatiza ejemplos de santidad y de conversiones milagrosas que no difieren mucho de los narrados en los sermones. La escenografía

¹ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 505.

² Luciana Gentilli, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca*, Romam Bulzoni, 1991, págs. 23-24.

³ Melveena McKendrick, *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1994, pág. 176

subraya y refuerza, a través de imágenes visibles, el aspecto simbólico de este teatro y, cuando no se escenifica lo sobrenatural, con un lenguaje icónico particularmente eficaz, se relatan los hechos que trascienden lo natural, se describen detalladamente visiones infernales donde los pecadores sufren penas eternas o paraísos donde gozan los bienaventurados. Todo para resaltar la misericordia de Dios, que perdona hasta al pecador más empedernido, si se arrepienten de sus pecados.

El poder divino se manifiesta a través del milagro. En *El purgatorio de San Patricio*, el santo realiza una serie de milagros con la señal de la cruz (da la vista a un ciego, placa la tempestad y hace que se retiren las aguas) y consigue que Ludovico, asesino, adúltero, estuprador, incestuoso, que ha tocado el fondo de la degradación humana, se convierta para ejemplo de pecadores. Pero el milagro más espectacular es la resurrección de Polonia para que pueda bautizarse y arrepentirse de sus pecados, resurrección que él ejecuta «extendiendo las manos sobre el cadáver de Polonia» (I, 158).⁴ También en *La devoción de la Cruz*, Eusebio, muerto sin confesión, se levanta y vuelve a la vida, ante los ojos atónitos de Gil, para poder recibir el perdón de manos de Alberto (III, 68).

La comedia de magia asume las dos formas tradicionales, según la clasificación de los tratadistas: la magia blanca o natural y la magia negra o diabólica. Los autores teatrales no inventan totalmente los portentos que llevan a la escena, en muchos casos esos portentos se pueden encontrar en tratados sobre la materia,⁵ pero también en la literatura y en la tradición oral. La popularidad de la comedia de magia tiene una correspondencia con la realidad del tiempo pues magia y brujería habían llegado incluso hasta el palacio real; basta recordar la extraña relación entre Felipe IV y el potente Valenzuela, ese marqués-brujo conocido como el Duende, o pensar en Carlos II el Hechizado, en torno a cuya persona hay un hervidero de adivinos y exorcistas para tratar de liberarlo de presuntos encantamientos, un asunto complicado en el que intervienen desde conocidos e influyentes hombres de iglesia, como el arzobispo de Toledo o el confesor de la reina, hasta representantes de las principales cortes europeas. Se vive en un clima contradictorio típicamente barroco de credulidad e incredulidad, de exaltación religiosa y de goce de los placeres terrenales que se extiende a todas las clases sociales. Este contexto es un terreno fértil para la comedia de magia.

No siempre es fácil diferenciar los tres tipos de comedia pues con frecuencia se mezclan e incluso se (con)funden, por lo que, a veces, es imposible deslindarlas. Se podría hablar de géneros mixtos: como en el caso de las comedias mitológicas en las que personajes como Medea o Circe se caracterizan por sus poderes mágicos, con lo que la esfera de lo sobrenatural propia de los dioses se enriquece con el uso de filtros y encantamientos; o el de las hagiográficas en las que el diablo/mago lucha contra el cielo para conquistar un alma, y en las que la magia diabólica se opone inútilmente al milagro divino. En *Las cadenas del diablo* el demonio Astarot hace referencia a sus falsos milagros o, lo que es lo mismo, a la magia diabólica; en *La exaltación de la cruz* el mago Atanasio recibe su poder de los espíritus malignos; mientras *El Mágico Prodigioso* empieza como una comedia de magia con el diablo disfrazado de mago y termina como una comedia de santos con el arrepentimiento y salvación de Casimiro, a pesar de que él había suscrito el pacto de sangre («Escribe con la daga en un lienzo, habiéndose sacado sangre de un brazo»), vendiendo su alma al demonio con estas palabras

Tuya por eternos años
es el alma que te ofrezco
(II, 184)

Pero también hay obras, como las fantástico-novelescas o caballerescas, en las que la intervención de elementos sobrenaturales es frecuente, y en las que actúan magos capaces de perturbar

⁴ Se cita por la edición de la BAE, P. Calderón de la Barca, *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, 1945. Se pone entre paréntesis el tomo y la página.

⁵ *Disquisiciones mágicas* de Martín del Río (1600), *De magia* de Francisco de Torreblanca (1618), *Curiosa y oculta filosofía* de Nieremberg (1646), entre otros.

el orden de los elementos, como en *El Conde Lucanor* o *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, o de realizar acciones maravillosas en lugares imaginarios como en *El castillo de Lindabridis* o *La puente de Mantible*, en las que los caballeros tienen que combatir con genios, faunos, gigantes y otros seres monstruosos que pueden realizar prodigios extraordinarios.

Todas estas obras tienen como común denominador el uso de la tramoya, esencial para poner en escena acciones que sobrepasan el ámbito de lo natural y que por tanto pueden ser consideradas como pertenecientes a la esfera de lo maravillo o sobrenatural, aspectos que hacían las delicias de los espectadores. Alonso Núñez de Castro insiste en las preferencias del público por esas obras:

En las comedias de tramoyas, que ha admirado la Corte, el objeto más delicioso a la vista, han sido las mudanças totales del Teatro, ya proponiendo un Palacio a los ojos, ya un jardín, ya un bosque, ya un río picado con arrebatao curso sus corrientes, ya un mar inquieto en borrasca, ya sosegado en suspenso calma.⁶

Es un teatro en el que abundan: vuelos, visiones a distancia, carros triunfales, presencia de seres extraordinarios, monstruosos, sobrenaturales, apariciones y desapariciones, transformaciones y metamorfosis, terremotos y tempestades con truenos, rayos y relámpagos, erupciones volcánicas, montañas o grutas que se abren dejando ver otros escenarios, etc. Muchos de estos fenómenos se mezclan, multiplicando los efectos espectaculares de la escena en un despliegue de elementos escenográficos de gran efecto espectacular.

Baccio del Bianco hace una distinción entre las comedias sencillas en las que los espectadores deben hacer el esfuerzo de imaginar lo que no se representa y las comedias llamadas de teatro, caracterizadas por la profusión de mutaciones y riqueza escenográfica; una nueva forma de hacer teatro en la que lo maravilloso consiste también en la realización técnica de escenas complicadísimas, que ponen en evidencia la importancia de la tramoya. Refiriéndose seguramente a la representación del *Andrómeda y Perseo*, aunque no la cite, Baccio habla del gusto de los españoles por las máquinas teatrales y por las acciones aparatosas e incluso peligrosas, como los

voli d'ogni sorta, precipizzi e quello che voglion qua, fracassi, rovine, tremuoti e spaventi; fra le altre una caduta che Dio ci ha posto le sue mani, a fare che quella povera muciacia bella come un angelo, non abbia rotto il collo, perché cadeva da alto circa 18 braccia delle nostre con tutta velocità.⁷

Baccio añade que la obra se hizo unas treinta veces y en alguna ocasión el peligro de caer fue grande. El ingeniero florentino seguramente alude a la escena final de la primera jornada, en la que la Discordia realiza una caída de trece metros y medio y cuyo recorrido ha sido indicado por él mismo, en su dibujos para la escenografía, con una línea de puntos que marcan un descenso atravesando todo el escenario, desde el extremo superior izquierdo hasta el extremo contrario. Y sobre cuya realización un cronista escribe «El precipicio que del cielo hizo la Discordia (competidora inútil de Minerva) en el apacible demostración causó nuevas admiraciones» y hablando de las maravillas de Del Bianco dice también «hizo todas cosas, tan admirables y peregrinas, que con estar los cortesanos hechos a ver cosas grandes las admiraron por extrañas y nunca vistas»; tan maravillosa pareció la obra que el cronista se pregunta si hay alguien que podría aventajarla «en lo alindado del ingenio del Poeta a la ejecución del Florentín famoso».⁸

La representación de acciones sobrenaturales, tanto si las cumple un mago, como el diablo, los dioses de la mitología o el Dios de los cristianos, tienen en común el uso de una complicada y estupefaciente, casi milagrosa ingeniería teatral. El espacio escénico se amplía abriéndose en todas las direcciones: hacia arriba para representar unos espacios intermedios de comunicación entre lo humano y lo divino, y unos superiores reservados para el cielo; y hacia abajo para representar el

⁶ Alonso Núñez de Castro, *Libro histórico-político. Solo Madrid es Corte y el Cortesano en Madrid*, Madrid, 1669, págs. 14-15.

⁷ M. Bacci, «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone*, XIV (1963), pág. 71.

⁸ *Sucesos de la Europa y otras partes del mundo desde abril de 1652 hasta el marzo de 1653* (BN de Madrid, Ms 2384, fol. 53r).

abismo. Se eliminan las distancias entre el cielo y la tierra, las bajadas y subidas de la esfera celeste a la terrestre se multiplican, los dioses intervienen activamente en la de vida de los hombres y sus continuas interferencias en las acciones humanas dan lugar a escenas llenas de efectos especiales, que provocan el estupor del público. En *La fiera, el rayo y la piedra*, después de haber fabricado las flechas que Cupido había pedido, «danle las flechas los cíclopes, y él va disparando al aire», y, cuando él termina de dispararlas, «desaparece la fragua, y pasa en una nube Anteros, atravesando el teatro, con un venablo en la mano» (II, 492). En *Fieras afemina amor*, Hércules vence a Anteo ejecutando un impetuoso movimiento vertical hacia arriba para evitar que al caer a tierra la diosa Cibele salve a su hijo:

En esta última lucha levantó de la tierra Hércules a Anteo, y significando que en vez de arrojarle a ella le arrojaba al aire, le despidió de sí con tan arrebatado ímpetu, que no se dio término entre salir de sus brazos y verle, sin verle, de la otra parte de las nubes; con que al entrarse Hércules victorioso, se abrió la tierra, y salió de ella Cibebe en una eminente pirámide de mármol, como construido monumento al cadáver de su hijo (II, 548).

Hay una especial predilección por llenar todo el espacio escénico, colocando en la parte alta dioses, ninfas e incluso animales mitológicos. Citamos como ejemplo la escena de *Fieras* en la cual Hércules expresa el deseo de ver la cumbre del Parnaso y, como evocado por sus palabras, se asiste a esta extraordinaria visión del monte que cubre todo el teatro y

Ocupaba su cima el Pegaso, extendidas las alas, como haciendo sombra al risco de Caliope, principal musa de las nueve, [...] Urania y Polimnia a la diestra mano, y Tersicore y Clio a la siniestra. Debajo de las cuatro, en segundo descanso, que hacía con adelantadas proyecciones más corpulento el monte, estaban a un lado Melpomene y Erato, y a otro Euterpe y Talia. [...] En el corazón del monte corría tan artificiosa fuente, que sin agua ni sonido de agua, no se echaba de menos ni el agua ni el sonido. Estaban pues las nueve como divertidas en sus siempre festivos solaces, cantando, desasida de la fábula, esta letra (II, 544).

El cronista de la representación describe con todo detalle la fastuosa puesta en escena de Baccio y el efecto que causó en los espectadores. El ingeniero florentino pone al servicio de Calderón todo su ingenio para construir complejas máquinas teatrales y sofisticados autómatas que sirven para poner en escena los prodigios imaginados por el autor. La tercera jornada de *Fieras* se abre con la representación un amplio jardín de extraordinaria belleza en medio del cual hay una fuente y en ella un árbol cuajado de manzanas de oro y encima Hércules sobre un caballo blanco alado. Y en este fantástico escenario sale de la tierra

batiendo también las alas y moviendo las garras y las presas, un escamado dragón, con que subiendo el uno y descendiendo el otro, partido el aire, se salieron al encuentro. Trabada la batalla, gozaban ambos de cuatro movimientos pues elevándose el uno al tiempo que el otro se abatía, y al contrario, abatiéndose el uno cuando el otro se elevaba, se buscaban y se huían, trocando no sólo las alturas, sino también los costados, pues se embestían ya por un lado y ya por otro, de cuya boreal lid duró la contienda lo que duraron estos versos (II, 545).

Al caer derrotado el dragón, todo desaparece de forma sorprendente, pues al volar Pegaso las ocho ninfas se van llevando el monte a pedazos. La lucha entre esos dos animales fantásticos, dotados de un mecanismo propio, da perfecta idea de la espectacularidad de una escena cuyo objetivo principal es el de crear estupor en los espectadores.

En las comedias hagiográficas, hay una predilección por representar la esfera celeste, espacio prevalentemente teofánico que tiene una correspondencia en la pintura religiosa barroca.⁹ *La devoción de la Cruz* termina con un vuelo espectacular: cuando Curcio intenta matar a su hija Julia por sus crímenes, ella pide protección al crucifijo y así «al querer herirla Curcio, se abraza de la

⁹ Para la representación simbólica de las nubes como expresión de lo celeste y de lo divino en la pintura y en la emblemática ver: Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996, págs. 81-84

Cruz que estaba en el sepulcro de Eusebio, y vuela», vuelo que debe hacer «a lo más rápido que se pueda asida a una cruz» (I, 68). En *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, asistimos a una levitación de San Ildefonso ante el altar de la Virgen: «Descubre San Ildefonso el altar de la Virgen del Sagrario, e hincado de rodillas, va subiendo hasta que iguala con ella mientras «suenan una música de pájaros y clarines» (I, 333).

Es frecuente el uso de nubes de tramoya para realizar movimientos en la parte superior del escenario. En *La exaltación de la cruz*, cuando los ejércitos cristianos de Heraclio han perdido la batalla y están a punto de morir por no querer renunciar a su fe, «Aparecen en lo alto ángeles con espadas de fuego» (II, 367), y mientras cantan, «sobreviene una tempestad con truenos, rayos y piedras, cubriendo una nube la cima del monte» (II, 367). En la escena siguiente el mago Atanasio confiesa su impotencia contra el poder de los cielos, y Heraclio, desde una nube, anima a sus soldados para que sigan a los persas. En otros casos los seres que habitan las esferas celestes bajan hasta acercarse al espacio de los humanos. Así en *El purgatorio de San Patricio*, «baja un ángel, que trae en una mano un escudo, y en él un espejo, y en la otra mano una carta» (I, 154). Este ángel aparece envuelto en una nube de «nacar y arrebol», para traer al santo una carta de Dios y después se lo lleva volando.

En este afán de ocupar el espacio superior del teatro no es extraño que abunden los vuelos que, tanto si son realizados por arte de magia o con la intervención divina, tienen efectos espectaculares. En *Hado y Divisa* Megera, invocada por el mago Argante, vuela por todo el escenario a caballo de una gran serpiente provista de movimientos mecánicos. Melchor Fernández de León describe así la escena:

Con esta exclamación de Argante, apareció Megera sentada en una sierpe, y se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración, pues a veces ocupaba todo el teatro, y a veces se recogía, embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada (IV, 367).

Este vuelo va acompañado por truenos tan fuertes que parecía que se iba a desplomar el teatro y «viéronse los desórdenes de todos los elementos, y tocadas las cóleras de los terremotos, ayudadas con la asistencia de Megera, que rodeaba el teatro con lo espantoso de su sierpe, saliendo todos despavoridos y asombrados» (IV, 367). Inmediatamente Megera rapta a Marfisa con la velocidad de un rayo y entre «horror y confusión» termina la primera jornada «con la mayor variedad y extrañeza que hasta hoy se ha visto» (IV, 367).

El narrador de la fiesta de *Fieras* describe así la visión onírica de Hércules: «aparecieron en el aire cantando, a un lado Cupido, y a otro Venus, pendiente en igual correspondencia de dos resplandores que, a manera de pirámide, bajaban en disminución desde lo más alto a rematar en un tronillo, en que venían sentadas» (II, 536). Y poco después desaparecen y se levanta un vapor que creciendo se transforma en gruta, gruta que se divide en dos «dejando ver (como que dentro de sí la contenía) a Yole, dama bizarra, elevada en el aire» (II, 536); después, la visión se desvanece en el aire y se despierta Hércules despavorido.

El espejo mágico es otro de los recursos utilizados en el teatro de Calderón como tele-visión que permite ver lo que pasa en otro lugar, consiguiendo así ampliar el espacio escénico y poner en acto un teatro en el teatro. En *Hado y divisa* la gruta donde viven Argante y Marfisa se convierte en «espejo» en el que, gracias a los poderes del mago Argante, se transforma en un suntuoso palacio de rica arquitectura, es el palacio de Arminda. Leonido, desde la isla de Mitilene ve todo lo que allí ocurre hasta que, queriendo intervenir en la acción fingida, el mago dice:

Toda esta pompa
se desvanezca y deshaga
con cuanto en el no fingido
palacio de Arminda pasa,
durante las voces solas
(IV, 374)

Al desaparecer algo que no es real y que Argante había fingido mágicamente «quedó el foro de los peñascos como antes» (IV, 374).

También es posible la visión a distancia con el simple gesto de correr una cortina, incluso abriéndose los montes o mirando desde las nubes. En *La exaltación de la cruz* el mago Atanasio hace que los príncipes Siroes y Menardes puedan ver, «desde la media región del aire» (II, 356), lo que hace su padre. De forma que habiendo conjurado a los espíritus impuros para que «elean sobre el aire» a los dos jóvenes, «hace Atanasio un círculo en tierra, y elévanse los dos príncipes en el aire sobre dos peñascos. Suenan dentro cajas y trompetas» (II, 356). El mago se sirve de la visión aérea para mostrar a los dos hermanos el monte que se abre y deja ver en su interior, primero los muros de Jerusalén, luego los ejércitos cristianos y persas en lucha, sucesivamente la entrada de una iglesia y al final el interior del templo: «Entra Zacarías en el templo como para defender la cruz, y descúbrese dentro un altar, y la cruz en él, a sus lados las estatuas de Elena y Constantino» (II, 356). Pero cuando el rey de Persia está a punto de entrar a profanar el altar, desaparece la visión: «Ruido de tempestad. Entra Cosdroas en la iglesia, y Zacarías hace por detenerle. A este tiempo desaparece todo y los dos peñascos vienen al suelo, quedando Atanasio asombrado» (II, 356). Al final de la obra se asiste también a una compleja visión a distancia, pero esta vez por intervención celeste. En efecto, «dos ángeles que descienden en una nube» con el fin de llevarse a Atanasio para que vea desde lo alto el triunfo de la Cruz: «Toman los dos ángeles a Atanasio de las manos, y elévanle en el aire» (II, 375). Desde ese lugar privilegiado asiste a la visión espectacular de otro escenario en el que Zacarías invita a Heraclio a despojarse de los símbolos de poder para poder entrar humildemente en Jerusalén con la cruz, seguido por todos y, «Ábrese entonces el monte, y se ve lo interior de una iglesia de Jerusalén, con un altar adornado de luces, y las estatuas de Elena y Constantino» (II, 375). Después de haber dejado la cruz en el altar «se cierra la montaña, y vuelven los ángeles a dejar en tierra a Atanasio, y ellos vuelven a subir en la nube» (II, 375).

