



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL BARROCO HISPÁNICO EN INGLATERRA:
PROYECCIÓN, PRESENCIA E INFLUJO DE LA LITERATURA
DE ESPAÑA EN EL SIGLO XVII INGLÉS

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:

GABRIELA VILLANUEVA NORIEGA

ASESORA: DRA. MARTHA LILIA TENORIO TRILLO

MÉXICO, D.F.

DICIEMBRE DE 2015

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a Martha Lilia Tenorio la confianza y la paciencia que me tuvo durante todo el proceso de escritura. Martha Lilia me leyó con atención y cuidado, me ayudó a ordenar mis ideas y a defender mi propio proyecto de tesis (del cual dudé en más de una ocasión) y fue un apoyo moral invaluable sin el cual no hubiera podido llegar al final de este trabajo.

También quiero agradecer a James Valender quien es, en parte, culpable de que yo me haya embarcado en este proyecto porque compartió conmigo los materiales que conforman la columna vertebral de esta tesis. Junto con Martha Lilia defendió a capa y espada la validez de una tesis de este tipo para el Doctorado de Letras Hispánicas y leyó con atención y mucha generosidad estas páginas una vez que estuvieron terminadas. Doy gracias, de igual manera, a Ana Elena González Treviño por, una vez más, mostrarme su apoyo y por su entusiasmo para leer este trabajo. Asimismo, agradezco la gentileza de Marina Brownlee al aceptar revisar esta tesis, así como la atención y la amabilidad con la que lo hizo. También agradezco a Mario Murgia y a Alfredo Michel por prestar un oído atento a mis dudas e inquietudes durante el proceso de escritura y ofrecerme palabras de aliento en momentos de angustia.

De la misma manera, agradezco el apoyo que la Coordinación de CELL me proporcionó para efectuar una breve estancia de investigación en la Universidad de Chicago, en especial al director, Rafael Olea. También quiero agradecer los comentarios y sugerencias de todos mis profesores del Colegio de México durante los seminarios de tesis, así como los de mis compañeros de generación.

No es en ningún sentido retórico decir que esta tesis se escribió gracias al apoyo de mis padres, Rosa y Jesús, y de mis suegros, Olga y Alfonso, quienes cuidaron a sus nietos y me

regalaron todas las tardes y las mañanas durante las cuales pude sentarme a pensar, a leer y a escribir.

Por último, doy gracias a mi compañero, Sergio, por escribir esta tesis conmigo y a Elías y Julieta (quienes en este instante exigen mi atención mientras yo intento terminar de escribir estas palabras) por ser el nudo de luz que me amarra a la tierra.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	8
ANTECEDENTES	12
CAPÍTULO I: DRUMMOND DE HAWTHORNDEN Y EL CONCEPTO DE POESÍA METAFÍSICA	19
CAPÍTULO II: FRAY LUIS DE GRANADA Y JOHN DONNE	40
CAPÍTULO III: CERVANTES EN EL TEATRO DE JOHN FLETCHER	81
CAPÍTULO IV: GÓNGORA, STANLEY, MARVELL Y LOS VESTIGIOS DE LA CORTE	114
CAPÍTULO V: EL <i>GUZMÁN DE ALFARACHE</i> EN LOS ALBORES DE LA NOVELA INGLESA	167
CONCLUSIONES	219
BIBLIOGRAFÍA	223

INTRODUCCIÓN

La siguiente tesis explora la presencia y el devenir de la literatura hispánica de los Siglos de Oro durante el siglo XVII en Inglaterra. El trabajo se organiza en cinco estudios de caso de diversos géneros (poesía, prosa espiritual, narrativa, teatro) para dar cuenta de la diversidad de material que se importó y se integró a la producción literaria de la isla. A sabiendas de la gran cantidad de estudios sobre los ecos cervantinos y el legado del *Quijote* en Inglaterra durante este periodo, la tesis busca orientar la mirada hacia puntos de contacto entre la literatura de ambas naciones que han sido poco estudiados o que, por lo general, no se han integrado en una visión de conjunto sobre este complejo y amplio tema.

Este trabajo indaga en el contexto político e histórico que propició el acercamiento con España por parte de Jacobo I y Carlos I, y trata de dimensionar, contextualizar y, en ocasiones, dismantelar algunos de los lugares comunes sobre el recelo inglés ante las cosas de España durante este periodo. La visión generalizada sobre este tema es que, en Inglaterra, prevalecía un odio profundo hacia España, sobre todo a raíz de la disputa religiosa entre católicos y protestantes, que había marcado los acontecimientos históricos del siglo XVI y que continuó marcando la pauta para la relación entre ambas naciones a lo largo del tumultuoso siglo XVII. De esta visión se deriva el supuesto de que la literatura de España se leía con desconfianza y suspicacia y que, en general, había una distancia insalvable entre los intereses literarios de los ingleses y los de los españoles. Frente a esta versión (cada vez menos aceptada) de la historia literaria nacional de Inglaterra, el presente estudio pretende ofrecer una visión menos plana del complejo entramado de significados y visiones que los ingleses tuvieron de la literatura de España a lo largo del siglo XVII.

A través de una mirada al entorno en el que se adaptó el material hispánico se propone una lectura política del lugar que tuvieron las letras peninsulares para el imaginario inglés de la

época y se trata de explicar la concatenación de significados que se construyó en torno a esta nación, el catolicismo, el ingenio barroco y las prácticas de la corte, a las que se opuso la Revolución Puritana de 1642. A lo largo de la investigación se busca dilucidar el inmenso atractivo que las obras hispánicas proporcionaban para el público inglés y la sensibilidad que estos lectores mostraban ante las innovaciones estilísticas y literarias provistas por estos modelos. Así, la lectura comparativa de los textos ingleses e hispánicos trata de iluminar tanto la recepción productiva de los autores ingleses cuanto los aspectos y rasgos particulares de los autores hispánicos que los escritores de la isla buscaron recuperar y emular. Al hacer esto, el presente estudio apuesta por una relectura de la literatura hispánica del Barroco al enfocarla y leerla desde la revaloración de su modernidad y de las aportaciones de esta corriente artística para el desarrollo de la literatura posterior.

El primer capítulo estudia la relación entre la poesía metafísica y el conceptismo español, a partir de un examen conceptual del cambio de paradigma estético que las modas literarias continentales acarrearón consigo a principios del siglo XVII. Esta sección se centra en la figura del poeta escocés William Drummond de Hawthornden como testigo del giro que ocurre hacia principios de siglo XVII con respecto al concepto de poesía e innovación. La cercanía de Drummond con la literatura de España invita a repensar la categoría de “poesía metafísica” (acuñada posteriormente) a partir de los puntos de confluencia que guarda con lo que se ha denominado el Barroco español.

El segundo capítulo rastrea la relación entre el gran poeta “metafísico”, John Donne, y la materia de España y se centra en los ecos que las prácticas de meditación y el estilo de la prosa espiritual de fray Luis de Granada dejan en su producción prosística y poética. El capítulo busca romper el aislamiento en el cual se tiende a leer la poesía de Donne y ubicar al poeta dentro del ambiente político en el que se desenvuelve como representante de la Iglesia

anglicana en un dudoso y complejo momento de acercamiento con la nación que más activamente defendió el catolicismo a nivel continental. Este apartado busca atraer atención a la importante huella que dejan los sermonarios y la prosa espiritual de España en Inglaterra y señalar la importancia que este género tuvo para el desarrollo de la poesía espiritual en la misma nación. De igual manera, el capítulo trata de tender algunos puentes entre el desarrollo del conceptismo en ambas tradiciones y las prácticas espirituales y discursivas desarrolladas durante este mismo periodo.

El tercer capítulo estudia la recepción y las adaptaciones de John Fletcher, uno de los más grandes dramaturgos de la corte de Jacobo I, de dos de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Se estudia la situación política que suscita el interés de la corte de los Estuardo por los asuntos de España a partir de la alianza matrimonial que el monarca inglés buscaba para su hijo Carlos. El análisis comparativo de *Las dos doncellas* y su versión teatralizada por Francis Beaumont y John Fletcher, *Love's Pilgrimage*; junto con el de *La señora Cornelia* y *The Chances* se aproxima a los aspectos cómicos y teatrales que se cifran en las breves novelas de Cervantes e indaga en los rasgos estilísticos de la narrativa de Cervantes que hicieron estas breves novelas susceptibles de llevarse a las tablas en Inglaterra. Además de esto, el capítulo explora la publicación de las obras de Fletcher y Beaumont, donde España ocupa un lugar preponderante, como un acto discursivo cargado de contenido político.

El cuarto capítulo trata de dar cuenta del profundo interés de los poetas de la corte de Jacobo y de Carlos I por las reformulaciones poéticas llevadas a cabo por la poesía continental donde el concepto y el ingenio son moneda de cambio. Como en el resto del trabajo, el análisis literario se ilumina a partir de la reconstrucción del complejo ambiente político en el que se tradujeron y produjeron las obras literarias que se examinan. El estudio de caso se centra en las traducciones de Luis de Góngora y las repercusiones que tuvieron en algunos de los poetas

cavalier. El capítulo estudia la labor de Thomas Stanley y del círculo de poetas organizados en torno a él, como promotores de la traducción de poesía clásica y continental, en un momento político en el que el espacio de producción de la poesía, la corte, desaparece. A partir del estudio de este círculo literario, se exploran los posibles nexos que se pueden establecer entre las *Soledades* de Góngora y las primeras composiciones del poeta Andrew Marvell durante el periodo de la Guerra Civil.

El quinto y último capítulo sondea el influjo de la popular traducción de James Mabbe del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán en el desarrollo de la novela picaresca en Inglaterra. Esta sección ubica a Mabbe dentro del contexto hispanófilo de la corte de Jacobo y rastrea el legado de la novela de Alemán como modelo para el desarrollo del estilo literario y narrativo que se emplea para la biografía de criminales durante la segunda mitad del siglo XVII. Así el capítulo busca dibujar los eslabones que separan las innovaciones narrativas de Alemán del importante florecimiento que tiene la novela picaresca durante el siglo XVIII en Inglaterra y completar el panorama de la huella que deja el *Quijote* de Cervantes con una mirada a otros textos de importancia equiparable que a menudo son desatendidos por la historia literaria.

La elección de organizar esta tesis a través de estudios de caso representativos de los distintos géneros literarios obedeció a un anhelo de integración y sistematización de las numerosas pistas dispersas que se fueron encontrando durante el proceso de investigación, todo en aras de una comprensión global de la manera en que los distintos géneros de la literatura de España fueron traducidos, adaptados y reformulados a lo largo del siglo XVII. Es claro que los resultados apenas alcanzan a arañar la superficie y a lanzar preguntas y respuestas tentativas que, por la naturaleza del trabajo, no se alcanzan a examinar de manera exhaustiva. La esperanza es que la presente tesis pueda, al menos, mostrar un panorama más amplio del que se toma en cuenta tradicionalmente y abrir nuevos cauces de investigación sobre este tema.

SOBRE LAS FUENTES:

A pesar de que en algunos casos cito ediciones modernas de los textos analizados, en su mayoría, los textos originales fueron extraídos de las bases de datos Early English Books Online (EEBO) y Eighteenth Century Collections Online (ECCO) a las cuales tuve acceso gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México. Para las citas modernizo la escritura siguiendo la normas de ortografía y puntuación vigentes.

ANTECEDENTES

Existen relativamente pocos estudios sistemáticos en torno a las relaciones literarias entre España e Inglaterra durante el siglo XVII. El argumento que ha dado sustento a esta laguna en el campo de los estudios literarios parece trascender lo estrictamente artístico y ubicarse, sobre todo, en el campo de la política y en la visión mutua que ambas naciones tienen una de la otra. Por un lado, la mayoría de los hispanistas que se dedica a este periodo parece sentirse lo suficientemente afirmada sobre la importancia de su propia tradición como para perder el tiempo tratando de justificarla ante ojos ajenos. Por otro, los estudiosos ingleses de la misma época, durante mucho tiempo, partieron de la suposición de que tratar de rastrear el influjo hispánico en una nación donde pocos hablaban español y donde había un fuerte sentimiento de animadversión contra la península era una pesquisa inútil.

Según el célebre historiador hispanista, John H. Elliot,

Los acontecimientos de los reinados de María Tudor e Isabel I iban a enturbiar todo lo que sucedió más tarde. Iban a crear imágenes recíprocas que persistirían hasta el siglo XX y que quizá todavía no se hayan desvanecido del todo incluso hoy en día¹.

La rivalidad histórica entre las dos naciones, el periodo de guerra entre Isabel I y Felipe II, el legado de la Armada Española y las sospechas constantes en contra de cualquier suerte de hispanismo católico en la isla han contribuido a construir una visión parcial de la relación entre España e Inglaterra durante este periodo. Basta advertir la cantidad de referencias a textos hispánicos por parte de los estudiosos y poetas de finales del siglo XVI para al menos sospechar que la historia de contacto y rivalidad entre ambas naciones es mucho más compleja y matizada de lo que se ha querido ver.

¹ “Aprendiendo del enemigo: Inglaterra y España en la Edad Moderna”, *España y Europa y el mundo de ultramar [1500-1800]*, Taurus, México, 2010, p. 57.

A finales del siglo XVI, un gran número de ingleses se dio a la tarea de aprender la lengua de Castilla mediante manuales y gramáticas que circularon profusamente por toda la isla, al mismo tiempo que las traducciones de novelas de caballería gozaron de un éxito editorial notorio durante el mismo periodo. Este éxito explica, en parte, la buena acogida que tuvo el *Quijote* a lo largo de los dos siglos siguientes. De manera similar, la poesía de Garcilaso de la Vega, el *Lazarillo*, la *Celestina*, el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan y la *Diana* de Jorge de Montemayor aparecen una y otra vez como modelos de referencia para las plumas de finales del siglo XVI y sientan las bases para la visión de la literatura de España que predomina en el siglo siguiente en Inglaterra como muestra de la posibilidad de desarrollo de una tradición literaria nacional autónoma separada de la de los griegos, latinos e italianos².

La historia literaria convencional a menudo pasa por alto el importante lugar que tuvo España como referente cultural y artístico a finales del siglo XVI y principios del XVII en toda Europa. La historia artística, intelectual y literaria de esta nación tiende a leerse desde su particularidad y, por tanto, su desarrollo histórico tiende a divorciarse del resto de Europa. Contra el prejuicio sobre la visión de la historia de España como un caso aislado, Elliot señalaba la importancia de integrar las particularidades de la historia hispánica a la comprensión global de la Europa de la Edad Moderna³. El argumento del hispanista se puede extrapolar hacia el ámbito literario, pues, sin duda, la proyección de la literatura española hacia otras lenguas europeas es fundamental para entender el desarrollo de algunos fenómenos literarios que caracterizan la época.

Si bien es cierto que la literatura española de los Siglos de Oro no adolece de falta de atención, se ha reparado poco en la recepción que algunas de las innovaciones estilísticas y

² Cf. Barbara Fuchs, *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2013, pp. 2-3.

³ *Op. cit.*, p. 56.

genéricas de este periodo en España tuvieron en otras literaturas modernas. A partir de una visión lineal de la historia, en la que España ocupa los últimos lugares en cuanto a “progreso”, se han tratado de rastrear las huellas de otras literaturas, como la francesa o la italiana, en la española; pero poco se ha dicho sobre la presencia española en otras literaturas. Sobre este punto Elliot afirma que

Como poder dominante en Europa, España era una fuente de fascinación hipnotizadora para otros estados del continente. Aunque su hegemonía política no se veía acompañada por la cultural, firmemente basada en Italia, su influencia en este plano (expresada en la lengua, la moda, la literatura, el teatro y los tratados devotos) estaba muy extendida y a veces era profunda. Isabel I, lord Burghley y sir Robert Cecil dominaban el español; es posible que el segundo, fascinado por el país y su literatura, poseyera la mayor colección privada de libros españoles en la Inglaterra isabelina: 56 títulos. A partir del decenio de 1590 se puso de moda aprender la lengua y se comenzaron a publicar útiles guías, como *A Dictionare in Spanish and English* [...] de John Minsheu en 1599, su *A Spanish Grammar* [...] y los *Pleasant and Delightful Dialogues* [...] en español e inglés⁴.

En el campo de la literatura, la fascinación inglesa por España ha atraído la atención de la crítica a través de los siglos. Los primeros estudios en torno a las relaciones literarias entre Inglaterra y España datan de finales del siglo XIX y principios del XX⁵; aunque, como señala Peter Russell, estos estudios cayeron pronto en el desprestigio debido a la imposibilidad de probar el influjo de un autor sobre otro y el entusiasmo exagerado que mostraron estos críticos por los ecos de la literatura de España en la literatura inglesa⁶. Otros trabajos como los de Fitzmaurice-Kelly⁷ estudiaron con reserva y escepticismo este tema, aunque mostraron varios ejemplos tangibles del importante lugar que tuvo España en las letras inglesas de este periodo. La actitud de Fitzmaurice-Kelly, comprensiblemente, buscaba contrarrestar las exageraciones de algunos de sus contemporáneos; pero su escepticismo parece haber tenido tanto peso que, a excepción del breve artículo de 1953 de Russell⁸ y el estudio monográfico y sistemático de

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ Ver Martin Hume, *Spanish Influence on English Literature*, Londres, 1905 y J.G. Underhill, *Spanish Literature in the England of the Tudors*, New York, 1899.

⁶ Cf. “English Seventeenth-Century Interpretations of Spanish Literature”, *Atlante*, 1 (1953), 65-77, p. 65.

⁷ *Relations between Spanish and English Literature*, Liverpool, 1910.

⁸ Cf. *op. cit.*, p. 65.

1963 de Dale B. J. Randall⁹, el tema había permanecido casi intacto desde que esta primera generación de estudiosos se ocupó de él hasta el año 2005, cuando la celebración en torno a los 400 años de la publicación del *Quijote* trajo consigo una nueva oleada de estudios sobre las relaciones literarias anglo-hispánicas¹⁰.

A partir de ese año, se ha logrado una aceptación creciente sobre la fuerte deuda que al menos el teatro inglés del siglo XVII tuvo de la prosa hispánica del mismo periodo. Dejando de lado el problemático caso del *Cardenio* de Shakespeare, la polémica obra perdida del dramaturgo inglés basada en un episodio del *Quijote* de Cervantes que, a decir de Babara Fuchs, se ha vuelto el eslabón perdido, la pieza faltante del rompecabezas para convencernos de la relevancia de la materia hispánica para las letras inglesas; la cantidad de material hispánico que se vuelca a los escenarios ingleses durante el reinado de los Estuardo hace prácticamente imposible seguir procurando el prejuicio de que muy pocos ingleses conocían algo sobre la literatura española durante el siglo XVII¹¹. Como señala Barbara Fuchs, los malabares discursivos de la historia literaria inglesa más tradicional han buscado disimular y menoscabar la marca que dejó la literatura de España en algunos de los autores más importantes de la isla. Fuchs argumenta que, afortunadamente, ya no es necesario probar el peso que tuvo la prosa áurea en el teatro jacobino sino que, más bien, resulta importante entender la lógica de rivalidad nacional y competencia imperial que subyace a esta constante negación de la materia hispánica por parte de la historiografía anglo-sajona.

⁹ *The Golden Tapestry: A Critical Study of Nonchivalric Spanish Fiction in English Translation*, Duke University Press, Durham, 1963.

¹⁰ Ver J.A.G Ardila, *Cervantes en Inglaterra: El Quijote en los albores de la novela británica*, BHS: Special Issue, 83 (2006) y *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, MHRA, Legenda, Londres, 2009. El poeta y ensayista español José Ángel Valente abrevó de algunos de estos materiales para efectuar las investigaciones para su tesis doctoral, que nunca escribió, y de las cuales sólo quedan algunas notas, referencias dispersas en sus ensayos, y su estudio “Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII” («*Variaciones sobre el pájaro y la red*» precedido de «*La piedra y el centro*», Tusquets, Barcelona, 1991). Pese a la brevedad del artículo, Valente ofrece algunas intuiciones iluminadoras que en varios puntos sirvieron como guía para el presente trabajo.

¹¹ *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2013, p. 5-7.

Pese a la conflictiva relación política entre ambas naciones, la literatura jacobina, en especial el teatro, mostró la capacidad de negociar su deuda con la prosa hispánica por medio de un rechazo abierto de los asuntos españoles, que avanzó paralelamente hacia una apropiación sutil de las intrigas españolas y de sus técnicas estilísticas. Esto que Fuchs llama la “poética de la piratería” prevaleció en la corte jacobina al despuntar el siglo XVII; sin embargo, lo que fue apropiación velada al iniciar el siglo se convirtió en bandera política al momento de la caída de la corte de Carlos I cuando el teatro y sus tramas españolas fueron enredándose en un confuso nudo de relaciones que ató al teatro y a la poesía de ingenio con las prácticas de la monarquía inglesa durante la turbulencia política de la Guerra Civil.

Sobre este punto, cabe señalar que examinar la relación que se entabla entre el estilo agudo e ingenioso que caracteriza a estas obras de teatro con los estilos continentales de la poesía del mismo periodo permite entender los cauces por los cuales los estilos hispánicos se filtran en Inglaterra y al mismo tiempo se politizan. La división en la nomenclatura anglosajona para separar las prácticas discursivas de ingenio entre los dramaturgos de la primera mitad del siglo XVII (los dramaturgos jacobinos como Shakespeare y Fletcher), del estilo característico de los que han sido considerados poetas “metafísicos” (Donne y Marvell) ocultan la presencia que el arte de ingenio tuvo como práctica generalizada al interior de la corte de los Estuardo hasta el cierre de los teatros con la llegada de la Guerra Civil.

El cambio entre los dramaturgos de la corte hacia un estilo cada vez más “conceptuoso” (*conceited*) al despuntar el siglo XVII ha sido notado periódicamente por la crítica; sin embargo, por lo general se tiende a leer el estilo particular de los poetas característicamente metafísicos (Donne y Marvell) desde su aislamiento. A pesar de que la caracterización de estos poetas como “metafísicos” ha sido cuestionada constantemente por la falta de precisión que entraña y por la diversidad de poetas que pretende englobar, el término ha resultado útil para la historia

literaria para hablar de un grupo de poetas que comparte un conjunto de prácticas discursivas que parten de una inquietud estética en común. Aunque se ha tratado de distinguir la poesía metafísica del resto de la poesía barroca, las similitudes en la manera en que estos poetas emplean el “concepto” invitan a pensar en la poesía metafísica como la versión inglesa (con sus variantes nacionales) de lo que a nivel continental ha sido denominado conceptismo, manierismo, gongorismo, marinismo, o preciosismo.

En su estudio sobre el concepto de barroco literario, René Wellek arguye que llamar barrocos a los poetas metafísicos permitiría establecer una relación más puntual entre éstos y las modas continentales con las que estuvieron relacionados. Insertar la producción de los poetas metafísicos dentro de un contexto más amplio de importación de materiales literarios diversos (teatro, prosa, novela, etc.) permite entender sus particularidades estilísticas bajo otra luz. Pese a lo elusiva y ambigua que, en ocasiones, puede llegar a ser la categoría de literatura “barroca”, no está de más señalar que el término ha resultado elocuente para referirse al conjunto de cambios estilísticos que se gestan de manera simultánea e interrelacionada en distintas naciones europeas y que, en su conjunto, delatan un rompimiento con los principios estéticos que rigieron el arte del Renacimiento. El término se recupera en España, Francia, Italia y Alemania, y vincula a todas estas naciones por medio de su producción artística y literaria; sin embargo en la historia literaria inglesa hay una misteriosa renuencia a hablar del barroco como corriente.

No nos detendremos a indagar en los motivos de esta renuencia o del apego anglosajón al término “poesía metafísica” (muy probablemente relacionados con los motivos políticos que esgrime Fuchs en el estudio antes citado), sino sólo a señalar que, para estudiar la relación entre las literaturas de España e Inglaterra, el término resulta un tanto engorroso, pues nubla la vista a las afinidades y convergencias entre la literatura de ambas naciones. Para decirlo de manera

puntual y explícita, al hablar de poetas “metafísicos” se pierde de vista que en otras latitudes estos poetas serían llamados, simple y llanamente, poetas “barrocos”, y que lo que une a un grupo y otro no es sino el particular empleo de ciertas innovaciones técnicas y estilísticas que delatan un afán de novedad y originalidad que rompe con la tradición del Renacimiento y que en el caso de estos poetas se cristaliza de forma particular en el empleo del concepto.

CAPÍTULO I

DRUMMOND DE HAWTHORNDEN Y EL CONCEPTO DE POESÍA METAFÍSICA

La poesía metafísica en Inglaterra se caracteriza, según Helen Gardner, por su concentración de significado, por la particularidad de los conceptos que usa y porque busca persuadir al lector, convencerlo de la veracidad de lo que se dice por medio de la representación tangible de sus argumentos¹². Concentración, agudeza y persuasión son también elementos centrales para el conceptismo español. El concepto, tal como lo define Baltasar Gracián en su tratado *Agudeza y arte de ingenio* (1649), “es un acto de entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”¹³. La particularidad del concepto barroco radica en que, a diferencia de la metáfora renacentista, la correspondencia no es evidente ni comprensible a primera vista, sino que se origina por medio de una incomprensión original de la comparación, de un choque inicial entre objetos a primera vista dispares. Se puede decir que el concepto agudo *concentra* un significado que sólo puede ser *desencapsulado* a través del ingenio por quien detecta y se *persuade* de esta correspondencia que no es evidente a primera vista.

Emilio Hidalgo-Serna explica que la particularidad del “concepto graciano es la expresión de las correspondencias reales, el resultado de la penetración cognoscitiva del ingenio y su cristalización significativa mediante la palabra aguda”¹⁴. Esta particularidad del concepto barroco (léase también “metafísico”) será el punto de quiebre entre la tradición de la poesía anterior y la “nueva” poesía. Aunque la poesía barroca abreva directamente de la tradición poética fundada por el Renacimiento, lo hace casi siempre desde la perspectiva de la distancia que media entre esa tradición y el propio poeta. El concepto barroco parte de la

¹² Cf. “Introduction”, *The Metaphysical Poets*, Penguin, Londres, 1973, p. 15.

¹³ *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 2001, Disc. II, t. 1, p. 55.

¹⁴ “Origen y causas de la «agudeza»: necesaria revisión del «conceptismo» español”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18- 23 agosto 1986*, Vervuert Verlagsgesellschaft, Berlin, 1989, p. 479.

autorreferencialidad de la poesía renacentista pero, por lo general, la usa para demostrar el abismo que se abre entre la representación ideal y la realidad circundante (baste pensar en la impotencia del Barroco ante el modelo épico, en su propensión a la poesía burlesca, o en su antipetrarquismo). Así, el poeta aparece a menudo como un ser escindido del ideal poético al cual debe aspirar, orillado a reinventar el lenguaje para aguijonear el entendimiento y, así, efectuar una suerte de resucitación cardiopulmonar de la metáfora tradicional para reanimar en “cuerpos vivos sus obras, con alma conceptuosa; que los otros son cadáveres que yacen en sepulcros de polvo, comidos de polilla”¹⁵.

El conceptismo¹⁶ es, por tanto, una respuesta estética al problema del agotamiento de la materia poética que le fue legada al poeta por la tradición renacentista. En él se advierte una conciencia de que, para reanimar la poesía, hace falta una operación adicional a la metáfora convencional. El poeta se vale del concepto para descubrir algo sorprendente o enigmático que sólo puede ser recuperado por la unión de elementos dispares. El concepto barroco es, entonces, una marca de modernidad ya que se origina en una insatisfacción con la tradición legada para representar la realidad circundante y en la noción de que el poeta barroco es decididamente distinto de los poetas que le antecedieron. Para que el concepto siga teniendo vigencia necesita seguir revitalizándose debido a que éste se agota en el momento en que acaba el instante de sorpresa aguda. Como explica Jon Snyder “El concepto es siempre original e irrepetible, porque a su imitación le faltaría la necesaria fuerza de la novedad [...] En este sentido la teoría del concepto es la esencia de la modernidad, porque lógicamente no es posible imitar a los antiguos en la creación de la agudeza (y porque, además, falta una teoría del

¹⁵ Gracián, *op. cit.*, Disc. I, t. 1, p. 49.

¹⁶ Vale la pena anotar de una vez que no comparto ni retomo la distinción tradicional entre culteranismo y conceptismo, y que, por lo tanto, a lo largo del capítulo hablaré de Góngora como el más alto representante del conceptismo. Creo que se trata de una discusión vieja, bastante superada. De momento baste como argumento que Baltasar Gracián recurre a Góngora una y otra vez para explicar el concepto barroco.

concepto entre los antiguos). En definitiva, el concepto modera la diferencia entre el Barroco y la tradición”¹⁷.

Vale la pena hacer una pausa para explicar con más precisión algunos de los términos que se usarán con respecto a la poesía conceptista y metafísica. Aunque no es noticia que el tratado de Gracián es harto complejo y que tratar de reducirlo a unas cuantas definiciones claras y nítidas es una tarea imposible, me interesa recuperar la distinción gracianiana entre ingenio y agudeza. Según el *Diccionario de Autoridades*, ingenio es la “facultad o potencia en el hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máquinas y artificios, o razones y argumentos, o percibe y aprehende fácilmente las ciencias”¹⁸. El ingenio es ocurrente e imaginativo, encuentra similitudes entre cosas dispares, juega con el lenguaje y, cuando es bueno, entretiene, pero sólo el ingenio agudo revela y enseña algo sobre *la cosa en sí*. La noción de *penetración* que entraña la idea de agudeza es primordial para entender la unión de cosas dispares, pues no se trata de encontrar las similitudes que son evidentes a primera vista para cualquier entendimiento humano. El ingenio agudo *penetra* en las cosas y encuentra las correspondencias ocultas para el ojo común y corriente; ahí radica su aparente extrañeza.

Al igual que en España, donde Gracián trató de dar una explicación sistemática de las particularidades de la poesía conceptista; en Italia, Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667) dio al concepto una definición elocuente para explicar esta revelación efectuada por medio de la unión de elementos disímiles. Para Pallavicino, el concepto es una “observación maravillosa encerrada en un dicho breve [...una] breve y aguda punta para con dulzura herir el intelecto de quien escucha”¹⁹. Snyder explica que en Pallavicino el concepto barroco es “una especie de

¹⁷ *La estética del Barroco*, Léxico de estética/Machado, Madrid, 2014, p. 67.

¹⁸ *Diccionario de Autoridades*, IV (1734), s.v.

¹⁹ *Apud* Jon Snyder, *op. cit.*, p. 67. Al igual que para Sforza Pallavicino, lo que nosotros llamamos concepto barroco, es para Gracián simplemente concepto pues para ambos el concepto es necesariamente agudo.

ingeniosa intuición, veloz y concisa”²⁰. Esto, según entiendo, es a lo que Gracián llama agudeza y, aunque el ingenio es una de las facultades que anteceden a la agudeza, no todos los versos ingeniosos llegan a ser agudos. Al menos para Gracián, es en la agudeza donde reside el alma de la labor poética: sin esta penetración del intelecto en el mundo no puede haber verdadera poesía.

Hay que tener en cuenta que Gracián distingue la artificiosidad y el estilo impostado de varios de los poetas de la época, en particular de los imitadores de Góngora²¹, de los estilos que mediante procedimientos muy diversos y con distintos tipos de ingenio llegan a ser realmente agudos. Gracián dice: “nótese, con toda advertencia, que hay un estilo culto, bastardo y aparente, que pone la mira en sola la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas, sin *alma de agudeza*, usando de encontrados y partidos conceptos...Esta es una enfadosa, vana, inútil afectación, indigna de ser escuchada”²². Dicho de otro modo, Gracián nos da muestra de que había una conciencia de que más allá de todas las operaciones estilísticas de poetas como Góngora para escribir sus versos había una “*alma de agudeza*”, es decir una operación de *descubrimiento* sorprendente que daba cuenta del deleite que provocaba en el lector que lograba entender el concepto.

Desde esta perspectiva, vale la pena detenerse a precisar que esta corriente estilística (conceptista/metafísica) aspira a concentrar en una imagen inicialmente sorprendente una sutileza *descubierta en la realidad* y no, como muchas veces se ha pensado, de un grupo de poetas fantasiosos que hacen del ingenio un juego cortesano de rebuscamientos y reelaboraciones en torno al mismo acervo de imágenes poéticas heredadas de la tradición. Es decir, que no se trata de este estilo *culto y aparente*, sin *alma de agudeza*, del cual se desmarca Gracián. Quien escribe los

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

²¹ Que no es lo mismo que decir Góngora, porque Gracián recurre una y otra vez a los versos del poeta cordobés para ejemplificar la agudeza.

²² *Op. cit.*, Disc. LXII, t. 2, p. 243. El énfasis es mío.

conceptos, descubre algo en la realidad y lo cifra en una imagen; pero esta imagen sólo puede ser descifrada por quien reconoce esa misma sutileza señalada por el poeta en *la cosa en sí* y en esto radica el acto de comunión que se entraña en la agudeza.

Al igual que los lectores españoles partidarios de Góngora, los primeros admiradores de John Donne dieron en el clavo cuando detectaron que el placer de esta poesía radicaba en la sorpresa del descubrimiento de la correspondencia entre dos objetos. Así Jasper Mayne escribió en su elegía a Donne “we are thought wits, when ‘tis [the verse] understood”²³. De igual manera, la defensa de la dificultad de la poesía de Góngora se daba desde la trinchera de que el placer experimentado en la lectura estaba en el hallazgo de esta correspondencia, hallazgo que no es una fantasía ni una ocurrencia, sino un descubrimiento de relaciones reales e intersubjetivas entre los objetos representados.

La fortuna de los poetas metafísicos a través del tiempo corre por caminos similares a la revaloración de la poesía de Góngora. Al igual que con el poeta cordobés, la aparente oscuridad de los poetas metafísicos relegó a un relativo olvido gran parte de su poesía durante los siglos XVIII y XIX, y su “redescubrimiento” también estuvo vinculado con determinada agenda estética de los poetas vanguardistas de principios de siglo XX²⁴. Asumiendo de entrada la imposibilidad de trascender un sesgo histórico para evaluar el pasado, de proyectar en él las inquietudes y valoraciones desde el presente, resulta notable ver que en la teoría gracianiana (y por extensión conceptista) de la agudeza se advierte ya el efecto de “extrañamiento” de la teoría del formalismo ruso y que, tanto en los poetas metafísicos como en los poetas conceptistas españoles, hay una conciencia de que en esta sorpresa provocada por la violencia del concepto residía la posibilidad de renovar la poesía. En uno de sus ensayos sobre el poeta

²³ “On Dr. Donne’s death”, en John Donne, *Poems*, Londres, 1633.

²⁴ Es decir que al igual que la generación del 27 en España, con su “recuperación” de Góngora, los poetas imaginistas en Inglaterra, en particular T.S. Eliot, retoman el estilo seiscentista para fundamentar una teoría estética de su propia poesía.

cordobés, Federico García Lorca pregunta por los motivos detrás de la “reforma poética” que llevó a cabo el “padre de la lírica moderna”:

¿Qué causas pudo tener Góngora para hacer su revolución lírica? ¿Causas? Una nativa necesidad de belleza nueva le lleva a un nuevo modelado del idioma [...]

La necesidad de una belleza nueva y el aburrimiento que le causaba la producción poética de su época desarrolló en él una aguda y casi insoportable sensibilidad crítica.

Llegó casi a odiar la poesía. Estoy seguro²⁵.

El comentario de García Lorca se antoja anacrónico y obsesionado con una noción de “novedad” completamente ajena a las preocupaciones de los poetas seiscentistas de los que hemos venido hablando; sin embargo, si ponemos atención a la disputa entre antiguos y modernos, a las polémicas en torno a las nuevas modas literarias y a las imágenes de envejecimiento de las prácticas antiguas y la vitalidad de la poesía aguda podemos llegar a pensar que García Lorca no estaba del todo errado.