Todavía podrían citarse otros muchos ejemplos de acciones maravillosas: apariciones y desapariciones misteriosas, carros triunfales, palacios voladores, volcanes en erupción, estatuas que cobran vida, personas que se transforman en estatuas o en animales y otros tantos prodigios estupefacientes. Terminaré citando *Hado y divisa*, obra que ofrece una síntesis de los efectos espectaculares del teatro barroco. La descripción de la fiesta hecha por Melchor Fernández de León¹⁰ constituye un documento precioso que además de describirnos detalladamente la puesta en escena realizada por el valenciano José Caudí, autor de las tramoyas y por Dionisio Mantuano, encargado de los decorados, da cuenta del estupor del público ante tanta maravilla.

¹⁰ Melchor Fernández de León, fue autor de varias obras teatrales y poéticas; como apuntador de la compañía que representó *Hado y Divisa*, fue el encargado de la relación de la fiesta destinada a la corte imperial, como consta en el manuscrito conservado en el Palacio Real de Madrid (Caja: 11744, Expte. 37) de *Hado y Divisa*. De esa redacción conozco dos manuscritos: uno conservado en París (Biblioteca del Arsenal 8314) y otro en Madrid (Biblioteca Nacional Ms. 9373). En la edición de la BAE está incorporada al texto.

TRES SONETOS DE GÓNGORA EN SU CONTEXTO (A PROPÓSITO DE LAS EXEQUIAS CORDOBESAS EN HONOR DE LA REINA MARGARITA, 1612)

JUANA TOLEDANO MOLINA
IES Marqués de Comares. Lucena

La reina Margarita de Austria fallece en El Escorial el día 3 de octubre de 1611, y con tal motivo una pléyade de poetas y oradores sacros lloran su muerte y enaltecen sus virtudes. Margarita había llegado a España hacía poco más de doce años, en 1599, contrayendo matrimonio el 18 de abril del año citado, y desde entonces había cumplido con sus obligaciones reales de dar numerosos herederos a la corona y dedicarse a obras pías igualmente abundantes. Tenía en el momento de su muerte veintisiete años y, desde la perspectiva actual, se nos antoja una mujer agotada por efecto de los múltiples partos.

De esta forma, da a luz en Valladolid, el 22 de septiembre de 1601, a la princesa Ana Mauricia, que sería luego, a los catorce años, reina de Francia y esposa de Luis XIII, pero el contento dura poco porque la reina enferma. «Los placeres fueron grandes, pero cortos, pues a 16 de noviembre cayó la reina tan mala, que no había esperanza de vida. Logróla a fuerza de rogativas, procesiones y disciplinas, en que unos derramaban sangre, todos lágrimas, porque la reina se había hecho muy amable»,¹ dice el padre Flórez, poniendo de relieve el carácter religioso de su curación. En la misma ciudad castellana, el día 1 de enero de 1603, tiene otra hija, María, que fallece a los dos meses. Otro parto se produce el día 8 de abril de 1605, el viernes santo, también en Valladolid, y en este caso el hijo es el príncipe heredero, el futuro rey Felipe IV, al que se imponen los nombres de Felipe, Domingo, Víctor de la Cruz; fue bautizado por el arzobispo de Toledo, cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas, mecenas de diversos ingenios de la época, entre los que se encuentra Cervantes.

Otra hija, la infanta María, nace en El Escorial, el día 18 de agosto de 1606, cuando la corte se ha trasladado ya de Valladolid a Madrid. Esta hija será luego la prometida del príncipe Carlos de Gales, en 1623, aunque se casará posteriormente con Fernando, rey de Hungría e hijo del emperador, el día 23 de abril de 1629, porque el matrimonio con el príncipe inglés no se consolida debido, al parecer, a diversas diferencias de índole religiosa. La reina Margarita da a luz a un nuevo hijo, en Madrid, el 15 de septiembre de 1607, el príncipe Carlos, que alcanza la edad de 25 años, falleciendo en 1632. El sexto hijo es el infante Fernando, conocido habitualmente como el cardenal infante, nacido en El Escorial el 16 de mayo de 1609, que fue nombrado cardenal a los diez años y administrador del arzobispado de Toledo y que falleció en 1641; a pesar de su estatus religioso, el cardenal infante, don Fernando, tuvo una hija, doña Mariana de Austria, que entró religiosa en las Descalzas Reales de Madrid.²

¹ Enrique Flórez de Setién, *Memorias de las reinas católicas de España* [1761], Madrid, Aguilar, 1964, tomo II, pág. 478. Seguimos la narración de este autor.

² Flórez, *Memorias* (1964), pág. 481.

En la villa de Lerma nace el siguiente hijo de los reyes Felipe y Margarita, el 24 de mayo de 1610, la infanta Margarita Francisca, que fallece en Madrid en 1617. El último descendiente de la real pareja viene al mundo en El Escorial, el 22 de septiembre de 1611; se le llamó Alfonso, y se le apodó el *Caro*, porque costó la vida a su madre; vive poco, sólo hasta el 16 de septiembre de 1612, unos meses después de la muerte de su progenitora.

De esta forma, contabilizamos entre los doce años de reinado y matrimonio indicados al principio (1599-1611), ocho hijos, más algunos probables abortos, también aludidos por los historiadores, de los que se logran sólo cuatro: el rey Felipe IV de España, la reina Ana de Francia, la emperatriz María de Austria y el cardenal infante Fernando. La naturaleza de la reina Margarita, por muy fuerte que fuese, acabaría minada, agotada por tanto parto en tan poco tiempo.

La noticia del fallecimiento regio llega pronto a Córdoba y aquí tiene lugar una serie de actos en los que se manifiesta el duelo y tristeza que experimenta la ciudad por la pérdida. El cabildo catedralicio manda que sus cuatro campanas doblen durante veinticuatro horas, desde el domingo 9 de octubre a medio día, hasta el siguiente, y lo mismo hacen las parroquias y conventos cordobeses, pregonándose los lutos generales como era usual en estos casos.

La relación pormenorizada de los actos, con la inclusión de textos poéticos castellanos y latinos, y el sermón correspondiente, fueron objeto de una publicación, aparecida en Córdoba, en 1612, titulada *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la Serenísima Reina Señora Nuestra, doña Margarita de Austria, que Dios baya*. El volumen está dedicado al Duque de Lerma, don Francisco de Rojas y Sandoval, tanto la parte correspondiente a las honras fúnebres de carácter poético, como el sermón del canónigo Álvaro Pizaño de Palacios, que completa la publicación con paginación independiente. El promotor del impreso es don Juan de Guzmán, corregidor de la ciudad, que demuestra un conocimiento adecuado de la política del momento, al dedicar el libro al noble antes mencionado, porque el Duque de Lerma en ese momento era, además de otras titulaciones, «ayo del serenísimo príncipe don Felipe Dominico Victorio de Austria»,³ que luego sería rey con el nombre de Felipe IV.

El texto tiene interés gongorino, no sólo porque Góngora publica en él tres sonetos fúnebres y tres composiciones breves más (una octava y dos décimas), sino porque en él colaboran también algunos de los más cualificados defensores y cultivadores de la nueva poesía culterana, e incluso participan en la organización de los actos que se centran en la erección del monumento fúnebre en recuerdo de la reina Margarita. De esta forma, encontramos entre los caballeros comisionados por la ciudad a don Pedro de Cárdenas y Angulo, gran amigo de Góngora y difusor de su obra, y entre los canónigos al racionero don Francisco Fernández de Córdoba, más conocido como el Abad de Rute, defensor y apologista de las *Soledades* gongorinas. No está entre estos últimos el también racionero don Luis de Góngora, quizás porque entonces se encontraba de viaje, posiblemente en Granada, donde habría ido a dar la bienvenida al nuevo obispo granadino, el franciscano don Pedro González de Mendoza y Silva, de lo que puede dar fe el soneto «Consagróse el seráfico Mendoza».⁴

Lo más visible de la celebración es la construcción y adorno del ingente monolito o catafalco real, cuya ejecución está comandada por el corregidor don Juan de Guzmán, que también se encarga de la edición del texto y que reproduce en el mismo una amplia ilustración del admirable túmulo, que medía treinta varas de alto y que estaba coronado con un remate de seis varas, en forma de pirámide, y por la figura de la Fama, que medía a su vez tres varas y media. El artífice

³ *Relación de las honras que se hicieron en la ciudad de Córdoba a la muerte de la Serenísima Reina Señora Nuestra, doña Margarita de Austria, que Dios baya, dirigida al Excmo. Sr. Duque de Lerma, etc.* Impreso con licencia de don Juan de Guzmán, corregidor della, Córdoba, Viuda de Andrés Barrera, 1612, preliminares, grafía actualizada. Citamos esta obra como *Relación* (1612), y el folio correspondiente.

⁴ Véanse, al respecto, las atinadas apreciaciones de Emilio Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, ed. José Lara Garrido, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, págs. 215-18.

de la construcción fue Blas de Masabel, del que se dice que es «maestro mayor de fábricas en esta ciudad y su obispado, insigne hombre en el arte que profesa».⁵ En total, la obra, que puede considerarse un magno ejemplo de arquitectura efímera, alcanzó la altura de treinta y nueve varas y media, y tenía incorporados numerosos adornos de pilastras, capiteles y cornisas, escudos nobiliarios y carteles con textos poéticos. Góngora se burla en sendos sonetos de los túmulos irrisorios que se hacen en otras ciudades andaluzas, como Jaén, Écija o Baeza. Al de Écija dedica aquellos divulgados versos: «Ícaro de bayeta, si de pino / cíclope no, tamaño como el rollo, / ¿volar quieres con alas a lo pollo, / estando en cuatro pies a lo pollino?».⁶

Sin embargo, los tres sonetos de Góngora, que encabezan la numerosa serie de poemas en lengua castellana, figuran entre los más conseguidos y perfectos de los pertenecientes a la poesía áulica de este autor.⁷

El conjunto de los poemas ofrece una notable variedad y calidad en cuanto a los textos se refiere. Además los mismos producían un curioso efecto óptico, de contraste, entre las tarjetas blancas que contenían los poemas, y el luto de las colgaduras. Así se describe en la introducción: «Pero lo que más llevó tras sí los ojos de todos, fue la muchedumbre de obras poéticas vulgares y latinas, que ocupaban parte de las pilastras del túmulo y todo el campo de la colgadura, haciendo tan agradable labor sobre lo negro della lo blanco de los papeles».⁸ Todo ello le hace recordar al prologuista la grandeza de los ingenios de Córdoba, patentes desde la antigüedad, con figuras como Séneca, Lucano o Juan de Mena.

Ciñéndonos ya a las composiciones españolas, hay que señalar que se trata de una mediana colección poética fúnebre, de más de cuarenta poemas, integrada por treinta y seis sonetos, los tres iniciales de Góngora, como se ha dicho, dos canciones, dos estancias u octavas reales, la primera de don Luis, y dos composiciones más en décimas, la primera de ellas igualmente obra gongorina. Aunque hay muchos poemas anónimos, en gran parte de ellos se indica el autor de los mismos, con lo que podemos determinar que en cierta medida resultan incluíbles en lo que suele llamarse tendencia cultista, aunque también los hay que se alejan ostensiblemente del estilo indicado. Por estos años, no ha tenido lugar todavía la difusión de las *Soledades* en la corte, y es posible que Góngora las estuviese componiendo en torno a estas fechas, por lo que el gran atractivo y revulsivo que supusieron para la poesía española los grandes poemas gongorinos, y las secuelas y rechazos consecutivos que acarrearón, no se deja notar todavía con especial intensidad. No obstante, en el círculo inmediato de Góngora, entre sus amigos más fieles, muchos de los cuales colaboran en estas honras fúnebres (y que, por otra parte, bien pudieron conocer ciertos fragmentos de la creación del eminente paisano), se encuentran ya algunos elementos que pudieran tomarse como resultado del influjo y magisterio poético del lírico cordobés.

De esta forma, en el cuarteto inicial del soneto de don Antonio de las Infantes, encontramos el juego sintáctico entre el sí y el no, en una contraposición que recuerda el estilo cultista, igualmente marcado por el hipérbaton: «Esta de horror ceñida, si luciente / que dos mundos asombra nube oscura / crepúsculos oculta, no luz pura / del mejor sol que a España ornó la frente».⁹ Igual sucede en el soneto siguiente de don Pedro de Cárdenas y Angulo («no es del tiempo pirámide triunfante... muro sí»,¹⁰ etc.), cuyo primer cuarteto está lleno de alusiones y figuras mitológicas:

⁵ *Relación* (1612), fol. 1 v.

⁶ Luis de Góngora, «Al túmulo en Écija, en las honras de la Señora Reina doña Margarita», *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación Castro, 2000, tomo I; pág. 322; el otro soneto, en pág. 323.

⁷ Sobre el tema, véase Antonio Cruz Casado, «Góngora poeta áulico: la visita del Príncipe de Gales», en *Saggi in onore di Giovanni Allegra*, ed. Paolo Caucci Von Saucken, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 1995, págs. 169-85.

⁸ *Relación* (1612), fol. 4 v.

⁹ *Relación* (1612), fol. 5 v.

¹⁰ *Relación* (1612), fol. 6 r. La siguiente referencia en el mismo folio.

Éste que ves en la grandeza Atlante,
 Etna en el fuego, que atrevido envía
 su llama al Sol, y de los vientos fía
 de los aromas el olor fragante.

Pero junto a esta tendencia estilística apuntada, representada por los autores señalados y por otros, como el licenciado Enrique Vaca de Alfaro, se aprecia otra, menos dificultosa y culta, en la que podríamos encuadrar a diversos poetas religiosos, como el mercedario fray Hernando de Luján o el agustino fray Andrés Márquez, autores de correctos sonetos.

Por lo que respecta a los sonetos gongorinos, parecen estar escritos en un tono desengañado marcado por la pérdida real de Margarita de Austria, motivo inmediato obvio, y por una situación personal de apartamiento forzoso de las mal fundadas esperanzas cortesanas, como sabemos por su biografía, y como se aprecia en el conocido soneto de 1611, «El conde mi señor se fue a Nápoles».¹¹ Para Robert Jammes,¹² todo ello está compendiado en un soneto de estos años, el que comienza «Urnas plebeyas, túmulos reales»,¹³ también de claro contenido fúnebre y moralizante.

En el primero de ellos¹⁴ se refiere al túmulo regio, al que se dirige calificándolo como «melancólica aguja», sin embargo luciente, que compite en brillo con las piedras preciosas más valoradas, como el diamante o el rubí. Además el monolito es una muestra majestuosa del dolor que siente España por la muerte de la reina, a la que se define como la «perla católica», jugando con el significado latino del nombre Margarita. Todo ello es signo igualmente de la vanidad humana, de lo que también es ejemplo el humo que desprenden los aromas (el incienso) y las numerosas luces que adornan la construcción. Al final, con un sentido exclamativo y exhortativo, el poeta se dirige a la ambición humana que debe actuar como el prudente pavón o pavo real, el cual, orgulloso con cien ojos que circundan su hermosa cola, la repliega cuando mira sus pies imperfectos, imagen con frecuencia utilizada en la poesía de la época; de tal manera que una actitud humana adecuada debe estar marcada por el desengaño, por no dejarse llevar de la ambición, y por el llanto que implica el arrepentimiento.

En cuanto a los recursos estilísticos empleados hay que destacar el acentuado hipérbaton, puesto que sólo en el verso 8, y mediante el empleo del vocativo, sabemos que se está refiriendo al monumento directamente, en segunda persona. Hay también en el verso 5 un acusativo griego, «obscura el vuelo», un recurso clásico que provoca la extrañeza del lector actual, pero que fue empleado con alguna frecuencia por Góngora, por ejemplo, en el «Romance de Angélica y Medoro»: «Desnuda el pecho anda ella»,¹⁵ se dice allí.

¹¹ Góngora, *Obras completas* (2000), pág. 319.

¹² Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pág. 195, nota 20.

¹³ Góngora, *Obras completas* (2000), pág. 333.

¹⁴ No de fino diamante, o rubí ardiente,
 luces brillando aquél, éste centellas,
 crespo volumen vio de plumas bellas
 nacer la gala más vistosamente
 que, obscura el vuelo y con razón doliente,
 de la perla católica que sellas],
 a besar te levantas las estrellas,
 melancólica aguja, si luciente.
 Pompa eres de dolor, seña no vana
 de nuestra vanidad; dígalo el viento,
 que ya de aromas, ya de luces, tanto
 humo te debe. ¡Ay!, ambición humana,
 prudente pavón hoy con ojos ciento,
 si al desengaño se los das y al llanto.

Relación (1612), fol. 5 r.

¹⁵ Góngora, *Obras completas* (2000), pág. 207.

El poema segundo,¹⁶ en el orden del libro, también está dirigido en principio al monumento, al que califica como «máquina funeral», «pira», «bajel», «farol luciente» y «obscura concha», y es el que actúa como receptor de la palabra poética. El catafalco es aquí un ejemplo o lección de la inestabilidad de las cosas humanas, como expresa en los versos iniciales («nos decís la mudanza estando queda»), verso en el que se advierte un eco de la égloga primera de Garcilaso («y su mudanza ves estando queda»), referido allí a la muerte de la amada Elisa, que pisa el cielo y ve la mudanza del mismo, aunque ella ya es inmutable, queda. También es una pira u hoguera no construida de aromáticas maderas sino resultado del tránsito a otra vida de una ave Fénix gloriosa, la reina Margarita, imagen cultural basada en la leyenda del ave citada que renació de sus cenizas y que aquí puede entenderse como una lección de pervivencia del alma, que enlazaría así con las palabras finales del poema. Igual que el Fénix renace, también lo hace Margarita, aunque ahora ya se encuentre en un nuevo cielo amaneciente, que hay que identificar con el cielo, el otro mundo.

La idea del bajel nos parece igualmente un símbolo de lo inestable de la vida, aunque en su gavia lucen los fuegos de Santelmo, que se interpretan como anuncio de que la borrasca amaina, la tormenta marítima se serena, entendiéndose que la existencia deja de estar expuesta a la rueda de la fortuna, siempre voluble, idea grata a muchos barrocos, como Mira de Amescua, en el momento en que llega la muerte. Claro que en lugar de nombrar directamente a esta especie de fuegos fatuos, por su nombre cristiano, dice de ellos, mediante una perífrasis culta, que son «estrellas hijas de otra mejor Leda», en alusión a los héroes hijos de la anterior amante de Júpiter, Castor y Pólux, convertida en cisne.

Al mismo tiempo, el catafalco es también un faro luciente, quizás por lo adornado de luces, que actúa como si fuera la razón que guía al naufrago entre los escollos hasta hacerlo llegar al puerto; nótese aquí referentes que aparecerán también en el comienzo de las *Soledades*, un naufrago, unos escollos, una tormenta marítima, etc. Claro que el faro es, a pesar de su brillo, de lo luciente, la concha obscura de una Margarita, el monumento oscuro que se dedica a recordar a la reina y que funciona como la concha con relación a la perla, aludiendo de nuevo al significado del nombre real. Los últimos versos son alabanzas regias: Margarita fue un rubí en caridad, puesto que el amor al prójimo, o cualquier tipo de amor intenso, tiende a identificarse con el color rojo, que lo simboliza; e igual sucede con la identificación de la fe cristiana, inalterable, con la dureza proverbial del diamante. Como ya se ha indicado, en el verso final, se encuentra la referencia a que Margarita goza ya del cielo, renacida como un sol nuevo en un oriente nuevo.

El tercer soneto gongorino¹⁷ es una variación sobre temas y motivos de los anteriores, aunque insistiendo más en la figura de la reina. En el primer cuarteto se hace eco de la grandeza de la

¹⁶ Máquina funeral, que desta vida
nos decís la mudanza estando queda,
pira, no de aromática arboleda
si a más gloriosa Fénix construida;
bajel, en cuya gavia esclarecida
estrellas, hijas de otra mejor Leda,
serenan la fortuna de su rueda
la volubilidad reconocida.
Faro luciente sois, que solicita
la razón entre escollos naufragante
al puerto, y a pesar de lo luciente
obscura concha de una Margarita,
que, rubí en caridad, en fe diamante,
renace a nuevo sol ya en nuevo oriente.

Relación (1612), fol. 5 r-v.

¹⁷ A la que España toda humilde estado
y su horizonte fue de sol apenas,
el Betis esta urna en sus arenas
majestuosamente ha levantado].

misma, de sus ingentes posesiones, de las que España fue solamente una pequeña porción, un humilde estado, idea que hay que conectar con el verso 11, «más coronas ceñida que vio años», es decir, que tenía más coronas que la edad que alcanzó (veintisiete años), si a cada año correspondiese una corona distinta. En el monumento cordobés se incluyen efectivamente escudos de todas y cada una de sus posesiones, o al menos de las más relevantes, y un recuento aproximado de los mismos nos da la cifra de treinta y dos escudos, en la parte netamente española, y dieciséis en la que se refiere a las posesiones alemanas. Por eso, a pesar de lo grandioso del catafalco, levantado a orillas del Betis, como si este mismo mediante una personificación retórica hubiera sido el constructor, aparece calificado como «urna», un recipiente fúnebre pequeño, aunque construida majestuosamente. El estado real, como el estado humano en general, aparece calificado a continuación como peligroso y lisonjero, y mediante metáforas aposicionales se le relaciona con un golfo lleno de escollos y una playa de sirenas, imágenes odiseicas en las cuales tanto los escollos (Scila y Caribdis) como las sirenas son los obstáculos y engaños de que está llena la existencia. En estos golfos y playas han naufragado mil barcos (en sinécdoque, «mil entenas», la parte por el todo), que aunque están destrozados, muertos, porque el barco se identifica con la persona, el autor no sabe si han «recordado», si han despertado efectivamente, es decir, si se han salvado, porque el sueño también se identifica con el pecado. La idea expresada en el comienzo de las coplas manriqueñas («Recuerde el alma dormida») puede estar gravitando todavía sobre estos versos gongorinos.

El primer terceto está lleno de alabanzas a la reina, a la que califica de luciente gloria del sol de Austria, es decir del rey, su esposo, y de la concha de Baviera, porque Margarita procedía efectivamente de aquel estado alemán, como hija del archiduque Carlos de Estiria y María de Baviera. En la parte final nos parece percibir una nueva referencia al rey Felipe III, igualmente joven cuando fallece Margarita, aunque con algunos años más (unos treinta), el cual, antes de tener el cabello blanco y peinar canas ha sido objeto ya del desengaño producido por la desaparición de la regia consorte; el monarca está igualmente amenazado, como todos los humanos, por la llamada del clarín siempre sonante que anuncia el fin de la existencia.

Como hemos podido ver, aunque el motivo inmediato sea la muerte regia y la fastuosidad del monumento, los poemas se resuelven en un mensaje moral, desengañado, que afecta también al lector, al receptor formal de la composición, y que se transforman en avisos cristianos y ejemplares.

¡Oh peligroso, oh lisonjero estado,
 golfo de escollos, playa de sirenas!
 Trofeos son del agua mil entenas,
 que aun rompidas no sé si han recordado.

La Margarita, pues, luciente gloria
 del sol de Austria y la concha de Babiera,
 más coronas ceñida que vio años,
 en polvo ya el clarín final espera
 siempre sonante a aquel cuya memoria
 antes peinó que canas desengaños.

Relación (1612), fol. 5 v.

INTERTEXTO, METATEXTO Y CONTEXTO EN *A QUI COMIENSAN LAS BODAS DEL PICARO GUZMAN DE ALFARACHE, CON LA PICARA JUSTINA DIEZ DE VILLADEBORLAS...* (PLIEGO SUELTO DE 1605)

LUCAS TORRES
Universidad de Lyon II

El documento sobre el que trata este estudio es un pliego suelto poético en quintillas de 1605. Fue descubierto en el catálogo Bonsoms de la Biblioteca de Cataluña donde lleva la signatura 10854 por José Manuel Blecua quien lo publicó después, en 1977, con una breve nota introductoria.¹ El autor es el bachiller Rafael Palau del que hasta la fecha no me queda constancia y fue impreso en casa de Honofre Anglada (plaza Junqueras) y vendido en casa de Juan Burgués (plaza Nueva) en el centro de la ciudad condal.

El título del documento, su probablemente fantasioso autor, su modo de difusión, sus lugares de publicación e impresión, su fuente de inspiración (el relato picaresco *La Pícaro montañesa llamada Justina*, publicado en 1605 en Barcelona),² todo ello delata de antemano un remedo de esas poesías burlescas (bodas de negros y borrachos,³ jácaras,⁴ pliegos sueltos de disparates trovados,⁵ relación de relaciones,⁶ relaciones burlescas)⁷ que, a la sazón, sobre todo para el lector vulgar, tanto gustaban y poco gastaban.

Sin embargo, un lector discreto, al tanto de la literatura contemporánea y de la actualidad áulica más cercana, podía fácilmente barruntar que detrás del enigmático catalán Rafael Palau, que por más señas no deja escapar ningún catalanismo o aragonesismo delator de su posible origen,⁸ bien pudiera esconderse un ingenio cortesano o muy cercano a la corte que quiso denunciar cierta sociedad literaria o cortesana de su tiempo, a menos que el bachiller lo fuera de verdad, pero entonces ¿por qué alardear de un título tan poco halagüeño?

¹ José Manuel Blecua, «Bodas de Guzmán de Alfarache con la Pícaro Justina», en *Homenaje a don J. M. Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, Anubar, 1977, págs. 299-305.

² *La Pícaro montañesa llamada Justina, en el qual debajo de graciosos discursos se esconden provechosos avisos...*, impreso y vendido en casa de Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1605.

³ Véanse *Boda y acompañamiento del campo*, y *Boda de negros*, en Francisco de Quevedo, *Antología poética*, ed. Pablo Jaurealde Pou, Madrid, Espasa Calpe, 1991, págs. 198-201 y 208-10.

⁴ Véanse «Carta de Escarramán a la Méndez» y «Respuesta de la Méndez a Escarramán», etc., págs. 231-41.

⁵ A este respecto el modelo más acabado lo constituyen los *Disparates* de Juan del Encina, cf. con ejemplos «El delirio de los adynatas», en Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 80-83.

⁶ Véase *Relacion burlesca de relaciones burlescas* (s.a) 2 hj [BNM: R 2664].

⁷ Véase *Relacion burlesca ensaladilla de historias y picadillo de cuentos por un ingenio sevillano* (90r / v 91 r / v) BNM: [V Ca n° 5 y n° 3].

⁸ Hay que esperar el siglo XVII para ver aparecer poesía catalana en pliegos de cordel; véase con ejemplos Joana Escobedo «Poesía catalana y pliegos de cordel», *Anthropos*, n° 166/167 (mayo-agosto 1995), págs. 139-45.

⁹ Cf. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla, 1943, s.v. *bachiller*: «Al que es agudo hablador y sin fundamento dezimos ser bachiller; y bachillería la agudeza con curiosidad. Bachillerear, hablar en esta manera».

Tres aspectos me han llamado la atención:

- El intertexto (alusiones a obras literarias contemporáneas).
- El metatexto (analepsis de pasajes de *La Pícaro Justina* en el pliego suelto).
- El contexto (alusiones a la sociedad cortesana y su ambiente festivo).

Justifico la *dispositio* de mi exposición por cuestiones de genología, atendiendo a la primacía de la función conativa sobre la función poética en el tipo de documento del que trato.¹⁰

Las alusiones al *Guzmán de Alfarache* centran el principio de la relación.¹¹ En efecto, la segunda quintilla¹² es una clara alusión al determinismo biológico que se evidencia al principio del libro de Alemán, cuando, a pesar de que Guzmán acuñe en él el famoso adagio: «la sangre se hereda, pero el vicio se apega»,¹³ el narrador, en un pasaje famoso, dibuja el retrato acerbo de su indignidad familiar, santo y seña de todo relato picaresco.

Las dos quintillas siguientes¹⁴ son una mimesis del pasaje donde el pícaro sevillano describe pormenorizadamente el lugar de su concepción, falso Edén donde se hace efectivo el pecado original que determinará el itinerario moral del personaje.¹⁵

Finalmente, el autor del pliego, rizando el rizo de la parodia picaresca añade un determinismo cosmogónico que se suma a los dos anteriores al imaginar una conjunción entre el Sol y Saturno presidiendo al nacimiento de Guzmán (a finales de mayo, o sea en el signo de Géminis), de mucha eficiencia simbólica (será un caco redomado), pero de dudoso valor científico y astronómico.¹⁶

Esta *amplificatio* burlesca o estilo hiperbólico es uno de los recursos tradicionales de la retórica carnavalesca de mucha efectividad en todo el documento.¹⁷

Luego, el texto alude claramente a Calixto, Melibea y Celestina, los tres personajes principales de la famosa tragicomedia de Fernando de Rojas (1499), cuando Guzmán explica cómo consiguió a despecho de sus padres casarse con Justina con la ayuda de una alcahueta:

Procure en breve caso
dar la summa a una Vezina
vieja y de lerdo passo
del tiempo de Orlando lasso
que no fue dello mohina.¹⁸

La referencia a Sancho insiste en los orígenes rústicos del escudero («Tras estos va Sancho Panza / tan fiero como lagarto»)¹⁹, dado que lagarto es ladrón de campo en lenguaje de germa-

¹⁰ Véase Víctor Infantes, «La poesía de cordel», *Anthropos*, 166/167, págs. 43-46 con bibliografía.

¹¹ La voz de la enunciación corresponde mayormente a Guzmán (vv. 1-164), pasa, luego, a ser Justina la que toma el relato por su cuenta (vv. 165-90) y el final de la boda está narrado en tercera persona (vv. 191-210). Todo apunta pues a que el pliego fue impreso rápidamente, como la novela original que tiene tres paginaciones en la ed. príncipe. Acerca de todo ello, véase, José María Mico, «Prosa y prisas en 1604: *El Quijote*, *el Guzmán* y *La Pícaro Justina*», en *Anejos del Criticón, Hommage à Robert Jammes*, n° 1, vol. III, ed. F. Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, págs. 827-48.

¹² «Nací pícaro de padres / pícaros, todavía / que en natura son yguales / los hijos que lineales / siguen su genealogía» (vv. 5-10).

¹³ Mateo Alemán, *El Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 130.

¹⁴ «Era entrado el verano / en fin de mayo sería / que Guadalquivir cercano / clarificaba el llano / y florestas a porfía / Adornado de Frondosas arboledas esmaltadas / liliros, jasmínes, rosas, / que sus corrientes hermosas / dexavan perfionadas» (vv. 11-20).

¹⁵ Mateo Alemán (1994), pág. 147.

¹⁶ «Era el Sol en Saturno / que inclinaba a hurtar / y hazer oficio nocturno / que si le hiziera en diurno / esso fuera officiar» (vv. 21-25).

¹⁷ Véase abajo, nota 29.

¹⁸ Vv. 46-50.

¹⁹ Vv. 106-07.

nía.²⁰ No se corresponden en absoluto con la etopeya del personaje de Cervantes, ya que lagarto es 'ladrón' de manera genérica, y en particular el que cambia profusamente de vestidos para realzar sus tretas.²¹

El retrato del Quijote nos es más familiar. Aparece como caricatura de los caballeros andantes y héroes medievales del Romancero.²²

Finalmente, en un alarde de lenguaje desturpado (imitación de las ces y erres del habla de los borrachos), Justina recoge un famoso tema de la lírica popular, para, renegando de su pasado (*labo flix de mis marrañas= bago flux de mis marañas*), afirmar rotundamente:

Esporrado mis entrañas,
Puerca de mi cuero son
Laho flix de mis marrañas
Memorra de altas patrañas
Que los sueños suerrios son.²³

Pero el autor de la relación ha leído sobre todo *La Pícaro Montañesa llamada Justina*, como se evidencia en varios pasajes donde queda muy clara su deuda para con Francisco López de Úbeda o quien sea el autor de *La Pícaro Justina*.²⁴

El título del documento cumple la promesa del libro, claramente expuesta en la carta burlesca que Justina dirige a Guzmán de Alfarache.²⁵ El propio apodo que se le da a la pícaro de Mansilla: Justina Díez de Villadeborlas²⁶ es una clara alusión al colofón del episodio del rapto de la Bigornia, cuando la *vox populi* llama así a la heroína ubediana por haber engañado a los estudiantes de cuyas borlas hizo burla emborrachándolos, azotándolos y encerrándolos en el carro donde querían propararse con ella.²⁷

Encontramos otra analepsis o recordación en el pasaje donde Guzmán afirma que Justina comparte su tema astral,²⁸ cuando en la novela picaresca se dice que «nació Justina Díez, la Pícaro, el año de las nacidas, que fue bisiesto, a los seis de agosto, en el signo de Virgo, a las seis de la boba allá». ²⁹ Conocía con probabilidad el autor este pasaje y quiso expresar con ello seguramente que Justina al casarse con Guzmán se hizo ladrona (oficio nocturno regido por Saturno, planeta del que depende el signo Géminis), dejando de ejercer de prostituta (oficio regido por Venus, planeta del que depende el signo de Virgo).

Menudean alusiones a personajes y lugares concretos de la obra, como cuando Guzmán tilda a Justina de *Villana paradora* en clara alusión a su primer marido el soldado hidalgo fullero Lozano,³⁰ o cuando dice que creció en Pícardía, tierra de Jauja de la jacarandina, como apunta muy

²⁰ José Luis Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germanía*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, págs. 81-82.

²¹ Pág. 82.

²² «No falto diego Codrín / don Florisel de bigote / valentón espadachin / y Barmudes matachín / con su tio don Quijote» (vv. 136-40).

²³ Vv. 196-200. Acerca del tema aludido, véase Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular antigua*, Madrid, Castalia, 1987, [1875], pág. 395.

²⁴ Anastasio Rojo Vega, «Propuesta de nuevo autor para "La pícaro Justina": fray Bartolomé Navarrete O.P (1560-1640)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22 (2004), págs. 216-20.

²⁵ Francisco López de Úbeda (1991), págs. 48-49. Cf. con ejemplos «Las cartas jocosas» en Maxime Chevalier (1992), págs. 83-86.

²⁶ Cf. título y v. 163, y F. López de Úbeda (1991), pág. 232.

²⁷ F. López de Úbeda (1991), pág. 232.

²⁸ Cf. arriba nota 16 y «En la mesma era y hora / nacio pícaro justina / la Villana paradora / picarica tramadora / que en esso fue mi Vezina» (vv. 26-30).

²⁹ F. López de Úbeda (1991), pág. 91.

³⁰ Libro Cuarto, Capítulo Cuarto, «De las obligaciones de amor», págs. 541-50.

seriamente Covarrubias,³¹ a la que alude el autor de *La Pícaro Justina* en el cuento de un sastrero converso que tiene ínfulas de hidalguía.³²

El leitmotiv de la acumulación hiperbólica de alimentos y bebidas, ya presente en el microgénero de las bodas de negros y borrachos³³ también está ilustrado en el pliego, con el añadido de una isotopía de la animalidad más o menos doméstica (gatos, perros, burros, cuervos, sapos, mariposas empleados como manjar de boda) que hace evolucionar el relato de bodas hacia el subgénero jocoso de la sarta de disparates.³⁴ Todo ello recuerda poderosamente la colación de alimentos en la boda de Justina con Lozano en el Capítulo Cinco del *Libro Cuarto* titulado *La Boda del mesón*.³⁵

El episodio del encuentro con la Bigornia, al final de la primera parte del *Libro Segundo* intitulado *La pícaro Romera, en que se trata la jornada de Arenillas*, que ocupa cuatro capítulos de la novela, constituye el referente metatextual principal de la misma.