Más adelante, el poeta habla de su concepción particular de la metáfora: “La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación. El cinematográfico y antipoético poeta Jean Epstein dice que «es un teorema en el que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión». Exactamente”²⁶. La definición resulta un tanto exagerada y poco precisa para buena parte de la poesía anterior al Barroco, pues algunas de la metáforas renacentistas no llegan a ser sino saltitos imaginativos entre objetos similares que, en realidad, no aspiran a revelar el mundo mediante la imaginación, sino a acercarse a un ideal poético a través de una construcción verbal. El epíteto de “padre de la poesía moderna” que García Lorca da a Góngora no es gratuito: la poesía del cordobés comparte esta operación artística con García Lorca y sus contemporáneos y, es evidente, que en su concepción de la metáfora el poeta granadino está pensando en la metáfora tal como la emplea la poesía moderna.

²⁵ “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, *Obra Completa VI. Prosa*, 1, Akal, 2008, p. 240.

²⁶ *Ibid.*, p. 243.

El concepto barroco es este “salto ecuestre” de la imaginación que sólo quienes transitan imaginativamente de la hipótesis a la conclusión son capaces de apreciar en su justa medida. Se ha argumentado que el concepto metafísico se distingue de los *conceits* renacentistas justo en virtud de la violencia de estos saltos ecuestres, violencia que provoca la sorpresa deleitosa que está en el fondo de la agudeza. Los poetas ingleses de la época hacen alusión a la escritura de versos conceptuosos (*conceited*) y duros (*harsh, strong-lined*); ambas características que, de inmediato, remiten a la estética de la paradoja y la contradicción tan afín al Barroco. Al aproximarnos a los poetas metafísicos ingleses vemos que, aunque el término *wit* se emplea en Inglaterra para definir tanto ingenio como agudeza, el concepto metafísico es el eminentemente agudo en virtud de su aparente falta de “naturalidad”.

Cabe señalar que el primer crítico en estudiar (y enjuiciar) a los poetas metafísicos como grupo, el célebre Samuel Johnson, trató de definir la particularidad del ingenio metafísico (tomando a Donne como epítome del grupo) y distinguirlo de la noción dieciochesca del mismo vocablo. Así, explica,

Wit, like all other things subject by their nature to the choice of man, has its changes and fashions, and at different times takes different forms. About the beginning of the seventeenth century appeared a race of writers that may be termed the metaphysical poets [...] If wit be well described by Pope, as being “that which has been often thought, but was never before so well expressed”, they certainly never attained, nor ever sought it; for they endeavoured to be *singular* in their thoughts, and were careless of their diction [...] Their thoughts are often *new*, but seldom natural; they are not obvious, but neither are they just; and the reader, far from wondering that he missed them, wonders more frequently by what perverseness of industry they were ever found²⁷.

La naturalización del término *wit* como expresión de elocuencia y no como aguijoneo para herir el entendimiento muestra el cambio de valores que se gesta entre ambos siglos. La aversión ante la falta de “naturalidad” de los poetas metafísicos remite a la ruptura estética del Barroco con la tradición anterior, y a la revaloración del ideal clásico durante el siglo XVIII. El doctor expresa con claridad los valores que rigen este tipo de poesía: singularidad, novedad,

²⁷ “Life of Cowley”, *The Lives of the Poets*, Londres, 1826, t. 1, pp. 17-18. Para todas las citas de Johnson las cursivas son mías.

sorpresa. Johnson caracteriza el genio particular de Donne y de sus pares como la capacidad de descubrir relaciones ocultas entre cosas dispares y, precisamente, enfatiza la violencia de las imágenes y las ideas como el elemento rector de la estética del grupo. El ingenio de Donne y sus pares se echa a andar en medio de la contradicción. Johnson precisa,

But wit, abstracted from its effects upon the hearer, may be more rigorously and philosophically considered as a kind of *discordia concors*; a combination of dissimilar images, or discovery of *occult* resemblances in things apparently *unlike*. Of wit, thus defined, they have more than enough. The most heterogeneous ideas are yoked by *violence* together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions; their learning instructs, and their *subtlety* surprises; but the reader commonly thinks his improvement dearly bought, and though he sometimes admires, is seldom pleased²⁸.

Johnson reprocha a este grupo de poetas su dificultad y falta de amabilidad con el lector que, si bien *aprende* algo a través de la poesía, lo hace después de un sacrificado esfuerzo por comprender. La definición del tipo de ingenio que *sí* tienen los poetas metafísicos no es sino la agudeza descrita por Gracián en su tratado.

Se puede juzgar²⁹ al doctor Samuel Johnson por no haber sido capaz de disfrutar las sutilezas estéticas de la poesía metafísica, pero no por haberlas leído mal. Al igual que García Lorca con Góngora, Johnson caracteriza la poesía metafísica como una corriente separada de la tradición, obsesionada con la singularidad de sus creaciones. La búsqueda de la novedad orilla al poeta a distanciarse de las convenciones, de la misma “naturalidad” de sus sentimientos, para ubicarse en la particularidad, el análisis, la minucia. Johnson explica:

As they were wholly employed on something *unexpected* and *surprising*, they had no regard to that uniformity of sentiment which enables us to conceive and to excite the pains and the pleasure of other minds: they [...] wrote rather as beholders than partakers of human nature; as beings looking upon good and evil, *impassive* and at leisure; as epicurean deities, making remarks on the actions of men, and the vicissitudes of life, without *interest* and without *emotion*. [...] Their wish was only to say what they hoped had been never said before

Those writers who lay on the watch for *novelty*, could have little hope of greatness; for great things cannot have escaped former observation. Their attempts were always *analytic*; they broke *every image into fragments*; and could no more represent, by their slender *conceits* and laboured *particularities*, the

²⁸ Loc. cit.

²⁹ Claro que, como todo juicio histórico, éste sería un tanto injusto y pasaría por alto que la prisión estética que impide que el doctor Johnson valore las innovaciones metafísicas es la misma que nos lleva hoy a admirarlas.

prospects of nature, or the scenes of life, than he who dissects a sunbeam with a prism can exhibit the wide effulgence of a summer noon [...] ³⁰.

Esta capacidad de distanciarse del mundo, de ver todo con el ojo frío de quien está a la vez fuera y dentro de la experiencia es uno de los rasgos característicos de la voz poética de Góngora, de Donne, de Marvell. Se podrían contrastar las opiniones de Johnson sobre los poetas metafísicos con las de la crítica española del siglo XIX sobre la poesía de Góngora. En su *Historia de las ideas estéticas en España*, Menéndez y Pelayo opina que:

Góngora se había atrevido a escribir un poema entero, las *Soledades*, sin asunto, *sin poesía interior, sin afectos, sin ideas*, una apariencia o sombra de poema, enteramente *privado de alma*... Nunca se han visto juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta *insignificancia*... Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó miseramente la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores, a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad³¹.

Esta insignificancia de la poesía de Góngora, su obsesión con los detalles más sutiles de la realidad, su vocación analítica, es la misma que exasperó a los críticos de la poesía metafísica posteriores al siglo XVII. El poeta renuncia a la “universalidad” de la tradición y regresa a la particularidad pura y objetiva. Se podría hacer el reparo de que la oscuridad de la poesía conceptista parte de una imagen caprichosa y subjetiva del mundo, pero el hecho de que la resolución del enigma planteado por el concepto dependa completamente del lector que es capaz de contrastar y descubrir en la realidad inmediata (mucho más que en la tradición) la relación entre los objetos comparados contraviene por completo esta idea.

Aunque Johnson se ha erigido como el villano predilecto de los poetas metafísicos, vemos que en otros pasajes del mismo texto, tan frecuentemente citado, guarda debido respeto a los grandes poetas metafísicos en virtud de esta característica, ya que les reconoce la capacidad de revelar verdades insospechadas. Así concede: “Yet great labour, directed by great abilities, is never wholly lost; if they frequently threw away their wit upon false conceits, they

³⁰ Loc. cit.

³¹ *Apud* Celina Sabor de Cortázar, *Para una relectura de los clásicos españoles*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1987. El énfasis es mío.

likewise sometimes *struck out unexpected truth*; if their conceits were far fetched, they were often worth the carriage”.

Pese a todas sus reservas, Johnson reconocía que sólo una persona pensante podía escribir este tipo de poesía pues, como explica Snyder, la agudeza no puede copiarse, imitarse o disfrazarse de dicción armoniosa; la agudeza debe originarse en un verdadero descubrimiento. Johnson percibía la particularidad del genio metafísico que debía trascender la tradición para escribir de manera conceptuosa, así explicaba que:

No man could be born a metaphysical poet, nor assume the dignity of a writer, by descriptions copied from descriptions, by imitations borrowed from imitations, by *traditional* imagery, and hereditary similes, by readiness of rhyme, and volubility of syllables.

Para los primeros críticos de este estilo poético saltaba a la vista la renuencia por parte de los “nuevos” poetas a tratar los temas legados por la tradición y su transgresión hacia ámbitos del saber humano de los que no solía ocuparse la poesía. Esta noción está en el fondo de la adopción del vocablo “metafísica” para referirse a este tipo de poesía. Se ha dicho que cuando Johnson retomó el vocablo para caracterizar al grupo y enumerar sus principales características (concentración de significado, violencia sorpresiva de las imágenes, novedad, sutileza³²) probablemente estaba recuperando una expresión del célebre poeta de la Restauración, John Dryden, quien, de manera un tanto burlesca, dijo lo siguiente sobre John Donne:

He affects the metaphysics, not only in his satires, but in his amorous verses, where nature only should reign; and perplexes the minds of the fair sex with nice speculations of philosophy, when he should engage their hearts, and entertain them with the softnesses of love³³.

Dryden se mofa de la actitud de John Donne quien en vez de cortejar a la dama, se ocupa de especulaciones sutiles y filosóficas sobre el amor. En vez de recurrir a los tópicos tradicionales de la poesía amorosa, a las correspondencias “naturales” entre la dama y el

³² Utilizada en Gracián como sinónimo de agudeza.

³³ A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire, Londres, 1693.

mundo, Donne presiona al entendimiento a tratar de entender la “metafísica” del amor. Pero ¿en qué sentido son consideraciones metafísicas las que Donne hace en torno al amor? Si nos remontamos a la definición de metafísica como la ciencia que estudia *el ser en sí mismo*³⁴ veremos que la atención a la minucia, a las sutilezas del ser, estaban a la vista de los primeros lectores de su poesía. Más allá de esto, ni Dryden ni Johnson fueron los primeros en emplear la expresión para definir un estilo particular de poesía.

Antes que Dryden, el primer documento que registra el uso del término “metafísica” en Inglaterra con respecto a la *nueva* poesía es una carta del poeta escocés William Drummond de Hawthornden, donde critica fuertemente los intentos de “reformular” la poesía llevados a cabo por sus contemporáneos. Cabe enfatizar que la preocupación de Drummond se relaciona con el problema de la transformación de la poesía en algo que no es poesía sino un nuevo y admirable *monstruo*. Drummond se queja de lo siguiente:

In vain have some Men of late (Transformers of every Thing) consulted upon her [poetry's] Reformation, and endeavored to abstract her to *Metaphysical* Ideas, and *Scholastical* Quiddities, denuding her of her own Habits, and those Ornaments with which she hath amused the World some Thousand years. *Poesy* is not a Thing that is yet in the finding and search, or which may be otherwise found out, being already condescended upon all Nations, and as it were established *jure Gentium*, amongst *Greeks, Romans, Italians, French, Spaniards*. Neither do I think that a good Piece of *Poesy*, which *Homer, Virgil, Ovid, Petrarch, Barts, Ronsard, Boscan, Garvilasso* (if they were alive and had that Language) could not understand, and reach the Sense of the Writer. Suppose these Men could find out some other new Idea like *Poesy*, it should be held as if Nature should bring forth some new *Animal*, neither Man, Horse, Lyon, Dog, but which had some Members of all, if they had been proportionably and by right symmetry set together. What is not like the Ancients and conform to those Rules which hath been agreed unto by all Times, may (indeed) be something like unto *Poesy*, but it is no more *Poesy* than a Monster is a Man. Monsters breed admiration at the First, but have ever some Loathsomeness in them at last.³⁵

Drummond critica amargamente el nuevo estilo que aqueja a sus contemporáneos y se niega a otorgar la categoría de “poetas” a este grupo de escritores justo en virtud de su falta de relación con los temas convencionales de la poesía. Al mencionar las ideas metafísicas y las

³⁴ *RAE*, s.v. metafísica: parte de la filosofía que trata del ser en cuanto tal, y de sus propiedades, principios y causas primeras.

³⁵ “To his much honoured friend Dr. Arthur Johnston, Physician to the King [c.1629]”, *Literary Criticism of 17th Century England*, ed. Edward Taylor, iUniverse, 2000, pp. 215-16.

*quiddities*³⁶ escolásticas Drummond parece aludir al interés de este tipo de poesía en ocuparse de minucias y temas que, según Drummond, no le conciernen. La alusión a la sorpresa (*admiration*) provocada por los monstruos engendrados por esta poesía remite de inmediato a la estética de la extrañeza de la cual hemos venido hablando.

Antes de Drummond, en España el término “poesía metafísica” ya había sido utilizado despectivamente por Lope de Vega para referirse al estilo de poesía elevado e impostado con el que se relacionaría la escuela de Góngora³⁷. Aunque publicado después de la carta de Drummond, en sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) Lope alude en más de una ocasión a las “metafísicas quimeras” de sus contemporáneos. Así en el soneto en el que Lope asume la voz poética de Tomé de Burguillos, gracias al juego satírico que caracteriza este moderno y burlesco poemario, se opone la verdad de la poesía “natural” a la mentira de la poesía metafísica:

Discúlpase con Lope de Vega de su estilo

Lope, yo quiero hablar con vos de veras,
y escribiros en verso numeroso,
que me dicen que estáis de mí quejoso,
porque doy en seguir Musas arteras.

Ahora invocaré las verdaderas,
aunque os sea, que sois escrupuloso,
con tanta *metafísica* enfadoso,
y tantas categóricas *quimeras*.

Comienzo pues, oh tú que en la risueña
Aurora imprimes la celeste llama,
que la soberbia de Faetón despeña.

Mas perdonadme, Lope, que me llama
desgreñada una Musa de estameña,
celosa del tabí de vuestra fama³⁸.

³⁶ *OED*, *s.v.* quiddity: the inherent nature or essence of someone or something.

³⁷ Daniel L. Heiple, “Lope de Vega and the Early Conception of Metaphysical Poetry”, *Comparative Literature*, 36 (1984), p. 98.

³⁸ *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ramón García González, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

Otra referencia de Lope de Vega a los “versos metafísicos” aparece en su novela *Los pastores de Belén* (1612) y otra más en su célebre novela pastoril *La Arcadia* (1598), donde Lope pone en voz de uno de los pastores la siguiente alabanza de la poesía “natural”:

Con el natural que veis y el arte de guardar cabras hice el otro día una elegía a mi dama, sin invocar a Febo ni a Melpómene, ni mojar los labios en la fuente Cabalina, que no es menester mucha filosofía ni cosmografía para el entendimiento de una mujer, que antes huyen tanta *metafísica* como en esos vuestros ingenios hallaréis a cada paso. Contentéme yo con decirle que me parecía la mujer más hermosa que hasta entonces había visto³⁹.

Como señala Daniel Heiple, la oposición entre lo natural y lo metafísico en la formulación de Lope es notablemente similar a la que Dryden hizo unos cien años después: según el pastor de Lope, para hablar de amor (sobre todo a una mujer) no hace falta mucha filosofía ni metafísica, ya que la labor de la poesía no es entender ni indagar sino deleitar, tal como lo había hecho la tradición hasta entonces. La cita de Lope delata que desde finales del siglo XVI hay conciencia en España de un cambio estilístico en el proceder de los “ingenios”, que se enuncia a partir de la misma expresión que Drummond usa en Inglaterra tres décadas después para referirse al mismo malestar poético que aqueja a sus contemporáneos.

Pese a su carácter un tanto marginal como poeta, Drummond tiene un lugar importante dentro de la historia literaria de Inglaterra, no sólo por haber acuñado el término “metafísicos” en Inglaterra sino, sobre todo, por haber registrado las conversaciones que sostuvo con el influyente poeta y dramaturgo Ben Jonson, cuando éste viajó a Escocia en la primera década del siglo XVII. A él se le debe mucha de la información en torno a los juicios literarios de Jonson (su animadversión por Shakespeare, su admiración ambivalente por Donne, su autoadulación, etc.). La carta de Drummond de 1629 muestra los cambios de gusto que se gestan durante la primera mitad del siglo XVII en Inglaterra y la clara conciencia que los poetas de época tenían sobre las modas literarias imperantes. Después de todo, no es poco

³⁹ *Apud* Daniel L. Heiple, *op. cit.*, p. 103.

significativo que en sus *Conversations*, Drummond haya guardado el juicio de que, a decir de Ben Jonson, su propia poesía no estaba a la usanza de los tiempos (“not after the fancie of the tyme”⁴⁰). El juicio de Jonson delata un fuerte sentido de modernidad que rompe con la visión convencional de Drummond de que la poesía es una y la misma a través del tiempo.

La misma compulsión por el registro que llevó a Drummond a conservar por escrito sus pláticas con Jonson lo hacen una figura interesante para el estudio de las relaciones literarias entre España e Inglaterra, pues también conservó un inventario minucioso de los libros que adquirió a lo largo de su vida. Los biógrafos del escocés cuentan que Drummond hablaba el español tan bien como su lengua materna y que tenía una colección de los mejores libros *modernos* españoles, franceses e italianos⁴¹. Un vistazo a la biblioteca de Drummond da pistas sobre los libros españoles que con seguridad circularon por Inglaterra durante esta época. Entre ellos encontramos las poesías de Garcilaso y Boscán en la edición de 1576; la *Diana* de Montemayor (que aparece una y otra vez en las bibliotecas inglesas y que parece haber influido en autores como Shakespeare y Philip Sidney), con las continuaciones de Alonso Pérez (1568) y Gaspar Gil Polo (1564); la *Galatea* de Cervantes; la *Silva curiosa* (1583) de Julián de Medrano; la *Floresta española de apotegmas y sentencias* (1574) de Melchor de Santa Cruz y una *Silva de varios romances* (1561). También encontramos *La Celestina*, *La Cárcel de Amor*, el *Amadís de Gaula*, al igual que el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan, los *Ejercicios espirituales* de Loyola y algunas obras de Antonio de Guevara y fray Luis de Granada⁴². No resulta extraño que también aparezca la *Arcadia* de Lope así como sus *Versos* y *Rimas humanas*.

⁴⁰ Ben Jonson's *Conversations with William Drummond of Hawthornden*, ed. R.F. Patterson, Blackie and Son, Londres, 1923, p. 11. En la misma página aparecen las opiniones de Jonson sobre Donne: “He esteemeth John Donne the first poet in the world, in some things” aunque más adelante dirá “That Donne himself, for not being understood, would perish”, p. 18.

⁴¹ Cf. David Irving, *Lives of Scottish Writers*, Edinburgh, 1839, p. 17 y *The Works of William Drummond of Hawthornden*, Edinburgh, 1711, pp. iii y xi.

⁴² Cf. Matthew P. McDiarmid, “The Spanish Plunder of William Drummond of Hawthornden”, *Modern Language Review*, 44 (1949), 17-25 y “Biography: William Drummond of Hawthornden. 1585-1649” en *Poetry Foundation*,

Sobre esta selección de libros me interesa señalar que, aunque el inventario de Drummond muestra el gusto un tanto tradicional del poeta, las transacciones del escocés a lo largo del siglo XVII dan fe del cambio de paradigma estético que se va dando conforme transcurre el siglo. Como señala Robert H. MacDonald, en sus años de juventud Drummond tuvo un interés marcado por adquirir textos grecolatinos; sin embargo, sus compras posteriores muestran un gusto creciente en las lenguas *modernas*, que nos remite a un cambio en los modelos literarios para los escritores de la isla⁴³. Un documento de 1625 revela un pedido por parte del poeta para adquirir el diccionario al español de John Minsheu, *Dictionarie in Spanish and English* (1599 y 1623) (adquisición que da muestra del interés creciente por el español); y una copia del recién estrenado y conceptista *L'Adone* (1623) de Giambattista Marino⁴⁴. Si bien es cierto que la carta al doctor Arthur Johnston muestra el rechazo de Drummond hacia las nuevas modas, la diversidad de su colección, sus conversaciones con Jonson, y su interés en las novedades editoriales del momento dan una idea del ambiente literario y artístico en el que Drummond habitaba y donde las nuevas modas continentales ocuparon un lugar central.

El interés del poeta escocés en la literatura francesa, italiana y española, junto con su genealogía de poetas en la que no se incluyen autores de la isla sino sólo continentales, invita a pensar que ese estilo “metafísico” al cual Drummond alude en la carta de 1629 no es una moda arraigada en Inglaterra sino, por el contrario, una moda con aires poéticos que vienen de allende el Canal de la Mancha. De igual manera, la presencia en la biblioteca del poeta de *La Arcadia* de Lope, donde el español ya emplea el término “metafísica” para hablar del nuevo estilo literario, permite contemplar la posibilidad de que el escocés hubiera tomado prestado el término en cuestión de su contemporáneo español.

<<http://www.poetryfoundation.org/bio/william-drummond-of-hawthornden>>, consultado el 8 de mayo de 2015.

⁴³ Cf. Robert H. MacDonald, *The Library of William Drummond of Hawthornden*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1971.

⁴⁴ Cf. Loc. cit.

Como Mathew McDiarmid ha explicado, Drummond no participó en los círculos literarios londinenses, sino que su aislamiento geográfico lo obligó a pensar en una comunidad poética transnacional; una comunidad imaginaria representada por el panteón de grandes poetas esbozado en su carta. A este panteón debían de aspirar los poetas ingleses, según se puede adivinar por la forma en la que juzgaba la poesía de Michael Drayton: “there are some pieces in him I dare compare with the best Transmarine Poems”. McDiarmid sitúa a Drummond en los márgenes de la cultura citadina inglesa y explica:

He remained on the outside, studying the literature and language of a half alien tradition [...] Drummond remains essentially a continuator of that eclectic effort of the poets about the court of James VI [i.e. I] [...] to introduce into the Scottish practice of poetry the metres and styles of Italian and French schools⁴⁵.

La selección de libros en su biblioteca, junto con su comentario sobre las naciones que habían establecido las reglas de la poesía remite a este ideal poético al cual aspiraba Drummond, ideal en el cual España figuraba de manera prominente. Según la carta, quienes habían establecido las características, estilos y temas de la poesía (los *hábitos* de la poesía) habían sido los griegos (Homero), los romanos (Virgilio y Ovidio), los italianos (Petrarca), los franceses (Bartas y Ronsard) y los españoles (Boscán y Garcilaso). La genealogía de Drummond se establece, al parecer, en virtud de la capacidad de cada poeta para relacionarse con la tradición. Cada autor incluido en la cadena esbozada supo asumir, adaptar e incorporar el ideal poético heredado. No es extraño, por tanto, que el poeta sintiera un fuerte rechazo a las transformaciones radicales de la poesía que se estaban gestando en el momento en que escribe la carta, ya que, desde su perspectiva, los monstruos engendrados por la inserción de nuevas preocupaciones y estilos dentro del canon poético no hacían más que tergiversar y confundir el verdadero sentido del quehacer poético: la conservación de la tradición.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, p. 17. Al comentario se puede agregar la presencia de modelos hispánicos como Garcilaso y Boscán.

Se ha argumentado que, para Drummond, Garcilaso en muchos sentidos representaba el paradigma del verdadero poeta⁴⁶, quizás porque había logrado la difícil tarea de incorporar los metros y estilos legados por los modelos italianos para naturalizarlos y conservarlos en el castellano. La admiración de Drummond por los dos poetas españoles antes mencionados se manifiesta en sus intentos de trasladar algunos de sus sonetos al inglés. Drummond tradujo al menos un soneto de Boscán (“Qué estrella fue por donde yo caí...”; “What cruel Starre into this world mee brought...”) y otros cuatro de Garcilaso⁴⁷ cuyos primeros versos son los siguientes:

Hermosas ninfas, que en el río metidas
Nymphes, Sister Nymphes which haunt this Christall Brooke,

A Dafne ya los brazos le crecían
Now Daphne’s armes did grow

Oh hado ejecutivo en mis dolores
O Fate! Conspir’d to powre your Worst on mee,

En tanto que de rosa y azucena,
Trust not sweet Soule those curled Waues of Gold

Pese a que las traducciones del escocés son relativamente fieles al original se puede advertir la práctica de imitación creativa característica de la producción poética del Renacimiento y del Barroco. Las alteraciones que incorpora Drummond a los sonetos van por la vía de la transformación de los elementos naturales en Garcilaso hacia el artificio⁴⁸ y aunque Drummond no parece lograr del todo la concisión expresiva de los sonetos de Garcilaso (piénsese en la forma en que Garcilaso concentra la velocidad de un suceso como la muerte en los versos “me cierre aquestos ojos que te vieron / dejándome con otros que te vean”; o la transformación del amante en agua en el verso “o convertido en agua aquí llorando, / podréis

⁴⁶ Loc. cit.

⁴⁷ Cf. Yolanda Morató, “William Drummond de Hawthornden y sus traducciones de Garcilaso de la Vega en la revista londinense 1616 (1934-1935)”, *1611. Revista de Historia de la Traducción*, 4 (2010), <<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/morato.htm>>. Consultado el 2 de febrero de 2016.

⁴⁸ Muy al estilo del ejemplo obvio de la reelaboración del soneto XXIII de Garcilaso (“En tanto que de rosa y de azucena...”) en el soneto CLXVI de Góngora “Mientras por competir con tu cabello...”.

allá de espacio consolarme”) sí hace una selección elocuente de los aspectos que él mismo admiraba en el poeta español y del tipo de poesía que el escocés aspiraba a escribir. En otras de sus traducciones, Drummond tiende invariablemente a comprimir y concentrar el significado y a enfatizar el carácter paradójico del mundo. Estos sonetos muestran la capacidad del poeta español de lograr ese efecto que tanto buscaba Drummond.

El hecho de que, por encima de los sonetos más **armónicos** de Garcilaso, Drummond privilegie los sonetos que concentran un significado amplio en un breve verso junto con otros que podríamos denominar de “alto contraste” muestra que el escocés no se mantuvo completamente al margen de la nueva estética. En su traducción del soneto sobre la metamorfosis de Dafne, donde los versos “los blancos pies en tierra se hincaban, / y en torcidas raíces se volvían” se tornan en un sintético (y un casi voluntariamente discordante) “the grace of either foot / Trasformed was to a root”, Drummond privilegia la concisión de la imagen y la fuerza del golpe de la rima “foot/root” por encima del respeto al convencional pentámetro yámbico. Este tipo de experimentos de fluctuación rítmica y disonancia entre los poetas metafísicos fueron los que llevaron a Samuel Johnson a afirmar: “instead of writing poetry they only wrote verses, and very often such verses as stood the trial of the finger better than of the ear; for the modulation was so imperfect that they were only found to be verses by counting the syllables”⁴⁹.

A pesar de los juicios de su contemporáneo Ben Jonson, las traducciones de Drummond muestran un contagio de las nuevas modas que se apoderaron de la corte a principio del siglo XVII. Este cambio de moda está relacionado con la redefinición del ideal poético de la naturalidad y la elocuencia hacia la paradoja y la agudeza. Pese a que los poetas hispánicos no fueron los únicos en participar de esta nueva moda conceptuosa, cabe señalar

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 17.

que para el imaginario inglés la literatura española estaba indisolublemente ligada a la agudeza y que en ésta radicaba una parte importante del atractivo de las creaciones de los ingenios de la península para los poetas y dramaturgos ingleses de la corte de Jacobo I. Baste pensar en la caracterización del ilustre don Quijote en la traducción de Thomas Shelton como “the valorous and *witty* knight-errant Don Quixote of the Mancha” o en el epíteto agregado a la edición de 1658 del *Guzmán de Alfarache*, “the witty Spaniard”. La cantidad de ejemplos que se pueden encontrar sobre esta caracterización de los españoles permite afirmar que la agudeza (*wit*) formaba parte de las características estereotípicas relacionadas con los españoles no sólo dentro de la isla sino también a nivel continental. La justificación que Gracián da al hecho de que cite en su mayoría a autores españoles para explicar la agudeza participa de este estereotipo: “Si frecuento a los españoles, es porque la agudeza prevalece en ellos, así como la erudición en los franceses, la elocuencia en los italianos y la invención en los griegos”⁵⁰. Mediante esta (nada inocente) operación discursiva, Gracián coloniza la agudeza como territorio hispánico. Y no hay que olvidar que es en la agudeza donde reside la “verdadera alma de la poesía”.

Conforme avanza el siglo XVII hacia las fechas de la Guerra Civil inglesa, el ingenio agudo se vuelve la aspiración central de la poesía en la corte. Este cambio de gusto es percibido por el doctor Johnson cuando habla del surgimiento de la poesía metafísica como moda generalizada y como producto del modelo de John Donne; sin embargo, Johnson es cuidadoso en precisar que esta moda no surge de la nada sino que, muy probablemente, fue importada del continente. Samuel Johnson explica: “This kind of writing, which was, I believe, borrowed

⁵⁰ *Op. cit.*, “Al Lector”, p. 46.

from Marino and his followers, had been recommended by the example of Donne, a man of very extensive and various knowledge...”⁵¹.

La explicación de Johnson se ha pasado de generación en generación y ha dado una visión parcial de la presencia y el impacto de la poesía continental en Inglaterra. Si bien es cierto que los poetas italianos, en particular Marino, dejaron una marca importante dentro de la corte jacobina⁵², habría que completar este panorama con la presencia de España. La historia literaria de España tiende a leerse desde el aislamiento y, por tanto, se tiende a soslayar la relación que el mismo marinismo establece con España y el conceptismo. No hay que olvidar que la producción del poeta napolitano se gesta en una provincia dominada por la corona española. Giambattista Marino, sin duda, ejerce un influjo importante a nivel continental; sin embargo, valdría la pena analizar la relación que el conceptismo marinista guarda con España, ya que, como explica J.B. Treadwell los primeros ejemplos de poesía netamente barroca aparecen en España mucho antes que en Italia:

Góngora lived from 1561 to 1627. He came, therefore, at the beginning of the Baroque period; and his mannerisms are those of his contemporary, the Neapolitan poet Giambattista Marino (1569-1625). As far as publication went, indeed Góngora has the priority, for his “Panegyric to the Duke of Lerma”, the earliest piece of Spanish Baroque Poetry, was printed in 1609, “The Fable of Polyphemus and Galatea” and the “Soledades” in 1613, while Marino’s “Adone” appeared ten years later, in 1623⁵³.

Cabe recordar también que, entre los primeros estudios sobre el Barroco literario, aparecen las indagaciones de Benedetto Croce sobre el impacto de la literatura española en la literatura italiana de los siglos XVI y XVII, de donde el estudioso derivó la noción de que el Barroco no era sino la decadencia del arte italiano provocada por la ocupación española⁵⁴. Si bien no se trata de establecer quién fue el primer poeta barroco, trazar un itinerario global del

⁵¹ *Op. cit.*, p. 20.

⁵² Cf. Mario Praz, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra: John Donne, Richard Crashaw*, La Voce, Firenze, 1925.

⁵³ “Góngora, the Father of Baroque Poetry”, *Alfonso the Sage and Other Essays*, Londres, Constable, 1926, p. 59.

⁵⁴ Cf. Benito Brancaforte, “Benedetto Croce's Changing Attitude toward the Relevance of Spanish Influences in Italy”, *Italica*, 44 (1967), 326-343.

conceptismo permitiría comprender más cabalmente los orígenes, transformaciones y aportaciones del Barroco literario a la poesía moderna.

Como ya habíamos señalado antes, la renuencia a reconocer la presencia de la literatura de España como parte del acervo del que abrevaron los poetas seiscientistas en Inglaterra obedece a motivos que trascienden lo estrictamente literario y que están profundamente politizados por el lugar que tiene España como el rival imperial más potente de Inglaterra y el representante más temible del catolicismo a nivel continental durante este periodo. A raíz de esta rivalidad histórica, no sólo hay resistencia por parte de los poetas del siglo XVII a admitir su deuda con España, sino también cierto rechazo por parte de la historiografía a encontrarla. Este rechazo se hace manifiesto en el caso de John Donne y su relación con España.

CAPÍTULO II

FRAY LUIS DE GRANADA Y JOHN DONNE

El tema de la relación entre los poetas metafísicos y los barrocos españoles ha ocupado durante mucho tiempo el interés de diversos estudiosos. En particular, las similitudes estilísticas entre los poetas barrocos españoles y el estilo de John Donne, Richard Crashaw y Andrew Marvell han abierto un campo de indagatoria amplio aunque poco definido. Se puede afirmar, sin temor a ser demasiado exagerados que los resultados del método comparatista de contrastar un texto con otro e indagar en las similitudes estilísticas y temáticas entre dos poetas han sido, hasta el momento, poco satisfactorios. Como explica Jose Ángel Valente,

Un lector ingenuo puede percibir, por ejemplo, en uno y otro polo de la escuela metafísica dos poetas –Donne y Crashaw- cuyo paralelismo con otros dos poetas también antipolares –Quevedo y Góngora- parece saltar a la vista. Sin embargo, en uno y otro caso las influencias directas resultan indemostrables.

Ante un hecho de esa naturaleza cabe preguntarse si el comparatismo no ha estado gravemente entorpecido por la busca de influencias directas y si, en el caso de Donne y los poetas de su grupo, la posible relación con la poesía peninsular no es, en realidad, reflejo de la relación con otros sectores de la producción literaria española que influyen a la vez en los poetas peninsulares y en los ingleses del siglo XVII.

Nos parece que la relación entre los metafísicos y los poetas del barroco español pueda buscarse por otros senderos. Tal vez habría sido fácil llegar antes a esa conclusión si los comparatistas hubiesen empezado por *precisar el alcance que en la Inglaterra del siglo XVII tuvo la propagación de literatura española*⁵⁵.

Pese a que establecer la presencia de una vasta selección de textos hispánicos entre los círculos creativos más prominentes de Inglaterra durante la finales del siglo XVI y a lo largo del XVII no prueba definitivamente la influencia de un autor sobre otro, sí permite establecer puntos de contacto entre ambas tradiciones, que enriquecen las posibilidades de lectura de los textos. Tomando esto como punto de partida, se puede afirmar que la carrera literaria de John Donne se ha erigido como una suerte de enigma debido a que su originalidad y particularidad estilística lo hacen difícil de encasillar dentro de un grupo literario.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 134.

Los peculiares rasgos de la poesía de Donne, quien al parecer funda la “escuela” de la poesía metafísica en Inglaterra, se han estudiado desde la perspectiva de su excepcionalidad, una forma de proceder que ignora los señalamientos de los primeros comentaristas acerca del estilo del poeta, quienes veían la poesía de Donne como expresión de una moda literaria generalizada. Los señalamientos de Drummond, Dryden y Johnson remiten a un cambio en el proceder creativo de los poetas a principios del siglo XVII y al influjo de modas provenientes de otras naciones europeas. El hecho de que este grupo de poetas canalizara sus energías hacia la innovación aguda, puede explicar hasta cierto punto las razones por las que, muchas veces, no es tan fácil encontrar traducciones e imitaciones directas de los modelos continentales, sino únicamente paralelismos estilísticos entre un grupo y otro. Si, como explica Johnson, estamos ante un grupo de poetas obsesionado por el afán de novedad, resulta comprensible que el modelo quede oscurecido por la invención ocurrente.

La relación entre Donne y España está sugerida en más de un punto, sin embargo se trata de una relación siempre escurridiza. La tendencia de Donne a transformar y alterar sus ideas durante el proceso de escritura, hace que la tarea (de por sí dificultosa) de relacionar puntualmente su poesía con alguna fuente en particular se torne casi imposible. Pese a todo esto, y pese a las hipótesis del doctor Johnson en cuanto a la deuda de John Donne con el marinismo italiano, fue el mismo Donne quien legó un testimonio escrito de su relación con las letras españolas, que ha funcionado como una suerte de buscapiés malicioso para la historia literaria de Inglaterra y España. En una carta de 1623 al duque de Buckingham (fecha en la que apenas se publica *L'Adone* de Marino), John Donne escribió las siguientes líneas:

A V. Merced,

Most honoured Lord, - I can thus far make myself believe that I am where your Lordship is, in Spain, that, in my poor library, where indeed I am, I can turn mine eye towards no shelf, in any profession from

my mistress of my youth, Poetry, to the wife of mine age, Divinity, but that I meet more authors of that nation than any other⁵⁶.

La carta de Donne puede sonar un tanto hiperbólica, pero da cuenta de su interés en, al menos, mostrar una relación estrecha con los autores españoles. La alusión a su profesión como joven poeta (su amante, la poesía) y a su oficio de adulto (su esposa, la teología) refiere a la división entre el conjunto sumamente original de poesía cortesana (esta poesía “metafísica” ocupada de consideraciones filosóficas, y un tanto libertinas, ajenas a las convenciones de la poesía erótica tradicional de la época) y sus versos religiosos y sermones equiparablemente novedosos. Si partimos de la premisa de que no hay ninguna razón por la que John Donne tuviera que mentirle a Buckingham en cuanto a su relación con los escritores españoles, debemos asumir que el primer poeta “metafísico” inglés leyó productivamente a algunos autores españoles y que la deuda es tan fuerte que él mismo sintió la necesidad de reconocerla. Ahora bien, sólo faltaría dilucidar quiénes son estos autores españoles en cuyos lomos Donne detiene la mirada cuando escribe esta carta.

Los que han tratado de establecer quiénes fueron los autores hispánicos de Donne pecan o bien de exceso de entusiasmo o bien de absoluta incredulidad: el exceso de entusiasmo lleva a encontrar lo que uno, de por sí, piensa que está allí; la absoluta incredulidad lleva a pasar por alto evidencias que pueden arrojar luz sobre el problema. Uno de los reparos que se le hace al influjo de España en Donne es que los autores con los que se puede encontrar una relación estilística más puntual (Lope de Vega, Góngora o Quevedo) publicaron su obra una vez que

⁵⁶ En Edmund Gosse, *The life and letters of John Donne*, William Heineman, Londres, 1899, p. 176. No es el único caso en el que Donne usa el apelativo hispánico “A Vuestra Merced” para referirse a alguien en sus cartas. En la carta XLIV (c. 1608), probablemente escrita a Henry Goodyer, también lo emplea. Goodyer fue un amigo muy cercano de Donne, perteneciente al cortejo privado de Carlos I por lo que el apelativo que usa Donne remite al ambiente hispanófilo alrededor de la corte de los Estuardo. Goodyer tenía relación con otros poetas metafísicos como Michael Drayton (amigo de Drummond), el escenógrafo y arquitecto de la corte de Carlos, Iñigo Jones; y Ben Jonson. Goodyer además escribió versos epitalámicos a Buckingham y algunos otros en conmemoración del viaje a España de Carlos. Llamarlo Vuestra Merced es una forma de halagarlo al mismo tiempo que se establece un sentido de camaradería. (Cf. Sidney Lee, *Dictionary of National Biography*, Smith, Elder, & Company, Londres, 1901).

Donne había terminado de escribir su poesía no religiosa. Las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa, donde aparecen las primeras poesías de Góngora, Lope y Quevedo, no se publican sino hasta 1605 cuando Donne ya había volcado sus inquietudes poéticas hacia la poesía sacra.

Este reparo resulta un tanto arbitrario si se tiene en cuenta que, en primer lugar, las referencias puntuales a autores hispánicos en las obras más tempranas de Donne indican que quizás la crítica ha estado indagando en el lugar equivocado y que los modelos hispánicos de Donne están en fuentes distintas de las que esperamos; en segundo lugar, algunas de las muestras más tangibles de paralelismo entre su obra poética (y prosística) están en la poesía sacra que escribe en las primeras décadas del siglo XVII y que coincide con el periodo donde la marca de la literatura de España se advierte de manera más tangible en la corte de Jacobo I.

Como señala Valente, quizás el problema haya sido haber encasillado el problema a los poetas anticipados y haber dejado de lado el amplio espectro de autores españoles que circularon tanto en España como en Inglaterra, a la sombra de los cuales se originó el conceptismo en ambas orillas. Si bien es cierto que las fechas de publicación de las primeras colecciones de poesía de los grandes poetas conceptistas españoles dificultan la posibilidad material de contacto entre Donne y estos autores durante sus primeros años creativos, las pistas otorgadas por la presencia de varios libros españoles en las bibliotecas de poetas ingleses como William Drummond dan algunas señales de hacia dónde hay que orientar la búsqueda de los autores hispánicos de Donne: hacia los cancioneros, hacia Montemayor, hacia fray Luis de Granada.

La carta de 1623 ha servido para tejer toda suerte de teorías sobre los libros españoles de Donne. En extremos opuestos tenemos a Edmund Gosse quien, con el apoyo de James Fitzmaurice Kelly, elabora una lista de todos los autores españoles que podrían haber adornado las paredes de la biblioteca del poeta:

Surely Donne may have read everybody from Boscán and Garcilaso to the early Lope de Vega, whose *Dragontea* was published in 1598 and his *Rimas* in 1602. He may also have read the *Romancero General*, that great anthology of past and contemporary poets which was published in Madrid in 1600-05. He may even have known the early work of Góngora in Espinosa's *Flores de Poetas Ilustres* (1605). In fact with the exception of the drama he may have possessed on his shelves nearly all that is best worth reading in Spanish verse⁵⁷.

La lista muestra el entusiasmo de Fitzmaurice Kelly ante las posibilidades de lectura que se inauguran. El problema es que, en la obra de Donne, aparece sólo un par de referencias directas a autores españoles, dato que inevitablemente polariza la discusión hasta tornarla en cuestión de fe. Quienes se decantan por la creencia de que Donne en realidad estuvo influido por Francia e Italia más que por España arguyen que estos “autores españoles” no son sino autores religiosos de esa nación que escribieron en latín y a quienes, según las referencias de Donne, el poeta seguro leyó⁵⁸.

La falta de evidencia sólida del contacto de Donne con los autores de España se manifiesta únicamente si se le estudia de manera aislada. Si se parte del supuesto de que el castellano es una lengua de difícil acceso y poco frecuentada en Inglaterra, parece al menos osado suponer que Donne hubiera leído todos estos oscuros textos hispánicos. Desde un punto de vista más amplio, la lista de autores presentada por Gosse no es del todo fantasiosa: basta cotejar algunos de los títulos esgrimidos por Fitzmaurice-Kelly con los volúmenes encontrados en la biblioteca de Drummond para, al menos, establecer la posibilidad material de que Donne hubiera leído estos autores. El ambiente particular que rodea a Donne en el transcurso de su vida es coherente con esta idea.

Como hijo de nobles católicos, Donne fue educado por padres jesuitas. Su formación religiosa explica parte importante de la peculiaridad imaginativa del poeta y algunos de los

⁵⁷ Gosse, *op. cit.*, p. 177.

⁵⁸ Éste es el caso de Evelyn Simpson quien echa por tierra las teorías de Gosse, arguyendo que el crítico y biógrafo de Donne basa sus conjeturas en una sola evidencia textual. “On the strength of a single letter [...] Gosse built up a structure of conjecture which has been accepted by many critics as proof that Spanish literature was the dominant influence on Donne’s development. It is worth while examining a few of Gosse’s statements, so that we may see how little solid evidence there is to support them...”, en “Donne’s Spanish Authors”, *The Modern Language Review*, 43 (1948), 182-185.

puntos de confluencia entre su estilo y el de otros poetas españoles; también explica la fuerte marca que deja la persecución de los católicos en su imaginación. Pese a los importantes huecos en su biografía, se ha planteado convincentemente la posibilidad de que entre los años 1585 y 1587 Donne hubiera viajado a España como parte de la compañía de Henry Stanley, otro noble inglés afiliado al catolicismo⁵⁹. Hay varias referencias documentales a los viajes de Donne a España, sin embargo, han sido difíciles de fechar. En la primera biografía de Donne (1640), Isaac Walton explica: “He staid some years first in Italy, and then in Spain, where he made many useful observations of those countries, their laws and manner of government, and returned perfect in their languages”.⁶⁰ Se ha dicho que la biografía de Walton está plagada de conjeturas ficticias sobre la vida del poeta, sin embargo, no podemos dejar pasar por alto la referencia al hecho de que Donne hubiera vivido en España y que tuviera un buen manejo del castellano en un periodo en el que la poesía de los grandes poetas españoles circulaba por vía de los cancioneros y antologías.

La relación que Drummond de Hawthornden entabla con la poesía hispánica de finales del siglo XVI da muestra del lugar que tuvo el modelo hispánico para los poetas de esta generación; de igual manera, los versos de una de las sátiras de Donne permiten dimensionar el volumen de poesía hispánica importada a Inglaterra hacia finales del siglo XVI y la presencia que tuvo en el imaginario inglés al despuntar el siglo XVII. En su *Satyre II*, Donne alude al odio que se tiene a los poetas y establece una relación puntual entre poesía, España y catolicismo:

Though Pöetry indeed be such a sinne
As I thinke that brings dearth, and Spaniards in,
Though like the Pestilence and old fashione'd love,
Ridlingly it catch men; and doth remove
Never, till it be sterv'd out; yet their state
Is poore, disarm'd, like Papists, not worth hate⁶¹.

⁵⁹ Cf. Dennis Flynn, *John Donne and the Ancient Catholic Nobility*, Indiana UP, Indianapolis, 1995, pp. 162-3.

⁶⁰ Izaak Walton, *The lives of Dr John Donne, Sir Henry Wotton, Mr. Richard Hooker, Mr. George Herbert, and Dr. Robert Sanderson*, Londres, 1825, p. 31.

⁶¹ “Satyre II”, *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, Modern Library, New York, 2001. En lo sucesivo remito a esta edición para las citas de los poemas de Donne.

Los versos de Donne expresan elocuentemente la ambivalencia que prevalecía en Inglaterra frente a España. La representación irónica de la poesía como pecado se ata con los vicios que ésta acarrea consigo: hambruna y españoles (poetas, ha de suponerse). Los versos de Donne delatan la histórica animadversión inglesa hacia las cosas de España, y la postura del poeta frente a ambas. Donne establece que el pecado de la poesía, que se contagia como la peste o el amor anticuado, acarrea consigo un gusto por lo español. Que Donne comparte este gusto se corrobora con la carta a la cual ya se ha aludido. Llama la atención que los asedios que sufren los poetas (importadores de versos peninsulares) se comparen con los que reciben los católicos (*papists*) pese a que su condición empobrecida e indefensa desmerece del odio que se les tiene. Como veremos más adelante esta relación entre poesía, catolicismo y España se manifiesta en más de un lugar y expresa elocuentemente la condición de Donne como poeta, el fuerte estigma de su ascendencia católica y su gusto por los españoles.

De la misma época de su sátira, 1591, data la miniatura de la que se tomó el retrato que adorna la segunda edición impresa de sus poemas en 1635. Llama de inmediato la elección del lema español: “Antes muerto que mudado”⁶². La frase es una reelaboración de unos versos que aparecen en el libro primero de la *Diana* de Montemayor. Los versos, que podrían leerse como expresión de la renuencia de Donne a alterar sus creencias, aparecen en el texto de Montemayor como el lamento del pastor Sireno ante la inconstancia de su amada Diana. Así, Sireno se queja amargamente diciendo:

Sobre el arena sentada
de aquel río, la vi yo,
do con el dedo escribió:
“Antes muerta que mudada”.
¡Mira el amor lo que ordena,
que os viene a hacer creer
cosas dichas por mujer,

⁶² *Poems*, Londres, 1635.

y escritas en el arena!

Como cualquier lema, los versos “mudados” del retrato de Donne hacen un guiño irónico a quien sabe descodificarlos. Una vez focalizados en el lugar de enunciación, la cita se lee a contraluz de lo que parece decir a primera vista. La escritura en la arena de los versos “antes muerta que mudada” concentra un significado que muestra la ineludible mutabilidad del amor femenino ante los ojos de Sireno: tarda más en escribir los versos que juran la inmovilidad de su amor que lo que la arena en borrarlos. Pero lo que en los versos de Montemayor es una tematización del lugar común de la inconstancia femenina en cuestiones amorosas, en Donne se transforma en una suerte de máxima irónica que muestra la imposibilidad de la permanencia del ser ante el tiempo. Si bien el retrato muestra a un joven cortesano, en pose combativa, que porta un arete con la cruz católica (en una Inglaterra donde el catolicismo era perseguido) y muestra la espada como señal de honor⁶³, el lema revela agudamente la conciencia del poeta ante la volatilidad de la palabra, la identidad y el ser.

Si revisamos algunos de los primeros poemas de Donne, veremos que la mutabilidad es una de sus preocupaciones constantes y que el lema antes señala la inutilidad del retrato para detener el tiempo, que la terca renuencia de un Donne a cambiar. A primera vista, la traducción que Sir Isaac Walton ofrece de estos versos parece inapropiada y engañosa, sin embargo muestra que los contemporáneos de Donne entendían el guiño y la referencia intertextual a Montemayor. Como biógrafo, Walton muestra un interés marcado en presentar a Donne como ejemplo de santidad anglicana, y, si bien hay que tomar las afirmaciones de Walton con cautela⁶⁴, vale la pena citar la interpretación que da al lema del retrato del joven cortesano para mostrar que las implicaciones de la inclusión de los versos de Montemayor en

⁶³ Para un análisis detallado del retrato ver Flynn, *op. cit.*, pp. 1-9.

⁶⁴ Un dato elocuente de la postura de Walton ante la biografía de Donne es que la referencia al retrato de 1591 no aparece sino hasta la edición de 1675 (cf. Flynn, *op. cit.*, p. 5) muy probablemente por el carácter abiertamente católico del retrato.



Retrato de 1591 de John Donne incluido en *Poems* (1635).

el retrato no pasaron desapercibidas. Walton explica,

I have seen one picture of him, drawn by a curious hand at his age of eighteen, with his sword and what other adornments might then suit with the present fashions of youth, and the giddy gaieties of that age; and his motto then was:

“How much shall I be changed
Before I am changed!”

And if that Young, and his now dying picture, were at this time set together, every beholder might say, “Lord! How much is Dr. Donne already changed, before he is changed!” And in the view of them might give my reader occasion to ask himself with some amazement, “Lord! How much may I also that am now in health be changed, before I am changed, before this vile, this changeable body shall put off mortality!” and therefore prepare for it. But this is not writ so much for my reader’s memento, as to tell him, that Dr. Donne would often publicly in his sermons, mention the many changes both of his body and mind; especially of his mind, from a vertiginous giddiness...⁶⁵

Fuera de contexto, la de Walton parece una mala traducción del lema, sin embargo, podemos ver que el biógrafo interpretó el lema del retrato de Donne como una reflexión profunda sobre la mutabilidad, no sólo del cuerpo sino también de la mente humana.

Debido a la popularidad de la novela de Montemayor, no resulta sorprendente que Donne hubiese leído y recordado con claridad este pasaje. Montemayor parece haber sido uno de los autores españoles más influyentes en Inglaterra durante la última parte del siglo XVI. Sin embargo, no es el bucolismo amoroso de la obra de Montemayor lo que parece haber atraído al poeta sino la agudeza con que los versos capturan en un dicho breve la elusiva naturaleza de la identidad. Pese a que Montemayor es recordado sobre todo por su popular novela, valdría la pena traer a la vista la relación que Donne pudo haber tenido con su producción poética. En una carta de John Donne a su amigo Robert Kerr, el poeta vuelve a recordar al autor del lema que adornaba el retrato de 1591:

I beginne to bee past hope of dying: And I feele that a little ragge of Monte Magor, which I read last time I was in your Chamber, hath wrought prophetically upon mee, which is, that Death came so fast towards mee, that the over-joy of that recovered mee⁶⁶.

Evelyn Simpson utiliza esta cita para argüir que Donne no poseía una copia del libro de Montemayor (la *Diana*) y afirma que resulta poco probable que Donne sintiera admiración por

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 74.

⁶⁶ *Apud* Edmund Gosse, *op.cit.*, Letter CXVII.

la novela pastoril de Montemayor. Las conjeturas de Simpson resultan al menos cuestionables en varios puntos, si consideramos que el hecho de que una persona tome un libro ajeno de la biblioteca de su anfitrión para pasar el rato no implica en ningún sentido que no haya leído ese libro antes. La afirmación de Simpson pasa por alto las prácticas de lectura y relectura características de la época (además de que releer es siempre una práctica posible y deseable en cualquier época); y confunde la referencia al “fragmento” de Montemayor con una alusión a la *Diana*, pese a que Ernst G. Matthews, en un artículo de 1941⁶⁷, ya había argumentado convincentemente que los versos españoles recordados por Donne durante la enfermedad que lo asedió en 1623 no aparecen en la *Diana* sino en el *Cancionero* de 1562 del mismo escritor:

pues, muerte a quien ofrecida
tengo esta vida cansada,
ven a mí tan escondida,
que el plazer de tu llegada
no me torne a dar la vida⁶⁸

Se trata de una glosa que Montemayor hace a una canción popular que se incluye en el *Cancionero general de Hernando del Castillo* y que fue glosada por varios otros poetas españoles de los Siglos de Oro⁶⁹. Podemos tener por cierto que, si bien Donne no poseía un ejemplar del *Cancionero* de 1562 de Montemayor, al menos lo leyó y lo recordó en un momento crítico de su vida⁷⁰. Indagar con más profundidad en la relación entre Montemayor, los cancioneros y Donne puede rendir frutos, pues la obra poética del español guarda semejanzas con la del primer metafísico inglés: el gusto de Montemayor por la paradoja, el fuerte influjo que tuvo sobre él la poesía cancioneril (Donne llama a sus primeras poesías “songs”) y la división del primer cancionero de la poesía de Jorge Montemayor en poesía profana y poesía sacra guardan

⁶⁷ El artículo de Simpson es de 1948.

⁶⁸ *Cancionero (1562)* en *Poesía completa*, Biblioteca Castro, Madrid, 1996, p. 493.

⁶⁹ Cf. Ernst G. Mathews, “John Donne’s «Little Rag»”, *Modern Language Notes*, 56, (1941), 607-609. Mathews cita a Santa Teresa, Cervantes, Lope de Vega y a Calderón como autores que la glosaron.

⁷⁰ Cabe advertir que tampoco se puede tomar la carta de Donne demasiado al pie de la letra, pues se trata de una carta entre amigos: la referencia a la remembranza de los versos de Montemayor durante su convalecencia parece más a un acto de camaradería entre personas que comparten el gusto por un autor, que la confesión de un amigo a otro de que, durante su última visita, había estado revolviendo la estantería de su biblioteca.

ciertas semejanzas con John Donne. Ambos poetas también guardan una relación estrecha con la *devotio moderna*, el cristocentrismo y las nuevas prácticas de oración y meditación.

Cualquiera que sea el caso con Montemayor, podemos estar seguros de al menos otro autor que adornaba los estantes de la biblioteca de Donne. En un sermón de 1623, Donne menciona de paso a cierto “autor popular español”:

I remember a vulgar Spanish Author, who writes the *Josephina* the life of Joseph, the husband of the blessed Virgin Mary, who moving that question, why the Virgin is never called by any style of majesty, or honour in the Scriptures, he says, That if after the declaring to be the mother of God, he had added any other title, the Holy Ghost had not been a good courtier (as his very Word is), nor exercised in good language, as he thinks that has been a defect in the Holy Ghost himself⁷¹.

El tono de familiaridad con el que Donne alude al texto español durante el sermón da fe de la cotidianidad con la que circulaban los libros de autores religiosos españoles en la Inglaterra del siglo XVII. El texto al que se refiere es la *Josefina* (1609) de Jerónimo Gracián, autor estrechamente vinculado a Teresa de Ávila, de quien el religioso fue ferviente discípulo y amigo cercano⁷². El fragmento que Donne cita de memoria parece ser el siguiente:

Una excelencia (entre otras) tiene María y es que los Evangelistas sagrados escriben de ella muy pocas palabras: llámanla madre de Jesús, sin particularizar otros títulos y renombres. Hicieron esto como discretos cortesanos: pues en ley de buena crianza a quien se la ha dado título de Magestad, no se puede llamar Alteza, y si le han llamado Alteza afrenta es decirle Señoría⁷³.

La Biblioteca Británica alberga una copia del ejemplar de la *Josefina* en cuya portada se lee en italiano: “Per Rachel ho servito & no per Lea” seguido de la firma “John Don”. La costumbre de Donne de adornar sus libros con lemas y refranes permitió que, en 1941, José A. Muñoz Rojas identificará el ejemplar como parte del acervo de la biblioteca del poeta. Ya en otra ocasión, Donne había insertado un refrán español (“De juegos, el mejor es con la hoja”) en un ejemplar de su obra, *Pseudo-martyr*, que el poeta regaló a un amigo⁷⁴. La presencia de este material no ha suscitado mucho interés por parte de la crítica, más allá del comentario de

⁷¹ *Apud* José A. Muñoz Rojas, “Un libro español en la biblioteca de Donne”, *Revista de Filología Española*, 25 (1941), 108-111, p. 110.

⁷² Cf. *Retratos de españoles ilustres*, Madrid, 1791. s.v.

⁷³ *Ibid.*, pp. 108-9.

⁷⁴ *Loc. cit.*

Muñoz Rojas en cuanto a la predilección de Donne por los conceptistas, más que por los culteranos (lo que sea que eso quiera decir). Quizás adicionalmente, se podría agregar que la elección de un autor vinculado a Teresa de Ávila establece un punto de contacto entre Donne y el misticismo español.

Más allá de la pesquisa de los libros que adornaron la biblioteca del poeta, cabe señalar que el ambiente en el que se mueve John Donne durante la parte posterior de su carrera es el contexto hispanófilo de la corte de Jacobo I del cual hablaremos con más detenimiento en el siguiente capítulo. Desde su llegada al trono en 1603, Jacobo establece una política de acercamiento a España y empieza a negociar una alianza matrimonial entre sus hijos y esa nación. Este proceso estuvo ligado a una política de apertura, importación y traducción de textos españoles. Conforme avanzan las primeras dos décadas del siglo XVII, la relación con España y sus manifestaciones culturales se va estrechando hasta el momento más álgido de las negociaciones, cuando Carlos I viaja a España en 1623 para tratar de concretar el matrimonio. Más adelante hablaremos de la relación entre este episodio histórico y las producciones teatrales de la corte. Por el momento, sólo aprovechó el ejercicio de panorama amplio para establecer que la carrera de Donne como predicador comparte tiempo y espacio con las producciones teatrales del siglo XVII en las que hay una indiscutible dosis de hispanismo, por lo que el señalamiento sobre su relación con España no resulta del todo sorprendente. Muchos de los sermones de Donne se leen en Whitehall durante los mismos años en los que se representan las adaptaciones de tramas hispánicas hechas por Francis Beaumont, John Fletcher, Philip Massinger y Thomas Middleton entre otros.

Donne toma órdenes en la iglesia anglicana en 1615 a petición expresa de Jacobo I y al año siguiente empieza su carrera como predicador para pronto volverse uno de los sermonistas más visibles de la época. La fama de Donne como predicador lo hace ser partícipe de los

círculos más altos de la corte y en 1621 recibe el título de decano de la catedral de St. Paul, uno de los títulos de más importancia dentro de la iglesia anglicana. Como decano de St. Paul su puesto se vuelve profundamente político. En 1622, da un sermón en defensa de las censuras hechas por Jacobo I (*Directions to Preachers*) para controlar las voces críticas, provenientes de la iglesia, que hablaban contra la alianza matrimonial con España. Dicho de manera explícita: Donne se encontraba en el ojo del huracán en el momento más ríspido del acercamiento entre las dos naciones.

La fecha en la que Donne escribe a Buckingham en Madrid sobre sus autores españoles, la de la carta a Robert Kerr en la que hace referencia a los versos de Montemayor (y a su casi fatídica enfermedad) y la del sermón en el que menciona la *Josefina* de Jerónimo Gracián coinciden con la fecha de más tensión en cuanto a la alianza del matrimonio real entre el príncipe de Gales y la infanta María. ¿Será posible que en la carta de 1623 Donne haya tenido interés en mostrar su cercanía con España para que, de llevarse a cabo la unión, fuese considerado como miembro elegible para uno de los puestos políticos que, sin duda, surgirían de la llegada de la infanta María a Inglaterra? Gosse incluso comenta que la enfermedad de 1623 fue afortunada ya que evitó que el poeta se viera inmiscuido en la purga que se desató del desastre de la estrategia diplomática⁷⁵. Cuando la alianza fracasa, y el embajador de Inglaterra en España, Lord Digby, es usado como chivo expiatorio para castigar el fallido intento de aliarse con España, Donne también tiene que comparecer por su cercanía con el diplomático. Según Gosse ésta es la única ocasión en la que Donne tuvo problemas con Jacobo⁷⁶.

Más allá del embrollo político en el que estaba involucrado Donne, nos interesa señalar que su red de relaciones lo hacía partícipe de un círculo en donde la literatura de España tenía una presencia significativa. En el catálogo de la subasta de la biblioteca de George Digby, el

⁷⁵ Cf. *op. cit.*, p. 194.

⁷⁶ Loc. cit.

hijo del desafortunado embajador y amigo de John Donne, aparecen 128 libros incluidos bajo el subtítulo “Libri Hispanici”. Entre ellos figuran las obras de Quevedo, santa Teresa, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, varios compendios de comedias escritas por los dramaturgos más célebres de España, el *Quijote*, el *Persiles*, el *Guzmán*, la *Pícara Justina*, la *Diana*, la *Celestina*, la *Araucana* de Ercilla, el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan y la edición de López de Vicuña (1634) de las obras de Luis de Góngora, por mencionar los títulos más llamativos⁷⁷. Pese a que la lista incluye varios títulos publicados después de la muerte de Donne, el documento da una idea de la circulación de la materia hispánica en Inglaterra y del intercambio cultural propiciado por la relación diplomática, ante el cual Donne difícilmente podía mantenerse al margen, tomando en cuenta su cercanía con la corte y su avidez como lector.

Asimismo, la figura del embajador John Digby se relaciona con la de otros dos hispanistas: James Mabbe y Leonard Digges. Ambos viajan junto con el embajador a Madrid como parte de la comitiva diplomática encargada del matrimonio real desde 1611⁷⁸. Mabbe es el célebre traductor de la novela de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* (*The Rogue*, 1622) y Digges, a su vez, traduce la novela de Gonzalo Céspedes y Meneses, el *Gerardo* (*Gerardo, The Unfortunate Spaniard*) en el mismo año. Un enredado nudo de relaciones se configura entre este círculo de hispanistas al interior de la corte de Jacobo y las principales plumas de la época (Donne, Jonson, Shakespeare, Fletcher, entre otros). Cabe subrayar que, junto con Ben Jonson, Digges y Mabbe aportan versos laudatorios al célebre primer folio de Shakespeare.

El interés por parte de autores ingleses de la corte de Jacobo en las novedades literarias de España se puede advertir en el flujo constante de materiales literarios de la península hacia la isla. En nota encontrada en una copia de las *Rimas* (1613) de Lope de Vega, Leonard Digges

⁷⁷ *Bibliotheca Digbeiana, sive, Catalogus librorum in variis linguis editorum*, Londres, 1680.

⁷⁸ Cf. Paul Morgan, “Our Will Shakespeare and Lope de Vega: An Unrecorded Contemporary Document”, *Shakespeare Survey*, 16 (1963), 118-20.

escribe a un tal Will Baker lo siguiente:

Will Baker: knowing that Mr. Mabbe was to send you this book of sonnets, which with Spaniards here is accounted of their Lope de Vega as in England we should of our Will Shakespeare, I could not but insert thus much to you, that if you like him not, you must never, never read a Spanish Poet.

Leo: Digges

La nota ofrece evidencia del incipiente culto a Shakespeare así como la apreciación de los ingleses de la época por la poesía hispánica. En particular señala a Lope de Vega como una figura, si bien no del todo conocida, al menos considerada lo suficientemente relevante como para compararla a la de Shakespeare⁷⁹. Más allá de esto, la nota también da cuenta de las prácticas de intercambio que acompañaron esta aventura inglesa en España. Cabe preguntarse qué otros libros hispánicos fueron enviados a Inglaterra de esta misma forma y con cuáles de estos pudo haber tenido contacto Donne por medio de sus relaciones diplomáticas.

Me ocuparé de James Mabbe y de Digges con más detenimiento en el último capítulo cuando hablemos de la fama y fortuna de la novela picaresca en Inglaterra, aunque por el momento me interesa establecer algunos vínculos transversales entre Mabbe y las diferentes manifestaciones de la literatura hispánica que se analizarán a través de este trabajo. Mabbe traduce una selección de las *Novelas ejemplares* de Cervantes (selección en cierta medida marcada por el éxito de las adaptaciones de Fletcher analizadas en el capítulo 3); también aporta versos para el primer folio de Shakespeare y el de Fletcher (situación que pone a Mabbe en contacto directo con los más grandes dramaturgos de la época jacobina) ambos editados por Edward Blount (quien a su vez edita tanto la traducción del *Quijote* de Thomas Shelton cuanto las traducciones del *Guzmán* y el *Gerardo* hechas por Mabbe y Digges, respectivamente); Mabbe traduce la novela picaresca de Alemán y *La Celestina*; participa de la comitiva diplomática relacionada con Digby; y traduce un sermonario (*Devout Comtemplations*) de Cristóbal de Fonseca en 1629.

⁷⁹ Cf. *ibid.*, p. 119.

Lo que importa señalar en este momento es que la selección de textos traducidos por James Mabbe funciona como una suerte de muestra del tipo de literatura española que atrajo el interés de los ingleses durante este periodo. La decisión de Mabbe de traducir, junto con obras de indiscutible mérito literario, un sermonario católico en una Inglaterra anglicana puede parecer enigmática (y, como veremos más adelante, no del todo inocente); sin embargo, este interés no fue ninguna excentricidad: entre las obras hispánicas más populares del momento figuraron los sermonarios y la literatura devota. A decir de Jose Ángel Valente:

Contra todo lo que, en principio, cabría suponer, la literatura religiosa española (tratados ascéticos, de devoción, de práctica de oración y de la meditación, junto con el nutrido sector de los sermonarios) constituye una auténtica zona de coexistencia pacífica entre las dos naciones⁸⁰.

El sermón y las meditaciones (fundamentales para entender la obra posterior de John Donne) son poco atendidos dentro de la historia de la literatura como géneros literarios, pese a que éstos se erigen como una pieza clave para entender algunas de las prácticas e innovaciones literarias de la época. Hay que tener en cuenta que son dos los cauces por los que la poesía metafísica de la isla estuvo afectada por las letras de España: por un lado, por la aproximación y el intercambio cultural propiciado por las circunstancias políticas e históricas a partir de las cuales se derivó la admiración de los ingleses de la corte por el arte de ingenio español; y, por otro, debido al éxito que los sermonarios españoles tuvieron en los últimos años del siglo XVI y los primeros del siglo XVII; éxito que afectó las prácticas de oración, meditación y escritura entre los autores religiosos ingleses. Vale la pena precisar que, por motivos de claridad en la exposición, conviene separar ambos puntos de contacto, aunque se podrá ver que las formas de innovación poética relacionadas con el conceptismo tienen, a su vez, muchos puntos de encuentro con el desarrollo de cierta línea de poesía y prosa espiritual que emplea la metáfora violenta como un recurso fundamental para lograr el ímpetu expresivo.

⁸⁰ *Op. cit.*, pp. 136-7.

En su estudio sobre la poesía religiosa de España e Inglaterra, Edward M. Wilson establece una relación puntual entre el empleo de la metáfora extendida en la prosa espiritual de finales del siglo XVI y el desarrollo del conceptismo en ambas tradiciones. Wilson destaca el hecho de que el primer autor en acuñar el término “concepto” para referirse al uso de la metáfora extendida con un giro ingenioso fue el poeta Alonso de Ledesma quien, en el año 1600, publicó sus *Conceptos espirituales*, que sirvieron como modelo creativo para mostrar las posibilidades artísticas del empleo de este recurso poético. Ledesma recibe su formación religiosa por parte de los jesuitas y, en sus poemas religiosos, construye entramados metafóricos, comparaciones ingeniosas extendidas entre cosas dispares, para llevarlas hasta sus últimas consecuencias. En la opinión de Wilson, la poesía de Ledesma es un fracaso artístico; sin embargo, el mismo crítico advierte la importancia que la publicación del poemario de Ledesma tuvo en la apertura de un nuevo cauce estético para grandes plumas de la época. Siguiendo la nomenclatura de Gracián, los conceptos de Ledesma eran frutos del ingenio, aunque carecían de la agudeza que caracteriza toda la gran poesía conceptista que se desarrolla durante estos años.

Aún queda mucho que decir sobre la forma en que la meditación, o lo que algunos religiosos denominaron la oración mental, en el catolicismo postridentino confluye con algunas de las prácticas discursivas que caracterizan el barroco literario⁸¹. El influyente estudio de Louis Martz ha mostrado que muchas de las similitudes estilísticas entre poetas metafísicos ingleses de muy diversa índole (y aquí su argumento se podría extrapolar a los autores españoles) se pueden explicar a partir del influjo que tuvo la práctica cotidiana de la oración mental entre los poetas del siglo XVII. En el caso de Ledesma, se puede ver que la formación religiosa del poeta afecta de manera importante su tratamiento de la imagen.

⁸¹ Basta pensar en la formación jesuita de Baltasar Gracián y en la influencia de los ejercicios ignacianos en las *Rimas sacras* de Lope de Vega para ejemplificar el caso.

El método de la oración mental, inaugurado por san Buenaventura y sistematizado por Ignacio Loyola, pero reformulado y propagado por autores como el jesuita francés Francisco de Sales, o el dominico español fray Luis de Granada, dio entrada a un nuevo tipo de devoción, disciplinada y estructurada, desde un ámbito personal y privado que permitió la interiorización de la experiencia religiosa por medio de la actualización sensorial de la experiencia. La popularidad y amplia difusión de los ejercicios de meditación significó un cambio en la forma de experimentar la piedad como un ejercicio formal de examen de conciencia que encontraba puntos de confluencia con la creación literaria. La relación puntual que Martz establece entre la práctica de la meditación y el estilo poético de algunos de poetas como John Donne, George Herbert y Robert Southwell radica en la importancia que se le da a la visualización como paso fundamental para efectuar la meditación. El sujeto que medita debe formar en su interior una imagen, ya sea por medio de analogías, comparaciones o dramatizaciones de los temas sobre los que se medita durante el ejercicio⁸². Fray Luis de Granada recomienda que

...cuando el misterio que queremos pensar es de la vida y pasión de Cristo, o de alguna otra cosa que se puede figurar con la imaginación (como es el juicio final, o el infierno, o el paraíso), debemos figurar cada cosa de éstas con la imaginación, de la manera que ella es o de la manera que pasaría, y hacer cuenta que allí, en aquel mismo lugar donde estamos, pasa todo aquello en presencia nuestra; para que con esta representación de las cosas sea más viva la consideración y sentimiento dellas. Y algunos hay que dentro de su mismo corazón imaginan que pasa cualquier cosa de estas que piensan, porque, pues en él caben ciudades y reinos, no es mucho que pueda caber también la representación y figura de estos misterios. Y aun esto suele ayudar mucho para traer el ánima recogida, entendiendo en labrar como abeja dentro de su corcho su panal de miel.⁸³

Las recomendaciones de fray Luis de Granada otorgan un lugar central a la imagen: la meditación se manifiesta como la materialización y reactualización de la experiencia espiritual a través de la visualidad. Pese a que la tradición sermónística es muy variada y amplia, me interesa centrar la atención en la obra de fray Luis de Granada debido a la relación puntual que ésta guarda con la poesía y la prosa de John Donne.