En efecto, vemos cómo la *Carroça ladina* de la poesía de cordel donde está instalada Justina «con el bigornio mi hombre»³⁶ está sacada del *Número Cuarto, Capítulo Primero* del *Libro Primero* titulado *El robo de Justina*,³⁷ donde sirve de receptáculo al rapto e intento de violación de la heroína por parte de Perogrullo, el obispillo de la Bigornia. Asimismo, el Pícaro Guzmán, pasado por el tamiz de Rafael Palau, tiene visos de caballero Lozano (primero en romper el virgo de Justina y fullero empedernido), gracias a un hábil juego de derivaciones de los verbos *picar* ('joder') y *pintar* ('robar'):

Picaro Gusman inventor
caro picote piquero
picón, picante pintor
de pintas el picaflor
pica bolsas, a dinero.³⁸

Seguidamente, en los versos donde Guzmán preso del alcohol, hace traspies,³⁹ delatando el haber estado bebiendo los vientos y harta garnacha por su amada,⁴⁰ se advierten unas claras referencias a los escarceos de Perogrullo y a su deturpación lingüística remedando el habla de los borrachos tras conseguir Justina embeodarle echando puñados de sal en el vino.⁴¹

En el aspecto puramente contextual, el narrador del pliego suelto anuncia y describe de manera jocosa la celebración de una sortija ejecutada por unos caballeros jinetes de Andalucía acompañados de sus damas,⁴² alusión a la fiesta caballeresca consistente en correr la sortija,⁴³ muy

³¹ S. de Covarrubias (1943), s.v. *picardía*: «Sin embargo que Pícardía es una provincia de Francia, y pudo ser que en algún tiempo alguna gente pobre della viniessse a España con necesidad y nos truxessen el nombre».

³² F. López de Úbeda (1991), pág. 113.

³³ Cf. p. ej. F. de Quevedo (1991), *Boda y acompañamiento del campo*, poesía jocosa basada en un desfile de hortalizas invitadas a las bodas de don Repolludo y doña Berza, págs. 198-201.

³⁴ Cf. arriba nota 5.

³⁵ Vv. 66-88, y F. López de Úbeda (1991), pág. 556.

³⁶ «Tras todas va mi justina / de la picaras renombre / de Villadeborlas Vezina / En su Carroça Ladina / y el bigornio mi hombre» (vv. 161-65).

³⁷ F. López de Úbeda (1991), págs. 200-08.

³⁸ Vv. 166-70.

³⁹ «Saltó cantando letrillas / muy a risa picaranda / dançava mis espinillas / con echis y behodillas / y flectamus alabando» (vv. 171-175).

⁴⁰ «Mi Gusman tan boquituerto / quan botavino risueño / dize justicia rebuerto / que estosly carri muerto / vam mox adrom que en sueño. / Nif responrres virra mía / acarra sape la mano / de mis fierabras el día / xum que rerría malvarría / mirramos sol solerrano» (vv. 181-90).

⁴¹ F. López de Úbeda (1991), págs. 226-27.

⁴² Vv. 91-165.

⁴³ S. de Covarrubias (1943), s. v. *sortija*: «Un juego de gente militar, que corriendo a caballo apuntan con la lança a una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera».

a la moda a la sazón, a la que solían asistir altos personajes de la corte tanto del reino de Castilla como del de Aragón.⁴⁴ Tenía ésta un carácter festivo y desenfadado donde se permitían burlas y hábitos extravagantes.⁴⁵

Por el importante aluvión de personalidades italianas aducidas por Rafael Palau, tanto damas como caballeros,⁴⁶ se puede conjeturar que el autor del pliego suelto alude jocosamente a la fiesta que mantuvo delante de sus majestades el Príncipe de Piamonte, en Valladolid el 18 de julio de 1604. En efecto, una de las relaciones que dan fe de ella dice que los caballeros corrieron las lanzas a un faquín o estafermo que estaba metido en un elefante⁴⁷ y ¿por qué no imaginar que también corriesen una sortija? ¿Aludiría Rafael Palau a una parodia de este acontecimiento, como piensa Bartolomé José Gallardo, pues así ocurrió en una fiesta campestre que tuvo lugar en San Juan de Alfarache, cerca de Sevilla, en 1606?⁴⁸

De la misma manera bien pudiera ser que la alusión a Magalona (palabra nido que alude a Barcelona) fuera un guiño a la recepción sonada que hizo la ciudad condal a los reyes Felipe III y Margarita en 1599.⁴⁹

En realidad, en nada se nos describe la dexteridad y puntería de los jinetes como suele ocurrir en las relaciones de fiestas, sino que asistimos a un desfile de personajes burlescos masculinos y femeninos en el más puro estilo de los entremeses y bailes de locos.⁵⁰

En el desfile de los caballeros salen figuras con nombres de jaques (don Picote,⁵¹ dómine⁵² Perote,⁵³ Diego Antón,⁵⁴ don Farfateo, misser flavio farfante)⁵⁵, muchos sufren, bajo la pluma del bachiller, un proceso avanzado de materialización desnaturalizadora.⁵⁶

⁴⁴ Cf. acerca de la sortija narrada en la segunda parte apócrifa del *Quijote*, Alonso Fernández de Avellaneda, *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. García Salinero, Madrid, Castalia, 1987, págs. 162-63: «Vino a la fiesta la nobleza y reino de la ciudad, visorey, Justicia mayor, Diputados, jurados y los demás títulos y caballeros cada uno en el puesto que le tocaba».

⁴⁵ Véase pág. 166: «[...]y no es cosa nueva en semejantes regocijos sacar los caballeros a la plaza locos vestidos y aderezados y con humos en la cabeza de que han de hacer suerte, tornear, justar y llevarse premios, como se ha visto algunas veces en ciudades principales y en la misma Zaragoza».

⁴⁶ Véase el posible origen transalpino de los siguientes caballeros: «y Marcheto Giromino» (v.130), «el duque de Picardía con un asno de Cerdeña» (vv. 134-135), y entre las damas: «la beata Mongibel» [por el Mongibelo] (v. 149), «doña Melindre Demeza» (v. 157), «Madama flix Brocadelo» (v. 158), «madonna Ianobia Ucello» (v. 159), «y Marigandi Montesa» (v. 160).

⁴⁷ Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas publicadas en España*, 2 tomos, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1903, I, págs. 139-40. La relación del estafermo o faquín está en la pág. 139.

⁴⁸ Cf. Luc Torres, «Las fiestas paródicas en la corte de Valladolid a través de las relaciones de sucesos», en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*, A Coruña, Sociedad de Cultural Valle Inclán, 1999, págs. 339-50 y muy especialmente págs. 345 y ss.

⁴⁹ J. Alenda y Mira (1903), pág. 128.

⁵⁰ Véase sobre la tradición de los bailes de locos Hélène Tropé, «La teatralidad. El teatro en el teatro», en Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, Madrid, Castalia, 2003, págs. 54-64, y muy en especial nota 3 con bibliografía.

⁵¹ *picote* viene de *picar* 'joder' en lenguaje de germanía, cf. J. L. Alonso Hernández (1977), págs. 29, 36, 277 y es apellido de jaque (cf. Francisco de Quevedo, *Obra Poética*, ed. de José Manuel Bleuca, 3 tomos, Madrid, Castalia, 1999, III, pág. 50, sacado de *Matraca de los paños de seda. Romance*).

⁵² *dómine* es 'baldrés o simulacro sexual' en lenguaje cazarro, cf. *Floresta de poesías eróticas del Siglo de oro*, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1975, 30, v. 13, págs. 46-47.

⁵³ *Perote* es 'rufián', y *Perotudo* 'ladrón, fullero y valiente', cf. J. L. Alonso Hernández (1977), págs. 582 y 593.

⁵⁴ Diego Antón designa a un jaque que aparece en varios romances de Quevedo, cf. F. de Quevedo, 1999, págs. 417, 419-21, 423. Diego es apellido característico de valentón, cf. J. L. Alonso Hernández (1977), pág. 279, y Diego Moreno es figura emblemática del cornudo desde *Los Sueños*, cf. F. de Quevedo (1999), II, pág. 390, y *Diegos Morenos*, III, pág. 97.

⁵⁵ *farfante* es 'bravucón, fanfarrón', cf. S. de Covarrubias (1943), s.v., de ahí *don Farfateo* 'don fanfarrón'.

⁵⁶ Véanse «don Narisón de Panarto» (v. 110), «Aquí veréys a Pandorga» (v. 116), «y don Cotis colorado» (v. 123), «Después vi Brindis armado» (v. 121) con neologismos que desvirtúan jocosamente las especies sacramentales.

Las mujeres a su vez experimentan un proceso de animalización⁵⁷ y tienen a menudo nombres de prostitutas.⁵⁸

En general, predomina en esta descripción, la insistencia en el tratamiento social de los personajes con sentido antifrástico, la sátira tradicional de la fanfarronería masculina y del materialismo y venalidad femeninos, atributos tradicionales de valientes y tomajonas,⁵⁹ así como una difuminada y muy difícil de concretar sátira individual.⁶⁰

Finalmente, la estructura del pasaje es también una parodia de las relaciones de fiestas con una sucesión de déicticos temporales y espaciales⁶¹ que sirven para presentar las diferentes cuadrillas de caballeros y damas que desfilan ante el lector.

Para concluir, podemos decir que el pliego suelto de Rafael Palau es un documento que, por su amplitud de miras (desde la referencia intertextual hasta la meramente contextual pasando por la propiamente metalingüística), ofrece interesantes perspectivas a la crítica picaresca moderna preocupada por delimitar las nuevas fronteras de un género literario hasta ahora demasiado a menudo circunscrito a dos o tres obras maestras.⁶²

A la luz del pliego suelto de Barcelona, *La pícaro Justina* se nos vislumbra como una novela de entretenimiento (asociada al *Guzmán*, la *Celestina*, el *Quijote*), de corte carnavalesco (predominancia de la referencia al episodio transgresivo de la Bigornia)⁶³ y bufonesca (sátira personal y generalizadora del desfile de la Sortija).

Nos hallamos pues muy lejos, de todo discurso edificante a pesar del paratexto abrumador de la obra original y de la posible autoría dominica, castellano leonesa y magistral de ésta.⁶⁴

Por otra parte, en el transcurso de nuestro estudio hemos podido comprobar las diferentes mutaciones que sufre el personaje de Guzmán, el cual reviste sucesivamente la máscara de un ladrón (su propio personaje al principio), de un seductor despiadado (Calixto), de un fullero empedernido (Lozano), de un violador (Perogrullo) y de un rufián (tercer marido de la viuda alegre Justina). No sabemos si el autor del pliego suelto leyó la segunda parte del *Guzmán* publicada en 1604 en Lisboa, en el caso de que así no fuera, este pliego suelto explica en sí mismo el porqué de

⁵⁷ Véanse «doña Philipa embrión» (v. 144), «La dama Maripastel» (v. 146), «La Señora Lamiplatos» (v. 147), «doña Clara garabatos» (v. 150), «Luego doña tragamoscas» (v. 151), «doña Elvira de Roscas» (v. 153), «y Marianna Lagostas» (v. 154).

⁵⁸ *dama* es 'prostituta' tanto la que ejerce en casa como la que lo hace en un prostíbulo, cf. J. L. Alonso Hernández (1979), págs. 28-29; *pícaro* es sinónimo de prostituta que vive bajo la dependencia de un jaque (*ibidem*, pág. 72); *madama* es la guapa de cierto nivel social (*ibidem*, pág. 32), *madonna* es 'prostituta' por antifrasis en italiano.

⁵⁹ Para un poema basado en una larga enumeración de jaques, cf. F. de Quevedo (1991), *Relación que hace un jaque de sí y de otros*, págs. 246-52.

⁶⁰ Se podría incluir en este apartado, por lo que respecta a las damas, las alusiones a «doña Philipa embrión / doña Ana y pícaro María» (vv. 144-45) designando a Margarita de Austria y a las infantas Ana Mauricia y María. Asimismo «con Juana Portocarrera» (v. 155) parece aludir a una supuesta homosexualidad o afeminamiento de don Juan Portocarrero, tercer conde de Medellín, cf. Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, ed. de Diana Pamp de Avallé Arce, Barcelona, Crítica, 1981, *Índice*, págs. 99 y 208. En cuanto a los caballeros, el Príncipe de Piamonte bien podría ser el caballero aludido en los versos siguientes «muy orgullosos salía / el fuerte dardín dardeña / diciendo Patron samo vía» (vv. 131-33) y «Marcheto Giromino» (v. 130) el nombre y apellido burlescamente deformados de un miembro de su séquito.

⁶¹ «Tras estos va Sancho Pansa» (v. 106), «Aquí vereys Pandorga» (v. 115), «Despues vi Brindis armado» (v. 121), «Luego doña tragamoscas» (v. 151).

⁶² Cf. en particular, Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992; Anthony Close, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000; Antonio Rey Hazas, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, en particular sobre *La Pícaro Justina*, págs. 205-81.

⁶³ Cf. François Delpech, «Los de la Bigornia (*Pícaro Justina*, II, 1, 1, 2): notes de folklore festif», en *Sociabilités et Solidarités / Ségrégations festives (XVIème-XXème siècle)*. Actes du colloque de Besançon, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1991, I, págs. 77-107.

⁶⁴ Véase arriba, nota 23.

las digresiones moralizantes de aquella en un intento de salvar el decoro de una obra concebida como filosofía de la vida y recibida como libro de burlas.

Finalmente, por su situación a medio camino entre literatura oral o escrita (alusiones a la picaresca, *Celestina*, *Quijote*, cancionero y poesías jocosas) y paraliteratura (pliego suelto de amplia difusión), literatura «culta» (picaresca, *Celestina*, *Quijote*) y literatura «popular» (poesía y pliegos sueltos), literatura de entretenimiento (picaresca, *Quijote*) y tragicomedia (*Celestina*), el documento revela toda una concepción desenfadada y antiacadémica de la literatura donde prevalece la indefinición, último guiño de la obrecilla a la novela matriz donde lo literario y paraliterario (parodia picaresca y sujetos predicables), lo culto y lo popular (jeroglíficos y folklore oral), la risa y el libro de devoción (*Arte poética* fantástica y *Aprovechamientos*) se dan felizmente cita para mayor deleite del lector vulgar y discreto, dado que como dice el autor en su *Prólogo*: «Si este libro fuera todo de vanidades, no era justo imprimirlo, si fuera todo de santidades, leyéranle pocos». ⁶⁵

⁶⁵ F. López de Úbeda (1991), págs. 41-42.

LAS BIBLIOTECAS FEMENINAS *IN FABULA*: LOS CASOS DE DOROTEA Y JUSTINA

MARÍA CECILIA TRUJILLO MAZA
Universidad Autónoma de Barcelona

Los libros y los lectores del Siglo de Oro han sido objeto de muchos y buenos estudios en los últimos decenios. Algunos han analizado los principios teóricos que sustentan los programas de lectura y censura, así como el éxito de ciertas obras y géneros.¹ Tampoco faltan los estudios que reflexionan sobre los modos de lectura de las capas de población menos instruidas y alfabetizadas o, en general, con menor acceso al libro, como es el caso de los lectores de las clases populares y el de las mujeres lectoras.²

Mi propósito es examinar la lectura femenina a través de dos personajes de ficción: de Justina, que da título a una conocida obra de López de Úbeda; y de Dorotea en el *Quijote*.³ Lola Luna había señalado la ausencia de estudios sobre la lectura de las mujeres desde la experiencia misma; es decir, del análisis del vínculo concreto que se tejía entre la lectora y el libro, o, en otros términos, echaba en falta un estudio que examinara el «cómo» de la lectura y no tanto la pertenencia de un determinado grupo de libros a un individuo o a una colectividad social.⁴ Presentaré, sucintamente, los problemas que rodean esta cuestión a través de la ficción misma y la localización de estas lectoras en los debates socioculturales sobre el lugar de la mujer en la vida intelectual del período áureo.

¹ Me refiero al estudio inaugural de Maxime Chevalier, *Lectura y Lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Turner, 1976, así como a los de Philip Berger, «La Lectura», en *Libro y Lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, págs. 351-91; Manuel Peña Díaz, *El Laberinto de los libros: historia cultural de la Barcelona del Quinientos*, Madrid, Pirámide, 1997; Sara Nalle, «Literacy and Culture un Early Modern Castille», *Past and Present*, 125 (1989), págs. 65-95.

² Cf. B. W. Ife, *Reading and fiction in Golden-Age Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985; Fernando Bouza, *Comunicación, memoria y entendimiento en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999; Roger Chartier, «Lecturas y lectores populares desde el Renacimiento hasta la época clásica», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998, págs. 469-94.

³ Me centraré en el estudio de estos dos personajes aunque en la literatura del Siglo de Oro abundan los ejemplos de lectoras como es el caso de Gradisa en la obra de Juan de Flores *Tractado de Grimalte y Gradisa*; y las lectoras doctas del teatro de Lope de Vega como Teodor en *La doncella Teodor*, Florela en *La prueba de los ingenios*, Laura en *La vengadora de las mujeres* y, por supuesto, Nise y Finea en *La dama boba*. Para más ejemplos: cf. Malveena MacKendrick, *Women and society in the Spanish Drama of the Golden Age, a study of «la mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, págs. 3-44, 218-300, y Asún Bernárdez, *Don Quijote, el lector por excelencia*. Madrid, Huerga y Fierro editores, 2000.

⁴ Lola Luna, «Las lectoras y la historia literaria», en *La Voz y el Silencio*, II, ed. Cristina Segura, Madrid, Asociación cultural Al-Mudayna, 1993, pág. 123.

1. LA LECTURA COMO DOCTRINA SENTIMENTAL

Quiénes pueden leer y qué se debe leer es un asunto de suma importancia en el Siglo de Oro. El humanismo sistematizó un grupo de lecturas que podríamos llamar canónicas, o indispensables en la educación del varón instruido, y se interesó vivamente por los medios para controlar el acceso a la lectura y la escritura de los jóvenes y de las mujeres. La lectura es una actividad de múltiples repercusiones psicológicas e intelectuales; instruye y deleita, y deleita porque instruye,⁵ puede modificar la percepción de la realidad, transforma al lector mismo y conforma, de algún modo, su conciencia.