⁸² Cf. *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, Yale UP, New Haven and Londres, 1962, p. 26.

⁸³ *Libro de oración y meditación. Obras Castellanas. II*, Biblioteca Castro, Madrid, 1997, p. 62.

Granada no es, por mucho, el único autor espiritual que circuló en Inglaterra durante el siglo XVII; sin embargo, sí fue el más popular. A diferencia del manual de Loyola (dirigido a religiosos quienes se encargaban de conducir sus propias meditaciones o las de sus devotos durante la confesión) se puede advertir que el *Libro de oración y meditación* de Granada estaba pensado como una guía de autoenseñanza sistemática de meditación para un público no especializado. Además de explicar, paso por paso, el método y el orden que se debía seguir para efectuar la oración mental, Granada propone un programa de dos sesiones diarias, en la mañana y en la tarde, de aproximadamente una hora cada una, para meditar sobre temas preasignados. Esta distribución del horario de las meditaciones hizo el sistema de Granada mucho más accesible para un público secular. Las mañanas se destinaban a la reflexión sobre la muerte de Cristo y el Calvario; y las noches se reservaban para las consideraciones en torno al pecado, la muerte y el juicio final. Granada incluso se ocupa de temas como la preparación del espacio donde se efectuarán las meditaciones y las técnicas que propician el vuelo meditativo (un espacio propicio y silencioso, un soporte visual o material, etc.).

El estilo de la prosa de Granada resulta relevante para su relación con la poesía espiritual de este periodo porque provee al lector de ricos ejemplos de *meditaciones* plasmadas por su apta y plástica pluma. De esta manera, el manual de Granada mostraba no sólo el método de la meditación, sino las infinitas posibilidades *meditativas* (imaginativas) que se abrían para quien llevaba a cabo los ejercicios. No resulta extraño que Granada fuera uno de los autores religiosos más populares de la época: como parte de la orden de los predicadores, los dominicos, los textos de Granada se sostenían sobre su gran vehemencia retórica. La particularidad del estilo del fraile dominico incorporaba a los ejercicios espirituales de Loyola la invitación deleitosa a la lectura. Como explica Cristóbal Cuevas: “la obra literaria de fray Luis de Granada resulta ininteligible vista como un monumento teológico convencional, y no como

lo que es en realidad: predicación por escrito, que quiere mover a la voluntad y provocar la acción a través de un discurso afectivo, antes que un pulcro pensamiento especulativo”⁸⁴. En su *Libro de Oración y Meditación* Granada incorpora el empleo de la metáfora extendida, en particular de la que remite a una realidad cotidiana, material y palpable, como rasgo característico del estilo literario de sus meditaciones.

La primera traducción de Granada al inglés data de 1582 y fue hecha en París por Richard Hopkins a petición expresa de uno de los delegados apostólicos de Pío V en Inglaterra (Thomas Harding). Fue hecha, específicamente, para el “rescate” espiritual de las almas inglesas que se habían “perdido” después del cisma. Hopkins afirmaba que se le había pedido la traducción de algunos libros españoles porque “con ellos se conseguirá provecho espiritual mucho mayor para salvar en nuestro país almas cristianas del cisma y la herejía y de toda clase de pecados e iniquidades que con los libros que se ocupan de las controversias de religión...”⁸⁵. La cantidad de ediciones posteriores del *Libro de oración y meditación* es lo suficientemente elocuente para hablar del éxito de Granada en Inglaterra: el libro se imprimió en la isla por primera vez en 1592, seguido de ediciones en 1599, 1601, 1602, 1623 y 1634. Hay alusiones a Granada en poetas como Robert Southwell, Edmund Spenser y Henry Vaughan⁸⁶. Sobre este mismo punto, resultan reveladoras las palabras que el famoso embajador de España en Inglaterra, Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, dirige al duque de Lerma en 1614 con respecto a los gustos literarios de Jacobo I: “De fray Luis de Granada me ha dicho el rey grandes bienes y que él lee, con gran gusto, sus obras; llámale el reverendo Granada y hame dicho, muchas veces, que es muy honrado reverendo”⁸⁷.

A través de varios pasajes que evocan fragmentos específicos de la obra de Granada,

⁸⁴ “Introducción”, en fray Luis de Granada, *Libro de oración y meditación...*, p. xv.

⁸⁵ *Apud* José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 136.

⁸⁶ Cf. José Ramón Fernández Suárez, “Repercusiones de la obra de fray Luis de Granada en los sermones de John Donne”, *ES: Revista de filología inglesa*, 4 (1974), 109-132, p. 112.

⁸⁷ *Apud* José Ángel Valente, *op. cit.*, p. 140.

Drummond de Hawthornden muestra, una vez más, la indeleble marca que la materia hispánica dejó en su producción poética y prosística. En *The Cypress Grove* (1623) Drummond hace una meditación en prosa sobre la muerte y la vanidad de los deseos humanos. Drummond inicia su reflexión contando cómo, por las noches, el terror a la muerte no le permite conciliar el sueño y que la reflexión sobre la vanidad de la vida humana ofrece solaz frente a esta angustia. El estilo de Granada parece filtrarse en la forma en la que se estructura la divagación meditativa al igual que en la inclusión de distintos pasajes tomados directamente del padre dominico⁸⁸. Por ejemplo, para mostrar la vanidad de las labores humanas, Granada recurre a la imagen de la araña:

Los días de nuestra vida gastamos como las arañas: porque así como este animal trabaja noche y día en aquella tela que hace, desentrañándose y consumiéndose por darle cabo, y todo este trabajo tan largo y costoso no se ordena a más que hacer una red muy delicada para cazar moscas, así el hombre miserable ninguna cosa hace sino trabajar noche y día con espíritu y cuerpo y todo ese trabajo no es más que cazar moscas, que son cosas de aire y muy poco valor ya algunas veces acaece que después de muchos caminos y trabajos, acabada ya la tela, un viento recio que sobreviene, se lleva en el aire la tela; y a su dueño también con ella, y así perece el trabajo y el trabajador todo junto en un momento⁸⁹.

Drummond retoma este pasaje de la siguiente manera:

Are the actions of the most part of men, much differing from the exercise of the spider? that pitcheth toils and is tapist, to pray on the smaller creatures, and for the weaving of a scornful web eviscerateth itself many days, which when, with much industrie finished, a tempestuous puff of wind carrieth away both the work and the worker?⁹⁰

El poeta escocés hace una versión sutilmente más explicativa y sintética de la imagen de Granada. La telaraña no sólo es un trabajo inútil sino también desdeñoso (*scornful*) por parte del arácnido. En Drummond, la futilidad de las labores humanas se carga de una negatividad e insidia que no aparece de manera evidente en las palabras de Granada (no está demás recordar el contexto de intriga y purga que caracterizó la corte jacobina). Las palabras de Drummond que siguen a su versión del pasaje resultan más interesantes, pues muestran la forma en que el

⁸⁸ Cf. Matthew P. McDiarmid, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁹ *Vida y obra de fray Luis de Granada*, San Esteban, Salamanca, 2005, p. 375.

⁹⁰ *A Cypress Grove*, Edinburgh, 1623, p. 52.

modelo de Granada, la ejemplificación moral a través de un concepto complejo, sirve como punto de partida para dar pie a otras imágenes que ya no aparecen en el texto del dominico.

Drummond continúa y elabora sobre la imagen de Granada:

or are they not like the plays of children? or (to hold them at their highest rate) as is a may-game, or what is more earnest, some study at chess? every day we rise and lie down, apparel and disapparel ourselves, weary our bodies and refresh them, which is a circle of idle travels and labours (like Penelope's task) unprofitably renewed⁹¹.

Drummond parece probarse a sí mismo contra Granada soltando una imagen tras otra, para ver cuál puede resultar tan explicativa, elocuente y precisa para describir las distintas jerarquías de las acciones humanas. El poeta reconoce el valor explicativo de la imagen de fray Luis, pero trata de buscar ejemplos más aptos para los distintos tipos de acciones humanas por la misma vía que el dominico: los juegos infantiles, las bromas, los juegos de ajedrez. Unos párrafos más adelante Drummond retoma otra imagen de Granada. Granada explica:

Y ya que las bestias pelean contra nosotros, y casi todas las cosas que fueron criadas para nuestro servicio no menos son para nuestro daño que para para nuestro servicio (antes parece que todas ellas se han conjurado contra nosotros), ya que esto es así, fuera algún remedio si los hombres se hicieran a una, y fueran tan conformes con la paz como son con la naturaleza. Más no es así; sino que ellos mismos han vuelto sus armas contra sí mismos y entre todas las criaturas no hay otro contra quien más se escruelezca el hombre, que contra el consorte de su misma naturaleza ¿Cuántos géneros de máquinas y de municiones y de armas han inventado los hombres para ofender y defenderse de otros hombres? ¿A cuántos despoja cada día de la vida la espada cruel del enemigo? ¿Cuántas amenazas, robos, injurias, heridas muertes, deshonoras, cautiverios padecen cada día unos hombres de otros hombres?⁹²

Drummond, una vez más, hace una síntesis de la idea de Granada pero retoma sus enumeraciones, sus preguntas y su vigor retórico para enlistar las atrocidades que el hombre comete contra el hombre:

The air, the sea, the fire, the beasts, be cruel executioners of man, yet beasts, fire, sea and air are pitiful to man in comparison of man. For more men are destroyed by men, than by them all. What scorns, wrongs, contumelies, imprisonments, torments, poisons, receiveth man of man? What engines and new works of death are daily found forth by man against man? What laws to thrall his liberty? Fantasies and scarebugs to inveil his reason? Among the beasts is there any that hath so servile a lot in another's behalf as man? Yet neither is content, nor he who reigneth, nor he who serveth⁹³.

⁹¹ Loc. cit.

⁹² Obras del Venerable P. fray Luis de Granada, Madrid, 1786, p. 220.

⁹³ *A Cypress Grove*, Edinburgh, 1623, p. 52.

Como vemos el giro que Drummond da a las palabras de Granada enfatiza el ambiente de insidia, injusticia y servilismo que tantos otros de sus contemporáneos denunciaron con respecto a la corte inglesa de ese momento y que, a la larga, conduciría a la Guerra Civil. Pese a que Drummond tiende a reconcentrar las imágenes y a sintetizar las largas construcciones de fray Luis, el carácter rítmico y expresivo se conserva en ambos autores. Matthew McDiarmid afirma haber encontrado casi una veintena de pasajes en *The Cypress Grove* tomados de la obra de Granada y atribuye el interés de Drummond en el padre dominico a la riqueza poética de su prosa.

La primera página de la edición de 1623 de *Cypresse Grove* de la Biblioteca Nacional de Escocia muestra que el libro fue otorgado por el propio autor al King James College (“given to the college of King James in Edinburgh by the author, 1624”) que había sido fundado apenas en 1621 por el rey escocés, ahora en funciones como rey de Inglaterra. Drummond contribuyó generosamente a la construcción del acervo de la biblioteca universitaria y el hecho de que entregara su libro da pie a creer que este tipo de prosa espiritual (influida por el ejemplo de Granada, quien fue celebrado por el propio Jacobo, según el testimonio de Gondomar) se consideraba un modelo apto y didáctico para la universidad. McDiarmid incluso aventura, de manera estrictamente intuitiva, aunque convencida, que el modelo para el célebre estilo de los sermones de John Donne proviene, no de la tradición inglesa, sino de modelos como Granada⁹⁴. José Ramón Fernández Juárez⁹⁵ se dio a la tarea de cotejar los sermones de Donne con la obra de Granada y pudo corroborar la afirmación de McDiarmid. El trabajo de Fernández Suárez recopila al menos unos treinta pasajes de fray Luis de Granada retomados e integrados a los sermones de Donne. Pese a que algunos de los ejemplos de paralelismo citados por el crítico se podrían atribuir a tradiciones convergentes del cristianismo, la

⁹⁴ Cf. *op. cit.*, p. 23.

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 112.

frecuencia y particularidad en el uso de las imágenes no deja lugar a dudas de que John Donne integró algunas de las técnicas de predicación del padre dominico a sus sermones.

Por ejemplo, se puede advertir un paralelismo entre un fragmento de los sermones de Donne y el siguiente pasaje de la *Guía de pecadores* (*The Sinner's Guide*), otro de los textos más populares de Granada:

Considera pues lo que fuiste *antes* de tu nacimiento y lo que eres *ahora* después de nacido y lo que serás *después* de muerto. Antes que nacieses eras una *materia sucia, indigna de ser nombrada*; ahora eres un *saco de mil miserias y enfermedades y después serás manjar de gusanos*. [...] Llégate mas de cerca al sepulcro de cada uno de ellos y no hallarás mas que *polvo y ceniza* gusanos y huesos hediondos [...] Pero mucho más es para temer lo que después de esto se sigue que es el temeroso tribunal del juicio divino la sentencia que allí se dará el llanto y crujir de dientes y las tinieblas sin remedio y los gusanos roedores de la conciencia que nunca mueren y el fuego que nunca se apagará⁹⁶.

En Donne una consideración similar a la que plantea Granada aparece como punto de partida para ponderar el estado pasado, presente y futuro del cuerpo aunque, al igual que en Drummond, los conceptos propuestos por el dominico aparecen reformulados y llevados al límite por medio de esa imaginación vertiginosa a la que Walton aludía en la biografía del poeta devenido predicador:

When I consider what I was in my parent's loins (*a substance unworthy of a word, unworthy of a thought*) when I consider what I am now (*a volume of diseases bound up together, a dry cynder, if I look for a natural, for a radical moisture, and yet a sponge, a bottle of overflowing rheums, if I consider accidental; an aged child, a gray-headed infant, and but the ghost of mine own youth*). When I consider what I shall be at last, by the hand of death, in my grave, (first, but putrification, and then, not so much as putrification, I shall not send forth so much as an ill air, not any air at all, but shall be all *insipid, tasteless savourless dust*; for a while, all worms, and after a while, not so much as worms, *sordid senseless, nameless dust*). When I consider *the past, and the present, and the future state of this body*, in this world, I am able to conceive, able to express the worst that can be inflicted upon man or fortune...⁹⁷

Al igual que en Drummond, este proceso de elaboración de la imagen será un sistema de composición que caracteriza el vuelo creativo del estilo sermonístico de Donne: el poeta se vale de su irrefrenable capacidad para conectar una idea con otra para asediar al escucha

⁹⁶ *Guía de pecadores*, Barcelona, 1820, p. 284. Para todas las citas de los sermones de Granada y de Donne que se integran en esta sección, las cursivas son mías.

⁹⁷ "Sermon 15. Preached at St- Paul's (1627)", *The Sermons of John Donne: Volume VII*, eds. George R. Porter y Evelyn Simpson, University of California Press, Berkeley, 1957, p. 390.

mediante una metáfora extendida que se va complicando en la medida en que se le añaden términos. En otro sermón del párroco inglés, se advierten ecos del pasaje que aparece unas líneas más adelante del fragmento sobre las arañas citado por Drummond. Ahí Granada pregunta

¿Quién podrá contar cuántos géneros de *enfermedades* tiene aparejados la naturaleza para el cuerpo de un hombre? *Llenos están los libros de los médicos de enfermedades y de remedios y cada día crece la doctrina con la novedad de los males y excede ya al ingenio de los pasados el número de los males presentes* y entre todos estos remedios apenas hay uno deleitable y muchos hay más penosos [...] Y si alguna complexión hay tan dichosa que no haya lidiado con estos males no está segura de otros acaecimientos con que cada día peligran aquellos a quien las enfermedades perdonan. ¿Cuántos *millares de hombres se bebe cada día la mar*? ¿Cuántos *se tragan* las guerras? ¿Cuántos han peligrado con temblores de tierra? ¿Con crecientes de ríos? ¿con caídas de casas y con picaduras y heridas de bestias ponzoñosas?⁹⁸

En Donne se identifica el siguiente pasaje:

Every man is encompassed within a sea of calamities, with a sea of scruples in his understanding, with a sea of *sinking and swallowing* in the sadness of spirit...Consider it but in one kinde, *diseases*. They stick to us, as that we are not sure, that any *old diseases mentioned in physicians books are worn out*, but that they every year produces new of which they have no mention, we are sure⁹⁹.

El punto de contacto evidente entre ambos textos es el tema del fragmento y la referencia puntual a las enfermedades nuevas que aparecen en los libros de los médicos. Ambos fragmentos parten de la reflexión en torno a la cantidad de males que tiene que enfrentar el hombre. Granada enumera, entre éstos, los millares de hombres que el mar se bebe todos los días y las guerras que se tragan a los hombre. Frente al referente literal del mar al que Granada se refiere, el mar en Donne tiene un sentido metafórico: es un mar de todas las calamidades que en Granada aparecen enumeradas. Ambos fragmentos se asemejan en el empleo del ritmo para representar la insistencia de las tribulaciones que afectan a los hombres. Las preguntas de Granada crean un ritmo obstinado que ataca al hombre como lo hacen sus males. Donne aprovecha las oleadas cadenciosas de las palabras para enfatizar la imagen del

⁹⁸ *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1863, vol. 3, p. 91-2.

⁹⁹ “Sermon IV (Preached at Lincoln’s Inn. [I Cor. 15.50])”, *The Sermons of John Donne: Volume X...*, p. 198.

mar de calamidades en el que, día con día, se ahoga el hombre; una imagen que, como señala Fernández Suárez, era gran favorita del poeta. Tanto en el texto de fray Luis de Granada como en el sermón de Donne se genera una marea rítmica generada por la aliteración y el ritmo de frases como “¿Cuántos han peligrado con temblores de tierra? ¿Con crecientes de ríos? ¿con caídas de casas...”; o la de Donne, “with a sea of sinking and swallowing in the sadness of spirit...”.

En la prosa espiritual de Granada, a menudo, se emplea la realidad inmediata como referente para hacer los enigmas de la religión más comprensibles para el lector no versado en los misterios divinos; aunque cabe advertir que, en varias ocasiones, el padre dominico se apoya en la dificultad de un concepto para lograr ese hallazgo sorpresivo que los teóricos del concepto relacionaron con la agudeza. Desde esta perspectiva, el concepto en fray Luis de Granada también aparece como una herramienta de conocimiento, como un llave que penetra y abre un significado antes vedado o que reanima un conocimiento ya demasiado sabido y de tan sabido, olvidado. Al tratar de explicar el misterio de la encarnación, fray Luis recurre al concepto de Cristo como espejo y explica:

Veis cuán a propósito viene esta invención de Dios (la encarnación), para que tuviésemos un clarísimo espejo en que nos pudiésemos mirar, pues ya sabéis que aún los espejos materiales así se hacen, juntando una cosa clara, que es el vidrio resplandeciente, con una tela de plomo que es oscuro; y de esta manera juntando lo claro con lo oscuro, se viene a hacer este espejo material. Y conforme a esto nos proveyó nuestro Señor por este medio deste espejo espiritual en el cual todas las virtudes de Cristo resplandecen como lo podréis ver discurriendo por todos los pasos de su vida santísima¹⁰⁰.

Granada busca una imagen apta para aclarar el misterio de encarnación de Cristo y recurre a una imagen basada en un conocimiento puntual y pormenorizado de la fabricación y el funcionamiento de los espejos. Para que los hombres pudieran apreciar la divinidad que habita en ellos, la claridad de lo divino (el cristal) tuvo que buscar un material oscuro, el cuerpo humano (la tela de plomo) en donde pudieran reflejarse. Granada da un giro a la

¹⁰⁰ *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, p. 230.

imagen de Cristo como espejo de la divinidad para enfatizar los aspectos corpóreos de la este punto fundamental y tan polémico del cristianismo, la necesidad de la transformación de lo divino en presencia corpórea y material; esa materia oscura que tanto preocupó a la poesía sacra del barroco y de la que hablaré con más detalle un poco más adelante.

El sermón en el que Donne parece retomar esta imagen de Granada fue pronunciado frente al cuerpo de Jacobo poco antes de que lo enterraran. Donne se centra en dos versiones de la imagen del espejo: por un lado, se trata del espejo como imagen de Cristo que necesita de un fondo oscuro, para poderse mostrar como espejo del hombre. Por otro, se habla del cuerpo en decadencia del rey como espejo donde las personas pueden admirar la vanidad de la vida humana. Sobre este punto Donne explica,

Jet shows a man his face, as well as crystal; nay, a crystal glass will not show a man his face, except it be steeled, except it be darkened on the backside: Christ, as he was a pure crystal glass, as he was God, had not been a glass for us, to have seen ourselves in, except he had been steeled, darkened with our humane nature. Neither was he ever so thoroughly darkened, as that he could present us wholly to ourselves, because he had no sin, without seeing of which we do not see ourselves. Those therefore that are like thee in all things, subject to humane infirmities, subject to sins, and yet are translated, and translated by Death, to everlasting Joy, and Glory, are nearest and clearest glasses for thee, to see thy self in¹⁰¹.

Donne retoma la imagen del espejo tal como aparece en Granada, aunque aclara y hace más explícito lo que en el dominico queda apenas sugerido. Más adelante opone el concepto de Cristo como espejo, al del espejo que se forma cuando tenemos un cadáver frente a nosotros. Donne arguye que el espejo de Cristo no logra comprender al ser humano en su totalidad por la ausencia de pecado; por lo que el espejo de los muertos, de nuestros semejantes (en este caso el monarca muerto) es el medio más útil para entender nuestra propia vanidad. La particularidad y complejidad del concepto del espejo tal como aparece en el dominico permite a Donne elaborar un concepto diferente. Donne toma una imagen inicial, de Granada o de algún otro autor, y la examina desde distintos ángulos: la altera, la cuestiona, la reelabora.

¹⁰¹ “Denmark House, some days before the body of King James was removed from thence, to his burial” (1625), *The Sermons of John Donne: Volume X...*, p. 10.

Este procedimiento de elaboración conceptista de las imágenes constituye el eje fundamental en torno al cual se organizan los *Holy Sonnets*. Cabe recordar que el título original de los sonetos era *Devine Meditations* y que, en la epístola dedicatoria en verso, Donne aludía a seis poemas listos y a un séptimo en elaboración:

...though the engendering force from whence they came
be strong enough, and nature do admit
seven to be born at once, I send as yet
but six, they say, the seventh hath still some maim.

La colección de sonetos parece haber sufrido muchos cambios y alteraciones en el proceso de escritura; sin embargo, el hecho de que Donne mencione su plan de hacer siete sonetos conduce a pensar que había un sentido particular en esta manera de organizarlos. La relación puntual entre la estructura interna y externa de esta colección de sonetos y las técnicas de meditación vinculadas a la tradición católica ha sido estudiada por Louis Martz y por Helen Gardner con un enfoque iluminador, aunque quizás demasiado centrado en los jesuitas. Sobre este punto Martz afirma:

We can see the why, as Grierson records, three manuscripts of the “Holy Sonnets” entitle them “Devine Meditations”. They are in the most specific sense of the term, meditations, Ignatian meditations: providing strong evidence for the profound impact of early Jesuit training upon the career of John Donne.

El peso que Martz otorga a la formación jesuita de John Donne (con la que Donne parece haber roto en cierto momento de su vida) quizás impide matizar algunas diferencias entre la rigidez de la estructura jesuita y las libertades poéticas que se permiten otros autores meditativos más afines al espíritu de Donne. La técnica recomendada por fray Luis en cuanto a que al sujeto que meditaba le era lícito imaginar cualquier cosa que cupiera dentro de su corazón, (“pues en él caben ciudades y reinos, no es mucho que pueda haber también la representación y figura de estos misterios. Y aun esto suele ayudar mucho para traer el ánima

recogida, entendiendo en labrar como abeja dentro de su corcho su panal de miel¹⁰²), no fue respaldada por todas las órdenes, por ejemplo, Francisco de Sales advertía que este era un método demasiado sutil y difícil para los principiantes¹⁰³. Incluso Granada era consciente de los extremos a los cuales podía conducir su método y advertía que “tampoco debe el hombre hinchar mucho la imaginación en las cosas que piensa, porque, demás de fatigarse con esto la cabeza, podría también caer él en algún engaño con esta vehemente aprensión, pareciéndole que realmente ve lo que con esta fuerza imagina”¹⁰⁴.

La meditación era un ejercicio de espiritualidad que permitía la integración de las prácticas introspectivas del anglicanismo a la tradición católica tan arraigada en la imagen, el ídolo, la reliquia y los elementos externos de la religión. La poesía sacra de Donne le permitía al poeta labrar un retablo, un conjunto de reliquias imaginativas ante las cuales el poeta se podía detener a meditar siguiendo su sensibilidad católica desde una práctica aceptada por el anglicanismo. La concreción específica de la imagen, la efectividad del engaño resulta de particular importancia para Donne. Desde este punto de vista, Granada resulta un modelo más apto que el sistema de la meditación jesuita, precisamente, porque éste enfatiza con mucho más vehemencia esa libertad visual y retórica tan fructífera para la imaginación del poeta.

Sobre los posibles modelos para los *Holy Sonnets*, Ferenc Zemplényi señalaba la coincidencia entre el plan original de Donne de escribir siete poemas y la secuencia de siete meditaciones propuestas por fray Luis de Granada a lo largo de la semana¹⁰⁵. El dato por sí mismo no soporta demasiados cuestionamientos, sin embargo, puesto a la luz de los paralelismos entre Donne y Granada y el análisis del esquema meditativo analizado por Martz y

¹⁰² *Libro de la Oración y Meditación*, p. 62.

¹⁰³ *Apud* Louis Martz, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁴ *Libro de la Oración y Meditación*, p. 62.

¹⁰⁵ “Orthodoxy and Irony. Donne’s Holy Sonnet N7”, *Studies in English and American (Budapest)*, 6, (1986), 155-70 y *The Holy Sonnets, the variorum edition of the poetry of John Donne*, Gary A. Stringer (ed.) Indiana UP, Indianapolis, 2005, t. 7, p. 143.

Gardner, la teoría no resulta del todo descabellada. Pese a que el problema requiere de un tratamiento más profundo y extenso del que permite este trabajo, se pueden advertir, como señaló Zemplényi, varias similitudes entre los temas de meditación propuestos por Granada para el examen de conciencia vespertino y los temas sobre los que versan los sonetos (de los pecados y conocimiento propio; de las miserias de la vida humana; de la muerte; del juicio final; de las penas del infierno; de la gloria de los bienaventurados; de los beneficios divinos¹⁰⁶).

La tendencia de Donne a ir alterando sus materiales conforme al proceso de escritura y la difícil datación de estos poemas hace pensar que la relación entre la estructura puntual de la meditación y los sonetos sea más bien laxa o que haya funcionado como un punto de partida para la elaboración de los sonetos. Por ejemplo, cabe la posibilidad de leer el célebre soneto XIV a la luz del siguiente concepto usado por Granada al inicio de su manual de meditación. Granada dice: “Porque en hecho de verdad, estas catorce meditaciones son otros tantos sermones en los cuales se da como *batería al corazón humano para rendirlo*, en cuanto fuese posible, y *entregarlo en manos de su legítimo y verdadero señor*”¹⁰⁷.

El concepto de Granada se puede leer como una especie de idea embrionaria que acaba de desarrollarse y cobrar vida en manos de Donne. En Granada, las meditaciones atacan al corazón para rendirlo y entregarlo a su creador; en Donne es Dios mismo (en su forma trinitaria) el que da batería al corazón,

Batter my heart, three person'd God; for you
As yet but knocke, breathe, shine and seeke to mend;
That I may rise, and stand, *o'ertrow mee'*, and bend
Your force, to breake, blowe, burn and make me new.
I, *like an usurpt towne, to'another due*,
Labour to'admit you, but Oh, to no end...

Aunque la idea es básicamente la misma, Donne elabora la extraña inversión que

¹⁰⁶ *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, pp. 242-254.

¹⁰⁷ *Libro de oración y meditación*, p. 15.

emplea Granada (la idea de que son las meditaciones quienes atacan al corazón y no el pecado) para explorar el tema de la paradoja de la santidad y la liberación. El corazón en el soneto sufre toda suerte de embates vinculados a los ejércitos: estos embates van hasta el extremo del cautiverio y la violación sexual:

Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste except you ravish me.

Donne transforma la violencia de los embates de la vida espiritual en una guerra donde el corazón es un cautivo que no sabe que el ejército invasor en realidad viene a liberarlo. El poema de Donne muestra el carácter escindido, doloroso y problemático de su propia vida espiritual. Como muchos otros sermonistas de la época, fray Luis de Granada centra gran parte de sus ejercicios en la reactualización de la experiencia espiritual mediante una aproximación emotiva y física a la meditación. No resulta extraño que los ejercicios se representen como un embate violento al corazón, ya que muchas de las “consideraciones” propuestas por Granada operan para provocar una impresión profunda y emotiva en el lector a partir de imágenes particularmente violentas.

Al igual que otros autores espirituales de la época, Granada invita a pensar en los sufrimientos de Cristo con un énfasis particular en la experiencia vivencial del sufrimiento de Cristo:

Pues, para que sientas algo, ánima mía, deste paso tan doloroso, pon primero ante tus ojos la imagen antigua deste Señor, y la excelencia de sus virtudes; y luego vuelve a mirarlo de la manera que está aquí [...]

Y después que así lo hubieres mirado y deleitándote de ver una tan acabada figura, vuelve los ojos a mirarle tal cual aquí lo ves, cubierto con aquella púrpura de escarnio, la caña por cetro real en la mano y aquella horrible diadema en la cabeza; y aquellos ojos mortales, y aquel rostro difunto, y aquella figura, toda borrada con la sangre y afeada con las salivas que por todo el rostro estaban tendidas. Míralo todo, dentro y fuera: el corazón atravesado con dolores, el cuerpo lleno de llagas, desamparado de sus discípulos, perseguido de los judíos, escarnecido de los soldados y despreciado de los Pontífices; desechado del rey inicuo, acusado injustamente y desamparado de todo favor humano¹⁰⁸.

¹⁰⁸ *Meditaciones para todos los días de la semana*, Valencia, 1836, p. 31.

Esta centralidad del cuerpo de Cristo aparece una y otra vez en la colección de sonetos.

Por ejemplo en el soneto XIII Donne dice,

Mark in my heart, O soul, where thou dost dwell,
The picture of Christ crucified, and tell
Whether His countenance can thee affright.
Tears in His eyes quench the amazing light ;
Blood fills his frowns, which from His pierced head fell ;
And can that tongue adjudge thee unto hell,
Which pray'd forgiveness for His foes' fierce spite?

Para resignificar la experiencia religiosa, para dimensionar en su justa medida el horror y la magnitud del sufrimiento de Cristo, el sujeto que meditaba debía sentir en carne propia, mediante un ejercicio de imaginación, el sufrimiento ajeno. El método de la meditación indagaba en situaciones que se pensaban ya bien sabidas para verlas con ojos nuevos. La contundencia de la imagen corpórea de Cristo permitía revitalizar la experiencia vivencial del sufrimiento de Cristo y así sentirla con todo su peso a costas. Dentro de la tradición católica, cabe señalar que éste es el momento en que la escultura sacra da un giro importante hacia el realismo: pintores y escultores trabajan en conjunto para crear piezas que imitan la materialidad del cuerpo humano y ocupan gran parte de su maestría y arte en imitar la corporalidad de los santos mediante la incorporación de tintas que imitan la carne (proceso denominado, curiosamente, *encarnación*), la sangre, las lágrimas, el pelo. Muchas de la figuras más famosas del arte sacro del siglo XVII fueron hechas a petición expresa de las órdenes que las solicitaban. Por ejemplo el *Cristo de la buena muerte* (1619) de Juan de Mesa fue hecho como un pedido especial para la orden jesuita en Sevilla, en tanto que para piezas como el *Cristo de la clemencia* (1603-1606) las órdenes expresas de los religiosos que las pidieron muestran la estrecha relación que hubo entre el desarrollo de este género de arte realista y la práctica cotidiana de

este tipo de oración y meditación¹⁰⁹. En el contrato para el *Cristo de la clemencia*, Mateo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona pide

que el dicho Cristo crucificado ha de estar vivo antes de haber expirado con la cabeza inclinada sobre el lado derecho mirando a cualquiera persona que estuviere orando al pie de él, como que le está el mismo Cristo hablándole y como quejándose que aquello que padece es por el que está orando y así ha de tener los ojos y rostro con alguna severidad y los ojos del todo abiertos¹¹⁰.

Esta apropiación imaginativa de la figura de Cristo como cuerpo, en la que tanto insiste Granada como un paso fundamental para llevar a cabo la meditación, suscita un tratamiento particular de la imagen de Cristo durante la época. Granada incluso invita a que uno lleve a cabo una suerte de representación dramática de los sufrimientos de Cristo y que el mismo sujeto que medita encarne el momento de la crucifixión en sí mismo. Así, Granada conmina a su lector diciendo,

Y no pienses esto como cosa ya pasada, sino como presente; no como dolor ajeno, sino como tuyo propio. A ti mismo te pon en lugar del que padece, y mira lo que sentirías si en una parte tan sensible como es la cabeza te hincasen muchas y agudas espinas que te penetrasen hasta los huesos. ¿Y qué digo espinas? Una sola punzada de un alfiler que fuese, apenas lo podrías sufrir. ¿Pues qué sentiría aquella delicadísima cabeza con este linaje de tormento?

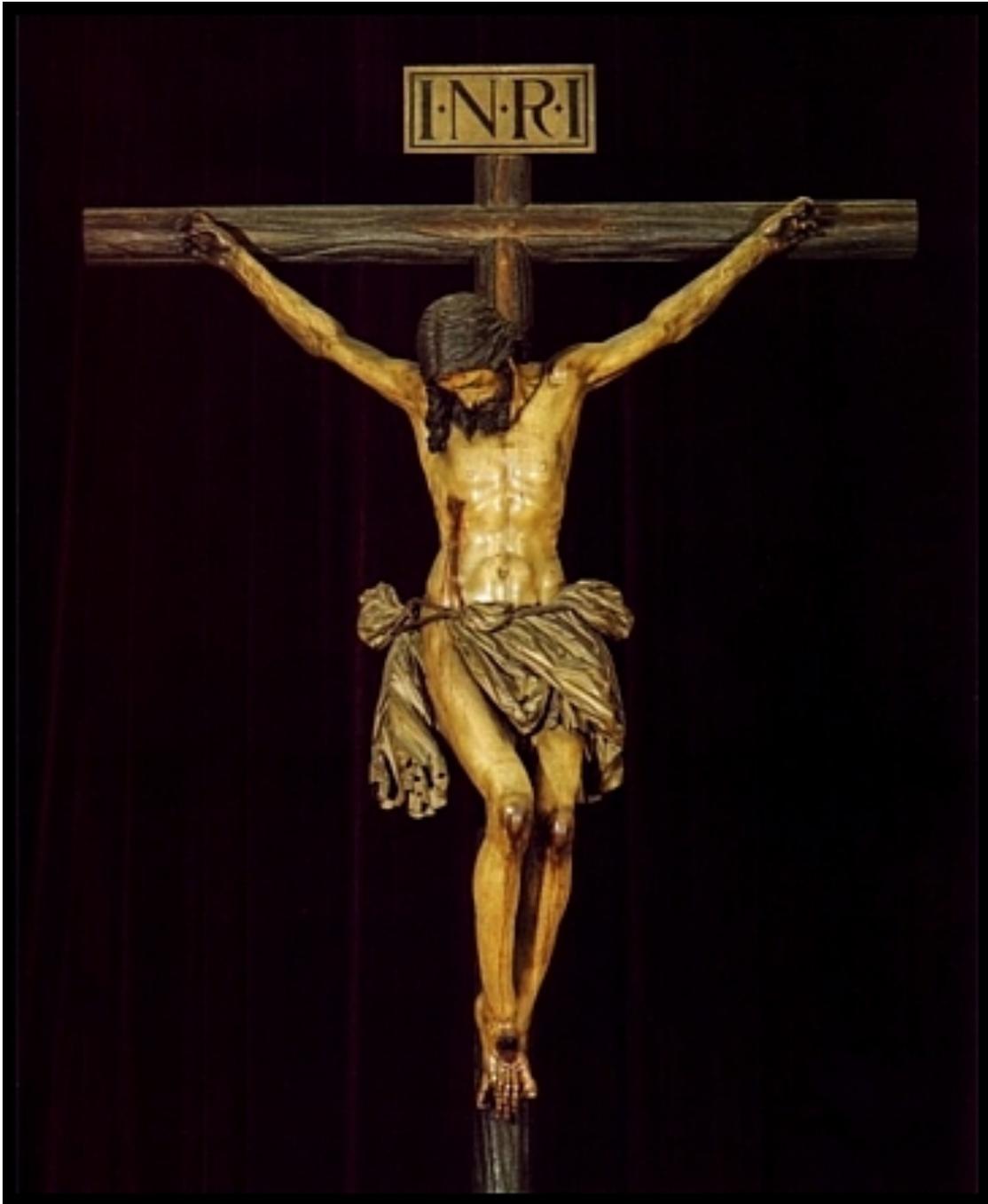
Justo este procedimiento es el que Donne parece estar evocando en la cuarteta inicial del soneto XI:

Spit in my face, you Jews, and pierce my side,
Buffet, and scoff, scourge, and crucify me,
For I have sinn'd, and sinne', and only He,
Who could do no iniquity, hath died.

El poema comienza con la lanzada que Cristo sufre (tema sugerido por Granada para el día sábado en la mañana) desde un extraño desdoblamiento del poeta en la figura del crucificado. Aquí el poeta asume la figura de un Cristo, aguerrido e insumiso, para apropiarse de la experiencia del martirio desde una perspectiva que bien podría definirse como dramática. Donne se apropia de una voz que remite a la de Jesús, mediante la evocación de la lanza, pero

¹⁰⁹ Cf. Xavier Bray, *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, The National Gallery, Londres, 2010, pp. 17-19.

¹¹⁰ *Apud* loc. cit.



El *Cristo de la buena muerte* (1620) de Juan de Mesa.



El *Cristo de la clemencia* (1603-6) de Juan Martínez Montañés.

que también recuerda, en más de un sentido, a la de un Dimas o incluso un Gestas, insolente y deslenguado, caracterizado por los rítmicos y violentos golpes del lenguaje (“Buffet, and scoff, scourge, and crucify me”). La evocación del pasaje bíblico muestra el carácter paradójico de la encarnación y así muestra la naturaleza dual del ser humano que se compone de divinidad e inmundicia. Una vez más, se trata de explicar la forma en que Dios asumió un cuerpo humano y corruptible para salvar a los cristianos (“God cloth’d himself in vile mans flesh, that so / He might be weak enough to suffer woe”.)

Esta oposición tan problemática entre lo divino y lo mundano, entre carne y espíritu, será explorada por gran parte del arte sacro del momento y será señalada por muchos críticos como uno de los elementos característicos del arte barroco. El problema de esta definición es que no acaba de explicar el punto de partida de la oposición tajante entre cuerpo y espíritu: ¿en qué momento el cuerpo adquirió el peso suficiente en el arte para producir semejante contraste con lo inmaterial y etéreo? Las representaciones características del Barroco enfatizan esta tensión entre el mundo espiritual y el mundo material, sin embargo el contraste parece que se funda más en el desarrollo de una realidad cada vez más tangible que en la exacerbación de la vida espiritual. Fray Luis de Granada se ubica en este momento de cambio para la devoción católica y no es gratuito que al dominico se le vincule puntualmente con el desarrollo del sermón Barroco. Como hemos visto, fray Luis se vale de la materialidad y la cotidianidad de sus imágenes para desarrollar conceptos complejos sobre la vida espiritual. De igual manera, Granada recurre a la paradoja y al contraste violento para evocar y despertar la emotividad de sus lectores. Así, para dimensionar el significado de la muerte de Cristo, Granada acude a la unión violenta de imágenes dispares, al concepto, para revelar el misterio de la muerte de Cristo:

Aquella frente *clara* y aquellos ojos más hermosos que el *sol*, están ya *escurecidos y defuntos* con la sangre y presencia de la muerte. *Aquellos oídos que oyen los cántaros del cielo, oyen blasfemias de pecadores. Aquellos brazos*

tan bien formados y tan largos que abrazan todo el poder del mundo están desconyuntados y tendidos en el madero. Aquellas manos que criaron los cielos y no hicieron mal a nadie están enclavadas y desgarradas con duros clavos Aquellos sagrados pies que nunca anduvieron por el camino de los pecadores están mortalmente heridos y traspasados¹¹¹.

El pasaje guarda cierta semejanza con los versos del poema “Good Friday, 1613. Riding Westward”, donde Donne se vale de la paradoja para representar el momento de la muerte de Cristo en Viernes Santo. El poema inicia con un concepto que equipara el alma a las esferas y la devoción al primer motor que las mueve. Este concepto se echa a andar para explicar cómo las almas (las esferas) pocas veces pueden seguir su curso (el de la devoción) porque están sujetas al influjo de otras esferas (los deberes mundanos):

Let mans Soule be a Spheare, and then, in this,
The intelligence that moves, devotion is,
And as the other Spheares, by being growne
Subject to forraigne motion, lose their owne,
And being by others hurried every day,
Scarce in a yeare their naturall forme obey:
Pleasure or businesse, so, our Soules admit
For their first mover, and are whirld by it.
Hence is't, that I am carryed towards the West
This day, when my Soules forme bends toward the East.

Cabe mencionar que la “devoción” de la cual el poeta es privado por asuntos mundanos parece ser justamente la meditación que debía llevar a cabo ese día, situación que resulta casi un alivio para el poeta (“Yet dare I almost be glad, I do not see / That spectacle of too much weight for me”), si reparamos en el peso de la experiencia de tener a la figura de Cristo (material o imaginativamente) recordándonos que murió en esas condiciones por nuestra causa. Así, el poeta alude al hecho de que en el Este, en donde debía estar, él vería la muerte de Cristo acontecer antes sus ojos (“There I should see a sun by rising set / and by that setting endless day beget”) y así engendrar un día eterno (la salvación). A partir de ahí Donne desarrolla el concepto del amanecer del Viernes Santo, del día de la muerte de Cristo, como un amanecer oscuro y paradójico que ya aparece sugerida en Granada cuando dice “aquella frente

¹¹¹ Martz señala la similitud en el estudio citado, aunque no la atribuye a un contacto directo.

clara y aquellos ojos más hermosos que el *sol*, están ya *escurecidos*”, y recurre a la misma imagen que Granada para contrastar las dimensiones divinas a las humanas:

Could I behold *those hands which span the Poles,*
And *tune all spheres at once pierced with those holes?*
Could I behold that *endless height which is*
Zenith to us, and our Antipodes,
Humbled below us? or that blood which is
The seat of all our Souls, if not of his,
Made dirt of dust, or *that flesh which was worn*
By God, for his apparel, ragged, and torn?

Una vez más encontramos ecos de varias palabras usadas por Granada para hablar del mismo tema, pero alteradas y retrabajadas para adaptarse a la complejidad conceptual de Donne. Aparece la referencia a la sangre, a los brazos que abrazan todo el poder del mundo (“*those hands which span the Poles*”) la referencia a las manos enclavadas y desgarradas (“*pierced with those holes*”, “*ragged*”, “*torn*”). A riesgo de sonar reiterativa, se podría leer el poema como una apropiación de la imagen propuesta por Granada, que pasa por la elaboración y concentración de los significados apenas sugeridos por el padre dominico. Donne parecería explorar y radicalizar los procedimientos apenas sugeridos por Granada para, una vez más, instigar al lector a actualizar la experiencia por medio del esfuerzo intelectual y conceptual. En otras palabras, Donne se valdría de la agudeza para apropiarse de las imágenes sugeridas por Granada.

Ahora bien, en cuanto a la pregunta sobre por qué Donne no cita en ningún momento a Granada, vale la pena aludir a un pasaje más en que el poeta parece hacer eco del sermónista católico. Granada agradece al creador por el bautismo diciendo:

Muchas gracias, pues, os doy, Señor por este beneficio tan grande: porque, como me alegro mucho de ser cristiano y no moro, ni judío, ni pagano ¿cuántas mayores gracias os debo yo dar porque soy cristiano y no pagano?¹¹²

¹¹² *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, p. 465.

En Donne aparece un pasaje similar en donde también agradece a Dios por la religión a la que pertenece:

if he would have given thee a human soul, might have left thee a heathen, without any knowledge of God; or, if he had afforded thee a religion, may have left thee a Jew, or, though he made thee a Christian, might have left thee a Papist¹¹³.

Resulta notable que Donne emplee un estilo de sermón tan similar al de un padre católico justo para afirmar las virtudes de no serlo. El fragmento permite ver las operaciones mediante las cuales John Donne logra filtrar, casi como de contrabando, el estilo retórico de fray Luis de Granada en sus sermones: de manera abierta se rechaza toda suerte de vínculo con los católicos y sus prácticas; de manera encubierta se retoman los recursos y el estilo de los sermonarios católicos que circularon por Inglaterra en esta época. Se trata del mismo fenómeno que Fuchs advierte para la adaptación de tramas españolas en el teatro de la corte.

Ya mencioné que los textos de Granada circulaban libremente por Inglaterra a lo largo del siglo XVII y que la postura de los traductores era que los textos españoles aparecían depurados de todo sus errores doctrinarios¹¹⁴. Sin embargo, no podemos perder de vista que Donne ocupaba un puesto eclesiástico y político sumamente conflictivo. Tampoco podemos olvidar que los antecedentes católicos de Donne eran bien conocidos por todo mundo, ni que el periodo de más acercamiento entre Inglaterra y España haya estado marcado por un ambiente de sospecha y terror ante las conspiraciones españolas y el regreso del catolicismo a Inglaterra. Sobre este y otros puntos coincido con Fernández Suárez cuando advierte que:

En su calidad de anglicano y de predicador real debería mirarse muy mucho para no citar en sus sermones algún nombre de una nación políticamente enemiga y tan distante en lo que religión se refiere ¿qué efecto haría un predicador anglicano citando a viva voz una autoridad católica y española?¹¹⁵.

Claro que a la afirmación de Fernández habría que agregar el importante matiz de que,

¹¹³ “Preached at St. Paul’s on Midsummer Day (1622)”, *The Sermons of John Donne: Volume IV*, p. 158.

¹¹⁴ Ver prólogo de James Mabbe a las *Devout contemplations* (1629) de Cristóbal de Fonseca: “And yet let me tell thee, to hearten thy adventure against all needless and imaginary fears, the captive here hath her head shorn, and may well be admitted for a true Israelite....the lipping Eframite is heard here to speak as plain as the smooth tongued Canaanite; and there is not so great a distance betwixt Jerusalem and Samaria”.

¹¹⁵ *Op. cit.*, p. 131.

en el momento en que Donne escribió varios de estos poemas y sermones, la relación con España no era tan distante como parecía (la guerra con España comienza en 1629 ya con Carlos I a la cabeza del reino) y que los contemporáneos de estos autores no habían estado del todo errados al advertir que dentro de la corte de Jacobo había varios coqueteos con España, y con el catolicismo. El fuerte acercamiento de la corte de Jacobo con España y el descubrimiento de criptocatolicismo a su interior son elementos que, sin duda, están como telón de fondo para los conflictos que se desatan en las décadas posteriores entre Carlos I y el Parlamento. Estos conflictos marcarán políticamente la presencia de la literatura (profana y sacra) de España y la alinearán con la facción realista durante los años de la Guerra Civil; pero antes de esto, hubo un brevísimo momento de auge del teatro español en los escenarios de la corte de Jacobo I.

CAPÍTULO III

CERVANTES EN EL TEATRO DE JOHN FLETCHER

Uno de los capítulos más visitados de la historia literaria tanto en España como en Inglaterra es el del desarrollo teatral durante finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. La explosión dramaturgica que tiene lugar en ambas naciones de manera paralela, aunada a las similitudes que se pueden encontrar entre una manifestación y otra da pie a la formulación de muchas preguntas sobre la posible relación entre ambas. Tanto en Inglaterra como en España aparece una industria teatral profesional con un amplio margen de autonomía que permite el desarrollo de ese *arte nuevo* de hacer comedias del cual habló Lope de Vega.

En la isla y en la península hacer teatro se vuelve un buen negocio y muchas de las características que ambos teatros nacionales comparten se pueden explicar a partir del hecho de que las compañías teatrales que contrataron a las grandes plumas de la época tenían un interés marcado en la rentabilidad de sus inversiones. El interés en la novedad, actualidad y dinamismo de muchas de las piezas teatrales de la época, en España e Inglaterra, tiene origen en la apremiante búsqueda de nuevas historias para atraer más gente a los teatros. No es extraño, por tanto, encontrar puntos de convergencia entre ambas historias teatrales: herederos de la misma tradición del humanismo renacentista, los grandes dramaturgos de la época se dedicaron a escribir obras que mantuvieran los teatros llenos.

En su polémico estudio sobre la influencia de la literatura española en la literatura inglesa, Martin Hume señala que las similitudes entre los estilos teatrales de la época son escasas sobre todo debido a que en Inglaterra se muestra un interés mucho más marcado en el desarrollo de los personajes mientras que en España prevalece un interés en tramas cada vez más complejas. A decir de Hume,

The Spanish drama and the contemporary drama in English had this in common, if nothing else, namely, that they broke with the classical tradition and adopted a modern and more colloquial presentation; but in most other points they were dissimilar because the national character is dissimilar.¹¹⁶

No me detendré en este momento a cuestionar la escurridiza noción del carácter nacional en la literatura, y sólo señalaré que me parece que esto que Hume señala como la única similitud entre ambos teatros no es un dato tan trivial como parece a primera vista. Si acudimos a Lope para sondear la importancia que la ruptura con la tradición clásica tuvo para la época, nos daremos cuenta que, en esta ruptura, se jugaba la posibilidad de innovación de la materia teatral que revolucionó la manera de hacer teatro en ambas naciones. Dejar los preceptos clásicos de lado permitía plantearse el problema de la actualidad en el teatro y desarrollar una literatura moderna distinta de la anterior que respondiera a los intereses de un público popular, actual y amplio. No es gratuito que, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope relacione directamente esta ruptura con la tradición clásica con la necesidad de satisfacer al público:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos, de apariencia llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto¹¹⁷.

No he encontrado un documento similar al de Lope que explique de manera puntual la visión de los dramaturgos isabelinos y jacobinos sobre las nuevas formas de escribir piezas teatrales, pero basta pensar en los problemas a los que los admiradores de Shakespeare se enfrentaron

¹¹⁶ *Spanish Influence on English Literature*, Eveleigh Nash, Londres, 1905, p. 254.

¹¹⁷ Ed. Juan Manuel Rozas, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, vv. 33-46.

durante el siglo XVIII al tratar de adecuar las obras del poeta a los preceptos estéticos del Neoclasicismo. Podían ver que Shakespeare era un gran dramaturgo, pero ¿por qué no había escrito siguiendo las reglas que, según ellos, había dictado Aristóteles? La respuesta era fácil y se las podría haber dado Lope: las obras las pagaba el vulgo y al vulgo le tenían sin cuidado las unidades aristotélicas siempre y cuando hubiera dinamismo, intriga y variedad.

Travestismos de una o dos vueltas¹¹⁸, riñas violentas, enredos amorosos, lapsos cómicos, graciosos y bufones, monstruos reales o figurados, fantasmas, entre otros recursos de gusto popular figuran como parte de un acervo común utilizado por los dramaturgos de ambas naciones para entretener a su público. No es extraño, por tanto, encontrar estas confluencias que bien se pueden explicar como producto de una circunstancia material e histórica en común (herencia renacentista, naciones incipientes, origen comercial del teatro, etc.); sin embargo, las coincidencias han dado lugar a la especulación en cuanto a la relación directa entre unos dramaturgos y otros. Los resultados generales coinciden en que había un desconocimiento casi absoluto del teatro inglés entre los lectores españoles de la época. El caso es un poco más complejo en el sentido contrario.

Los estudios sobre la relaciones entre las literaturas de España e Inglaterra coinciden de manera marcada en los dos siguientes puntos: el primero, que el *Quijote* de Cervantes tuvo un fuerte eco en Inglaterra poco tiempo después de su publicación en España; y el segundo, que la prueba más tangible del influjo español dentro de la producción literaria inglesa de la época se manifiesta en el teatro. En su estudio sobre este tema James Fitzmaurice-Kelly afirmaba que

¹¹⁸ Recordemos que las mujeres no se integraron a los escenarios ingleses sino hasta 1629. “Actresses first appeared on the English stage in 1629, when a troupe of French players, male and female, relying, no doubt, upon the patronage of their countrywoman, Queen Henrietta Maria, essayed to give performances at Blackfriars. Up to this time the feminine parts in the native drama had been enacted invariably by boys or youths, trained to the profession by the older actors, who were allowed to take them as apprentices, and were paid for the services they rendered. Thus the employment of women was a striking innovation, and it is not surprising that it was resented by the playgoers of the day”. W. Davenport Adams, *A Dictionary of the Drama*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia, 1904.

...the influence of Spanish fiction must be sought in the English drama. Here, as elsewhere, we must be on our guard against current misconceptions, Coleridge is, perhaps, responsible for the idea that there is an intimate relation between the national theatres of Spain and England, and for the notion that this indebtedness extends to form as well as substance. It may be said without hesitation that these theories are erroneous. During the active period of Shakespeare's life, few Spanish plays were available in print; those few were of slight importance, and there is not even a reasonable presumption that any of them were known in England.¹¹⁹

Si nos detenemos a pensar en el problema, veremos que no es del todo sorprendente que unos dramaturgos y otros se desconocieran: la publicación de las obras literarias era un fenómeno secundario a la representación; las obras no se hacían para *leerse* sino para representarse. La importación de prosa peninsular es un fenómeno mucho más sencillo y comprensible en tanto que es mucho más fácil transportar un libro que una compañía de teatro. Aunado a esto, el acto de leer implica esa detención que permite la asimilación y la traducción. No resulta extraño que los hispanistas ingleses de la época tradujeran primordialmente prosa, secundariamente poesía y que la traducción de teatro haya sido prácticamente nula.

Pensemos en las posibilidades materiales de contacto que algunos de estos dramaturgos o traductores hispanistas pudieran haber tenido con el teatro español de la época. Si contemplamos la posibilidad, bastante factible, de que algún viajero inglés hubiese asistido a una representación teatral en España ¿habría entendido la obra representada, con todos sus juegos de agudeza e ingenio en tiempo real? Y, de tratarse de un experto en la lengua con deseos de traducir la pieza representada, ¿qué material podría haber usado como texto base para efectuar la traducción? Como indica la ausencia de acotaciones, las escuetas referencias a los vestuarios, la falta de apoyos textuales para el lector común y corriente, la publicación de obras teatrales durante la primera mitad del siglo XVII en España tenía como receptor en mente al menos a alguien bien familiarizado con la práctica teatral española. No es sorprendente pensar que las publicaciones de las partes de comedias resultaran muy poco atractivas como fuente de inspiración o como materiales traducibles.

¹¹⁹ *The Relations between Spanish and English Literature*, p. 20.

Pese a esto, el teatro inglés mostró una fuerte dosis de hispanofilia durante la primera mitad del siglo XVII, pero no tomó sus tramas del teatro sino de la prosa hispánica de esta época. Entre los casos más relevantes, por mencionar algunos, dentro de esta serie de préstamos está la obra atribuida a Thomas Dekker y a Thomas Middleton, *Blurt, Master Constable or The Spaniard Nightwalk* (1602) basada en el *Lazarillo de Tormes*. Poco tiempo después aparece *The Knight of the Burning Pestle* (1607) de Francis Beaumont que se deriva de la primera parte del *Quijote*. También inspiradas en episodios de la célebre novela de Cervantes aparecen *The Coxcomb* (1609) de John Fletcher, *The Second Maiden's Tragedy* (1611) posiblemente de Middleton y el misterioso *Cardenio* (1613) de Shakespeare y Fletcher¹²⁰.

Vistas de manera aislada todas estas manifestaciones parecen una mera curiosidad de la época, pero la cantidad de material hispánico volcado al teatro obliga a pensar que algún factor externo estaba instigando este fenómeno más allá de los intereses particulares de los autores del momento. Dos elementos importantes a considerar para explicar la explosión de teatro hispanizante a principios del siglo XVII son, por un lado, las dinámicas de producción al interior de los King's Men (la compañía encabezada por Shakespeare, donde también participaron Ben Jonson, Francis Beaumont, John Fletcher, Thomas Middleton, Philip Massinger y James Shirley); y por otro, los intereses políticos y culturales de Jacobo I y de su sucesor Carlos I. Si bien he afirmado que tanto el desarrollo del teatro isabelino como el de España se explica en gran medida por su origen comercial, cabe puntualizar que en ambas naciones esta autonomía se fue perdiendo en el transcurso del siglo XVII, conforme las compañías teatrales empezaron a producir piezas para sus respectivas cortes. La agenda política de la corte marcó el tipo de piezas deseables para la representación en palacio, pero, de manera paralela, estas producciones resultaban redituables comercialmente ya que trataban temas de

¹²⁰ Cf. Trudi L. Darby, "Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, c.1615-1625", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), p. 427.

interés general sobre los cuales un público amplio quería estar enterado. Así, la curiosidad por parte de la corte de Jacobo I en los temas españoles se traducía en una atracción popular por las obras que esta nación.

Al comenzar el reinado de Jacobo I en 1603, la compañía de Shakespeare (los King's Men) fue contratada directamente por la corte jacobina para la producción de los entretenimientos de palacio que, dicho sea de paso, empezaron a ir en aumento¹²¹. Los King's Men empezaron a producir un número creciente de piezas teatrales para la corona inglesa y esta incursión en la corte alteró, como es de suponerse, las características formales del teatro inglés e instigó una oleada de piezas directamente tomadas de obras españolas debido al marcado interés político en España por parte de Jacobo I. Si ponemos atención al grupo de poetas a cargo de todas estas obras nos daremos cuenta de que, como afirma Darby, se puede trazar una genealogía coherente al interior de la compañía que corre desde *The Knight of the Burning Pestle* en 1607 hasta *The Fair Maid of the Inn* en 1625¹²².

Pese a que los acontecimientos políticos de finales del siglo XVI habían hecho a España sospechosa para Inglaterra, al despuntar el siglo XVII se advirtió un incremento marcado en la importación de literatura española (un incremento que no aparece de la nada, ya que, como se ha visto, la literatura española adquiere un lugar cada vez más relevante como referente cultural desde finales del siglo XVI en Inglaterra). La poca popularidad del matrimonio de María I con Felipe II, las conspiraciones en contra de Isabel I, los constantes avances de la Armada Española sobre la isla, y la intermitente guerra anglo-española habían hecho de España el enemigo natural de Inglaterra; sin embargo, la política exterior de Jacobo I

¹²¹ Cf. Stanley Wells, *Shakespeare and Co.: Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the Other Players in His Story*, Penguin, Londres, 2007, p. 147.

¹²² Cf. *op. cit.*, p. 427.

tuvo en la mira el acercamiento a España desde un primer momento¹²³. Este acercamiento se acompañó de un claro interés en el arte del continente; interés que no estuvo desprovisto de una fuerte carga política. La firma del tratado de paz que dio fin a la guerra anglo-española se cuenta entre las primeras decisiones políticas de Jacobo. La firma se dio en 1604, primero en Londres con el duque de Frías y al año siguiente en Madrid con el conde de Nottingham. Darby cuenta la siguiente anécdota sobre la presencia de las compañías teatrales durante estas gestiones diplomáticas:

...the King's Men was in attendance at Somerset House while the Duke of Frias was lodged there and when the Earle of Nothigham paid reciprocal visit to Spain to sign the Madrid copy, a visit to the theatre was included in his schedule.¹²⁴

La relación entre Shakespeare y España ha sido problemática para la historia literaria pues, pese a que muchas de sus obras tienen similitudes con episodios de la literatura hispánica, por lo general la similitud se puede explicar mediante una tercera fuente italiana en común (por ejemplo, *Twelfth Night* y *Los engañados* de Lope de Rueda parecen tener origen en *Bandello*¹²⁵) que, por lo general, permite echar por tierra cualquier posible vínculo entre el gran bardo inglés y la tradición peninsular. Sin embargo, las circunstancias que rodean la producción shakespeariana hacia el final de su carrera hacen casi imposible negar que Shakespeare participó de esta moda hispanizante que afectó la producción teatral inglesa durante el reinado de Jacobo I.

La teoría de que Shakespeare tomó la cuarta novela de la primera noche de la colección de historias *Noches de invierno* (1609) de un poco conocido Antonio de Eslava como inspiración para *The Tempest* (1611)¹²⁶ resulta a todas luces extraña si se considera de manera aislada; sin embargo, viendo la cantidad de material hispánico que estaba siendo trasladado al teatro, el

¹²³ *Ibid.*, p. 429.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 430.

¹²⁵ Cf. Fitzmaurice-Kelly, *The Relations between Spanish and English Literature*, p. 20.

¹²⁶ Cf. *ibid.*, p. 21.

caso se podría explicar como una actitud generalizada entre los dramaturgos de la época. El estreno de la obra se dio, ni más ni menos que en el Palacio de Whitehall para la corte jacobina, en los mismos años en que las adaptaciones de materiales hispánicos iban en marcado aumento. Tampoco resulta extraño que un registro de 1613 muestre el pago que se le hizo a un actor por una obra de nombre *The History of Cardenio* escrita por Shakespeare y John Fletcher, ni que un registro de 1653 muestre el pago para la publicación de la misma obra.¹²⁷ La pieza nunca fue publicada y la única versión con la que se cuenta es una reelaboración dieciochesca de Lewis Theobald llamada *Double Falsehood* (1727). Aunque la pieza original está perdida y por muchos años se cuestionó la posibilidad de que Shakespeare hubiera dramatizado el episodio de la novela de Cervantes, el contexto en el que la obra se produjo invita a pensar que no hay nada raro en que el dramaturgo emprendiera ese proyecto.

La dinámica autorial al interior de los King's Men incluía mucha escritura colaborativa para varias de las piezas y, hacia el final de su carrera, Shakespeare empezó a colaborar con muchos otros dramaturgos de su compañía; de hecho *The Tempest* fue su última pieza escrita individualmente. No cabe duda de que Shakespeare colaboró con muchos otros autores dentro de este círculo de poetas, sin embargo, a decir de Stanley Wells, “The only dramatist with whom, on the basis of evidence likely to be accepted in a court of law, it can confidently be said that Shakespeare collaborated is [...] John Fletcher”.¹²⁸ Viendo la predilección que tuvo Fletcher por el material cervantino resulta perfectamente lógico que Shakespeare y él hubieran emprendido el *Cardenio* como proyecto. Cabe recordar que la célebre traducción de Thomas Shelton había sido publicada en 1612, así que 1613 no se antoja un año extraño para sacar a la luz una versión dramatizada de este memorable episodio de la novela.

¹²⁷ Cf. *ibid*, pp. 21-2.

¹²⁸ *Op. cit.*, p. 194.

Después de 1613, Trudy Darby cita al menos otras doce obras inglesas escritas antes de 1625 con orígenes en fuentes hispánicas entre las cuales figuran las seis adaptaciones de las *Novelas ejemplares* que John Fletcher hizo para el teatro. La moda hispanófila en el teatro jacobino se extiende a muchas otras obras que, a pesar de no tener una fuente específica, contienen varias escenas con ecos hispánicos. En la obra de Ben Jonson, *The Alchymist* (1612) aparece una escena en la que dos de los personajes tratan de estafar a un supuesto conde español (que en realidad es otro de los personajes disfrazados) quien aparenta no hablar inglés. La escena transcurre de la siguiente manera: el falso conde español (Surly) llega a una rica casa y aparenta no hablar inglés; Subtle y Face aprovechan la ocasión para tratar de estafarlo y burlarse de él.

Surly: Senores, beso las manos, a vuestras mercedes.
 Subtle: Would you had stoop'd a little, and kiss'd our anos.
 Face: Peace, Subtle.
 Subtle: Stab me; I shall never hold, man.
 He looks in that deep ruff like a head in a platter,
 Serv'd in by a short cloke upon two trestles.
 Face: Or, what do you say to a collar of brawn, cut down
 Beneath the souse, and wriggled with a knife?
 Subtle: 'Slud, he does look too fat to be a Spaniard.
 Face: Perhaps some Fleming or some Hollander got him
 In D'Alva's time; count Egmont's bastard.
 Subtle: Don,
 Your scurvy, yellow, Madrid face is welcome.
 Surly: Gratia.
 Subtle: He speaks out of a fortification.
 Pray God he have no squibs in those deep sets.
 Surly: Por dios, señores, muy linda casa!
 Subtle: What says he?
 Face: Praises the house, I think;
 I know no more but's action.
 Subtle: Yes, the casa,
 My precious Diego, will prove fair enough
 To cozen you in. Do you mark? you shall
 Be cozen'd, Diego.
 Face: Cozen'd, do you see,
 My worthy Donzel, cozen'd.
 Surly: Entiendo. (IV, III, vv. 20-40)¹²⁹

¹²⁹ Ed. F.H. Mares, Methuen English Classics, Londres, 1971.

La gracia de la escena depende del recurso cómico convencional de la falta de comunicación entre un hablante de una lengua y otro de otra. Sin embargo la comprensión de muchas de las bromas depende de la familiaridad con el atuendo (deep ruff), la lengua (manos/años) y la cultura hispánica (got in d'Alva's time). La escena muestra de manera satírica la marcada presencia de lo español como señal de elegancia y sofisticación. Más adelante, los estafadores disfrazan a una joven viuda como condesa española para satisfacer al conde. La joven viuda pregunta por qué ha de disfrazarse así; si acaso una condesa española es mejor que una inglesa. A esto responde Face:

Ask from your courtier, to your inns-of-court-man,
 To your mere milliner; they will tell you all,
 Your Spanish gennet is the best horse; your Spanish
 Stoup is the best garb; your Spanish beard
 Is the best cut; your Spanish ruffs are the best
 Wear; your Spanish pavin the best dance;
 Your Spanish titillation in a glove
 The best perfume: and for your Spanish pike,
 And Spanish blade... (IV, iv, 7-16)

El fragmento da una idea de la forma en que la manía por lo hispánico se había apoderado de la corte durante este periodo. El hecho de que esta moda fuera algo que se estaba viviendo en el momento en que Jonson escribió la obra se constata porque el dramaturgo había situado la acción durante la plaga de 1610 que había afectado a Londres¹³⁰.

El interés político y cultural en lo hispánico fue en aumento a lo largo de este periodo mientras se llevaban a cabo negociaciones para un matrimonio entre la corona inglesa y la española. La cúspide de este episodio cultural y político entre las dos naciones fue la enigmática aventura de Carlos, todavía como príncipe de Gales, para cortejar a la infanta María en 1623. En ese año, el príncipe, acompañado del favorito de Jacobo, George Villiers, marqués

¹³⁰ Cf. Stanley Wells, *op. cit.*, p. 153.

de Buckingham¹³¹, viajó a España en secreto para tratar de concertar y consumar el matrimonio con la infanta española en una de las empresas diplomáticas más fallidas de la historia.

El príncipe de Gales llegó de manera encubierta a la Casa de las Siete Chimeneas en Madrid, donde se albergaba la embajada inglesa encabezada por John Digby¹³², para tratar de negociar una compleja alianza política con una nación católica que solicitaba su conversión religiosa para acceder al casamiento. El peso político que tenía la alianza se deja ver en la cantidad de debate que el episodio suscitó en Inglaterra y las consecuencias que tuvo el fracaso de la unión para algunos de los ingleses involucrados en las negociaciones; sin embargo, la actitud de Carlos en Madrid distó bastante de la frialdad estratégica de un emisario diplomático.

Varias plumas de la época fueron sensibles a las desviaciones literarias que Carlos delataba en sus intentos de “seducir” a la Infanta española. Las exuberancias de su aventura, devenida empresa amorosa, llevaron a los poetas españoles que fueron testigos de los festejos de su estancia en Madrid a equipararlo a un caballero andante en busca de una amada:

El príncipe bretón, sin luz ni guía,
alega, aunque hereje, que es amante,
y que le hizo caballero andante
la honrosa pretensión de su porfía.¹³³

Como señala Jeremy Robbins, el guiño sutil a la célebre novela de Cervantes no debió de haber pasado desapercibido. El príncipe inglés parecía haberse convertido en un don Quijote desquiciado por el exceso de lectura. La actitud general de Carlos en España (su llegada con barba postiza, falso nombre y disfraz; su desafortunda galantería a lo largo de su estancia en Madrid; su falta de tacto político durante las negociaciones) hace pensar que quizás el príncipe había estado demasiado afectado por una concepción literaria de España y poco atento a la realidad política a la que se estaba enfrentando. La creencia generalizada entre los

¹³¹ A quien John Donne dirige la carta que envía a Madrid en la que menciona a sus autores españoles.

¹³² El amigo de Donne que será el chivo expiatorio del fallido episodio.

¹³³ *Apud* Jeremy Robbins, “The Spanish Literary Response to the Visit of Charles, Prince of Wales”, *The Spanish Match: Prince Charles Journey to Madrid, 1623*, Ashgate, Hampshire, 2006, p. 110.

españoles de que la llegada de Carlos a Madrid significaba la aceptación de su conversión al catolicismo se vuelve evidente en los versos que Luis de Góngora dedicó al episodio. El célebre poeta cordobés pintó al joven príncipe bajo una luz más benigna, aunque no menos politizada, en el siguiente soneto:

Undosa tumba da al farol del día
quien ya cuna le dio a la hermosura,
al sol que admirará la edad futura,
al esplendor augusto de María.
Real, pues, ave, que la región fría
del Arturo corona, esta luz pura
solicita no sólo, mas, segura,
a tanta lumbre vista y pluma fía.
Bebiendo rayos en tan dulce esfera,
querrá el Amor, querrá el cielo, que cuando
el luminoso objeto sea consorte,
entre castos afectos verdadera
divina luz su ánimo inflamando,
Fénix renazca a Dios, si águila al norte¹³⁴.

Finalmente, la aventura de Carlos no rindió los frutos políticos esperados y sólo provocó una ansiedad tremenda en Inglaterra entre los sectores más reticentes a la formación de una alianza con la corona católica. Esta ansiedad también formaría parte del fermento político que da pie a los conflictos de las siguientes tres décadas. Carlos regresó a Inglaterra sin esposa y, a su regreso, se desató la purga de la cual la corte no se acabó de recuperar hasta el inicio de la Guerra Civil. Un mes después del regreso del príncipe de Gales a Londres en 1623, la compañía del teatro Cockpit representó *The Spanish Gipsy* de Middleton y Rowly en Whitehall con dedicatoria exclusiva para el príncipe Carlos¹³⁵. La obra era la fusión de las tramas de las novelas *La fuerza de la sangre* y *La gitanilla* de Cervantes.