Los libros de entretenimiento –de caballerías, de pastores o de *Celestinas*– provocaron el recelo de los humanistas y religiosos que observaban estos regocijos como una amenaza para la fe y para la moralidad pública. Posiblemente, porque estas ficciones promovían una imagen de la mujer lejana de la que la iconografía y la literatura devotas había legitimado desde la Edad Media. Como señala Marín Pina, la mujer tiene un papel esencial en las hazañas de los libros de caballerías y está lejos de guardar silencio o de limitarse a las labores del hogar, como recomendaban los tratados de fray Luis de León o Juan Luis Vives.⁶ Antes bien, requieren de la protección del caballero, se adornan, leen, escriben cartas amorosas, potencian la aventura del héroe, poseen bibliotecas y hacen encantamientos. Igualmente, y aquí reside su mayor peligro, se dejan guiar por la ley de su corazón y desobedecen los cánones «virginales» que ensalzaba la literatura espiritual.

La representación de la mujer en los siglos áureos, pues, posee una enorme complejidad. Por una parte, muestra el semblante casto, modesto y silencioso que los moralistas del Quinientos añoraban prolongar, pero, por otra, se encuentra el reverso de esta proyección incorrupta; el semblante de la *mulier seducta* que invita al pecado y que es preciso doblegar. La paradoja es que su ignorancia y fragilidad «fuente de todas las imperfecciones mugeriles», como decía Cristóbal de Fonseca,⁷ explican también su propensión a dejarse guiar por las pasiones. La mujer, mucho más que el joven, se encuentra expuesta a sufrir los efectos de los «malos libros» y, quizá, a llevar la ficción a la realidad poniendo en tela de juicio su honra y su virtud. Así lo señala Juan de la Cerda en *La política de los estados de mujeres*:

¿Qué tienen que ver las armas con las donzellas, ni los cuentos de deshonestos amores con las que han de ser honestísimas? [...] Ay algunas donzellas que por entretener el tiempo leen en estos libros y hallan en ellos un dulce veneno que les incita malos pensamientos, y les haze perder el seso que tenían.⁸

Hay abundantes testimonios quinientistas de la acentuada conciencia de que la lectura produce un vivo deseo de emulación. Menéndez Pelayo revisó algunos casos «prequijotescos» de lectores que emulan las ficciones de *Orlando Furioso* y el *Amadís*.⁹ Asimismo, los tratados morales y la literatura de ficción contienen abundantes anécdotas de lectores que imitan los libros que leen, guiados por un proceso de *afectación*. De este modo, no solamente se habla de un aprovechamiento placentero, o de un pasatiempo que se desarrolla en el ocio, sino que, más allá de ese goce estético, sus frutos modifican la realidad misma que circunda al lector. Américo Castro ya señalaba esta posibilidad a propósito de los antecedentes del *Quijote* y el influjo de los libros en los personajes, tanto de papel como de carne y hueso.¹⁰

⁵ Phillip Salman, «Instruction and delight in medieval and renaissance criticism», *Renaissance Quarterly*, XXXII: 3 (1979), págs. 302-32.

⁶ Carmen Marín Pina, «La mujer y los libros de caballerías», *Revista de Literatura Medieval*, III (1991), págs. 128-48.

⁷ Cristóbal Fonseca, *Tratado del Amor a Dios*, Salamanca, Guillermo de Foquel, 1542, fol. 657r.

⁸ Juan de la Cerda, *Libro intitulado la Política de todos los estados de mugeres*, Alcalá de Henares, Juan de Gracián, 1549, fol. 43r.

⁹ M. Menéndez y Pelayo, «Cultura literaria de Cervantes y la elaboración de *El Quijote*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XII (1905), pág. 334.

¹⁰ Américo Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pág. 374.

2. LOS REMANSOS DE PAPEL

La lectura de libros de ficción se toma siempre con reservas, y más si la hace una doncella. Sabemos que muchos de los lectores de libros de caballerías eran mujeres, como ha demostrado el impecable estudio de Marín Pina y como lo atestiguan las dedicatorias de muchas de estas obras, su presencia en inventarios de bienes femeninos, y, por supuesto, la frecuente reprehensión de los moralistas. En la *Miscelánea* de Zapata se cita el caso de una doncella que leía libros de caballerías en la hora de la siesta al emperador Carlos V;¹¹ en el *Caballero Zifar*, una doncella lee para Roobán la historia de Iván, y algunos libros de caballerías representan las bibliotecas de las magas y sabias, situadas en cuevas o en torres inaccesibles.¹² Es común, entonces, la imagen de «papel» de la lectora de libros de ficción y entretenimiento, y no es menos frecuente que esos mismos libros sean calificados por sus detractores como «ponzoñas» y «venenos». Proporcionan a la doncella las herramientas que le permitirán comunicarse con su amante, concebir la posibilidad de la relación adúltera y albergar el deseo de emular una conducta no virginal. Muchos de los reparos de los religiosos que insisten en los peligros de la lectura parten de la misma idea: la lectura invita a la imitación; inflama el corazón, conmueve, y, más aún, trastorna la realidad de la lectora.¹³ Para reparar a la mujer de las *ensoñaciones* de los libros de ficción y de otras ocupaciones vanas como las fiestas, las habladurías o la aplicación de afeites; los moralistas diseñan un programa de lectura que les enseña a ser cristianas y a preservar el orden de su hogar. Vives, por ejemplo, en el *De Institutione Feminae Christianae*, recomienda a la joven la lectura de libros de filosofía moral, historia antigua y contemporánea, y también de textos devotos y de vidas de santos.

Los programas morales de lectura crean un vínculo indisoluble entre la mujer y el libro devoto; al igual que fijan la experiencia de lectura femenina. Estos libros, desde el título mismo, se proponían como *espejo* y su intención expresa era la de levantar una imagen ideal que la mujer debía imitar y en la que debía mirarse. Los libros de horas, que, como han observado Rojo y Cátedra, son los que más recurrían en los inventarios *post mortem* de las mujeres, eran una suerte de *espejo* o «libro de azogue» y su adquisición se estimaba más que justificada.¹⁴ La imagen de la Virgen leyendo un libro de horas es una ilustración constante de estos devocionarios y operaba a manera de reclamo de su propio uso. Exhibía una imagen ideal que deseaba encontrar su reflejo en la lectora que recorriera sus páginas. Las constantes representaciones de vírgenes con libros, sobre todo en las escenas de *La Anunciación*, certifican este vínculo entre el libro devoto y la mujer. De este modo, se subraya aún más la relación entre imitación y lectura, como una experiencia activa en la que la usuaria y el libro se convierten en una sola entidad. El libro refleja un modelo ideal que la mujer ha de seguir; y este itinerario está marcado por una lectura individual, cercana a la oración, dispuesta a influir en el carácter de su lectora y de instruir la en la virtud.

3. LA FICCIÓN COMO ALIÑO MUGERIL

Es sabido que una compleja tradición fisiológica y médica había construido una poderosa representación –común en el Quinientos– de la fragilidad femenina, y del entendimiento de la mujer como

¹¹ Luis Zapata, *Miscelánea*, Madrid, Imprenta Nacional, 1859, pág. 117.

¹² Éstos son los casos de la «Mala Doncella» en el *Lisuarte de Grecia* y de la Infanta Melia en *Las Sergas de Esplandián*. Cf. Javier Guijarro Ceballos, «Biblioteca imaginada: en la teoría y en la práctica de los libros de caballerías», en *El Libro Antiguo Español*, ed. Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, V, págs. 147-62.

¹³ Sobre la crítica de los libros de caballerías por los moralistas durante el Siglo de Oro cf. Edward Glaser, «Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII», *Anuario de Estudios Medievales*, 3 (1966), págs. 393-412, y Elisabetta Sarmati, *Le Critiche ai Libri di cavalleria nell Cinquecento Spagnolo*, Pisa, Giardini, 1996.

¹⁴ Pedro M. y A. Rojo *Libros y Bibliotecas de mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Instituto de la Historia del libro y la Lectura, 2004, pág. 185.

incapaz –por exceso de imaginativa– de elaborar razonamientos complejos. De atender a Maclean, hay un constante deseo de justificar, en la medicina, el derecho y la filosofía, el confinamiento de la mujer en el hogar y en la esfera privada y familiar.¹⁵ Esta reclusión la protegería, supuestamente, de su propia naturaleza inacabada, desperfecta y peligrosa. La mujer sería «engañadora» por naturaleza, y sus razonamientos, esquivos, caprichosos e inestables. Así lo cuenta Vives: «Hágote saber que el pensamiento de la mujer no es muy firme; móbile es y ligero y en poco espacio de tiempo corre mucha tierra y a veces mala y llena de cien mil arriscos mortales».¹⁶ Los textos de ficción son nocivos no sólo porque proponen ejemplos vitandos, sino también, y ante todo, porque multiplicarían como un caleidoscopio sus imaginaciones febriles. Así, estas contingencias reclamadas por los moralistas no hacen más que asegurar la fortuna del libro de ficción; como afirma Donatella Gagliardi, los antídotos de la ficción terminan, paradójicamente, por potenciar sus efectos.¹⁷ Quisiera proponer dos ejemplos para mostrar, desde el interior de la ficción misma, el alcance de los libros de entretenimiento en la experiencia femenina.

La pícaro Justina, según advierte el narrador de la obra a la que da título, es mujer ingeniosa gracias a los libros que posee en su biblioteca, compuesta casi enteramente de libros de ficción, muchos de ellos incluidos ya en el *Índice* en los años en los que *La Pícaro Justina* salió de las prensas de Medina del Campo:¹⁸

Justina fue mujer de raro ingenio, feliz memoria, amorosa y risueña, de buen cuerpo, talle y brío; ojos zarcos, pelinegra, nariz aguileña y color moreno. De conversación suave, única en dar apodos, fue dada a leer libros de romance, con ocasión de unos que acaso hubo su padre de un huésped humanista que, pasando por su mesón, dejó en él libros, humanidad y pellejo. Y así, no hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo* simplezas en *Lázaro*, elegancia en *Guevara*, chistes en *Eufrosina*, enredos en *Patrañuelo*, cuentos en *Asno de oro*, y, generalmente, no hay cosa buena en romancero, comedia, ni poeta español cuya nata aquí no tenga y cuya quinta esencia no saque.¹⁹

La protagonista se refiere con frecuencia a *su* mundo literario, del cual ella misma es un producto. Al igual que don Quijote *es* según fueron los libros que componían su biblioteca, lo mismo podría decirse de la condenable colección de Justina. Con frecuencia, los episodios de la obra son proyecciones de los libros de ficción que poseyó Justina: todos son libros de alcahuetas, pícaros y maestros del engaño, como lo será su pupila. Desde el prólogo, Justina se declara esposa del Guzmán de Alfarache y compone una descripción de su carácter en el que sobresale su capacidad para enzarzar, y también su destreza como pandera y danzarina; es, como los pícaros, habladora, ingeniosa y excelente estratega: «soy la melindrosa escribana, la honrosa pelona, la manchega al uso, la engulle físgas, la que contrafísgo, la físguera, la festiva, la de aires bola, la mesonera astuta, la ojienjuta, la celeminera, la bailona, la espabila gordos, la del adufe, la del rebenque, la carretera, la entretenedora».²⁰

En el frontispicio de la edición de Medina del Campo (1605), se pone de nuevo de manifiesto la estrecha relación entre la construcción de Justina como pícaro y su biblioteca privada. En el grabado figuran *Celestina*, *Lázaro* y *Guzmán* entre otros. Cada personaje lleva un pequeño lema

¹⁵ Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman*, Cambridge University Press, 1980; Joan Kelly, «Did women have a Renaissance?», en *Becoming Visible: Women in European History*, ed. Brodenthall, Koonz & Stuart, Boston, Houghton Mifflin Company, págs. 137-64. M. Mar Graña Cid, *Las Sabias mujeres: educación, saber y autoría* (siglos III-XVIII), Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1995.

¹⁶ Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, Universidad de Salamanca, 1995, pág. 44.

¹⁷ Donatella Gagliardi, «Voluptuosa musa: la censura de la lírica de amor en la España del siglo XVI», en *Idea de la Lírica en el Renacimiento*, eds. M. José Vega y Cesc Esteve, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2004, págs. 143-79.

¹⁸ Es el caso de *La Celestina*, *La Eufrosina* y *El asno de oro*, que fueron introducidas por el índice de Portugal de 1581. Cf. J. M. Bujanda, *Thesaurus de la littérature interdite au XVIIe siècle; auteurs, ouvrages, éditions*, Quebec, Centre d'Etudes de la Renaissance, 1996.

¹⁹ López de Úbeda (1982), págs. 47-48.

²⁰ López de Úbeda (1982), pág. 47.

que da cuenta de su relación con Justina, razón por la que resultan piezas fundamentales en su construcción como personaje picaresco. La biblioteca de Justina, en suma, es la que ha modelado su subjetividad, la que construye su identidad «de papel» y la que certifica el vínculo del personaje con la tradición picaresca que le antecede. El libro de entretenimiento, en este caso, hace las veces de un maestro perverso: es el que le enseña a ser pícara.

La Dorotea de Cervantes presenta, en cambio, la otra faz de las lecturas de entretenimiento *in fabula*. La labradora Dorotea conoce a la perfección los modos cortesanos que habitaban las páginas de los libros de caballerías, que tanto gustó en leer: «Ella dijo que muchos ratos se había entretenido en leellos».²¹ Dorotea finge ser una *doncella menesterosa* en un episodio que da cuenta del amplio conocimiento que tenía de los modos, tramas, costumbres y hábitos que se aprenden en los libros de entretenimiento:

dijo Dorotea que ella haría de doncella menesterosa mejor que el barbero, y más, que tenía allí los vestidos con que hacerlo natural, y que la dejasen a cargo de saber representar todo aquello que fuese menester para llevar adelante su intento, porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros.²²

Dorotea también hace las «lecturas de cajón» que suelen realizar las doncellas comunes y corrientes; lee libros de horas como casi todas las mujeres de su época, pero también disfruta de estas lecturas de entretenimiento que se alejan por completo de los propósitos de las lecturas espirituales. Muestra, aunque está actuando, una comunicación entre la realidad y el mundo de la ficción, una realidad que está plenamente contaminada por el universo de los libros ponzoñosos y fingidos. El mundo de la realidad encuentra sus reflejos en la ficción y la ficción en realidad; es un fenómeno en el que se retroalimentan ambos lados de ese espejo. Dorotea –personaje que habita en un mundo ficticio– reconoce que estos libros y sus negocios pertenecen a un mundo de «papel»; sin embargo, su actitud demuestra el interés que despertaban estas lecturas y las posibilidades de que la frontera entre ambas estancias se borran.

Justina y Dorotea pueden entenderse como dos caras del mismo fenómeno. Justina engaña gracias a los ardidés que ha aprendido en *el Momo*, en *la Celestina* o en *el Lazarillo*; mientras que Dorotea utiliza lo aprendido en los libros de ficción como herramienta para ayudar en la farsa que permitirá el sano retorno de otro personaje de ficción, el hidalgo Quijano. Como explica François Geal, la lectura *in fabula* es un indicio fiel de los hábitos de lectura de un grupo social, pero también da cuenta de la continuidad los ámbitos de la realidad y la ficción.²³ Esta frontera difusa, mucho más presente en la conciencia de las doncellas, quizá porque constituían una generosa porción de lectoras en este período, explica la utilidad de los libros de ficción y la experiencia de la lectura de estas obras desde su interior: en cierto modo, la obra tematiza su propia lectura a través de la construcción de personajes lectores.

No sólo interesa este problema para abordar la distinción epistemológica entre realidad y ficción en la sociedad del siglo XVI, sino también para analizar la utilidad de la lectura. Ante todo, para revisar cómo se produce una lectura *moral*, o imitativa, de aquellas obras que no la requieren, es decir, de las obras profanas de entretenimiento. Es éste un problema en el que entran los usos de la lectura, la letra impresa u «oída», y los alcances de esta literatura en los ámbitos menos alfabetizados de la sociedad, en especial en los de la mujer. El libro construye imágenes poderosas para las conciencias. No resulta insólito, por tanto, que este servicio se aplique a otros libros y

²¹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, I, pág. 389

²² Cervantes (2004) pág. 367.

²³ François Geal, «Un contre-projet. Les bibliothèques du Quichotte», en *Figures de la Bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du Siècle d'Or*, Paris, Honoré Champion, 1999, págs. 200-59. Otros estudios comparados sobre el lector *in fabula* son: Jean-Marie Goulemot, «Les bibliothèques imaginaires: fictions romanesques et utopies», en *Les Bibliothèques sous l'Ancien Régime*, ed. Jully Claude et Roger Chartier, Paris, Promodi, II, págs. 501-11, y Randa Sabry, «Les lectures des héros de romans», *Poétique*, 94 (1993), págs. 184-204.

que la mujer vea en estas páginas, en sus colecciones privadas de libros, modelos que pueda aplicar a la realidad con diferentes propósitos. Si a la mujer se le recluye al encierro, al silencio; es natural que en estas páginas encuentre los remansos que le permitirán aprovechar este espacio, quizá privilegiado, para desarrollar su subjetividad e instaurar una identidad que le viene de estos modelos «vivos» quizá mucho más próximos a ella que la misma realidad que la marginaba a las estancias de la vida doméstica.

LAS IDEAS LITERARIAS DE LOPE DE VEGA

XAVIER TUBAU
Universitat Autònoma de Barcelona

La crítica sobre Lope de Vega ha destacado siempre el interés del escritor por la teoría literaria de la época. Los discursos, cartas, prólogos, dedicatorias y pasajes de obras literarias que se ocupan de estos asuntos han sido localizados y estudiados en múltiples ocasiones desde diferentes perspectivas. El análisis de estas ideas se ha llevado a cabo, generalmente, con la premisa tácita de que toda observación de Lope sobre el particular formaba parte de una concepción teórica de la literatura coherente. Este proceder ha sido posible por la naturaleza parcial de las aproximaciones realizadas sobre la materia, centradas en un solo texto o bien articuladas sobre algunos fragmentos espigados de varias obras. Sin embargo, estudiando y cotejando el conjunto de los materiales al respecto, el supuesto de que toda observación teórica de Lope responde a concepciones genuinas del escritor y que, por lo tanto, nos ayudan a comprender su práctica literaria, no deja de plantear algunos problemas. Las ideas teóricas que encontramos en los textos de Lope no siempre resultan conciliables en el marco de una teoría de la literatura, como digo, coherente.