En los dos siguientes años, John Fletcher se encargaría de llevar a las tablas dos más de la *Novelas ejemplares* de Cervantes, *El casamiento engañoso* (*Rule a Wife and have a Wife*) y *La ilustre*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹³⁵ Trudi Darby, *op. cit.*, p. 428. Un año más tarde, Middleton también da a las tablas *A Game of Chess*, una obra que dramatiza los acontecimientos de la fallida alianza por medio de una alegoría que muestra un fuerte sentimiento anti-español.

fregona (*The Fair Maid of the Inn*).¹³⁶ El año de la presentación de *The Fair Maid of the Inn* marca la muerte de Fletcher y de Jacobo I, así como el descenso de la moda hispanizante en el teatro inglés. Carlos acabó casándose con Henrietta Maria de Francia y, en este sentido, el influjo francés tuvo un peso importante dentro de la corte, aunque Carlos nunca dejó de lado su afición por el arte español.

De su viaje a Madrid, el príncipe importó una gran colección de arte barroco que adornó las paredes del palacio hasta la ejecución del rey en 1649¹³⁷. Carlos también contrató a Rubens (quien en ese momento fungió como una suerte de enlace diplomático entre Inglaterra y España) para decorar los techos de la Banqueting House de Whitehall y a una compañía española para representar teatro en Inglaterra. El hecho de que Carlos hubiera tenido un interés particular en el teatro español se constata con la noticia de que, durante su estancia en Madrid, el príncipe y Buckingham asistían a las representaciones teatrales de la corte una o dos veces por semana¹³⁸. Como es de suponerse, el influjo francés dentro de la corte de Carlos I y Henrietta María ganó terreno frente al hispánico¹³⁹; sin embargo, la afición de Carlos por las letras y artes de España dejó una marca importante en el último de los grandes dramaturgos de este periodo: James Shirley.

Fitzmaurice-Kelly afirma que “Shirley, the last important dramatist of the Elizabethan school, is credibly reported to have utilized Tirso de Molina’s *El Castigo de Pensequé* in *The Opportunity*, and Lope de Vega’s *Don Lope de Cardona* in *The Young Admiral*”¹⁴⁰. Shirley fue el

¹³⁶ Alexander Samson, “Last thought upon a wind mill?: Cervantes and Fletcher”, *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in England*, ed. J.A. Ardila, Legenda, Londres, 2009, p. 229. Como explica Samson, hay algunas dudas sobre la atribución de esta última pieza a Fletcher, sin embargo, el grupo de dramaturgos que pudieron haber colaborado en la escritura (Webster, Massinger, Ford) pertenecían al grupo en cuestión, p. 229.

¹³⁷ Entre las piezas adquiridas en el viaje está el retrato perdido que un joven Velázquez hiciera de un joven Carlos.

¹³⁸ Cf. Alexander Samson, “1623 and the Politics of Translation”, *The Spanish Match: Prince Charles Journey to Madrid, 1623*, ...p. 101.

¹³⁹ No hay que olvidar que ella es quien trae a la isla una compañía francesa donde actúan mujeres.

¹⁴⁰ *The Relations between Spanish and English Literature...*, p. 23.

principal dramaturgo para la corte de Carlos y Henrietta María hasta el inicio de la Guerra Civil y el sucesivo cierre de los teatros en 1642. Con este suceso, terminó la carrera de Shirley como dramaturgo, y con ésta, la era de los grandes dramaturgos ingleses de este periodo.

La figura de James Shirley sirve para comprender el giro radical que dio la vida de los poetas de la corte a raíz del inicio del conflicto armado. A partir de 1642 Shirley inició un periodo de búsqueda de actividades de subsistencia: tutorío, escritura de poesía, manuales, traducciones y trabajo editorial. La relación que Shirley entabló con Thomas Stanley durante este periodo es de particular interés para entender el lugar simbólico que el ingenio hispánico adquirió para el imaginario de ciertos miembros del círculo de poetas que se organizó en torno a la causa realista¹⁴¹. Instigado por Stanley, Shirley recopiló sus propios poemas y editó el primer folio de las obras de Beaumont y Fletcher.¹⁴²

En el prefacio, Shirley explica la importancia de la preservación del material fletcheriano y vincula directamente las obras de Fletcher y Beaumont con la educación del príncipe Carlos y sus viajes continentales:

This book being, without flattery, the greatest monument of the scene that time and humanity have produced, and must live, not only the crown and sole reputation of our own, but the stain of all other nations and languages, for it may be boldly averred, not one indiscretion hath branded this paper in all the lines, this being the authentic wit that made Blackfriars an academy, where the three hours spectacle while Beaumont and Fletcher were presented, were usually of more advantage to the hopefull young heir, than a costly, dangerous, foreign travel, with the assistance of a governing Monsieur, or Signior to boot...

El folio en sí mismo se transforma en un monumento que muestra la grandeza de la gran academia de *ingenio agudo* (wit) que fue Blackfriars. La última sección del fragmento es una evidente alusión a la aventura de Carlos para cortejar a la infanta María, mediante la cual Shirley

¹⁴¹ Cf. Margaret Flower, "Thomas Stanley (1625-1678). A Bibliography of his Writings in Prose and Verse (1647-1743)", *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, Vol. 1, No. 2 (1950), 139-172, p. 140.

¹⁴² Cf. Felix E. Schelling, *Elizabethan Drama 1558-1642*, Houghton Mifflin, Boston and New York, 1906, pp. 285-6. Beaumont trabajó junto con Fletcher sólo hasta 1613 (cuando Beaumont contrajo nupcias), pero el indisoluble vínculo entre los dos dramaturgos queda evidenciado por la inclusión de los dos nombres para promover el folio de 1647, que en realidad pertenece en su mayoría a Fletcher o a Fletcher y otros colaboradores.

afirma que la experiencia de las tres horas en las que se presenciaban estas obras era mucho más formativa que los viajes al extranjero (particularmente los viajes a España). El tono nacionalista de reivindicación de la dramaturgia de Beaumont y Fletcher como bandera nacional remite una vez más a la agenda de rivalidad imperial que se jugaba en el campo de las bellas artes. El prefacio también explica el cambio en la aproximación al teatro de su forma representada en vivo a su lectura en silencio, pues Shirley trata de transformar el cierre de los teatros en algo bueno al argüir que la nueva aproximación a las obras daba espacio a la reflexión. Así explicaba que

...now the reader in this tragical age where the theater hath been so much out-acted, congratulate thy own happiness, that in this silence of the stage, thou hast a liberty to read these inimitable plays, to dwell and converse in these immortall groves, which were only showed our fathers in a conjuring glass, as suddenly removed as represented, the landscrap in now brought home by this optic...

La representación de la Guerra Civil como tragedia y el lamento por el cierre de los teatros son una constante en los versos laudatorios que aparecen en las primeras páginas del folio. James Howell, por ejemplo, escribe

What? Now the stage is down, dare'st thou appear
Bold Fletcher in this tottering hemisphere?
Yes, poets are like palms which, the more weight
You cast upon them, grow more strong and straight...

La capacidad de supervivencia que tienen la poesía y los poetas pese a las más difíciles circunstancias y la relación que se entabla entre la representación de la obra y su poco convencional publicación son también el tema de los versos de Thomas Stanley, que señala la relación entre el silenciamiento del teatro y la conservación de las obras de Fletcher,

...They that silenc'd wit
Are now the authors to eternize it;
The poets are in spite of fate reviv'd,
And playes by intermission longer liv'd

Las obras de Fletcher se configuran en este volumen como un símbolo de la corte de Carlos I y el acto de publicarlas como una suerte de rescate de los despojos del escenario tras el



La ejecución de Carlos I (1649), grabado holandés anónimo.

naufragio de la corte ante la Guerra Civil. Carlos fue ejecutado hasta 1649; sin embargo, desde el inicio de la guerra, los poetas tratan de enfrentarse y representar su realidad inmediata por medio de la ficción teatral. Los planos entre teatro y realidad se superponen y se establece una relación entre la verdadera “tragedia” que se estaba viviendo y las tragedias que habían adornado la corte del rey. Un ejemplo contundente de esta superposición de las prácticas escénicas ficticias sobre los sucesos que estaban aconteciendo son los versos mediante los cuales el joven Andrew Marvell describe la muerte de Carlos:

That thence the royal actor born
The tragic scaffold might adorn:
While round the armèd bands
Did clap their bloody hands.
He nothing common did or mean
Upon that memorable scene:
But with his keener eye
The axe’s edge did try:
Nor call’d the gods with vulgar spite
To vindicate his helpless right,
But bow’d his comely head
Down as upon a bed. (vv. 53-64)¹⁴³

Marvell opone la magnitud trágica del monarca al aplauso sangriento de los espectadores. La ejecución de Carlos se representa en una escena memorable donde el protagonista enfrenta sobriamente su destino trágico. En este mismo tenor, el grabado holandés de 1649 que muestra la ejecución de Carlos frente a la Banqueting House (el mismo lugar en donde tantas obras fueron montadas) del palacio de Whitehall es una ilustración elocuente de los versos de Marvell. La ejecución de Carlos se representa como una violenta obra de teatro sobre un tablado en el que la ficción ya no se distingue de la realidad.

La acción de publicar las obras de Fletcher como un vestigio de lo que había sido la corte y su escuela dramática se vuelve un acto cargado de significado. Frente al silenciamiento puritano del teatro, se publican las muestras más tangibles de todo lo que se opone a esta

¹⁴³ “An Horatian Ode upon Cromwell’s Return from Ireland”, *The Complete Poems*, ed. Elizabeth Story Donno, Penguin, Londres, 2005.

visión de mundo: lo pagano, lo ingenioso, lo teatral...lo español. La selección de obras compiladas en el folio de 1647 resulta relevante en la medida en que incorpora lo que se considera más valioso de la producción de Fletcher frente a la censura de la representación¹⁴⁴. Al analizar el índice del folio nos damos cuenta del peso que tiene el material con tintes hispánicos para la compilación. Entre los títulos de la obras incluidas encontramos, en orden de aparición, *The Spanish Curate*, que retoma algunos elementos de *Varia fortuna del soldado Píndaro* de Céspedes y Meneses, traducida por Leonard Digges como *Gerardo the Unfortunate Spaniard* (1622); *The Little French Lanryer*, basada en un episodio del *Guzmán de Alfarache*, que también había sido traducida como *The Rogue* en 1622 por James Mabbe; *The Custome of the Country* basada en un episodio del *Persiles y Sigismunda* de Cervantes, que aparece traducida anónimamente en 1619 a sólo un año de su publicación en España; *The Coxcombe* que se basa en la novela *El curioso impertinente* de Cervantes; *The Chances* es una adaptación bastante directa de *La señora Cornelia*; *The Loyall Subject* que parece estar basada en *El gran duque de Moscovia* de Lope de Vega; Fletcher podría haber tomado la anécdota para *The Island Princesse* de *La Conquista de la Islas Molucas* (1609) de Bartolomé Leonardo de Argensola; para *The Maide in the Mill* se vuelve a tomar una anécdota de *Varia fortuna del soldado Píndaro* de Céspedes y Meneses; aparece una adaptación de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, llamada *The Pilgrim*; otra de *La fuerça de la costumbre* de Guillén de Castro, llamada *Love's Cure, or the Martiall Maide*; y, por último encontramos las dos adaptaciones antes mencionadas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes: *La ilustre fregona* (*The Fair Maid of the Inne*) y *Las dos doncellas* (*Love's Pilgrimage*).

De las treinta y cinco obras compiladas en este volumen, catorce tienen vínculos con material hispánico. A pesar de los problemas que el rastreo de fuentes acarrea consigo (en

¹⁴⁴ El folio completo tiene serios problemas de atribución y se ha hecho mucho trabajo para tratar de esclarecer la autoría de varias de la piezas incluidas en el volumen (algunas son de Fletcher y Beaumont, otras de Fletcher solo, otras escritas junto con Massinger, etc.), sin embargo, el interés en entender la publicación del folio de 1647, en sí misma, como un acto discursivo cargado de significado invita tratar de entender el folio como un conjunto de obras producido por un autor colectivo.

algunas adaptaciones parece haber una apropiación más directa del material mientras que en otras las adaptaciones son más libres) no parece exagerado afirmar que en el volumen hay una fuerte dosis de hispanismo. Más allá del folio de 1647, Rudolph Schelling afirmaba que alrededor de un tercio de la producción de Fletcher se podía remontar a fuentes españolas¹⁴⁵. Los paralelismos entre las traducciones francesas e inglesas de las obras hispánicas y sus adaptaciones han dado la idea de que Fletcher no leía español; sin embargo, otras marcas textuales que vinculan la versión de Fletcher con el original español y no con la traducción francesa llevaron a la conclusión de Edward M. Wilson de que, aunque el conocimiento de Fletcher del español quizá no era profundo, el dramaturgo era un lector competente de la lengua. En su canon se incluyen varias piezas basadas en fuentes hispánicas no traducidas, o traducidas después de que Fletcher las hubiera adaptado para el escenario¹⁴⁶. Para tratar de explicar este fenómeno se ha tratado de postular la existencia de traducciones desconocidas de las obras en cuestión, sin embargo Wilson arguye que es simplemente más sencillo admitir la posibilidad de que el escritor hubiera leído el español.

El escepticismo en torno a las aptitudes de Fletcher para leer la lengua de Castilla se funda en la idea de que pocos ingleses de la época sabían hablarla, leerla o escribirla. Si se considera la marcada presencia del hispanismo en las cortes de Jacobo y Carlos el caso de Fletcher como lector del español no resulta en ningún sentido inexplicable. Trudy L. Darby data las primeras representaciones de las dos obras *The Chances* (*La Señora Cornelia*) y *Love's Pilgrimage* (*Las dos doncellas*) en 1613 y 1615, respectivamente. Las *Novelas ejemplares* se publican tan sólo en 1613, así que la rapidez de la recuperación del material cervantino resulta notable. El éxito que había tenido el *Quijote* en Inglaterra se puede constatar por las cuatro obras con fuerte marca cervantina que aparecen poco tiempo después de su publicación (*The Knight of the*

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 215.

¹⁴⁶ Cf. "Did John Fletcher Read Spanish?", *Philological Quarterly*, 27 (1948), 187-190.

Burning Pestle [1607]; *The Coxcomb* [1609]; *The Second Maiden's Tragedy* [1611]; y el *Cardenio* [1613]).

La traducción de Shelton aparece en la imprenta inglesa en 1612; sin embargo, a juzgar por la explicación que el propio Shelton da en su dedicatoria, la traducción había empezado a circular en su versión manuscrita desde 1606-7. Sobre este punto, Shelton explicaba lo siguiente:

I translated some five or six yeares agoe, *The Historie of Don-Quixote*, out of the Spanish tongue, into the English ... in the space of forty daies: being therunto more than half enforced, through the importunitie of a very deere friend, that was desirous to understand the subject

Del imperioso deseo de conocer el libro por parte del buen amigo de Shelton, que condujo al traductor a volcar la obra al inglés en tan sólo cuarenta días, se puede inferir que a su alrededor alguien estaba hablando de este libro y que, por consecuencia, lo estaban leyendo en español. Pese a la popularidad generalizada del *Quijote* en Inglaterra durante estos años, la marcada presencia de las *Novelas ejemplares* dentro del teatro jacobino no se termina de explicar a partir de la idea de que Cervantes fuera el autor más en boga del momento. Darby señala que el prefacio que escribe el traductor anónimo de *Persiles y Sigismunda* en 1619 apunta al hecho de que Cervantes era un autor apreciado por un grupo selecto de conocedores, pero que todavía tenía que ser presentado con cautela ante el público amplio:

The autor is a Spaniard: whose style becomes him well, in his own mouth: and his work of this kind, have raised his name, and approved his spirit; not alone in his own Country, but in others.

El hecho de que Cervantes no fuera el más famoso de los escritores de la época, y que las *Novelas ejemplares* no fueran traducidas directamente al inglés sino hasta 1640, suscita la pregunta de cuál era el atractivo de las breves piezas narrativas para los dramaturgos jacobinos. Darby explica que

The significant point is that the source most used for “Spanish” plays –the novelas- was not the most accessible. Part II of *Don Quijote* had no impact on Jacobean drama; *Persiles* yielded one play; but of the twelve *novelas*, six had been dramatized by 1625, although none could be read in English and they were therefore not easily consulted by the playwrights. This indicates that there was something inherent in them which made them particularly attractive to the dramatist who was looking for a plot.¹⁴⁷

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 433.

Los rasgos inherentes a las *Novelas ejemplares* que las hicieron tan aptas para al teatro, sin duda, están relacionados con su brevedad, su cuidadosa manufactura y el interés que las tramas acarreaban consigo. Si la corte de Jacobo mostraba un interés nutrido en las tramas españolas, las breves novelas de Cervantes presentaban un material rico en ambientes, asimilable desde la distancia de la isla, y adaptable para los escenarios. Darby relaciona la visualidad característica de las novelas con cierto dramatismo intrínseco a ellas y emparenta el impacto plástico de algunas de las escenas con la definición de “dramatic” según el diccionario de Oxford: “Characteristic of, or appropriate to, the drama; often connoting animated action or striking presentation, as in a play; theatrical”.¹⁴⁸

El señalamiento de Darby resulta atinado en tanto que revela de manera indirecta algo que ha sido señalado por la crítica cervantina desde hace tiempo: a saber, el origen teatral de la narrativa cervantina en general y, en particular, la adaptación de los recursos dramáticos de los entremeses para varias de las *Novelas ejemplares*. Ya se ha señalado que los primeros pasos de Cervantes como escritor se dieron en el teatro y que muchas de sus innovadoras técnicas narrativas tienen una relación estrecha con su (relativamente) fallida carrera como dramaturgo. Cervantes retoma mucha de la fuerza plástica de su narrativa de la técnica teatral. A decir de Jill Syverson-Stork:

The proximity between dramatic and narrative technique belies the origin of Cervantes’ revolutionary art of story-telling [...] and inaugurates the formal as well as the thematic concerns of all modern novelists: inviting readers to visualize the palpable as well as the untenable, to hear and feel what is elusive or concrete with equal impact and resonance¹⁴⁹.

Esta inmediatez dramática de la narrativa cervantina pudo haber sido uno de los elementos más atractivos para los dramaturgos jacobinos. Entre los primeros comentarios sobre el carácter teatral de la narrativa Cervantes aparece el de Fernández de Avellaneda quien,

¹⁴⁸ *Apud ibid.*, p. 434.

¹⁴⁹ *Theatrical Aspects of the Novel: a Study of Don Quixote*, Albatros Hispanofila, Valencia, 1986, p.15.

en su prólogo a la continuación apócrifa del *Quijote*, increpaba a Cervantes diciendo: “Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas: no nos canse”.¹⁵⁰ Se puede pensar que esa apariencia comediesca de la narrativa breve de Cervantes fue percibida por muchos otros de sus contemporáneos, incluidos los ingleses. Anthony Close explica que muchos de los episodios dialógicos en las narraciones de Cervantes pueden concebirse como fragmentos de comedias en prosa. Así, Close es de la opinión que las peculiaridades formales y técnicas del autor español se esclarecen de manera significativa si se entienden bajo la luz de su formación como dramaturgo¹⁵¹.

Para el análisis de los elementos teatrales retomados o adaptados por Fletcher de las novelas cervantinas tomo las adaptaciones de las novelas *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*, transformadas en *Love's Pilgrimage* y *The Chances*, por ser las que se apegan de manera más directa al texto cervantino. Ninguna de las dos novelas en cuestión forma parte del canon más favorecido por la crítica, ya que, tanto una como la otra, carecen del aire estrictamente “realista” que los lectores modernos tienden a favorecer; sin embargo, no hay que olvidar el lugar preponderante que ocupan en el teatro las tramas de aventura (*romances*), vinculadas a la novela bizantina, durante el periodo en el que escribe Fletcher para la corte jacobina.

Esta fascinación de la época, que nos resulta un tanto ajena, por la novela bizantina quizás explica por qué las dos obras se volvieron a ver favorecidas por el gusto inglés al encabezar la lista de las seis *Novelas ejemplares* que James Mabbe tradujera en 1654 como *Delight in Severall Shapes*. En su prefacio, curiosamente dedicado al público femenino (“To the Ladies”) Mabbe explicaba lo siguiente sobre el estilo de Cervantes:

¹⁵⁰ *Apud* Anthony Close, “Characterization and Dialogue in Cervantes’s ‘Comedias en Prosa’”, *Modern Language Review*, 76 (1981), p. 338. El énfasis es mío. La “comicidad” teatral de la técnica narrativa de Cervantes también fue advertida y emulada por los novelistas ingleses del siglo XVIII, en especial por Henry Fielding, quien también había empezado su carrera como dramaturgo, y se había propuesto escribir imitando el estilo de Cervantes, según indica el frontispicio de su primera novela extensa, *Joseph Andrews* (1742): “Written in imitation of the manner of Cervantes, author of Don Quixote”.

¹⁵¹ Cf. *ibid.*, p. 339.

Here are no knots in Language, that will give you any pains to untie; the sense will be easily undressed as yourselves; yet the designs are so finely woven and stuck with such a well digested variety (the author like a cunning hawk, often seeming to fly from the prey he intends to fly at) ...

La claridad de la escritura, el cuidado en el diseño y la variedad de las novelas son los tres atributos que Mabbe encuentra más admirables de la prosa cervantina; sin embargo, resulta evidente que la selección que Mabbe hacía de estas novelas estaba estrechamente vinculada a la fama que habían tenido las adaptaciones de Fletcher en los escenarios ingleses antes del cierre de los teatros. El traductor explica

Before they chang'd their native habit the choicest judgements gave them such a test, as a pair of our best poets did not scorn to dress two of these stories for our English stage, and (were they yet alive) they might justly confess they gathered some of the fairest flowers of their reputation, from our authors garden-plot.

En las notas marginales de la edición se establece claramente la referencia a Fletcher y a Beaumont, y las dos obras adaptadas son las dos obras en cuestión. Mabbe no duda en atribuir buena parte del éxito y de la reputación artística de estos dos poetas al ingenio de Cervantes, en particular a estas dos piezas que la crítica moderna ha desdeñado tanto.

Imperfecta, mediocre, convencional, artificiosa, endeble, entre otros adjetivos, han sido usados para describir la novela *Las dos doncellas*¹⁵². Sin embargo, Fletcher y (a juzgar por su inclusión en el folio de 1647 y por las afirmaciones de Mabbe) el público inglés del siglo XVII encontraron elementos admirables en la obra. La obra ha recibido mucha menos atención que *La gitanilla* o *Rinconete y Cortadillo* probablemente por no privilegiar el estilo “realista” que caracteriza a las piezas más apreciadas de la colección. La anécdota resulta un tanto simple: dos doncellas se visten de hombres para ir en busca del mismo hombre que las engañó; sin embargo, la técnica narrativa de Cervantes permite la complejidad y el dinamismo que lleva al lector de la mano de una escena a otra sin que pierda el interés y que, en mucho más de un sentido, remite a la inmediatez y la velocidad del teatro.

¹⁵² Cf. Stanislav Zimic, *Las «Novelas Ejemplares» de Cervantes*, Siglo XXI, Madrid, 1996, p. 286.

La novela inicia con una breve alusión a la ubicación espacial en la que se sitúa la escena, que bien podría leerse como una suerte de acotación: un mesón en Castilblanco, un lugar a cinco leguas de Sevilla. Sin más preámbulo que ése, aparece a la puerta un misterioso y elegante caminante que se apea del caballo y al poco tiempo se desmaya. La rapidez de la acción aunada a la gestualidad con la que se describe la escena (“se arrojó de la silla con gran ligereza”; “dejó caer los brazos a una y otra parte, dando manifiesto indicio de desmayarse”; “dando muestras que le había pesado de que así le hubiesen visto”)¹⁵³ remite de inmediato a la técnica teatral de la narrativa de Cervantes.

El carácter teatral de las escenas citadas radica en la manera en que el narrador se abstiene de presentar los sucesos como acontecimientos que ocurren objetivamente: nunca dice “bajó del caballo”, “se desmayó” o “se avergonzó”. Por el contrario, el narrador se limita a describir la apariencia externa de las acciones tal como la percibiría quien estuviera presenciando los sucesos de manera directa, tal como ocurre en el teatro. Cervantes muestra la apariencia de las acciones y no su interpretación y en esto radica su inmediatez, pues es el lector el que tiene que recorrer el camino de la interpretación por su cuenta y así revivir la escena descrita. En este tipo de pasajes, que caracterizan el estilo del escritor, los acontecimientos no *ocurren* sino *se presentan* ante la mirada por medio de la narración.

Después de esta dramática escena inicial, la identidad del caminante permanece oculta (y este misterio es uno de los aspectos más atractivos de lo que bien podría describirse como el primer “acto” de la novela) y tan sólo pide que se le dé un aposento al que no pueda entrar nadie. Al poco tiempo, otro caballero llega al mesón y pide una cama, pero no se la pueden ofrecer pues en el cuarto está el primer caballero. Finalmente, mediante un engaño se convence al primer caballero que admita al segundo en la recámara. La escena que se lleva a cabo en la

¹⁵³ *Novelas ejemplares 3*, ed. Juan Avalle-Arce, Castalia, Madrid, p. 123. En adelante citaré esta edición refiriendo solo el número de página.

oscuridad de la recámara es donde nos enteramos de la verdadera identidad del caballero desmayado. Una vez más, la descripción de la escena está llena de gestualidad,

A poco más de la media noche comenzó a suspirar tan amargamente que con cada suspiro parecía despedírsele el alma; y fue de tal manera que, aunque el segundo dormía, hubo de despertar al lastimero son del que se quejaba. Y admirado de los sollozos con que acompañaba los suspiros, atentamente se puso a escuchar lo que al parecer entre sí murmuraba. (p. 127)

El personaje se descubre a sí mismo por medio de un largo monólogo en el que el supuesto caballero da cuenta de su vida y deja ver que, en realidad, es una doncella de nombre Teodosia, que es hermana de Rafael, el segundo caballero. Esta técnica de desvelamiento del personaje por medio de la acción vincula de manera estrecha la pieza con el teatro y aparecerá una y otra vez como un recurso innovador dentro de la narrativa cervantina.

Al igual que en el teatro, lo que tenemos es pura apariencia externa de un proceso interno: así, tras recibir la negativa por parte del mesonero de preparar el caballo para partir de inmediato, en la noche se dice que Teodosia “Quitóse con esto, y volviendo a cerrar la puerta se arrojó en la cama de golpe, dando un recio suspiro” (p. 128). Podemos imaginar la escena representada en un escenario sin ningún problema. De igual manera el descubrimiento que hace Teodosia de su hermano a la mañana siguiente está cargado de una buena dosis de dramatismo. Como explica Julio Rodríguez-Luis

Teodosia, colocada en esa posición frente a su hermano, parece un personaje de comedia, y a parlamento teatral suena en efecto el discurso con que apostrofa a Rafael suplicándole que la mate, mas sin publicar la causa...¹⁵⁴

La incorporación del lenguaje de muchos personajes, nobles o pedestres, por medio de monólogos, diálogos e historias intercaladas es uno de los rasgos que más se han admirado en la obra de Cervantes, y en esta novela todos esos rasgos aparecen de manera exacerbada. Zimic explica que

en la obra abundan conversaciones, discusiones, polémicas, exhortaciones, interpelaciones, diálogos, y, por otra parte, escasean peripecias episódicas, acciones físicas, anecdóticas, que no sean esenciales para la

¹⁵⁴ *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, José Porrúa Turranzas, Madrid, 1980, t. 1, p. 73.

articulación de los conflictos mismos íntimos de los personajes. Y las que se introducen, se condensan y abrevian notablemente. Así, por ejemplo, los itinerarios de los personajes se mencionan de manera casi perfunctoria, suficiente para advertir del cambio de lugar en que va a representarse otra etapa del drama iniciado en escenas anteriores...¹⁵⁵

Más adelante, al descubrir a la segunda doncella Leocadia, quien también viaja disfrazada de hombre en busca de Marco Antonio, la tensión de la novela se centrará en los celos y las contradicciones a las que se enfrenta Teodosia al enterarse de que ambas van tras el mismo hombre. El juego especular que se establece entre el primer caballero (Teodosia) y el segundo (Rafael); entre la primera doncella engañada y disfrazada (Teodosia) y la segunda (Leocadia); entre Rafael y Marco Antonio, los dos compañeros de Salamanca; y los dos padres, contribuyen a esta concentración de significado tan característica del teatro, ya que cada acción de una parte se refleja y activa su contraparte especular. Así, no hay acción de Teodosia que no tenga su contraparte en la reacción de Rafael; ni de Leocadio que no tenga su contraparte en Teodosia, etc. El desafortunado suceso en el que Marco Antonio es herido se transforma en el final afortunado para Teodosia a quien por fin acepta por esposa; este suceso, a su vez, se transforma en la desgracia inicial de Leocadia, quien pierde el amor de Marco Antonio frente a Teodosia pero, a su vez, redundante en la felicidad de Rafael, que ahora puede cortejar a Leocadia, quien accede a casarse con él y que finalmente resulta en la felicidad de todos los personajes de la novela, incluidos los padres, quienes renuncian a su enfrentamiento al ver que sus hijos e hijas regresan unidos en matrimonio. Como se puede ver, se trata de una maraña compleja y concentrada de relaciones que se resuelven en un breve espacio narrativo, tal como los enredos a menudo se resuelven en el teatro. Otro elemento que también podría dar validez a la tesis de que estas obras fueron concebidas inicialmente como piezas teatrales sería la inexplicable y un tanto gratuita presencia de Calvete, el mozo de mulas, que no tiene mucho más función dentro del relato que la de hacerla de gracioso dentro de un género que francamente no lo requiere.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, p. 289.

El potencial dramático de la obra no pasó desapercibido para Fletcher quien aprovechó muchos de los recursos narrativos de Cervantes y los transformó en texto espectacular. Así, el ingreso de Teodosia (Theodosia) al escenario sigue muy de cerca la sucesión de acciones del texto cervantino: Theodosia baja del caballo, se desmaya y la mesonera pide agua para ayudar al bello joven. Sin embargo, la escena no inicia tan de súbito como lo hace en la novela sino que hay un breve preámbulo cómico que se encarga de ambientar la escena en España por medio de una suerte de gracioso, don Íncubo de Hambre, que aparecerá una y otra vez a lo largo de la obra y que teñirá de un aire picaresco varias escenas. Don Íncubo introduce varios de los estereotipos de la época vinculados a lo español, por medio de un curioso contrapunto: la exagerada preocupación española por el honor, frente al descaro y oportunismo del pícaro; la atención puesta a la elegancia del atuendo, frente al hambre y la pobreza como realidades cotidianas. Fletcher contrasta la riqueza del atavío de los caballeros con la pobreza que se vive en el mesón e incluso introduce un mozo de mulas de nombre Lázaro que tiene un pleito con el cuartago que se niega a comer lo que se le da en el mesón. Además, Fletcher satiriza el espíritu español mediante la riña perpetua entre los padres de los muchachos que se entreteje a lo largo de la obra. También exagera los atributos mujeriegos de Marco Antonio como marca de su hispanidad. Una vez más se advierte la manera en que Fletcher emplea y reproduce el estereotipo negativo de los españoles para desacreditarlo al mismo tiempo que se apropia de los recursos y las tramas de la nación a la que busca desdeñar (esto que Fuchs llama la “poética de la piratería”).

Para la escena en la recámara entre Philipo (Rafael) y Theodosia, Fletcher da muestra de que captó las posibilidades dramáticas del episodio pues sigue de cerca a Cervantes en casi todos los aspectos representados en la novela, incluida la apasionada confesión de Theodosia. De igual manera, aprovecha la tensión entre las dos doncellas para hacer un contrapunto que

permite indagar en el tema de los celos. Además de que el travestismo de las doncellas a través de la obra será un elemento de misterio que permitirá el desvelamiento progresivo del carácter de los distintos personajes y que, a menudo, permitirá un aprovechamiento de las posibilidades de ironía dramática que se sugieren a través del conocimiento de la situación que tiene una doncella y que no tiene la otra. Finalmente, resulta notable que pese a las afirmaciones de la crítica que pretende ver a esta novela como un ejemplo de novela eminentemente idealista, la reelaboración que el dramaturgo inglés hace sobre el material cervantino insiste en la actualidad del material provisto y la contemporaneidad de los temas de la obra.

De índole semejante, *La señora Cornelia* también presenta un buen número de escenas de gran impacto visual. La novela se sitúa fuera de España aunque el tema español tiene un peso importante como contrapunto para el estilo italianizante y para la locación de la pieza. Siguiendo de cerca la convención de las *novellas*, Cervantes hace un guiño a la tradición al mismo tiempo que introduce personajes que irrumpen dentro de la misma e impiden el desarrollo convencional del relato. Don Antonio y don Juan son la típica pareja cervantina que permite el diálogo, el juego especular y el contraste que tanto gustan al autor.

Una vez más, la obra emplea el ocultamiento y la curiosidad como motores de la anécdota. La expectativa que se genera entre los dos jóvenes de conocer a la señora Cornelia es un recurso típicamente teatral; la belleza de la mujer se anticipa antes de que la misma aparezca, pero además de esto tenemos escenas cargadas de gestualidad y dinamismo donde las cosas se van descubriendo de súbito o poco a poco, según conviene al caso para sorprender al lector. Una de las escenas más memorables por su plasticidad es aquella en la que don Juan, conducido por su curiosidad, recibe un bulto negro en mitad de la calle durante la noche. La escena se describe de la manera siguiente

Alargó la mano don Juan, y topó un bulto, y queriéndolo tomar, vio que eran menester las dos manos, y así le hubo de asir entreambas; y apenas se le dejaron en ellas, cuando le cerraron la puerta, y él se halló

cargado en la calle y sin saber de qué. Pero casi luego empezó a llorar una criatura, al parecer recién nacida, a cuyo lloro quedó don Juan confuso y suspenso, sin saber qué hacerse ni qué corte dar en aquel caso (p. 174)

Una vez más Cervantes está jugando con la inmediatez de la descripción pues el personaje y el lector están descubriendo el contenido del bulto de manera simultánea. La transformación del bulto en niño se da de un solo golpe, pues el misterioso paquete se convierte en llanto de criatura de manera inmediata. De esta manera, el tema de la maternidad, la paternidad y la crianza del niño será un tópico que resuena a través de la pieza. Más adelante cuando la señora Cornelia se reencuentra con la criatura en la casa de los dos caballeros el tema de la maternidad y del cuidado de la criatura vuelve a tratarse de manera gestual a partir de la descripción siguiente:

Tomóle ella en los brazos y miróle atentamente así el rostro como los pobres aunque limpios paños en que venía envuelto, y luego, sin poder tener las lágrimas, se echó la toca de la cabeza encima de los pechos, para poder dar con honestidad de mamar a la criatura, y, aplicándosela a ellos, juntó su rostro con el suyo, y con la leche le sustentaba y con las lágrimas le bañaba el rostro; y desta manera estuvo sin levantar el suyo tanto espacio cuanto el niño no quiso dejar el pecho. En este espacio guardaban todos cuatro silencio; el niño mamaba, pero no era así, porque las recién paridas no pueden dar el pecho; y así, cayendo en la cuenta la que se lo daba, se le volvió a don Juan, diciendo:
-En balde me he mostrado caritativa: bien parezco nueva en estos casos. Haced, señor, que a este niño le paladeen con un poco de miel, y no consintáis que a estas horas le lleven por las calles. Dejad llegar el día, y antes que le lleven vuélvanmele a traer, que me consuelo en verle. (pp. 183-4)

La escena gestual se interrumpe súbitamente de una manera que puede rayar en lo cómico, pues a la idealidad de la doncella que amamanta a su hijo recién encontrado se contraponen la realidad no poetizada de la imposibilidad física de hacerlo. La doncella interrumpe el respetuoso silencio casi avergonzada por lo inútil de sus acciones: quien sabe del cuidado del niño es el ama y no ella.

Este juego de contrastes entre realidad e idealidad se maneja de manera sutil a lo largo de la novela (a diferencia de otras piezas como *La ilustre fregona* o el mismo *Quijote*) y estos contrastes ocurren tanto en sentido descendente (la caída de lo escena ideal a la realidad más pedestre) como en sentido ascendente (el bulto se transforma en niño rico, luego en niño

pobre y de nuevo en niño rico). Las repeticiones de ciertas imágenes a lo largo de la obra también permiten a Cervantes cargar de significado ciertos términos con la misma economía con la que lo hacen los dramaturgos. El niño aparece como bulto pero más adelante ese niño prácticamente deviene en tesoro. De manera similar, los personajes encontrarán otros dos bultos importantes: “un bulto de gente” (p. 177) peleando y “un bulto negro de persona” (p. 178). Hay un paralelo entre las transformaciones que sufren los tres bultos: bulto, que se transforma en movimiento que se transforma en tesoro (bulto-niño-cruz de diamantes; bulto-riña-cinta de diamantes; bulto-mujer apresurada-la señora Cornelia). Esta serie de repeticiones hace una suerte de resonancia de ecos a través de la novela que impulsa la acción.

Otro elemento interesante de develamiento dramático es la confusión entre las dos Cornelias que, si bien prolonga la anécdota de manera un tanto gratuita, también establece un contraste interesante entre la doncella ideal y la moza material. Después de no encontrar a Cornelia por ninguna parte, el grupo de caballeros que la está buscando llega al aposento donde les han dicho que está escondida, pero ahí no encuentran más que a una “pícara de las perdidas del mundo” que cubre su rostro avergonzada y que responde al mismo nombre del personaje principal. Como explica Rodríguez-Luis, aunque la novela no tiene el realismo característico de otras de las piezas de la colección, el develamiento resulta relevante porque

No se trata...en estos casos, del conocido interés cervantino en la realidad que ilumina las novelas citadas más arriba, sino de un desapego cómico en cuanto a los valores y convenciones que caracterizan la obra que está componiendo o revisando, casi como un deseo de destruir aquellas para revelar en su lugar otra realidad sin estilizar¹⁵⁶.

Se trata de un procedimiento estrictamente Barroco donde la realidad idealizada se contrapone a la realidad más mundana.

Este registro vulgar que se introduce sólo de manera tangencial en la novela cervantina es el que retoma Fletcher. En otro momento hablaremos de la afición inglesa por la picaresca

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 102.

hispanica, pero por el momento basta señalar que las obras de Fletcher muestran de manera tangible esta asociación indisoluble que poco a poco se fue estableciendo entre la materia picaresca y lo hispánico. En la adaptación de Fletcher el ambiguo espíritu de los dos caballeros españoles que aparecen en la novela de Cervantes se altera significativamente para dar pie a una representación casi burlesca de al menos uno de los galanes, don John. La primera escena muestra a los dos criados de los señores quejándose de su prolongada estancia en Italia y de los promiscuos soldados (“wenching soldiers, that know no other Paradice but Plackets”). “Plackets” era una tajada que se hacía en las faldas de la mujeres y como explica Alexander Samson, se trataba de un eufemismo crudamente sexual¹⁵⁷. Muchos de los cambios que introduce Fletcher van en este tenor: las escenas de maternidad, amistad y generosidad son substituidas por la promiscuidad, el castigo y el engaño. Así, pese a que Fletcher aprovecha el dinamismo de la escena del bebé, las ricas y generosas transformaciones que encontramos en Cervantes están del todo ausentes en la versión teatral inglesa. El bulto devenido en tesoro que encontramos en Cervantes nunca trasciende su condición degradada en la obra de Fletcher donde el niño siempre es “a lump got out of laziness” (I, v, v. 11), “a lump of lewdness” (II, i, v.69), que, en vez de permitir aflorar la generosidad del caballero que lo encontró, como lo hace en la novela de Cervantes, sólo sirve como una suerte de castigo poético para el caballero mujeriego, quien probablemente ha dejado infinidad de “bastardos” por el mundo.

El tópico de la maternidad se transforma en Fletcher en el tópico de la concepción violenta e involuntaria de los hijos. Fletcher también emplea tópicos recurrentes para generar resonancias al interior de la obra pero, en este caso, aparece una serie de metáforas de navegación en donde las mujeres se conciben como islas vírgenes a las cuales los galanes conducen sus mástiles para llevar a cabo un saqueo violento (“thou hast such a master for that

¹⁵⁷ Cf. *op. cit.*, p. 226.

chase that till he spend his maine mast-...Pray remember your courtesie”). Constanca (Cornelia) no es sino el Paraíso esperando ser descubierto...y violentado. Es sólo de esperarse que Fletcher exagere y explote al máximo la escena de la confusión entre la Cornelia ideal y la Cornelia pícara.

Como lector apto de las breves novelas de Cervantes, Fletcher muestra una aguda sensibilidad para descodificar los elementos dramáticos del estilo narrativo del español: las secuencias de acción, la gestualidad, la exteriorización de los sucesos narrados. El dramaturgo inglés también echa mano de la cualidad sintética y simultánea de la artes teatrales para transformar la inmediatez del estilo de estas piezas en espectáculo. Fletcher urde los ingeniosos enredos de Cervantes en una trama sólida y eficaz que se monta en el modelo español al mismo tiempo que conserva discursivamente su distancia. La actitud de Fletcher como dramaturgo de la corte, muestra la apropiación del material hispánico, instigada tanto por el momento político en el que vivió como por una admiración (en su caso, no admitida) por las tramas españolas. La del dramaturgo es la actitud característica de lo que Fuchs denomina “poética de la piratería”: un contenido abiertamente antihispánico que busca fomentar el estereotipo negativo de esta nación acompañado de una apropiación velada de las técnicas y tramas de la nación de la que reniega.

No hay que olvidar que Fletcher escribe durante un periodo en que el acercamiento a España provoca una fuerte polémica al interior de la isla. Si bien Fletcher explota al máximo el contacto con las novedades editoriales de España y la fascinación ambivalente del público por la misma nación, finalmente muestra una actitud más bien negativa frente a la península. Lo que resulta notable de la selección y organización del primer folio de las obras de Fletcher (y Beaumont) es que el conjunto recopilado por Shirley parece no sólo delatar el peso del material hispánico de su obra sino incluso reivindicarlo durante un momento crítico para las artes

escénicas en Inglaterra. Llama también la atención que algunos de los poetas que contribuyen a los versos inaugurales del folio guardan relación con el hispanismo.

Entre los poetas que escriben versos laudatorios para inaugurar el folio figuran Richard Lovelace, de quien hablaremos con más detenimiento en el siguiente capítulo; James Howell quien, a decir de Antonio Pastor, “acaso fue el inglés que mejor habló español en todo el siglo XVII”¹⁵⁸; y Thomas Stanley, traductor de una parte de las *Soledades* de Luis de Góngora. El folio fue editado por Humphrey Moseley quien, como veremos a continuación, trabajó con Thomas Stanley en la publicación de obras en las que las letras continentales y la poesía de ingenio se volvieron una especie de bandera de supervivencia de la vida artística de la corte durante los años de contienda armada y censura en contra del teatro.

¹⁵⁸ Según Pastor, Howell viajó en dos ocasiones a España (1616 y 1622) y dejó testimonio de las impresiones que la España de Felipe IV causó en él en sus *Epistolae Howeliannae* (1645-55), “Breve historia del hispanismo inglés I”, *Arbor*, 28 (1948), p. 554-5.

CAPÍTULO IV

GÓNGORA, STANLEY, MARVELL Y LOS VESTIGIOS DE LA CORTE

Los poemas que inauguran el primer folio de las obras de Beaumont y Fletcher de 1647 dan una imagen clara de la sensación que prevalecía entre los miembros de la corte inglesa durante los primeros años de la Guerra Civil. El cierre de los teatros entre 1642 y 1660, provocó un cambio radical en la organización de la vida cultural inglesa. El rechazo puritano de la imagen y las formas de arte figurativo, afines al Barroco continental y a la poesía de ingenio, significó desde este momento (y para la historia posterior) una relación conflictiva entre la cultura de Inglaterra y las formas artísticas derivadas del Barroco. Después de la Guerra Civil, el regreso del arte barroco italiano, francés y español se asociaría con el fallido intento de restaurar la monarquía de los Estuardos y, así, la entrada del Barroco a la cultura inglesa siempre se entiende como una suerte de interludio incómodo y enmarañado con el que la crítica no sabe muy bien cómo lidiar. Sobre este punto, las observaciones de Margaret Ezell acerca de los problemas de periodización de lo que se ha denominado como el “Interregnum” y la necesidad de cuestionar las presuposiciones que afectan nuestra comprensión de este momento resultan sumamente atinadas¹⁵⁹. Entre las observaciones hechas por Ezell, resalta particularmente que, entre 1646 y 1658 el consumo de literatura dio un vuelco notable hacia la poesía: los títulos publicados por los impresores más avezados de la época, como Humphrey Moseley, fueron volúmenes de poesía escrita por el círculo tradicionalmente denominado como los poetas *cavalier* (Thomas Stanley, Richard Lovelace, Robert Herrick, Edmund Waller, James Shirley, John Suckling)¹⁶⁰. Existe una idea generalizada de que, durante este periodo, la producción literaria se dividió irreconciliablemente entre el consumo masivo de sermones y panfletos

¹⁵⁹ “Literary History’s Alternate Groove”, *Literature Compass*, 3 (2006), p. 445.

¹⁶⁰ Cf. *ibid.*, p. 449. Ezell deriva estas conclusiones de los catálogos de publicaciones que se pueden observar en bases de datos como Early English Books Online (EEBO) y el English Short Title Catalogue (ESTC) de la Biblioteca Británica. Cabe señalar que varios de estos poetas escriben versos para el folio de 1647 de Fletcher.

políticos, por un lado, y la lectura sofisticada y esteticista de la lírica de los poetas *cavalier*, por otro. Frente a esta noción, resulta notable advertir que, en contra de lo que se esperaría, un público amplio estuviera interesado en la compra de poemarios, en particular de aquellos escritos por poetas a menudo relacionados con la estética barroca. La difícil pregunta de por qué la poesía de ingenio resultaba atractiva para un público sumido en una Guerra Civil quizás se pueda contestar de una manera sencilla: los lectores de la época empezaron a comprar poesía de ingenio porque ésta empezó a estar disponible por primera vez de manera impresa para un público amplio.

Los versos que Thomas Stanley escribe para el folio de Fletcher en 1647 aluden a un cambio importante en la manera de concebir la difusión del arte a principios del siglo XVII. Stanley señala la ironía que se derivaba del hecho de que el silenciamiento de los teatros hubiese conducido a la publicación de obras que de otra manera hubieran caído en el olvido. Mediante el cierre de los teatros, los puritanos habían contribuido a dar un empujón a la preservación de un arte que se caracterizaba por ser fugaz y efímero. La publicación de obras de teatro no era un fenómeno completamente nuevo para la época, aunque sí relativamente reciente. El editor en el prefacio del mismo volumen enfatizaba la novedad de la manera en que el folio de Fletcher salía al mundo por primera vez:

You have a new book; I can speak it clearly; for of all this large volume of Comedies and Tragedies, not one, till now, was ever printed before. A collection of plays is commonly but a new impression, the scattered pieces which were printed single, being then only republished together: 'tis otherwise here.

Next, as is all new, so here is not anything spurious or imposed; I had the originals from such as received them from the authors themselves; by those and none other, I publish these editions.

Hasta principios del siglo XVII, la poesía de producción reciente circulaba en manuscritos que se compartían dentro de círculos restringidos usualmente pertenecientes a la corte. Muchos de los poetas afines a las letras hispánicas compartían cierta predilección por la poesía de ingenio y ésta se configuraban como un territorio exclusivo y reservado para quienes compartían estas prácticas discursivas y la capacidad de decodificarlas. El carácter restrictivo de

la poesía de ingenio restaba el interés de estos poetas para su amplia difusión. Como se puede advertir en los versos de Stanley y de otros de los contemporáneos que escribieron poemas laudatorios para la edición de 1647 de las obras de Fletcher, el cierre de los teatros en 1642 y la muerte de Carlos en 1649 significó el fin de la vida de corte y un nuevo impulso para la publicación de poesía.

Si bien la intensa vida de la corte de Carlos I y Henrietta Maria trajo consigo la proliferación de verso en manuscrito (como señala Nicholas McDowell, el catálogo de manuscritos literarios de Peter Beal, muestra un ascenso marcado en la producción de manuscritos en la década de 1620 y 1630), con el inicio de la Guerra Civil en 1642, las actitudes de los poetas frente a la cultura impresa empezaron a alterarse. McDowell afirma que para ese momento:

Instead of being 'a potential embarrassment to royalist writers' because of its association with the professional who wrote for a living, the printed book became 'a safe haven for their work and a sign of political resistance to the authority of those who had defeated the king's forces'. Stanley, Lovelace, Hall, Shirley, Sherburne and Herrick all published volumes of their lyric poetry between 1646 and 1651¹⁶¹.

Esta visión de la prensa como refugio y medio para preservar la cultura cortesana es el trasfondo de los versos de Stanley antes citados. El mismo Moseley dio a la prensa entre 1645 y 1651 varios manuscritos de obras de teatro y colecciones de poesía de autores, que hasta ese momento, sólo habían sido compartidos con un selecto grupo de lectores¹⁶². Tal como lo hace en el folio de Fletcher, Moseley se representaba a sí mismo como defensor del legado de la corte. En el mismo tenor, Shirley se valía del tópico de la tragedia para representar la era en que le había tocado vivir y exaltaba los beneficios de la imprenta para refugiar al ingenio:

now the reader in this tragicall age where the theater hath been so much out-acted, congratulate thy own happiness, that in this silence of the stage, thou hast a liberty to read these inimitable plays, to dwell and converse in these immortal groves, which were only showed our fathers in a conjuring glasse, as suddenly removed as represented, the landscrap in now brought home by this optic and the press thought too pregnant before shall be now looked upon as greatest benefactor to Englishmen, that must acknowledge all the felicity of wit and words to this derivation.

¹⁶¹ *Poetry and Allegiance in the English Civil Wars. Marvell and the Cause of Wit*, Oxford UP, Oxford, 2008, p. 6.

¹⁶² Cf. *ibid.*, p. 18.

James Shirley había sido el último sucesor de los grandes dramaturgos en la compañía de los King's Men y se había convertido en el escritor favorito para la compañía de la reina, Queen Henrietta's Men, fundada poco después de su matrimonio con Carlos I. Con el cierre de los teatros la carrera de Shirley da un giro radical. Frente a los prospectos de empleo ofrecidos a un ex dramaturgo de la corte carolingia, Shirley se dedica a dar clases en Londres y, aparentemente instigado y patrocinado por Stanley, publica una colección de poemas en 1646 que Moseley saca a la luz. Las palabras de Moseley y la preeminencia de Shirley en la compañía teatral de Fletcher sugieren que fue Shirley quien conservó los manuscritos (nunca antes publicados) a los que hacía referencia el editor en el fragmento citado arriba.

En "A Register of Friends" (c.1678), un poema en el que Stanley hace una remembranza de sus amigos y colegas, se alude al lugar que Shirley ocupó dentro de la genealogía de los dramaturgos que desfilaron por la corte antes del inicio de la Guerra Civil y se explica la misión que Stanley se había adjudicado a la caída de la corte de Carlos I:

When Atlas could the weight no longer bear,
Alcides would support the starry sphere;
So when immortal Fletcher left the age
Thou didst step in, and prop the sinking stage,
Which proudly flourished in thy smoother dress
Till barbarous times did it and thee suppress.
Then oft, withdrawn from the dull ears of those
Who licenced nothing but rebellious prose,
Me with those pleasures thy kind Muses supply'd
Which to itself that sullen age denied...¹⁶³

Stanley alude al cambio de estafeta entre Fletcher y Shirley al frente de la compañía teatral del rey, ya concebida desde la imagen decadente de un cielo estrellado que sólo un Alcides, después de un Atlas, podía salvar del colapso. La camaradería entre Stanley y Shirley, en una época de bárbaros y rebeldes prosistas, se cifra a partir de la poesía, en particular la

¹⁶³ James M. Osborn, "Thomas Stanley's Lost *Register Of Friends*", *The Yale University Library Gazette*, 32 (1958), p. 132.

poesía del ingenio agudo. La labor de Stanley como “defensor” de la vida cortesana entre 1646 (fecha en la que Stanley regresa del continente y se instala en Inglaterra) y 1658 (la Restauración) ha sido estudiada por Nicholas McDowell, quien advierte la poca atención que la historia literaria ha puesto en el importante y productivo círculo de poetas al que convoca¹⁶⁴. Más que por una estética compartida, los poetas *cavalier* reciben ese nombre en virtud de la lealtad absoluta que mostraron a Carlos antes y después de su muerte; sin embargo, se puede advertir que para este grupo, la estética era uno de los campos en los que la batalla política se estaba librando.

Con el inicio de la Guerra Civil, los poetas de la corte habían quedado despojados del sitio donde su existencia tenía sentido. El grupo de poetas organizado en torno a Stanley (Richard Lovelace, James Shirley, Edward Sherburne, entre otros) hacía mucho más en sus versos que mostrar su afinidad política y sentimental a la corona: frente al prosaísmo puritano y la censura de las artes dramáticas relacionadas con la corte, los poetas *cavalier* configuraron su propia bandera política mediante la defensa del ingenio. Como advierte McDowell, “Wit’ became politicized during the civil wars as royalists sought to claim a monopoly of literary and linguistic talent over Parliamentary opposition and government that they represented as stereotypically Puritan and thus grim, philistine, and deeply hostile to the arts”¹⁶⁵.

Privados de su medio de subsistencia, varios de estos poetas configuraron la poesía de ingenio como un territorio bajo resguardo que se debía proteger de la insípida prosa de los puritanos. Las posibilidades económicas del rico y erudito Thomas Stanley permitieron crear una suerte de corte alterna en los salones del Middle Temple, en Londres, donde, desde el punto de vista de Stanley, la poesía y la cultura se pudieron preservar de los tiempos “bárbaros”. Como señala McDowell, Stanley se veía a sí mismo como promotor y continuador

¹⁶⁴ Cf. *op. cit.*, p. 5.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 8-9.

de las actividades literarias y de los valores clásicos de los que la corte había sido responsable durante varias generaciones¹⁶⁶. Junto con Richard Lovelace y Edward Sherburne, entre otros poetas igual de versados en lenguas clásicas y continentales, Stanley publicó colecciones de varias traducciones de poetas clásicos y continentales durante estos años.

En un estudio de 1920 titulado “Three translators of Góngora and other Spanish poets”, H. Thomas alude a las traducciones seiscentistas del poeta barroco español hechas por tres poetas ingleses: Thomas Stanley, Richard Fanshawe y Philip Ayres. De los autores que cita Thomas, me interesa atraer la atención y contextualizar las traducciones de Fanshawe y Stanley debido a que corresponden al periodo que nos concierne¹⁶⁷. El estudio de Thomas es, a menudo, citado por los críticos que se han interesado en las relaciones literarias entre Inglaterra y la Europa Continental durante este periodo¹⁶⁸; sin embargo, al paso de los años, ha habido poco trabajo de indagación en los motivos que inclinaron a estos poetas a emprender, en plena Guerra Civil, la ardua tarea de traducir versos continentales y publicarlos.

La lectura que prevalece entre los estudiosos del periodo es que los poetas *cavalier* sobrevivieron el “Interregnum” (el Protectorado) gracias a una suerte de repliegue creativo en las modas continentales vinculadas al preciosismo y al bucolismo. Al contextualizar el trabajo de Stanley, se puede advertir que su actitud frente a la traducción no era en ningún sentido apolítica. McDowell explica que,

...neither Moseley nor Stanley were simply concerned to contrast the flourishing literary culture of the Stuart era with its decline after the dispersal of the court [...] and the triumph of Parliamentary Puritanism. With the end of the war Stanley sought to write and encourage, and Moseley to commission and publish, new work that demonstrated the potential for literary studies in England to revive and even develop, primarily through the incorporation of classical and continental models¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Cf. *ibid.*, p. 3.

¹⁶⁷ Excluyo a Philip Ayres porque corresponde a un periodo y a intereses distintos, aunque no del todo desvinculados, de los del grupo de Stanley.

¹⁶⁸ Críticos como Mario Praz han dado continuidad al trabajo de Thomas llamando la atención hacia las traducciones que estos mismos poetas hicieron del italiano y del francés (“Stanley, Sherburne and Ayres as Translators and Imitators”, *Modern Language Review*, 20 (1925), 280-294).

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

Aunque McDowell no incluye a Richard Fanshawe entre el grupo vinculado a Stanley, hay más de un punto en común entre ambos traductores. Como varios de estos poetas, Fanshawe recibió su formación en lenguas extranjeras mediante los viajes continentales que, como buen cortesano, emprendió durante la década de 1630. Gracias a su buen manejo del español, Fanshawe fue nombrado secretario de la embajada inglesa en Madrid, puesto en el que permaneció hasta poco antes del inicio de la Guerra Civil. Las obras traducidas por Fanshawe muestran su familiaridad con los grandes poetas españoles de la época: Fanshawe tradujo dos comedias y diez sonetos españoles, de los cuales seis son de Góngora. La familiaridad de Fanshawe con Góngora no resulta sorprendente, pues, para el momento de su estadía en la península, el gongorismo se había erigido como una de las corrientes estilísticas más influyentes. No está de más recordar que la primera edición de Juan López Vicuña de las obras de Góngora salió a la luz en 1633 ni que, en la portada, el editor se refería al poeta cordobés como el “Homero español”.

Fanshawe regresó a Inglaterra poco antes del inicio de la guerra y, cuando ésta se desató, se contó entre los más fervientes defensores del rey. Dos años después de la publicación de los poemas de James Shirley, y un año después de la publicación del primer folio de Fletcher, Humphrey Moseley publicó la colección de traducciones de Fanshawe titulada *Il Pastor Fido, The Faithful Shepherd with an Addition of Diverse Other Poems Concluding with a short discourse of the long Civil Wars of Rome* (1648). Entre los poemas agregados a la traducción del texto de Giovanni Guarini figuran los diez sonetos traducidos del español, además de un poema titulado “The Escuriall” donde describe minuciosamente la magnificencia de la residencia real de la corona española.

Las fechas de publicación de estos poemas conducen a la pregunta necesaria de qué podría haber instigado a Fanshawe a publicar estos sonetos en una época tan turbulenta. Las

palabras de Thomas delatan la extrañeza del comportamiento de Fanshawe como traductor de sonetos españoles: “When the civil war broke out he became a prominent royalist, but he found time during this period to produce the volume containing the poems [of Góngora]”¹⁷⁰. Los poemas tienen un contenido difícil de politizar; sin embargo en la actitud de Fanshawe se advierte que la publicación de poesía española tenía un significado particular durante los años de contienda. Si bien es cierto que las primeras batallas de la Guerra Civil inglesa tienen un breve receso entre 1646 y 1648, no deja de parecer extraño que estos cortesanos pusieran tanto empeño, durante estos años, en la publicación de estas traducciones.

Otra de las traducciones de Fanshawe, publicada durante estos años, puede arrojar luz sobre este misterio. En 1654, Fanshawe da a la prensa su traducción de la obra *Querer por sólo querer* (1623) de Diego Hurtado de Mendoza, aunque ésta no sale a la luz hasta 1671. El hecho de que Fanshawe recurriera al título hispánico para la publicación muestra la renuencia del traductor a ocultar la procedencia española de su traducción teatral. En la primera página encontramos la siguiente leyenda que hace referencia a los versos con los que Fanshawe inaugura la traducción: “Sir R. F. upon the dramatic romance, paraphrased by him during his confinement to Tankersley Park in Yorkshire, by Oliver, after the Battle of Worcester in which he was taken prisoner, serving his majesty (whom God preserve) as Secretary of State”¹⁷¹. La Batalla de Worcester fue la que dio fin a la Guerra Civil para abrir paso al inicio del Protectorado con Oliver Cromwell a la cabeza del gobierno inglés. Como indica el fragmento, Fanshawe fue capturado y encarcelado tras el fin de la batalla y, durante este encierro, tradujo el texto de Hurtado de Mendoza. Teniendo en mente su estrecho contacto

¹⁷⁰ “Three Translators of Góngora and Other Spanish Poets during the seventeenth century”, *Revue Hispanique*, 48 (1920), p. 230.

¹⁷¹ *Querer por Solo Querer: To Love only for Love Sake*, Londres, 1671.

con Luis de Góngora y su cercanía con la tradición hispánica resulta difícil no advertir un eco de las *Soledades* en los versos que siguen a la leyenda antes citada:

Time was when I, a pilgrim of the seas
When I, midst noise of camps, and court disease
Purloined some hours to charm rude cares with verse
which flame of faithful shepherd did rehearse:
but now restrained from sea, from camp, from court,
and by a tempest blown into a port;
I raise my thoughts to muse on higher things,
and echo arms and loves of queens and kings:
Which queens (despising crowns and hymen band)
would neither men obey, nor men command.
Great pleasure from rough seas to see the shore
or from firm land to hear the billows roar.

Los primeros versos, donde el traductor se configura a sí mismo como un peregrino de mar que no pudo (como el de Góngora) huir de la guerra ni de la política, hacen alusión a las condiciones de producción de su poemario anterior (*Il pastor fido*). Sobre este poemario, Fanshawe explica que, entre el estruendo del campo de batalla y los enredos políticos, él robaba unas horas para abstraerse de la dureza de su realidad y mostrar su lealtad al rey por medio de la escritura de poesía. Su labor como poeta de la corte se cifra a partir de la imagen del pastor leal. Si el deber oficial de un poeta en la corte era escribir versos, Fanshawe mostraba su compromiso con el rey al mantener activa la vida de la corte y ofrecerle a Carlos un ramillete de flores italianas y españolas (sus traducciones).

En el segundo cuarteto el poeta alude a la derrota de los realistas que le había traído un anhelo de volcarse hacia preocupaciones de más alcurnia: la obra de teatro española. No parece casualidad que la obra traducida por Fanshawe sea una de las piezas que fueron representadas en el año en que Carlos estuvo en Madrid para cortejar a la Infanta. De la misma manera en que Stanley y Shirley establecían un puente entre el teatro y las glorias de la corte, Fanshawe recuperaba del olvido la representación de la comedia realizada para la visita de Carlos a España en 1623 como una suerte de pasado glorioso antes del desastre.

A quien esté familiarizado con las escuetas (y muchas veces inexistentes) acotaciones que se acostumbraban dar en las obras publicadas tanto en España como en Inglaterra durante esos años no dejará de llamarle la atención el detalle de la indicación con la que se inicia la obra. Fanshawe agrega la siguiente explicación:

The Prologue (called by the Spaniard the Loa, i. e., the praise, because therein the spectators are commended to curry favour with them:) spoken by the Lady Isabella Velasco, and the Lady Isabella Guzman; the latter pulling the former in with her upon the Stage.

A primera vista, parece que Fanshawe está tratando de aclarar el significado de las convenciones teatrales españolas que diferían de la tradición teatral inglesa. Teniendo en cuenta los años que el traductor había pasado en Madrid, resulta natural que tuviera una gran familiaridad con las prácticas escénicas españolas; pero más allá de esto, la descripción detallada de las acciones de los personajes sobre el escenario (un detalle poco usual para la época) remiten a cierto interés por parte de Fanshawe de rescatar para el lector la experiencia de la puesta en escena. Más adelante aparece una descripción más detallada del movimiento de los actores sobre las tablas del escenario:

Drums and trumpets, and enter at one end of the stage the General with a truncheon in his hand, and soldiers with banners; before him captives, and amongst them one of better appearance than the rest: At the other, Felisbravo habited after the Persian manner, with a Royal Train; and let the general approach him, laying the truncheon at his feet; and the general is to wear a laurel crowns, which he takes off when he comes at the King.

Más allá del interés que el texto puede tener para quienes estudian las prácticas escénicas del teatro áureo español, el documento delata el anhelo de Fanshawe de rescatar, por medio de la prensa, un arte que ahora estaba vedado. El traductor parece querer desplegar ante la mirada del lector no sólo el poema dramático sino también la representación espectacular que lo acompañaba. Tal como lo advertían los versos de Stanley, la prensa se volvió un refugio para el arte dramático. Lo que resulta relevante es

que, para estos poetas, España, el teatro, la extinta corte de Carlos y el ingenio empiezan a configurarse como un enmarañado nudo de significados.

La contextualización de la producción y publicación de los poemarios de los poetas *cavalier* permite leer bajo otra luz algunos de sus poemas más representativos. Varios hispanistas han advertido un eco de las célebres décimas de Segismundo en *La vida es sueño* en uno de los poemas incluidos en la colección de poemas *Lucasta* (1649) de Richard Lovelace. Al igual que Fanshawe, Richard Lovelace fue una figura mucho más activa y abiertamente comprometida con la causa realista que el aristocrático Stanley. Lovelace fue miembro de la corte de Carlos donde, como se ha visto, había un interés marcado por el arte del Barroco continental, en especial por la comedia española. Es lícito suponer que Lovelace, dentro de este contexto, hubiera tenido noticia de la célebre comedia de Calderón. Aunque los versos del dramaturgo español son harto conocidos, cito para establecer más puntualmente la relación:

Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas salas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma;
¿y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad?

Nace el bruto, y con la piel
que dibujan manchas bellas,
apenas signo es de estrellas
gracias al docto pincel,
cuando, atrevida y cruel
la humana necesidad
le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto;
¿y yo, con mejor instinto,
tengo menos libertad?

Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas, bajel de escamas,
sobre las ondas se mira,

cuando a todas partes gira,
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frío;
¿y yo, con más albedrío,
tengo menos libertad?

Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra,
cuando músico celebra
de las flores la piedad
que le dan la majestad
del campo abierto a su huida;
¿y teniendo yo más vida
tengo menos libertad? (I, vv.123-162)

Lovelace estuvo en la cárcel durante dos ocasiones a causa de su lealtad al rey. La primera de ellas, en 1642, poco antes del inicio del conflicto armado, parece haber sido la que dio pie al poema en cuestión. Pese a no corresponder al periodo del segundo encierro de Lovelace, la publicación en 1649, año de la ejecución de Carlos, de estos versos tiñe políticamente la alusión a la comedia de Calderón:

When Love with unconfinèd wings
Hovers within my Gates,
And my divine Althea brings
To whisper at the Grates;
When I lie tangled in her hair,
And fettered to her eye,
The Gods that wanton in the Air,
Know no such Liberty.

When flowing Cups run swiftly round
With no allaying Thames,
Our careless heads with Roses bound,
Our hearts with Loyal Flames;
When thirsty grief in Wine we steep,
When Healths and draughts go free,
Fishes that tipple in the Deep
Know no such Liberty.

When (like committed linnets) I
With shriller throat shall sing
The sweetness, Mercy, Majesty,
And glories of my King;
When I shall voice aloud how good
He is, how Great should be,
Enlargèd Winds, that curl the Flood,
Know no such Liberty.

Stone Walls do not a Prison make,
Nor Iron bars a Cage;
Minds innocent and quiet take
That for an Hermitage.
If I have freedom in my Love,
And in my soul am free,
Angels alone that soar above,
Enjoy such Liberty.

El poema establece una relación entre el amor, la corte, la poesía y la libertad. El hecho de que esta libertad encuentre expresión a través de una suerte de respuesta a la pregunta planteada por Segismundo en esta escena (¿y teniendo yo más alma, tengo menos libertad?) establece un vínculo claro entre humanidad y libertad creativa, encarnada tanto en la poesía erótica cuanto en la poesía dramática. El poeta inglés se configura a sí mismo como un segundo Segismundo, viviendo bajo una tiranía que lo oprime pero que, a diferencia del personaje de Calderón, encuentra la posibilidad de ser libre mediante la poesía. Las equivalencias entre las décimas de Calderón y el poema de Lovelace son bastante libres. Encontramos un paralelo entre la alusión a las criaturas que habitan los cuatro elementos (aire, agua, viento, tierra) y los distintos planos a través de los cuales se mueve el poema (aire, río, viento encierro), además del evidente eco de la pregunta retórica de Segismundo por la libertad.

En los versos de Calderón, Segismundo encadenado, envidia la libertad de la criaturas que lo rodean (el ave, el bruto, el pez, la sierpe/agua) y se pregunta cómo esos seres sin alma son más libres que él que es hombre. La dimensión alegórica del encierro de Segismundo ha sido muy estudiada y, por tanto, no me detendré en ella. Baste decir que Lovelace, responde a la pregunta planteada por Calderón (¿es el hombre libre?) mediante la reivindicación de la libertad poética encarnada en el amor, la bebida, y la vida de la corte. En la tradición poética, Amor tiende a hacer esclavos a los hombres que caen presas de sus flechas. En oposición a esto, el poeta configura a Cupido mediante la negación del constreñimiento vinculado al

encierro. Sus alas liberadas (unconfined) permiten al poeta ligarse a su amada Althea, y este encuentro se cifra mediante las imágenes de sometimiento amoroso más convencionales de la poesía erótica de la época (“tangled in her hair”, “fettered to her eye”). Así la esclavitud poetizada del amor se vuelve, paradójicamente, la libertad del poeta. Sólo los hombres que vuelan en el amor a través de la poesía, beben junto con sus amores gracias a la poesía (“When thirsty grief in / Wine we steep,”), que gritan por su fidelidad al rey por medio de la poesía (“When (like committed linnets) I / With shriller throat shall sing / The sweetness, Mercy, Majesty, / And glories of my King); son libres con una libertad que ningún encierro puede constreñir. La libertad en el poema, por tanto, se vincula estrechamente con la creación poética, y en particular con la poesía conceptuosa, paradójica, ingeniosa y aguda (a la que la referencia a Calderón y España remitiría). Si las restricciones a la producción artística provenían de un puritanismo que restringía toda muestra externa de sensualidad, tanto artística como religiosa, la materia de España se podía configurar como una forma de resistencia ante esta lógica.

La relación entre Lovelace y Thomas Stanley se puede establecer claramente por la mención que Stanley hace del poeta en su “Register of Friends” y por los lazos familiares que compartían. Aunque las actividades de Lovelace lo alejaron de las actividades editoriales y de traducción emprendidas por su primo a principio de la década de 1640, a partir de 1649 (tras la muerte de Carlos I y una vez liberado de su segundo encarcelamiento) un Lovelace, mucho más disminuido en fuerzas y fortuna, y, alineado con una causa a punto de ser derrotada, publica sus poemas y contribuye con un epitalamio para el matrimonio de su primo, Thomas Stanley¹⁷². De manera recíproca, Stanley dedica algunos versos que muestran la admiración que

¹⁷² James M. Osborn, *op. cit.*, p. 160.

el poeta sentía por su primo y alude a sus poemas, precisamente desde la visión del poeta como un espíritu libre que canta a su amada y a su rey en un mismo son:

Thy boldly-Loyal hand which durst present
The first Petition of thy native Kent,
Wrought its own Chains; well did th'Usurpers know
They were not free themselves, while thou wert so
But thy unbounded Spirit did elude
The caution of that guilty Multitude;
There thou thy Love and Loyalty didst sing
The Glories of thy Mistress and thy King¹⁷³.