Si estudiamos con atención el modo en el que están contruidos los textos que solemos llamar «teóricos» de Lope, constatamos que la teoría literaria clásica y contemporánea no se presenta ante el escritor como un espacio de reflexión y diálogo en el que desarrollar sus propias ideas al respecto, como pudo serlo para Tasso o para Cervantes, sino como un repertorio de sentencias y conceptos medidos en pie de igualdad. La distinción aristotélica entre poesía e historia, el furor poético de Platón comentado por Ficino o la clasificación que realiza Savonarola de la poesía como parte de la filosofía racional, por citar tres ejemplos que aparecen en los textos de Lope,¹ no eran conceptos asimilados en todas sus implicaciones ni, tampoco, el punto de partida para una reflexión teórica, sino un conjunto de lugares susceptibles de ser citados según las necesidades del contexto.

Esta forma de proceder no se explica sin tener en cuenta la percepción, común en determinados niveles de formación cultural en la época, de las disciplinas como un conjunto de sentencias sin contexto y de validez universal. El desarrollo de los estudios filológicos y el tratamiento histórico de los textos en el marco del humanismo no modificó en todos los ámbitos la consideración medieval de las *auctoritates* como un repertorio de sentencias de idéntico valor. Las manipulaciones de las citas clásicas que se operaban en la elaboración de florilegios en el siglo XIII eran difíciles de concebir en una poliantea del siglo XVI, pero el tratamiento que dispensaban a la sentencia quienes redactaban un texto en el siglo XIII y quienes lo hacían en el siglo XVI no se había

¹ «Prólogo al conde Saldaña», en *Jerusalén conquistada*, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951, I, pág. 30; *Arcadia*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, págs. 421 y 426; y «Epístola séptima», en *La Circe*, incluida en Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, pág. 1170.

transformado en la misma medida que lo había hecho en los círculos más cultos del humanismo. Esta concepción de las disciplinas se desarrollaba en la enseñanza con la recopilación, memorización y cita de pasajes escogidos y se concretaba, después, en la elaboración de cartapacios privados y libros de lugares comunes. La organización del material en esta clase de libros, por ejemplo, determinaba un tipo de acceso a las fuentes clásicas y contemporáneas en el que no se discernía ni el rango intelectual de los autores citados ni la importancia de sus ideas. Como mucho se anteponían las autoridades sagradas a las profanas, pero generalmente el único criterio que organizaba las citas dentro de una rúbrica era el cronológico o el alfabético. Desde luego, no estaba en la mente de quienes elaboraban estos compendios la voluntad de confundir la prioridad de unos autores sobre otros. Sin embargo, la naturaleza misma de estos repertorios, presentados siempre en sus portadas como la selección de las mejores sentencias sobre uno o varios asuntos, prestigiaba automáticamente todo autor o cita que se incluyera en él. Dependía, por lo tanto, de la formación del usuario del compendio que se notaran estas diferencias y se atendieran en el momento de seleccionar las citas y colocarlas en un texto.²

La forma en la que Lope expone y argumenta sus ideas teóricas es, por regla general, la de quien ve la teoría literaria como un repertorio de citas, esto es, como un conjunto de sentencias sobre la poesía validadas por la autoridad de quienes las formularon y disponibles para ser citadas cuando sea necesario, sin preocuparse del contexto en el que aparecían originalmente ni de la tradición teórica a la que pertenecen. Esta circunstancia es independiente de si Lope, para redactar un pasaje de teoría literaria, está usando repertorios de citas impresos, cartapacios personales en los que hubiera reseñado las citas entresacadas de sus lecturas o, simplemente, reproduce de memoria fragmentos que recuerda haber leído. Se trata de un hábito metodológico aprendido y desarrollado en la escuela por medio de la composición de textos escritos y que, por lo tanto, no está circunscrito al hecho mismo de utilizar un repertorio de citas concreto.

Esta percepción de las ideas teóricas sobre la literatura se pone de manifiesto en dos características de este tipo de textos. En primer lugar, por las contradicciones que se observan en algunos de sus planteamientos teóricos. Trabajar con materiales extractados de diferentes fuentes o tradiciones teóricas propicia que aparezcan contradicciones entre determinadas afirmaciones; algunas se perciben de manera inmediata, como las distintas definiciones de la poesía que encontramos en sus textos (por el empleo del verso o de una forma de silogismo, y por su carácter imitativo),³ pero otras solo se advierten cuando se ponen de manifiesto las implicaciones de cada afirmación. En la dedicatoria de *El desconfiado* (*Parte XIII*, 1620), por ejemplo, se caracterizan los libros de caballerías por su naturaleza alegórica, al igual que las *Metamorfosis* de Ovidio, el *Asno de Oro* de Apuleyo y las *Fábulas* de Esopo, mientras que en *Las fortunas de Diana*, el mismo género de libros se adscribe a una tradición de la que formarían parte los cuentos tradicionales, los poemas de Boiardo y Ariosto y las novelas cortas al modo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes o las propias novelas a Marcia Leonarda de Lope. La interpretación alegórica de los libros de caballerías es tan conocida como la percepción de los mismos como obras de pura invención. Sin embargo, conciliar estos dos planteamientos hasta sus últimas consecuencias resulta difícil: las novelas a Marcia Leonarda pueden ser cualquier cosa menos alegorías.⁴

² La historia, los usos y las tipologías de los libros de lugares comunes pueden verse en el completo estudio de A. Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996; H. Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 2004, págs. 131-46, estudia esta clase de libros en el marco de las fuentes de la invención poética.

³ Véanse las definiciones de la poesía por el uso del verso, por ejemplo, en la *Arcadia*, pág. 421, y en la composición dedicada «Al nacimiento del Príncipe», prólogo a *La mayor virtud de un rey*, en *La vega del Parnaso*, Madrid, 1637, fol. 28v. Véanse, asimismo, caracterizaciones de la poesía por el empleo del silogismo en la «Epístola séptima» de *La Circe*, pág. 1170, y en la «Silva IX» del *Laurel de Apolo*, vv. 468-79, eds. C. Giaffreda y M. G. Profeti, Florencia, Alinea, 2002. Compárense estos planteamientos con lo apuntado después sobre la imitación (n. 11).

⁴ Los ejemplos pueden multiplicarse: presentar la poesía como arte que se define por el uso del ejemplo (forma de silogismo) implica considerarla, a la luz de la fuente seguida por Lope (*Apologeticus* de Savonarola), como

La citada percepción de la teoría literaria también se advierte, en segundo lugar, por la legitimación de una idea por medio de citas de autores muy diversos, pero percibidos en pie de igualdad, en una mezcla de nombres y obras característica de los libros de lugares comunes. Los casos son numerosos: por ejemplo, cuando una cita de la *Poética* de Aristóteles, la máxima autoridad sobre la materia en ese momento, se acompaña y glosa con otra cita del tratado sobre la milicia de Roberto Valturio, un tratado totalmente ajeno a la tradición teórica sobre la poesía; o cuando se acumulan en un mismo párrafo fuentes tan distintas como la biografía de Plotino escrita por Porfirio, las *Misceláneas* de Poliziano, la *Cronología* de Gilbert Genebrard, *Il Segretario* de Giulio Cesare Capaccio o la propia *Poética* de Aristóteles y los comentarios de Robortello para ilustrar una misma idea.⁵ Lo significativo no es la abundancia de citas, sino el que éstas procedan de fuentes tan diversas. La acumulación de autoridades era común en los discursos sobre cualquier materia. Sin embargo, estas citas pertenecían a la propia tradición teórica de la disciplina sobre la cual versaban los textos.

Las ideas teóricas contradictorias y la acumulación de citas heterogéneas revelan una percepción de la teoría literaria condicionada tanto por el empleo de libros de lugares comunes o cartapacios privados, como por el hábito intelectual de combinar sentencias sin atender a sus respectivos contextos de enunciación. Resulta necesario, por lo tanto, encontrar algún criterio que nos permita valorar la importancia real, desde el punto de vista de su teoría literaria, de cada una de las ideas que encontramos formuladas en sus obras.

Del conjunto de textos en los que Lope reflexiona sobre la literatura, el discurso publicado en *La Filomena* sobre la nueva poesía nos proporciona información que resulta de gran utilidad para nuestro propósito. Este discurso es un ejercicio de crítica literaria aplicado a la poesía de Góngora con el propósito de cuestionar su capacidad para erigirse como modelo de la práctica poética contemporánea. Como en cualquier crítica literaria, los juicios estéticos que formula Lope como lector en este discurso están revelándonos indirectamente aquello que desde un punto de vista teórico consideraba preceptivo. Es entonces cuando advertimos que tanto los conceptos empleados para censurar la poesía de Góngora, como las autoridades citadas para ratificar sus observaciones críticas, pertenecen al ámbito de la retórica. La pureza, la claridad y el ornato de la elocución retórica, por un lado, y los pasajes de Cicerón, Quintiliano y Cipriano Suárez, por otro, están fundamentando su crítica y revelando, a su vez, la tradición teórica desde la cual contempla Lope la creación literaria. En este sentido, las citas de estos autores, en comparación con la forma de citar que hemos reseñado en otros textos, también se realizan desde un marco teórico plenamente asimilado y operativo, cabe suponer, en la creación literaria del escritor. La carta que escribirá Diego de Colmenares contra este discurso pondrá de relieve este particular, señalando a Lope que los autores esgrimidos no se ocupaban de regular la poesía sino la retórica, y cuestionando en general que «fundara su doctrina», en palabras de Colmenares, «en principios de tan diversa profesión como es la retórica de la poética».⁶

El bagaje conceptual que se asimilaba en las clases de gramática y de retórica, las dos disciplinas fundamentales en los primeros años de formación de los estudiantes, se presenta, pues, como una clave por medio de la cual llevar a cabo esta relectura y estudio sistemático de los textos teóricos de Lope. En este sentido, podríamos revisar desde esta perspectiva, por ejemplo, la acepción exacta de términos como «fábula» e «historia», utilizados una y otra vez por Lope, así como el de

la disciplina menos próxima a la verdad, junto con la sofística, dentro del conjunto de disciplinas que conforman la filosofía racional (véase «Epístola séptima», en *La Circe*, pág. 1170). Este planteamiento entra en franca contradicción con la percepción de la poesía como suma de todas las ciencias (por ejemplo, en la *Arcadia*, pág. 268; o en el «Elogio al licenciado Pedro Soto de Rojas», en Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1623, ¶7v). La misma fuente de Lope en su epístola de *La Circe* ponía en solfa tal perspectiva de la poesía.

⁵ «Prólogo al conde Saldaña», en la *Jerusalén conquistada*, págs. 25 y 28-29.

⁶ «Respuesta a la censura antecedente», en *Discurso de la nueva poesía*, s. e., s. l., s. a., fol. 9r (BNE, R. 24.123).

«imitación» y «verosimilitud», un conjunto de conceptos que tendemos a interpretar desde el marco de la teoría poética aristotélica.

La contraposición entre fábula e historia que documentamos, por ejemplo, en las dedicatorias de sus comedias, se explica mejor desde las nociones que encontramos de ambos conceptos en la tradición gramatical y retórica que no desde la poética aristotélica, donde la fábula es el argumento o estructuración de los hechos representados (*Poética*, 1450a15). La fábula para Lope es todo aquello que inventa el poeta con carácter verosímil, distinguiendo esta categoría de la historia, caracterizada por narrar hechos verdaderos.⁷ De este modo, el poeta puede inventar por completo un argumento o bien puede ampliar con elementos ficticios un episodio histórico, pero los elementos inventados, caracterizados como fábula, deberán siempre ser verosímiles.⁸ La acepción de fábula como concepto que englobaba todas las obras de ficción se documenta desde los textos latinos clásicos y fue adoptada por autores tan leídos durante el periodo medieval como san Isidoro (*Etymologiae*, I, XL), que contraponía la fábula a la historia como dos formas de discurso antitéticas, aunque susceptibles de ser mezcladas en un poema (*Etymologiae*, VIII, VII, 10).⁹ Por otro lado, esta noción de la fábula es análoga a la que encontraba el estudiante de retórica en el primer párrafo de los manuales de ejercicios narrativos, donde este género de texto se define por el tratamiento verosímil de hechos ficticios.¹⁰ Esta definición de fábula coincide sustancialmente con la idea que tiene Lope de este concepto, con independencia de que el ejercicio de redacción concreto del que hablan Aftonio y Prisciano no se corresponda con la noción de fábula como ficción en general que maneja Lope. La acepción de fábula como ficción que se documenta en latín clásico y, secundariamente, la definición de este concepto que aparece en los manuales de ejercicios retóricos, son suficientes para explicar el significado de fábula e historia en los textos teóricos de Lope, sin olvidar, por otro lado, que la verosimilitud, indisoluble de la ficción para el escritor, era una de las tres virtudes que la retórica reseñaba para la narración (*Rhetorica ad Herennium*, I, IX, 14; Cicerón, *De inventione*, I, XX, 28).

Por otro lado, el concepto de imitación se explica, por regla general, desde la acepción retórica de imitación de autores (Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, 2). Se trata de una circunstancia que, además, resulta imprescindible para comprender la producción literaria del escritor, dado que sus ideas sobre la poesía parecen ser el resultado de una negociación entre la imitación retórica de obras literarias y las exigencias del público contemporáneo (una atención por el espectador –y el lector– genuina, asimismo, de la retórica). Las pocas ocasiones en que Lope utiliza el término con el valor de imitación de la realidad, resulta difícil determinar si escribe desde una plena asimilación

⁷ Para la oposición entre fábula e historia, véanse las dedicatorias de las comedias *El bonrado hermano*, en *Parte XVIII*, pág. 199; *El serafín humano*, en *Parte XIX*, pág. 222; y *El conde Fernán González*, en *Parte XIX*, págs. 224-25; cito por la edición de T. E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, The University of North Carolina, 1975. Fábula también significa para Lope, como para el mundo clásico, obra teatral (dedicatoria de *La villana de Getafe*, en *Parte XIV*, págs. 92 y 93). Y también, finalmente, narración mitológica, cuando se acompaña del adjetivo «antigua» (dedicatoria de *El caballero del milagro*, en *Parte XV*, pág. 137).

⁸ «No fue todo mentira, que si no pasó a la letra, a lo más sustancial no hice más que darle lo verosímil» (dedicatoria de *La viuda valenciana*, en *Parte XIV*, pág. 96); «Habiendo leído este prodigioso caso en un libro de devoción una señora de estos reinos, me mandó que escribiese una comedia, dilatándole con lo verosímil» (dedicatoria de *La buena guarda*, en *Parte XV*, pág. 131; véase, asimismo, la dedicatoria de *La piedad ejecutada*, en *Parte XVIII*, pág. 201).

⁹ Isidoro entiende por fábulas poéticas los relatos mitológicos, las comedias de Plauto y Terencio y las fábulas propiamente dichas, protagonizadas por hombres y animales. Véanse las explicaciones de M. Irvine, *The Making of Textual Culture. «Grammatica» and Literary Theory, 350-1100*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, págs. 234-241, a propósito del desplazamiento que sufre la acepción del término en el contexto de las *Etymologiae*, partiendo de su valor retórico (*Rhetorica ad Herennium*, I, VIII, 13) para adquirir, después, un significado más amplio, documentado por otro lado en autores como Cicerón, Ovidio o Varrón (véase *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1968, s. v.).

¹⁰ «Fabula est oratio ficta verisimili dispositione imaginem exhibens veritatis» (Prisciano, *Praeexercitamina*; en *Grammatici Latini*, eds. H. Keil y H. Hagen, Leipzig, Teubner, 1857-1880, 8 vols; vol. III, 245); «est autem fabula sermo falsus veritatem effingens» (Aftonio, *Progymnasmata*, Ruan, J. Le Boulenger, 1643, pág. 3).

del significado que adopta este concepto en el marco de la poética aristotélica.¹¹ En estos casos, Lope formula la idea de la imitación traduciendo directamente o recordando la primera frase del tratado de Robortello sobre la comedia aristotélica («la comedia se ha propuesto el mismo fin que el resto de los géneros de poemas: imitar las costumbres y las acciones de los hombres»)¹² Pero esta definición podía leerse sin necesidad de advertir el papel que desempeñaba la imitación en Aristóteles como esencia del arte poético, dado que no hace sino reformular la famosa sentencia sobre la comedia que Donato atribuyó a Cicerón, según la cual este género dramático es 'imitación de la vida, espejo de la costumbre e imagen de la verdad'.¹³ Lope podría estar interpretando la imitación de la que habla Robortello en el mismo sentido accidental, no sustancial, que cobraba en la sentencia transmitida por Donato, una sentencia que aparece reproducida en los difundidos *praenotamenta* a las obras de Terencio de Badius Ascensius y será repetida, por ejemplo, por Torres Naharro en el proemio de su *Propalladia*.¹⁴

Sin duda muchos conceptos teóricos de los que aparecen en la obra de Lope no podrán explicarse desde los temas y términos que encontramos, por ejemplo, en los textos gramaticales de Despauterius, en los comentarios de Donato a Terencio, en las tipologías de narraciones de Aftonio y sus escoliastas, o en el compendio de retórica clásica de Cipriano Suárez. El conocimiento de las disciplinas que han proporcionado al escritor los principios básicos de su forma de pensar y practicar la poesía, sin embargo, ofrece un conjunto de premisas estéticas e intelectuales que pueden ayudarnos a comprender la elección de las sentencias que introduce y de los fragmentos que traduce y combina en sus textos y pasajes de teoría literaria. De este modo, una cita de la *Poética* de Aristóteles sobre el carácter ficticio pero verosímil de los hechos narrados por el poeta,¹⁵ quizá resulte relevante precisamente por todo aquello que no pertenece a las consideraciones aristotélicas sobre la poesía. La utilización de citas de Aristóteles, Robortello o Tasso, en este sentido, podría estar determinada por la confirmación que Lope encontraba en ellas de principios sobre la ficción literaria que había asimilado de la tradición retórica.

Esta aproximación al modo en el que Lope compuso sus textos de crítica y teoría literaria y la mínima revisión que he planteado de algunos de los términos utilizados por el escritor constatan, por un lado, la necesidad de discernir en cada caso las acepciones del vocabulario que maneja sobre estas cuestiones, y señalan, por otro, la posibilidad de llevar a cabo esta relectura de sus observaciones sobre la literatura desde los temas y el léxico que habían configurado la tradición gramatical y retórica de occidente.

¹¹ «Ya tiene la comedia verdadera/ su fin propuesto, como todo género/ de poema o poesis, y este ha sido/ imitar las acciones de los hombres» (*Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 49-52; ed. A. Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, pág. 548); «La comedia imita las humildes acciones de los hombres, como siente Aristóteles y Robortelio utinense comentándole: "At vero tragedia praestantiores imitatur"» (dedicatoria de *Las almenas de Toro*, Parte XIV, 1620, pág. 106).

¹² «Finem habet sibi propositum comoedia eum, quem et alia omnia poematum genera, imitari mores et actiones hominum» (*Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent*, 1548; cito por la edición de M^a J. Vega Ramos, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997, pág. 91).

¹³ «Comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis et imaginem veritatis» (*Sexti Publi Terentii Afri comoediae, cum comment. Aelii Donati Grammatici...*, s. I., Tarvisius, 1477, A4).

¹⁴ Para la interpretación de la imitación aristotélica desde la noción que se desprende de la sentencia ciceroniana y viceversa por parte de los comentaristas de Horacio y Aristóteles, véase M. T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, The University of Illinois Press, 1946, págs. 28-38.

¹⁵ Citada en el «Prólogo al conde Saldaña», *Jerusalén conquistada*, pág. 25; la misma idea está parafraseada por Tasso en uno de sus discursos, de donde la toma Lope para un pasaje de *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1973, págs. 334-35.

«ESTANDO CUAL ESTOY...». GARCILASO, ELEGÍA PRIMERA

MARTHA ELENA VENIER
El Colegio de México

Bastaría, tal vez, conformarse con un buen resumen de los comentarios de Herrera; quitar algo de sus digresiones, limar un poco opiniones maniqueas, reacomodar la secuencia, para obtener idea clara de esta elegía. En una especulación nutrida de fuentes, donde hace gala de su experiencia sobre este tipo de composición¹ y los autores que en ella destacaron, Herrera se orienta más a la poesía mélica y a la elocución, que «con las cosas comunes hace nuevas, y las humildes se levantan, y las altas se tiemplan, para no exceder según la economía y decoro de las cosas que se tratan». Habría que añadir algo a ese resumen, porque ésta de Garcilaso no es elegía que se aproxime a las de Tibulo, que Herrera encomia. El poeta procura descargar aquí su dolor, deshacerse de los arreos a que obliga el «riguroso Marte» meditar y escribir, casi sobre las rodillas, algo que sirva de consuelo.

Leer el poema en compañía de Herrera es buena experiencia filológica, pero enfrentarla más allá de la lectura sin compromiso es algo frustrante. Después de su anotación, «sta elegía es traducida, aunque acrecentada mucho y variada hermosamente, de la de Jerónimo Fracastorio a Juan Bautista de la Torre Veronés a la muerte de Marco Antonio de la Torre, su hermano», no hay manera de proseguir si no se parte de esa frase.² Claudio Guillén confirma la procedencia en una línea³ y eso es todo, pero Lapesa es algo lapidario: en esta primera elegía hay noventa versos que son calco de Fracastoro, más de cuarenta de la *Consolación a Libia*, unos dieciocho de Bernardo Tasso, lo que da por resultado que «las tres obras saben a repetición manoseada, con razonamiento de lugar común y alusiones mitológicas»; hay que sumar Horacio (oda tres del libro tercero, la sentida despedida a Virgilio que parte a Grecia), otro poco de la *Eneida*, más algo de Ovidio y del *Sueño de Escipión*, una que otra línea de Ariosto. Todos sumados, de los trescientos versos, más de cien no son de Garcilaso; por eso y por el resto de las fuentes de que se nutre, «recuerdos menos amplios» —dice Lapesa— «le quitan unidad»; la primera parte es demasiado blanda a causa de las ninfas llorosas, los ríos entristecidos y esa «inoportuna pintura de Venus, con su plástica sensualidad», que chocan con el estoicismo de la segunda.⁴ Puesto que todo lo que se refiere a fuentes está ya bien expuesto y analizado, prescindo aquí de esas referencias; prescindo también

¹ En la edición de Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, págs. 416-23.

² Transcribe luego los fragmentos correspondientes y ofrece su traducción. El Brocense es más económico: establece el hecho («esta elegía está en parte trasladada y en parte imitada de una del elegantísimo poeta Fracastorio») y copia luego algunos tercetos (*ibidem*, pág. 275).

³ *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Madrid, Crítica, 1988, pág. 35.

⁴ *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 3ª ed., 1985.

de la especulación, poco fructífera, sobre si esta composición puede o no considerarse epístola, porque el tono directo del exordio la señala como tal, y porque buena parte de la consolación se refugió en el género epistolar.

Es de preguntar qué llevó a Garcilaso a escoger, entre las muestras abundantes que tendría a mano, si alguna necesitaba, esta elegía del polígrafo veronés, antes que poeta –dato del que siempre se prescinde– médico de la escuela de Padua, más conocido por su obra científica y su poema dedicado a la sífilis y su tratamiento. Quizá lo movió la naturaleza realmente sentida de esta pieza, por la amistad que unía al médico con Marco Turriano, no comparable con el estilo engolado del discurso de tipo oficial, incluida la *Consolatio*. En todo caso, al seleccionar, distribuir, e incluso, a veces, endurecer su verso y prescindir de la melancolía, va más por el camino de la consolación y el panegírico que de la elegía rigurosamente funeral.

Están aquí todos los elementos, verdad que flexibles y hasta vagos, que la retórica antigua reconocía para este tipo de discurso. En *De oratore* (II, X, 44 ss.), en el diálogo sobre el discurso panegírico, comentando sobre los principios que deben sustentarlo, el interrogado contesta, *sed non omnia, quaecumque loquimur, mihi videtur ad artem et ad praecepta esse revocanda*. No hay, pues, necesidad de reducir todo a reglas, pero convendría tener en cuenta, sobre todo en caso de albanza, *generis, pecuniae, propinctorum, amicorum, opum, valetudinis, formae, virum ingenii, ceterumque rerum, quae sunt aut corporis, aut estranae*, y que el individuo del que todo esto se dice, haya hecho buen uso de esos beneficios, y podido, si así lo dispuso su destino, soportar resignadamente sus pérdidas. Y aunque este género no se incluya formalmente entre los que reconoce la retórica, ni se someta a reglas específicas, debe exponerse con la misma habilidad que el forense, por medio de arte (*ornamentā*), la réplica (*conbortatio*), y consuelo (*consolatio*). La diferencia, no prescindible aquí, es la naturaleza pública de esos discursos como ceremonias muy elaboradas y la íntima de esta carta.

La falta de unidad sentenciada por Lapesa debería ser preocupación menor. El fundamento de la comprensión, dice Gadamer, se sustenta en esperar la perfección, que no es sólo la unidad inmanente del sentido, el cual presuponemos, y sirve de guía al lector; es sobre todo la comprensión del lector, quien se deja guiar por los espacios de sentido trascendentes que se desprenden de la relación de verdad en lo que se quiere significar⁵ o, dicho como Heráclito en el fragmento LXXX, la armonía interna es mejor que la obvia. En «Imitation, theme and structure in Garcilaso's first elegy»,⁶ los autores distinguen dos partes bien ubicadas. La primera, prescindiendo del exordio que cierra en el verso 75, termina en el 180; en el siguiente («Tú, gran Fernando...») comienza la segunda, en la que dominan neoplatinismo y estoicismo, más la conclusión, como es inevitable, en los cuatro últimos tercetos. Ese buen trabajo de análisis está sustentado en la lectura atenta, pero, a dónde lleva. Qué hay en esa «botella arrojada al mar», que está en camino, rumbo hacia algo, según dice Celan de la poesía.⁷ Sin duda, algo más que ese imitar, dejar entrever y, en otros casos, ostentar las fuentes de que se nutre. Acaso no sea arriesgado decir que Garcilaso interpreta, organiza y ubica lo que toma prestado de modo que dé, más que unidad, sentido a su propósito.

En las circunstancias que vive en ese momento, comenta Garcilaso en la segunda elegía, se sostiene con dificultad, pero no deja las musas, vuelve a ellas y con ellas se entretiene (vv. 30-34). Pero las musas del décimo verso, las que quizá «pueden un corazón alzar del suelo», no son invocación, algo que sería fácil suponer; alusión, tal vez, a estos versos: «Quise, pero, probar si me bastase / el ingenio a escribirte algún consuelo / estando cual estoy». Cómo está Garcilaso; acaso, como Empédocles, expulsado del Olimpo: «... estoy / completamente solo, y el dolor es ahora /

⁵ «Du cercle de la compréhension», en *La philosophie herméneutique*, trad. par J. Grodin, Paris, PUF, 1996, págs. 79-80.

⁶ S. F. Rendall y D.M. Sugarmon, *Modern Language Notes*, 82 (1967), págs. 130-37.

⁷ En el discurso pronunciado cuando recibió el premio de literatura de la ciudad de Bremen; versión española en *Obras completas*, trad. J. L. Reina Plazón, Madrid, Trotta, 1999, pág. 498.

compañero de mis días, camarada de mis sueños».⁸ Los versos enérgicos, las afirmaciones contundentes, muchas de lugar común, que se exponen desde el verso 181, parecen más una manera de procurar consuelo dando consuelo. No es posible prescindir de lo que en esos momentos acontece; a circunstancias personales (véanse, por ejemplo, los vv. 97-102 de la segunda elegía), hay que sumar la fatiga de guerra. La tirada de preguntas retóricas –no por frecuentes menos amargas– de los versos 83-97 no son gratuitas; describen a lo vivo algo que no necesitaría de préstamos para que constara: exceso peligros, fatiga, enfrentar al enemigo, salvar la vida por suerte, perder todo sin que llegue la gloria ni se reciba agradecimiento. Con todo eso, y «estando como estoy», intenta «poner fin a las querellas» del duque. Garcilaso se dispone a persuadir.

Buena parte de lo enumerado por Cicerón como elementos del discurso panegírico están aquí, de paso a veces, pero no de manera lineal. El hermano, objeto del desconsuelo, aparece no bien terminado el exordio, en la repetida copia de la aparición en sueños («Y tú, tendiendo la piadosa mano, / probando a levantar el cuerpo amado, / levantas solamente el aire vano») que la crítica atribuye a los versos 325-28 de la *Consolación*, o al *Sueño de Escipión*, aunque no habría que dejar de lado los versos 792 ss. del segundo libro de la *Eneida*, en los que Eneas intenta en vano abrazar la sombra de Creusa, o Laura que aparece en el sueño de Petrarca. La diferencia, no pequeña, es que en la *Consolatio* se trata de una advertencia; en la *Eneida* y el *Sueño*, las imágenes que se convocan comparten un diálogo, son mensajeros. En la elegía, y a tono con el vagar desconsolado del duque, es una sombra que se desvanece en el abrazo.

El verso 65 y los siguientes corresponden a la breve descripción de la relación fraternal («en él ya se mostraban y leían / tus gracias y virtudes una a una»); la tercera alusión corresponde a la descripción física («juventud, gracia y hermosura», v. 116; «de la color rosa que solía / con la blanca azucena se mezclaba», vv. 122-23), fiel a la tradición, pero sin ortodoxia, lo que dicta el reproche de Herrera por el matiz femenino de los atributos. Garcilaso gradúa, de sombra a figura (el «artificio de natura») esas sucesivas apariciones apenas esbozadas. Entre lo que aquí propongo como segunda y tercera «presencia» del joven hermano, se encuentra el treno, que empieza con el apóstrofe al destino (vv. 76-81)

¡Oh miserables hados! ¡Oh mezquina
suerte, la del estado humano, y dura,
do por tantos trabajo se camina!
Y agora muy mayor la desventura
d'aquesta nuestra edad, cuyo progreso
muda de un mal a otro su figura

y se extiende en la secuencia de preguntas retóricas a las que ya aludí: «¿A quién ya de vosotros el exceso / de guerras...?», «¿Quién no vio esparcir su sangre al hierro...?», «¿De cuántos queda y quedará perdida...!», «¿Qué se saca de aquesto? ¿Alguna gloria?», «¿Quién pudiera de tal ser adevino?», «¿Quién no se prometiera en avastanza...?».

La sucesiva alusión a pérdidas que registra la tradición mitológica vienen también en trío. Primero la muerte de Faetón: como el duque –«desfallecido en tu sentido, / como fuera de ti, por la ribera / de Trápana, con llanto y con gemido / el caro hermano buscas...» (vv. 37-40)–, así, cerca del Eridano, «lloró y llamó Lampetia el nombre en vano/ con la fraterna muerte lastimada» (vv. 47-48). Luego el duelo por Héctor, «No fue el troyano príncipe llorado / siempre del viejo padre adolorido / ni siempre de la madre lamentado» (vv. 214-16), que se junta con el último, el episodio de Venus, censurado por Lapesa:

Mas desde vido bien que, corrompiendo
con lágrimas sus ojos, no hacía
sino en su llanto estarse deshaciendo,

⁸ Vv. 445-47, en la segunda versión de *La muerte de Empédocles* de Frederich Hölderling, trad. A. Ferrer, Madrid, Hiperión, 1997.

y que tornar llorando no podía
 su caro y dulce amigo de la escura
 y tenebrosa noche al claro día,
 los ojos enjugó...

Es evidente a qué función se destinan estos ejemplos. El primero es sólo comparación (así la ninfa, así tú). Pero los restantes son muestras de cómo otros, aquejados por las mismas desdichas, buscaron maneras de sobreponerse a la pérdida; Garcilaso las remata en el verso 246: con ellas «te basta, sin mostrarte yo otro ejemplo».

Esas estampas de ánimo resignado cierran lo que, creo, es introducción para los versos señalados, con razón, como la segunda parte de la elegía. Aunque los versos 181-86 están dirigidos al duque,

Tú, gran Fernando, que entre tus pasadas
 y tus presente obras resplandeces,
 y a mayor parte está por ti obligadas,
 contempla dónde estas, que si falleces
 al nombre que has ganado entre la gente,
 de tu virtud en algo t'enflaqueces,

lo que sigue, precedido por 187-89 («porque el fuerte varón no se consiente / no resistir los casos de fortuna / con firme rostro y corazón valiente»), son afirmaciones de tipo general sobre la firmeza, el valor, las asperezas de la vida, el hombre condenado a su naturaleza frágil, superar la tristeza, no conmoverse siquiera ante el cataclismo, la necesidad de poner fin al desconsuelo con el tiempo, por lo menos, «que descrece y muda de las cosas el estado».

Luego del verso 246 cambia –en lo que me interesa marcar como otro aspecto, el segundo de la tríada–, asciende el tono al mismo tiempo que asciende la figura del hermano, porque la muerte sin clemencia poco mal hace «en la memoria y clara fama / de los hombres famosos que ha deshecho», y «de la carne mortal purgado y puro», puede contemplar las edades del hombre sin la carga de la condición humana. Resta el epílogo, último fragmento de la tríada, con la promesa del recuerdo de uno a otro polo.

A la inversa del treno (vv. 76-81, *supra*), es difícil ubicar, en esta posible forma de composición que describo, el fragmento que encierran los versos 130-79 («Más, ¿qué hará la madre que tú amabas?... y en recíproco lazo estén ligadas»). Si pudiéramos obviarlos y leer después del verso 129 el 181, no se advertiría carencia en el conjunto. Con el primero termina el retrato del hermano; con el segundo inicia la parte destinada al duque («Tu, gran Fernando, entre tus pasadas / y tus presente obras resplandeces») comentada arriba. Es inevitable advertir el contraste entre los versos que preceden y siguen a la cohorte convocada de sátiros, faunos, ninfas habitantes del Tormes –quien sale de su caverna, y en su duelo «los cabellos y barbas mal paradas despedaza y el sotil vestido»– distinto al Tiber de la *Consolatio*, que brota imponente de sus profundidades. Herrera no ayuda mucho aquí, salvo en destacar dos tercetos «graves, y numerosos, y llenos de majestad» («y tú, hermoso coro, allá en las hondas / aguas metido podrá ser que al llanto / de mi dolor te muevas y respondas»; y el que sigue, «Vos, altos promontorios, entretanto, con toda la Trinacria entristecida, / buscad alivio en desconsuelo tanto»). No obstante, algo habría faltado en la elegía y al panegírico sin el fragmento, porque éste es el homenaje a la *gens*, madre, hermanas y dominios. No hay, pues, falta de unidad, es otro tipo que, para describirla de algún modo, desconcentra sus elementos sin desarticularlos.

Entre los principios del discurso que sustentan la consolación están las circunstancias, los hechos que la dictan o la alientan. Hay aquí, creo, dos: el asalto victorioso a Turquía y la muerte de don Bernardino lejos del campo de batalla; de haber ocurrido en éste, habría dado lugar, quizá, a un poema con matices heroicos. La elegía de Fracastoro, escrita por razones parecidas, se convirtió en fuente natural y atinada para ésta.

LÓGICA DE LA DEFENSA. POSIBLES ERRORES DE LOS PARTIDARIOS DE GÓNGORA

SAIKO YOSHIDA
Universidad Seisen

Hace más de veinte años Melchora Romanos llamó la atención sobre la extraña vacilación de Díaz de Rivas entre «innovación e imitación» para establecer el fundamento de su defensa de Góngora contra la crítica negativa de Jáuregui.¹ Por nuestra parte, señalamos la coincidencia del criterio de Jáuregui y del Abad de Rute en su *Parecer*, y la incoherencia crítica de este último en sus dos documentos, el *Parecer* y el *Examen del Antídoto*.² Frente a la claridad teórica de los detractores, la lógica de la defensa ofrece cierta confusión, acudiendo al mismo tiempo a criterios contradictorios (Díaz de Rivas) o contradiciendo lo que discurre antes él mismo (el Abad de Rute). El hecho demuestra cuán difícil era encontrar el fundamento teórico para sostener la nueva poesía de Góngora. Era, en realidad, un esfuerzo para crear una nueva poética. ¿Acaso se consiguió definirla? ¿La «poética de la oscuridad» creada por el conjunto de la defensa³ sirvió para aclarar lo esencial de la poética gongorina? Al contrario. Sabemos que la lógica de defender la oscuridad en sí no pudo convencer a los detractores del siglo XVII, tenazmente influidos de la preceptiva clásica, y tampoco a los modernos libres de la preceptiva áurea, como Menéndez Pelayo. El hecho nos hace suponer que la base de la crítica adversa a Góngora no está en la oscuridad en sí, ni en el siglo XVII, ni en la época moderna. Merece la pena revisar una vez más cuáles eran los puntos criticados y cómo respondieron a ellos los defensores. El hecho nos permitirá salir del laberinto de la crítica gongorina, dentro del cual todavía seguimos, sin darnos cuenta, muchos de nosotros.

1. CRITERIOS DE PEDRO DE VALENCIA, EL ABAD DE RUTE EN EL *PARRECER* Y JÁUREGUI

En el inicio de la polémica, las opiniones propuestas por ambos partidarios, dos amigos y un enemigo, son tan unánimes como simples. El hecho no es de extrañar cuando sabemos que los dos documentos posteriores a la *Censura* de Pedro de Valencia fueron escritos bajo la influencia de ésta.⁴ Podríamos pensar que la base teórica de estos tres documentos la proporcionó Pedro de Valencia. Sin embargo, hay modificaciones significativas en los dos seguidores.

¹ Melchora Romanos, «Lectura varia de Góngora», en *Serta Philologica. F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 435-47.

² Saiko Yoshida, «La posición de Francisco Fernández de Córdoba entre su *Parecer* y el *Examen*», *Hommage a Robert Jammes III*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, págs. 1211-217.

³ Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis, 1994.

⁴ Manuel M. Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, pág. 38.

Censura de Pedro de Valencia⁵

La *Censura* de Pedro de Valencia se dirige primero a la oscuridad general del texto, diciendo que la oscuridad nace del «cuidado i afectación». Luego señala en concreto los recursos problemáticos: los hipérbatos que usa el poeta para «extrañar y hazer más levantado el estilo»; los neologismos y usos particulares de vocablos o partículas, también causantes de la oscuridad; las metáforas, unas atrevidas que no guardan «la analogía i correspondencia que se requiere», otras fundadas «en alusiones burlescas i que no convienen a este estilo alto i materias graves» (pág.76). Góngora cae en estos vicios, según el humanista, «de propósito i haziéndose fuerça, por estrañarse i imitar a los Italianos i a los modernos afectados». Luego da los consejos que se repiten en el texto hasta tres veces. La primera, inmediatamente después de la cita anterior, «no se desfigure por agradar al vulgo diziendo gracias i juegos del vocablo en poema grave i que va de veras» (págs. 76-77). La segunda, «i no se vaya, con pretensión de grandeza i altura, a buscar i imitar lo estraño, oscuro, ageno, [...] i no me diga que *la camuesa pierde el color*; etc. [...] por más que estos dichos i sus semejantes sean recibidos con mayor aplauso», añadiendo: «siendo tan lindo i tan alto este poema de las Soledades, no sufro que se afee en nada ni se abata con estas gracias o burlas» (págs. 77-78). Y la tercera, ya para concluir el argumento, «guardarse de estrañezas i gracias viciosas i de toda prava aemulación de modernos, a que los artifices llaman cacozelia» (pág. 79).

En estas frases la «extrañeza» y la «gracia» siempre aparecen emparejadas. Aunque las dos funcionan como contrarias, porque la extrañeza se busca para adquirir la alteza y la gracia (o la burla) disminuye la alteza del estilo, desde el punto de vista del humanista, son dos caras de la misma moneda. La extrañeza y la gracia igualmente se reciben con aplauso del vulgo e igualmente funcionan para oscurecer el estilo. Las dos, igualmente, demuestran una actitud efectista en el estilo y por eso, casi al final de la carta, citando a Platón dice: «su principal regla es: que el pensamiento sea grande, que si no lo es, mientras más se quisiere engrandezer i estrañar con estruendo de palabras, más hinchada i ridícula sale la frialdad» (pág. 80). Es de notar, como conclusión, que la *Censura* de Pedro de Valencia trata con igual peso la pompa del culteranismo y el elemento burlesco.

Parecer del Abad de Rute⁶

El *Parecer* de Francisco Fernández de Córdoba, el Abad de Rute, se divide en dos partes, además de la parte introductiva. La primera es teórica, destinada al problema de la oscuridad, y en la segunda más concreta critica ciertos usos de palabras, giros y recursos retóricos, o formación de metáforas y conceptos. Los puntos estilísticos tratados en esta segunda son básicamente los mismos que en la *Censura* de Pedro de Valencia. La parte que argumenta sobre la oscuridad, que es la que ahora nos interesa, es más extensa que la dedicada a censuras concretas.⁷ Después del rechazo categórico de la oscuridad, define a la de las *Soledades* como aquella que nace del exceso de adornos (págs. 134-35). Luego explica la razón del rechazo a base del precepto horaciano del fin de la poesía; deleitar y aprovechar. La poesía no debe ser oscura, porque si no se entiende no cumple estos fines. ¿Dirá Góngora que escribe solo para los doctos? No debe hacerlo, porque entonces el fin de la poesía solo se cumple de modo parcial; «los doctos podrán bien deleitarse ... pero aprovechar no, siendo de cosas que no deben ignorarlas». Para rematar su razón, se refiere al ocultismo religioso, el caso en que el autor procura hacer ininteligible su escrito, a la vez advirtiendo que las *Soledades* no pertenecen a esta categoría (pág. 136). Así termina la refutación

⁵ Pedro de Valencia, *Carta a Góngora en censura de sus poesías*, edición de Manuel M. Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, págs. 73-82.

⁶ *Parecer de Don Fr. de cordova acerca de las Soledades a instancia de su Autor*, en Emilio Orozco Díaz, *En torno a las «Soledades» de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 1969, págs. 130-45.

⁷ La parte teórica en págs. 133-39 y la crítica en págs. 140-49 de E. Orozco (1969).

contra la supuesta idea de Góngora: escribir solo para los doctos. Seguidamente, el buen amigo del poeta refuta otra idea, también supuesta, que podía conducirle a oscurecer su estilo: la oscuridad «hace y engendra el hablar grande y estilo sublime» (pág. 138). Para el Abad de Rute esta idea no justifica el caso de las *Soledades*, porque es de género bucólico y no poema grave.

Advertimos que en el *Parecer*, aparecen dos ideas ausentes en la *Censura*: escribir para los doctos y la oscuridad considerada como mérito del estilo sublime. Son ideas, que aunque están rechazadas en el *Parecer*, se repiten en las defensas posteriores. Otra diferencia notable es la omisión completa del problema de los elementos burlescos, que tanto le importaba a Pedro de Valencia.

El *Antídoto* de Jáuregui⁸

Es una obra de síntesis de los dos documentos anteriores. Las ideas teóricas y críticas concretas de los dos humanistas se perciben entrelazadas a través de todo el texto del *Antídoto*. La construcción lógica de la obra es como sigue: 1) Góngora aspiró a un nivel de estilo heroico, pero no lo consiguió, por su plan general narrativo y por las expresiones particulares [1-4];⁹ 2) entre estas, se condena «sentencias» ridículas [5-9], «proposiciones falsas» [10-15] y sobre todo, «la oscuridad» [16]; 3) la oscuridad no está causada por la alteza del lenguaje sino por la desigualdad, puesto que junto a la repetición de recursos poéticos existen el estilo plebeyo y las expresiones burlescas y «domésticas» [17-32]; 4) sigue un «Análisis de las expresiones oscuras, junto con las causas y caracteres, de las construcciones, metáforas, etc.» [33-42]; 5) como conclusión, resume las condiciones del poema heroico y aconseja a Góngora no escribirlo.

Como se ve, la mayoría de la obra está destinada al problema de la oscuridad y su parte teórica muestra una acusada afinidad con el *Parecer*.¹⁰ Por otra parte, Jáuregui no menciona el elitismo poético, y en cambio enfatiza la existencia de lo burlesco y de las voces humildes, advertida por Pedro de Valencia.

2. LA LÓGICA DE LA DEFENSA EN EL ABAD DE RUTE, DÍAZ DE RIVAS Y VÁZQUEZ SIRUELA

Vamos a observar ahora cómo contestan los defensores a los problemas de la oscuridad, la desigualdad del estilo y las expresiones humildes y burlescas.

Examen del Abad de Rute¹¹

Refuta todos los puntos criticados en el *Antídoto* siguiendo el orden de los apartados de éste. La lógica con la que defiende la oscuridad, igual que las censuras, parte de la referencia al fin de la poesía, «ayudar deleitando». Siendo el «ayudar» el objeto principal, «el deleite» es la condición necesaria para que la obra se considere como poesía. El texto comienza afirmando que las *Soledades* deleita a los doctos y al vulgo, pero admite que hay partes ininteligibles para el vulgo (pág. 418). Tal «oscuridad» se justifica para conseguir la grandeza del estilo y por el elitismo poético de «no darse a comer a todos» (págs. 421-22).

El deleite le proporciona también fundamento para justificar los recursos poéticos causantes de la oscuridad, porque el deleite nace de lo admirativo y «lo admirativo [...] no se produce de lo común y ordinario [...] sino de lo extravagante, de lo raro, de lo nuevo, de lo no esperado o

⁸ Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*, editado por Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos*, México, 1960, págs. 85-140.

⁹ Los números entre paréntesis indican apartados del *Antídoto*.

¹⁰ S. Yoshida (1994), págs. 1214-216.

¹¹ «Examen del Antídoto o Apología por las *Soledades* de Don Luis de Góngora contra el autor de el Antídoto. Por Don Francisco de Córdoba Abad de Rute», en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Real Academia Española, 1925, págs. 400-67.

pensado». De modo que el poeta debe procurar «apartarse del carril ordinario del decir» (págs. 429-30). La desigualdad del estilo y las expresiones humildes también se explican a base del deleite: el deleite nace de la variedad de acciones (págs. 425-26) y el estilo debe corresponder a cada acción, «lo grande con estilo y palabras de su tamaño, y lo pequeño con palabras más claras y vulgares» (pág. 431).

En estos argumentos advertimos que no está contestada la crítica fundamental de Jáuregui, o sea, el Abad de Rute no explica por qué se oscurece el estilo no por la grandeza sino por la humildad del estilo. En cuanto a los pensamientos burlescos, no contesta seriamente, sino que hace como que no entiende los ejemplos concretos, de «cabrón» y «fresco» (pág. 455).

*Discursos apologéticos de Díaz de Rivas*¹²

Sintetiza una vez más todas las críticas anteriores. Merece destacar las ideas que aparecen en la parte preliminar: 1) el reconocimiento de la renovación poética por Góngora, 2) el deleite como el fin de la poesía, y 3) la importancia del lenguaje poético que diferencia la poesía de otras modalidades verbales. La idea de que la mayor causa de la polémica consiste en la novedad del estilo –de ello, la denominación del «estilo nuevo»– es original de Díaz de Rivas. Para él el deleite es el mayor fin de la poesía porque el «deleitar» es el elemento que separa la poesía («enseñar deleitando») de la retórica («enseñar persuadiendo»). El deleite nace «de las cosas portentosas, admirables y escondidas» y «de las voces y frassis sublimes y peregrinas». Luego diferencia entre el poeta-versificador y entre el poeta-orador, por concederse al poeta «el modo de decir no vulgar» diferente al «lenguaje común» (págs. 35-39).

En la parte de las respuestas concretas, la oscuridad se defiende porque nace de «la erudición que contienen» y del «modo de decir» sublime. Para el autor el estilo de las *Soledades* es siempre sublime y aun «en materias humildes [...] no desmaya, y guarda mismo tenor, huyendo del estilo plebeyo» (pág. 52). Concluye: «lo que llaman obscuridad en nuestro Poeta no es falta suya, sino sobra de virtudes poéticas y falta o de lección o de ingenio o de atención en el lector: como no es falta de el Sol que yo no le pueda mirar de hito, sino de mi vista dévil y flaca» (págs. 55-56). A esto añade la defensa de escribir solo para los doctos, puesto que el poeta debe huir de agradar al vulgo y los doctos trabajan con mucho gusto en entender la obra difícil.

De manera que la actitud de Díaz de Rivas ante la desigualdad en el estilo y las voces humildes es mucho más tajante que la del Abad de Rute, negando la existencia misma del problema. Según él, en el estilo de Góngora todo es sublime y todas las voces magníficas y espléndidas (pág. 63). A los elementos burlescos ni siquiera hace referencia como si hubiera olvidado el hecho mismo de que Pedro de Valencia y Jáuregui lo habían criticado tanto.

Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora de Vázquez Siruela¹³

Es el documento redactado a petición de Salcedo Coronel el que nos ofrece una interesante revisión de la polémica hasta la fecha de su redacción.¹⁴ Para el autor la primacía del poeta es evidente y lo sitúa como el renovador más reciente dentro de la historia literaria, señalando su influencia incluso en los detractores y en los malos imitadores. Afirma que la verdadera causa de las críticas contra Góngora es la envidia de otros poetas y la oscuridad es aprovechada por ellos como pretexto. Después de rechazar la división en dos épocas (una clara y otra oscura) con las

¹² Pedro Díaz de Rivas, *Discursos apologéticos por el estilo del «Polifemo» y «Soledades»*, en *Documentos gongorinos*, ed. Eunice Joiner Gates, El Colegio de México, 1960, págs. 35-67.

¹³ *Discurso Sobre el estilo de Don Luis de Góngora i Carácter Legítimo de la Poética*, ed. Saiko Yoshida, en *Autour des Solitudes. En torno a las Soledades de Luis de Góngora*, Anejos de *Criticón* 4, Toulouse, 1995, págs. 89-106.

¹⁴ La fecha la supone Jammes hacia 1645 ó 1648. Véase: Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, págs. 706-08.

comparaciones de la luz del sol y el agua del río (págs. 96-97), define la oscuridad gongorina como aquella causada por la «abundancia de la luz» (o sea los «ornamentos» de la oración), como nos ocurre cuando miramos el sol (págs. 99-100). Luego para defender la oscuridad en forma más positiva, introduce la idea del lenguaje poético por medio de dos cualidades de la poesía; 1) ser escondida «en la contestura i el ornato de las palabras» y 2) que merezca la aprobación de pocos. Y el grado de ser escondido es «hasta parecer que habla en lengua estraña» (págs. 100-01).

Igual que en los Discursos de Díaz de Rivas, aquí no se hace ninguna mención a los problemas de las voces humildes y los elementos burlescos, y en cambio, la valoración de la oscuridad (lo escondido) y el elitismo poético quedan reforzados. Refiriéndonos a las ideas fundamentales, podríamos decir que este *Discurso* no dista apenas de los *Discursos* de Díaz de Rivas, aunque sí es más audaz el afirmar la necesidad de «lo escondido» y «hablar en otra lengua». Añadimos incluso ciertas semejanzas en los usos del término «estilo nuevo», la comparación del sol y la vista, la idea del poeta-profeta, y afinidades en la argumentación que consiste en las contraposiciones del poeta-versificador-orador y la lengua popular-oratoria-poética. ¿Estaría Vázquez Siruela fuertemente influido por Díaz de Rivas o el autor del *Discurso* fue el mismo Díaz de Rivas? Pensando en la edad de éste último (1587-1653), en la de Salcedo (1592-1651) y en la de Vázquez Siruela (1600-1664), y en el tono de la igualdad (¿superioridad?) con que finaliza el Discurso, no parece totalmente descabellado dudar de la autoría de Vázquez Siruela.

3. CONCLUSIÓN

Hemos visto cómo el problema de la existencia de los elementos burlescos, la mayor causa de la perplejidad de Pedro de Valencia, se va quedando atrás a lo largo de la polémica, mientras la lógica de la defensa tiende a enfocarse cada vez más en el aspecto puramente estilístico, tratando con mayor energía el problema de la oscuridad. Las tres defensas que hemos tratado coinciden en justificar la oscuridad a base de la sublimidad del estilo, en valorarla incluso como elemento necesario de la poesía y en abogar por el elitismo poético de escribir para pocos. Ya estamos muy cerca de la moderna crítica formalista. Sin embargo, si leemos la obra de Góngora, vemos que en su estilo está mezclado lo sublime y lo humilde, tal como señaló Pedro de Valencia. No es fácil creer que Góngora intentara escribir para pocos, cuando el mismo humanista condena al poeta diciendo que busca demasiado el aplauso del vulgo. La oscuridad, ¿no sería el resultado de su aventura creativa, antes que ser su meta?

Es en la *Carta de Don Luis de Góngora*¹⁵ donde aparecen juntas, por primera vez, las ideas de la oscuridad como meta poética y de escribir para pocos, ideas con las que responde a la maliciosa pregunta de la *Carta de un amigo*¹⁶ sobre si existía en las *Soledades* algo de lo «útil, honroso y deleitable». Responde que la obra es útil porque sirve para avivar el ingenio con la oscuridad; honroso porque, por ser oscuro, solo la entienden los doctos; deleitable, porque la oscuridad deleita al entendimiento incitando al lector a trabajar para aclarar el sentido. Se ve que la idea de la respuesta influye mucho en el Abad de Rute, negativamente en el *Parecer*, y en el *Examen*, positivamente.

Habría que advertir, sin embargo, que estas ideas aparecieron en medio de un intercambio de cartas burlescas, mezcladas con palabras y conceptos burlescos. Teniendo en cuenta que Robert Jammes duda de la autoría de una parte de la carta,¹⁷ nos preguntamos hasta qué punto debemos tomar en serio su parte teórica.

¹⁵ Luis de Góngora, *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1999, págs. 1-4.

¹⁶ Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, ed. Juan Millé Giménez e Isabel Millé Giménez, Aguilar, Madrid, 1967 (1ª ed., 1932), págs. 1092-093.

¹⁷ R. Jammes (1994), págs. 614-16, sobre todo, pág. 616.

A pesar de todo, a partir del *Examen*, los defensores repiten las ideas de la respuesta de Góngora en sus defensas de la oscuridad, y a la par, el problema de lo burlesco se queda en el olvido. Sería porque, tal vez, las ideas manifestadas en nombre del autor pesaran tanto en los defensores-admiradores de Góngora, pero más que esto, porque les costaba encontrar el apoyo teórico para justificar el espíritu tan insolente en que «late una irreverencia fundamental hacia todo aquello que se pretende imponer».¹⁸ Así la crítica gongorina se fue desviando de lo más esencial del poeta hacia lo oscuro, sublime, exquisito y formal. El hecho es grave si todavía no estamos totalmente libres de las huellas de tal crítica tradicional.¹⁹

¹⁸ Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pág. 182.

¹⁹ Agradecemos a María Manuela Almaraz Romo (Universidad Seisen) el haber colaborado amablemente revisando la redacción de este trabajo.