Estos nexos dan un contexto más claro a la producción de las segundas traducciones de Góngora que aparecen durante el siglo XVII: las de Thomas Stanley. La derrota definitiva del ejército realista durante la Batalla de Worcester, establece el Protectorado en Inglaterra con Oliver Cromwell a la cabeza. A partir de ese año, 1651, la poesía de los poetas vinculados a la causa realista da un giro hacia la exploración de la tradición pastoril y el discurso de las virtudes de la vida retirada. Frente a la rotunda derrota política, varios de los poetas de la corte construyen un refugio dentro de la tradición de la poesía de la soledad y los temas vinculados al campo y el mundo natural; sin embargo, este repliegue temático va acompañado, sorprendentemente, por un movimiento de avanzada hacia la publicación de obras que antes habían estado reservadas para unos cuantos.

Una amplia mayoría de los autores publicados por Moseley (con la notoria excepción de Milton) tenía fuertes tendencias realistas (Quarles, Howell, Cowley, Crashaw, Suckling, Waller, Davenant, and Fanshawe)¹⁷⁴ y estas tendencias se advierten de inmediato en los temas que eligen y sobre los cuales versan. Sin embargo, no podemos olvidar que Moseley era, después de todo, un impresor interesado en vender libros. La pregunta que la publicación de estas colecciones de libros suscita es quién era el público lector que los estaba consumiendo. El número de diccionarios poéticos, manuales de lectura, y obras

¹⁷³ *Apud ibid.*, p.136.

¹⁷⁴ Cf. Margaret Ezell, *op.cit.*, p. 450. Aquí se podría agregar que de esta lista al menos Howell, Crashaw y Fanshawe están vinculados estrechamente al hispanismo.

destinadas a la comprensión de la poesía hacen suponer que la dispersión de los poetas cortesanos acarrió consigo la dispersión de un material que, hasta ese momento, se había considerado exclusivo y reservado únicamente para un público selecto. Si bien los poetas se mantuvieron leales a algunos de los temas y tratamientos convencionales de la poesía de corte, al mismo tiempo tuvieron que resignificar su labor como poetas y difundir sus obras entre un público más amplio.

Desde esta perspectiva, no se puede afirmar que los poetas *cavalier* simplemente se aferren a la tradición bucólica para construir ese mundo poético del idealismo renacentista mediante el cual evadirse de la realidad. Por el contrario, la poesía pastoril se vuelve un tema político y problemático desde el cual los poetas tratan de lidiar con su situación presente. La exploración, tanto de algunas de las representaciones clásicas del mundo pastoril cuanto de las nuevas adaptaciones continentales del género, enfrentan a los poetas con una amplia gama de respuestas poéticas y políticas al tema de la representación de la naturaleza, la inocencia, la sencillez de la vida rural, y el retiro de la vida activa de la política y la corte. Las distintas manifestaciones clásicas y continentales ofrecen soluciones diversas: la rendición ante el deleite sensual; el abandono de la política y el regreso a la vida rural; la reivindicación de la soledad y la contemplación.

El criterio de selección de Thomas Stanley para las traducciones que emprende y publica durante estos años parece estar íntimamente relacionado con esta indagación en la tradición pastoril. Casi todos los poemas traducidos y publicados por Thomas Stanley en sus dos colecciones de poesía publicadas en 1651 exploran, de alguna forma u otra, las distintas aproximaciones al tema. En particular, la selección de Stanley muestra un interés marcado en el discurso de alabanza del campo y del mundo natural. La traducción de los primeros 181 versos de las *Soledades* de Góngora aparece en un volumen titulado *Sylvia's*

*Park, by Theophile. Acanthus Complaint, by Tristan. Oronta, by Preti. Echo by Marino. Loves Embassy, by Boscan. The Solitude, by Gongora*¹⁷⁵. Claramente, la selección de los versos del poeta cordobés se relaciona por un lado, con el programa de traducciones de poesía continental emprendido por Stanley y, por otro, con el discurso de alabanza de la vida retirada.

El antecedente de las traducciones de Fanshawe y la estrecha relación que el círculo de poetas emparentado con Stanley guardaba con la poesía continental hacen difícil creer que Góngora fuera desconocido en la década de 1640 y 1650 en Inglaterra. Cabe recordar que la edición de López Vicuña aparece en el catálogo de la biblioteca del Digby y que, en el continente, Góngora no era ningún desconocido para el momento en que Stanley elabora sus traducciones. Aun así, frente a la labor emprendida por Fanshawe, quien traduce algunos de los sonetos menos complejos de Góngora, la tarea de Stanley se antoja tanto más ardua y ambiciosa. La poesía de Góngora se caracteriza por su complejidad sintáctica y conceptual y, aunque no son los ejemplos más extremos de su producción, sus *Soledades* (y en menor grado su *Polifemo*) se cuentan entre los poemas más logrados dentro de esta revolución estética emprendida por el poeta durante la primera mitad del siglo XVII en España. El radar poético de Stanley no parece haber estado del todo desajustado al virar hacia Góngora, mucho menos al virar hacia las *Soledades*; sobre todo si tenemos en cuenta el interés de Stanley en las distintas aproximaciones al discurso de la vida retirada.

La traducción ha sido enjuiciada como un tanto defectuosa ya que, de entrada, renuncia al sistema de rima suelta propuesto por Góngora que tanta fluidez y libertad permite al poeta¹⁷⁶. Es cierto que el empleo del decasílabo rimado en la traducción hace que pierda mucha de la fluidez propiciada por la libertad en la rima del original; sin embargo

¹⁷⁵ Como señala Thomas, la edición aparece anexada al volumen *Anacreon. Bion. Moschus. Kisses by Secundus, etc.* del mismo año (*op. cit.*, p. 181).

¹⁷⁶ Cf., H. Thomas, *op. cit.*, p. 182.

también es cierto que la elección de este metro hermana el texto con la tradición épica y narrativa con la cual se relaciona y que tanto debate propició en el momento que salió a la luz. De igual manera, debemos reconocer que, si las características del español hacen confusos algunos de los violentos hipérbatos que Góngora hereda del latín, la sintaxis del inglés permite en mucho menor grado este tipo de libertades poéticas. Así, resulta comprensible que Stanley recurra, en ocasiones, a la paráfrasis explicativa y que desate algunos de los conceptos mejor amarrados en Góngora. Por ejemplo, el de los versos iniciales de las *Soledades*:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el Sol todo los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas... (I, vv. 1-6)¹⁷⁷

Stanley traduce los versos como sigue:

'Twas now the blooming season of the year,
and in disguise Europa's ravisher
(his brow armed with a crescent, with such beams
encompassed, as the sun unclouded streams
the sparkling glory of the zodiak!) led
his numerous heard, along the azure mead.

En Góngora, los dos versos que describen la apariencia de la constelación que indica la estación del año se funden en dos imágenes balanceadas que revelan, de manera casi simultánea y de un solo golpe de vista, la imagen convencional de la constelación del toro vista a través de los rayos del sol. La traducción de Stanley, en cambio, separa lo que en Góngora es una sola imagen y así pierde la inmediatez de la experiencia poética. Esta manera de resolver la traducción es muy similar a la que emplea para describir la forma en que el protagonista del poema de Góngora, el peregrino desdichado que se refugia en las

¹⁷⁷ *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009. En lo sucesivo me referiré a esta edición indicando únicamente el número de verso.

soledades del campo, alcanza la playa con la ayuda de una tabla de madera que lo rescata del naufragio:

Del océano, pues, antes sorbido,
y luego vomitado
no lejos de un escollo coronado
de secos juncos, de calientes plumas,
alga todo y espumas,
halló hospitalidad donde halló nido
de Júpiter el ave.
besa la arena, y de la rota nave
aquella parte poca
que lo expuso en la playa dio a la roca
que aun se dejan las peñas,
lisonjear de agradecidas señas (21-33).

El efecto de retraso de la comprensión del fragmento que se juega en la complejidad de los giros sintácticos de Góngora, sumado al misterio de la “parte poca” (la tabla) que el náufrago arroja contra las peñas y que, mediante el ingenio, se vuelve un exvoto en agradecimiento a la peña, se pierden en la versión de Stanley y, así, una vez más, se resta mucha de la particularidad estilística de los versos del poeta español. En Stanley, la sintaxis de cada uno de los decasílabos pareados se resuelve en unidades separables y distintas unas de otras. Los conceptos más complejos son dilucidados y ya no dependen de la agudeza del lector para descodificarlos, sino únicamente de la destreza del traductor, quien los otorga a su lector inglés en una versión más accesible:

The greedy sea, that swallowed him before
now casts him up again upon the shore;
hard by a rack, with reeds, and warm down crownes
where Joves great bird a nest, he harbour found:
and wrapt in froth and sedges, kist the sand,
then hands the plank that wafted him to land,
upon the cliff, which with glad pride endued
the flattering trophy of his gratitude.

La manera sistemática en que el traductor desata y transparenta los contenidos de Góngora reclama la pregunta de si Stanley era, en verdad, un traductor tan poco sensible a las virtudes conceptistas y sintéticas de la poesía de Góngora, o si más bien sus intenciones

iban por otro lado. Un examen rápido de la producción poética de Stanley delata el gusto del traductor por la complejidad de ciertos conceptos; no es gratuito que, aunque como una figura menor, los versos conceptuosos de Stanley se incluyan en la mayor parte de las antologías de poetas metafísicos. Frente a esto, se puede tener en consideración que el interés de Stanley al traducir varios de estos poetas era integrar otras visiones continentales a la discusión poética entre sus contemporáneos sobre la versiones de lo pastoril y el discurso de la vida retirada. Es posible que al traductor le interesara hacer accesibles los contenidos de un poema que había sido tildado de incomprensible y oscuro por quienes tenían el español como lengua madre, pero que incluía una aproximación relevante a la alabanza de la vida retirada.

Tras emprender la traducción de, aproximadamente, un sexto de la primera *Soledad*, Stanley interrumpe su labor e inserta la frase latina: “difficiles valete nugae”¹⁷⁸. ¿Significa esto que Stanley se había dado por vencido? La frase latina no parece apuntar a esto, sino más bien a señalar la laboriosidad de la lectura y la traducción del poeta español. Posiblemente, Stanley había recuperado la sección que le interesaba para la discusión entre sus contemporáneos sobre la virtudes de la vida retirada. Si se compara la selección de versos de Góngora con la de otros fragmentos que aparecen en el volumen se puede ver que el criterio de discriminación es, más o menos, el mismo; todo parece indicar que a Stanley y a sus contemporáneos les interesaba explorar las diferentes vertientes de la tradición pastoril; y que Góngora aportaba algo que el traductor consideraba digno de recuperarse para la discusión del momento.

¹⁷⁸ En Marcial (*Epigramas* II, 86) se menciona el sentido de las “difficiles nugae” como “bagatelas difíciles”, haciendo alusión a la poesía latina muy rebuscada. “Valet” es el imperativo del verbo “valeo” que es usual en esta forma como despedida. Por lo tanto, el sentido de la frase en latín sería una suerte de adiós a las bagatelas difíciles que caracterizan el estilo de Góngora. Agradezco a Guillermo Morales por esta explicación.

Este interés también se puede ligar al otro proyecto de traducción emprendido por Stanley, pero nunca publicado: la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Una vez más, se trata de uno de los poemas mejor logrados del poeta cordobés, pero, también, de los de mayor densidad pictórica y complejidad sintáctica. Esta vez, la palabra “imperfect” con la que Stanley concluye la traducción de los primeros cuarenta versos del poema de Góngora (que aparecen en un manuscrito de Cambridge) remite a su insatisfacción con el resultado de sus esfuerzos y a su decisión de no publicarlos¹⁷⁹. Cabe mencionar que esta traducción, con la que Stanley sintió menos satisfacción, es mucho más fiel al original en términos de los procedimientos estilísticos. Basta comparar algunos de los versos traducidos por Stanley para observar el esfuerzo por conservar la sintaxis del español en el original. En Góngora, la concentración de imágenes y la eliminación de prácticamente todo vocablo que no abone a la descripción detallada sirve para que, en muy poco espacio, el poeta logre dar una imagen nítida y contundente de la rudeza y la oscuridad de la caverna de Polifemo:

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro,
la caverna profunda que a la peña;
caliginoso lecho, el seno oscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves. (vv.33-40)

Frente a esto, Stanley se esfuerza por recuperar las construcciones características de los versos en español: la construcción bimembre (menos luz debe, menos aire puro); la acumulación y el balance sintáctico de construcciones donde cada sustantivo va acompañado de un adjetivo (guarnición tosca, escollo duro, seno duro); y en menor grado, la correlación que se establece entre todos los vocablos empleados en la construcción de la estrofa:

¹⁷⁹ Edward M. Wilson y E.R. Vincent, “Thomas Stanley’s Translations and borrowings form Spanish and Italian poems”, *Revue de Littérature Comparée*, 30 (1958), 548-556.

Rude ornaments which this *hard cliff* doth wear
Are *o'ergrown trees* to whose *intangled hair*
Less light, less air, the profound cavern owes
Then to the stone that its wide mouth doth close.
An ominous troop of birds nocturnall over
Its *gloomy bosom* constatly hover
And show by their *sad groans* and *heavy flight*
That this is the *dark bed* of *sable night*.¹⁸⁰

Aunque, como reconoce Stanley a juzgar por las palabras con las que concluye su traducción, los versos traducidos resultan “imperfectos”, los fragmentos recuperados en el manuscrito delatan el interés por parte de Stanley en la producción del poeta español que incorpora a la tradición pastoril nuevos procedimientos estilísticos y temáticos. El interés de Stanley en la fábula mitológica de Góngora y en las *Soledades* se puede explicar por la manera en que el cordobés representa la vida de los pastores desde el énfasis en la rudeza y rusticidad de los personajes descritos. Si bien es cierto que el énfasis en la caracterización de la rudeza de Polifemo frente a la delicadeza de Galatea proviene de la tradición clásica (en particular de Ovidio), y que no es invención de Góngora, también es evidente que el poeta español retoma este tema por un interés propio en explorar las imágenes vinculadas a la vida del campo desde su aparente simpleza y rusticidad.

Asimismo, se puede entender el hecho de que, en su versión de las *Soledades*, Stanley se detenga unos versos después de que en el poema aparezca un pasaje en donde se hace una alabanza de la sencillez de la vida de los rústicos cabreros frente a la ambición y la soberbia que impera en la corte, bajo el entendido de que ésta era la sección de más relevancia para la discusión poética del círculo de poetas al que pertenecía Stanley. Es el tópico con el que varios de los poetas *cavalier* discuten de alguna manera u otra: la alabanza de la vida de aldea y el menosprecio de la vida de corte. En Góngora, el peregrino que ha

¹⁸⁰ *Apud ibid.*, p. 548. Las cursivas son mías.

naufragado llega, tras una suerte de navegación a través de confusos valles y selvas, a un puerto seguro: un pastoral albergue donde un grupo de cabreros “sin ambición, sin pompa de palabra” lo reciben y ante el cual exclama:

¡Oh bienaventurado
albergue a cualquier hora,
templo de Pales, alquería de Flora!
No moderno artificio
borró designios, bosquejó modelos,
al cóncavo ajustando de los cielos
el sublime edificio;
retamas sobre robre
tu fábrica son pobre,
do guarda, en vez de acero,
la inocencia al cabrero
más que el silbo al ganado.

Stanley traslada (en uno de los versos mejor logrados de su traducción) esta alabanza del “bienaventurado albergue”, que en Góngora se resuelve en dos versos, por medio de un sintético y sonoro:

O happy ever open mansion !
The sacred fane of Pales! Floras throne!
Thy builder drew no quaint design enchain'd
With curious works, reared to a height so vast,
As if heavens arch were but thy cupula;
Rafters of oak, thatched with a little straw,
Make thy poor fabrick up; the swain's defence
Instead of dreadful Steel is innocence;
Who whistles home his Flock, injured by none:

En esos y otros versos, Góngora retoma la vertiente de la tradición pastoril derivada de la *Geórgicas* de Virgilio y heredada por Poliziano en el *Rusticus*, en donde la vida rural se representa, no mediante la forma idealizada de las *Bucólicas*, sino desde el énfasis en la rusticidad y sencillez de la vida del campo. Desde esta perspectiva, el “bienaventurado albergue” de Góngora no es el *locus amoenus* de los campos donde los pastores se enamoran, sino la reivindicación de lo rústico, lo natural y lo sencillo (paradójicamente exaltado desde una dicción compleja y sofisticada). Esta exaltación de la inocencia y la sencillez también se

elabora mediante la comparación de la inocencia de los cabreros con la de los habitantes de la edad de oro,

No pues de aquella sierra, engendrada
más de fierezas que de cortesía,
la gente parecía
que hospedó al forastero
con pecho igual de aquel candor primero
que, en las selvas contento,
tienda el fresno le dio, el roble alimento(136-142).

Stanley traduce los versos de Góngora de la siguiente manera:

Oh happy ever open mansion!
The savage mountains courteous sons, with plain
Civility, their strange guest entertain.
Such used the first possessors of the wood,
Whom the ash afforded covert, the oak food.

En Góngora, la idealización de la inocencia y la sencillez de la vida del campo ocurre, no desde la construcción de una naturaleza artificiosa, como sucede en la tradición clásica y renacentista, sino con un énfasis en la sensualidad de los aspectos materiales de la experiencia de lo cotidiano, que se transfigura en lo extraordinario a través de la complejidad sintáctica y conceptual. Así, las *Soledades* relatan el andar a tientas del peregrino extraviado que va redescubriendo las virtudes de la sencillez y de las toscas realidades de la vida del campo mediante el pie dudoso de sus construcciones lingüísticas. Ante el peregrino, las cosas más comunes, las rústicas telas, los trastos, las cucharas, la leche, se revelan mediante los versos más complejos:

Limpio sayal, en vez de blanco lino,
cubrió el cuadrado pino,
y en boj, aunque rebelde, a quien el torno
forma elegante dio sin culto adorno,
leche que exprimir vio la alba aquel día,
mientras perdían con ella
los blancos lilios de su frente bella,
gruesa le dan y fría,
impenetrable casi a la cuchara,
del sabio Alcimedón invención rara.

Para Góngora, el concepto se vuelve un medio para aproximarse a la realidad inmediata y revelarla bajo otra luz. El énfasis en la complejización y la sensualidad de la cotidianidad es uno de los puntos medulares del poema de Góngora. Las *Soledades* parecen apostar por un regreso poético a lo nimio, lo pequeño, lo natural, lo material. Desde esta perspectiva, el poema de Góngora abona a la discusión a favor de la vida retirada en la medida en que reivindica el deleite sensual en la naturaleza y la vuelta a la sencillez de la vida del campo. Frente a la volatilidad de la vida de la corte, donde la ambición, “hidrópica del viento”, mora, Góngora exalta la sinceridad tosca de los campesinos que se representa desde un énfasis en su materialidad sensual.

Este mismo tópico inaugura el célebre *Upon Appleton House* de Andrew Marvell donde el poeta alaba la rudeza y sencillez de la construcción de la propiedad de William Fairfax y la considera muy superior a la magnificencia de las construcciones artificiosas y extranjerizantes.

Within this sober Frame expect
Work of no foreign architect;
That unto caves the quarries drew,
And forests did to pastures hew;
Who of his great design in pain
Did for a model vault his brain,
Whose columnes should so high be rais'd
To arch the brows that on them gaz'd.

En los versos inaugurales, la tosquedad y austeridad de la construcción de la propiedad de Thomas Fairfax (el mecenas, al que evidentemente está tratando de halagar) se relaciona con la sobriedad de espíritu de la Edad de Oro. Frente a la vanidad de las construcciones que ambiciosamente tratan de alcanzar los cielos para atrapar sólo aire, la sencillez de la morada de los Fairfax, muestra una composición más acorde con la naturaleza,

But all things are composèd here
Like Nature, orderly and near:
In which we the dimensions find

Of that more sober age and mind,
When larger-sized men did stoop
To enter at a narrow loop;
As practising, in doors so strait
To strain themselves through heaven's gate (vv. 25-32).

El poema de Marvell es un elogio y un recuento de la historia de la propiedad de los Fairfax, que narra el transitar del paso y la mirada del poeta desde el interior de la casa hacia el jardín, las campos y los bosques. El hilo narrativo del poema traza una trayectoria que va desde la mansión hacia los jardines (donde se especula sobre el primer jardín del cual fue expulsado el hombre en el principio de los tiempos); para alejarse hacia campos adyacentes a la propiedad de los Fairfax (donde los campesinos siegan la tierra con una extraña alegría destructora) para, finalmente, llegar a los bosques donde el poeta se oculta y alaba la soledad de las selvas en los pasajes más relevantes y quizás más memorables del poema. El marco de la selva sirve al poeta para seguir con la alabanza de sus señores y configurar la imagen de María (Mary Fairfax) como una ninfa protectora de las selvas umbrosas que se transforman en el refugio del poeta. A través de este movimiento del poema, Marvell dialoga y problematiza las distintas versiones del género pastoril: la noble rusticidad de los campesinos se torna en una violenta destrucción del mundo natural que orilla al solitario poeta a refugiarse en la soledad absoluta de los bosques; la admiración hiperbólica de María Fairfax, representada como una ninfa que cifra la versión más idealizada de la tradición bucólica, se antoja una irrupción innecesaria para la soledad tan anhelada del poeta.

Pese a que, al final del poema, Marvell regresa a la poesía de alabanza a través de la imagen idealizada de su mecenas, cabe señalar que el interludio solitario tiene muchísimo peso en la configuración de otros poemas como *The Garden*, donde el poeta renuncia a la poesía de corte, o a la poesía amorosa, para refugiarse en la soledad contemplativa del jardín. Marvell desplaza la poesía desde el espacio cortesano (cifrado en la poesía de

alabanza a la mansión de los Fairfax y de los jardines), hacia el exterior, donde atraviesa y sondea la tosca simplicidad de la vida de los campesinos, para llegar a la soledad absoluta de los bosques y las selvas. Para Marvell, éste será el sitio poético por excelencia.

Al igual que con John Donne, la carrera poética de Andrew Marvell constituye uno de esos misterios que se tratan de resolver a partir de la unicidad de su capacidad imaginativa y la particularidad de la dicción poética del individuo. Durante mucho tiempo, Marvell apareció como en el vacío debido a que sus procedimientos poéticos, la particularidad de la elaboración de sus conceptos, no tenían un paralelo claro con ninguno de sus compatriotas. Cabe señalar que la particularidad estilística de John Donne y de Marvell (su peculiar empleo del concepto) los ha hecho los poetas más carterísticamente “metafísicos”. Resulta revelador que ambos sean también los poetas a los que más veces se les ha tratado de filiar con la poesía hispánica.

El empleo de la etiqueta “metafísico” para hablar de Marvell ha hecho mucho por relacionar algunos de sus procedimientos poéticos con el estilo de Donne, pero poco por establecer un punto de encuentro con otras tradiciones poéticas afines al estilo de ambos. Aunado a esto, la volatilidad política del poeta, sus alianzas cambiantes a lo largo de la Guerra Civil, junto con su renuencia a publicar la mayoría de sus poemas en vida, lo hacen difícil de comparar puntualmente con sus contemporáneos. Pese a la clara relación que muchos de los poemas de Marvell guardan con una serie de preocupaciones y temas poéticos compartidos por un amplio grupo de poetas durante el mismo periodo, la crítica ha contribuido a construir la imagen de un poeta aislado que, desde la soledad y sin ninguna

finalidad ulterior, trabaja y pule sus materiales con el único fin de satisfacer sus propias inquietudes estéticas¹⁸¹.

A diferencia de muchos otros de sus poemas, *Upon Appleton House* se cuenta entre los pocos poemas de Marvell de relativamente fácil datación debido a que remite a su estancia entre 1650 y 1652 en Nunappleton, donde trabajó como tutor de la hija del general parlamentario, Thomas Fairfax. Se especula que, durante este periodo de retiro, el poeta escribió el grueso de su poesía más personal antes de obtener un puesto en el gobierno de Cromwell y dedicarse a la poesía política y pública. El núcleo temático que comparten *The Garden* y *Upon Appleton House* durante mucho tiempo invitó a fecharlos alrededor del mismo periodo; sin embargo, en un artículo de 1983 Alan Pritchard defendía una datación posterior a la Restauración (hacia 1668) para *The Garden*, a partir de la idea de que Marvell tenía la costumbre de incorporar lecturas recientes a su producción poética.

Pritchard arguye que, en el poema, hay ecos tangibles de los ensayos de Abraham Cowley y de la poesía de Katherine Philips (otra poeta inglesa de la época), quien, en su edición de *Poems* (1667), incluía una traducción del poema francés *La Solitude* (1617) de Saint-Amant¹⁸²; composición que ha ocupado un lugar importante en la discusión sobre el género del poema de Marvell, pero que no se había traducido en Inglaterra hasta años posteriores a la Restauración¹⁸³. La premisa sobre la que se funda la datación posterior del poema es que algunos versos de Marvell tienen un paralelo tangible con la poesía de Philips y con las ideas de Cowley. Estos paralelismos se remontan a Saint-Amant quien, desde la perspectiva de Pritchard, está en el origen de la tradición poética con la que Marvell se relaciona, en donde la soledad contemplativa de la naturaleza (encarnada en los bosques y

¹⁸¹ Pese a que J. B. Leishman (*The Art of Marvell's Poetry*, Hutchinson, Londres, 1966) pone atención a las tradiciones en las que se inserta Marvell, no deja de predominar esta imagen del poeta aislado a lo largo de su estudio.

¹⁸² Cf. "Marvell's 'The Garden': A Restoration Poem?", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 23 (1983), 371-388.

¹⁸³ Frank Kermode, "The Argument of Marvell's 'Garden'", *Essays in Criticism*, 3 (1952), 225-241.

las selvas) se exalta por encima de la unión amorosa de los amantes configurada en la tradición bucólica. El problema en la relación genealógica que se establece entre este par de poetas ingleses y Marvell es que, por un lado, sólo podemos adivinar qué poeta fue el antecesor y cuál el sucesor de los versos, que sin duda guardan similitudes; y, por otro lado, el argumento sobre la relevancia que cobra *La Solitude* de Saint-Amant como modelo del género de la *soledad* poética ignora otros modelos previos al poema francés con los que el poema de Marvell parece guardar una relación estilística más puntual.

Trabajos recientes han argumentado, a partir de evidencias creíbles, que entre 1647 y 1649, Andrew Marvell estuvo en contacto con Stanley y el grupo de poetas traductores organizados en torno a él¹⁸⁴. Antes de estos trabajos, otros biógrafos de Marvell habían aludido a que, durante estos años, el poeta se había relacionado con los círculos *cavalier* defensores de la causa realista¹⁸⁵. La manera en que Marvell caracteriza a Carlos en los versos que citamos en el capítulo anterior como un noble actor dentro de la tragedia de la revuelta es coherente con la imagen que este grupo creó del monarca ejecutado; sin embargo, la prueba más tangible de la posible relación entre Marvell y el círculo de Stanley es a través de la amistad que Marvell establece con Richard Lovelace. Marvell contribuye con unos versos inaugurales para el poemario *Lucasta* (que son, además, los únicos que publica durante este periodo) donde, con su característica severidad de agudeza, expresa las mismas preocupaciones expresadas por Shirley y Stanley sobre la relación entre la caída de la corte y la de la poesía:

Our times are much degenerate from those
Which your sweet muse with your fair fortune chose,
And as complexions alter with the climes,
Our wits have drawn the infection of our times. (vv.1-4)

¹⁸⁴ Cf. Nicholas McDowell, *op. cit.*, y Nigel Smith, *Andrew Marvell: The Chamaleon*, Yale UP, New Haven, 2010.

¹⁸⁵ Cf. *ibid.*, p. 3.

Más adelante, alude a la censura puritana a la que Lovelace y otros ingenios se enfrentaban de manera abierta con una perspectiva similar a la de estos poetas:

The barbèd censurers begin to look
Like grim consistory on thy book;
And on each line cast a reforming eye,
Severer than the young presbytery. (vv. 21-24)

El conjunto de preocupaciones compartidas por el grupo de Stanley en cuanto a su interés en la poesía continental y la exploración de la tradición pastoril establece una relación puntual con los temas explorados por Marvell en su etapa temprana. McDowell argumenta que, pese a la imagen del poeta solitario que la crítica ha procurado, Marvell parecía estar en contacto con una comunidad poética de competencia y colaboración en la cual sus construcciones creativas tenían un sentido particular.

La formación cultural de Marvell se había gestado en las mismas circunstancias que habían formado a casi todos los poetas *cavalier*. Marvell viaja por Europa durante los primeros años de la Guerra Civil y permanece en España entre 1646 y 1647. La familiaridad de Marvell con la cultura española se puede advertir en las referencias a España que se insertan en *Upon Appleton House*, por ejemplo, en su alusión al vocablo castellano “devoto” en los versos en donde describe la historia del ex convento: “twould more honour prove / He your *devoto* were than love”(vv.151-2) o en la representación del campo después de que ha sido segado por los campesinos:

This scene again withdrawing brings
A new and empty face of things,
A levelled space, as smooth and plain,
As cloths for Lely stretched to stain.
The world when first created sure
Was such a table rase and pure.
Or rather such is the *toril*
Ere the bulls enter at Madril. (vv. 441-448)

Marvell se vale de la imagen que evoca una experiencia particular, aunque mundana, de observación de la realidad y utiliza una imagen a primera vista neutral (pero que sólo tiene sentido para quien ha visto una corrida de toros) para describir el acto de nivelación de la tierra. El contenido político del poema de Marvell ha sido discutido ampliamente por la manera en que Marvell inserta y cuestiona la realidad circundante a través de la representación de los campesinos¹⁸⁶. La referencia al espacio “nivelado” (*levelled*) refiere al grupo político de los *levellers* (literalmente ‘niveladores’), quienes abogaron por la abolición de la propiedad privada durante la Guerra Civil. Los *levellers* “nivelaban” la tierra mediante la destrucción de las cercas que dividían las parcelas y esto acarreaaba consigo el nivelamiento simbólico de la sociedad.

La elaboración del concepto en Marvell pone en tela de juicio la acción de los *levellers* al focalizarla desde distintos puntos sin acabar de fijar la imagen. Así la escena es lienzo, tabla rasa y toril, todo a un tiempo. La imagen oscila entre lo artístico (el lienzo), lo espiritual (la Edad de Oro configurada en el concepto de igualdad) y lo mundano (la corrida de toros) sin terminar de decantarse por ninguna de estas valoraciones. El hecho de que al mito de la Edad de Oro (que evoca las aspiraciones del los *levellers*) se oponga un burdo toril que se prepara para la entrada de la bestia, muestra la manera en que Marvell emplea una imagen a primera vista neutral, pero que, en contraposición a otras, delata el rechazo y el escepticismo del poeta frente a la idealización de la vida de campo, tal como se representa en las *Soledades* y en otros poemas dentro de la tradición pastoril.

Más adelante en el mismo poema, Marvell se vale de una imagen vinculada a España para contraponer la majestuosidad de los Palacios de Aranjuez y del Buen Retiro a la del

¹⁸⁶ Ver Christopher Hill, “Society and Andrew Marvell”, *Modern Quarterly*, 4 (1946), 6-31.

templo natural, el bosque de María Fairfax, y declarar el triunfo de este último sobre los otros:

For you *Thessalian Tempe's Seat*
Shall now be scorn'd as obsolete;
Aranjuez, as less, disdain'd;
The *Bel-Retiro*, as constrain'd... (vv. 753-756)

A diferencia de la imagen del toril, que se antoja un tanto fuera de contexto, la referencia a los palacios hispánicos como punto de comparación para evocar grandeza arquitectónica era un lugar común de la época; sin embargo, esto habla del lugar que España conservaba en el imaginario de los poetas como modelo cultural. Marvell emplea ésta y no otra referencia continental, lo que da validez a la idea de que la cultura española era un referente de cierto peso para él. La presencia que tiene España en el imaginario del poeta, lleva a Nigel Smith a especular si Marvell tomó la referencia a la flor de la maravilla (*the Marvel of Peru*) que aparece en su poema “The Mower Against Gardens” del romance de 1582, “Que se nos va la pascua...” de Góngora¹⁸⁷.

El documento que habla más elocuentemente sobre la competencia lingüística de Marvell para leer el español es la carta de recomendación escrita por su amigo John Milton en la cual el poeta puritano postulaba a Marvell para el puesto de Secretario de Latín para el Commonwealth y aludía al excelente manejo del español, el italiano y el francés que tenía el joven¹⁸⁸. Desde esta perspectiva, se puede descartar la noción de que Marvell requiriera la traducción de Stanley para leer a Góngora; sin embargo, lo que importa señalar es que el hecho de que Stanley publicara su traducción de Góngora en 1651 es suficiente para establecer que el poema de Góngora era conocido y valorado en Inglaterra, al menos por un selecto grupo de poetas. Si admitimos la posibilidad de que Marvell hubiera estado en

¹⁸⁷ Cf. *op. cit.*, p. 63.

¹⁸⁸ En John Carey, *Andrew Marvell: a Critical Anthology*, Penguin, Londres, 1969, p. 35.

contacto con las prácticas discursivas del grupo del aristócrata, no resulta descabellado pensar que, a un año o menos de la publicación de las traducciones de Stanley, Marvell pudiera haber establecido un diálogo poético con Góngora en los poemas escritos durante su periodo de retiro (tomando en cuenta, además, el argumento de Pritchard de que Marvell solía intergrar lecturas recientes a su producción poética).

La importancia que tienen las *Soledades* de Góngora en la inauguración de un género poético, el de la *soledad*, ha sido discutida ampliamente por la crítica hispánica debido a la relevancia que tiene para la tradición hispánica moderna. El hecho de que el poema de Góngora esté a la cabeza del género poético, una vez más remite al lugar que García Lorca otorga al cordobés como padre de la poesía moderna. La salida de las *Soledades* al mundo abre una de las polémicas poéticas más importantes del siglo XVII en España por la incompreensión con que fueron recibidas. Entre las múltiples críticas que se le hicieron al controvertido poema estaba la elección de su nombre. Sobre este punto, basta evocar las palabras de uno de los primeros detractores de Góngora, Juan de Jáuregui, quien en su *Antídoto contra las Soledades* arguye:

Y por seguir algún orden, comenzaremos por su mismo título o inscripción, que hasta en esto erró Vmd. llamando a esta obra *Soledades* impropísimamente, porque “soledad” es tanto falta de compañía, y no podrá llamarse solo el que tuviere otro consigo: Vmd. introduce legiones de serranas y pastores, de entre los cuales nunca sale aquel mozo naufragante y así los demuestran los versos en cien ocasiones...¹⁸⁹

La pregunta malintencionada de Jáuregui sobre en qué sentido son *soledades* las de Góngora parte de la noción de que, en realidad, el peregrino nunca se encuentra solo a lo largo del poema, pues siempre está en presencia de una gran cantidad de serranos y serranas; sin embargo, la manera en que la voz transfiere su atención del lamento amoroso

¹⁸⁹ *Apud* Maurice Molho, “Soledades”, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Crítica, Barcelona, 1977, p. 39.

(según la convención pastoril) hacia la contemplación del mundo natural es uno de los aspectos más innovadores del poema de Góngora.

La soledad del poeta se relaciona, en un primer sentido, con la característica forma en que el peregrino contempla sus alrededores con una distancia meditativa. El concepto y la confusión de planos, la inestabilidad generada por la manera en que la realidad se desdobla en una multiplicidad de imágenes que no se acaban de fijar, sirven al peregrino (al mismo tiempo que a la voz poética) para sondear y desvelar la realidad circundante, sin dejar de lado la representación de la confusión que acompaña al peregrino en su tránsito por el mundo natural. Así, el peregrino comienza su viaje de exploración de estos parajes selváticos en la luz incierta del atardecer:

No bien, pues, de su luz los horizontes,
que hacían desigual, confusamente
montes de agua y piélagos de montes,
desdorados los siente,
cuando, entregado el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero,
entre espinas crepúsculos pisando,
riscos que aun igualara mal volando
veloz, intrépida ala,
menos cansado que confuso, escala (I, vv. 42-51)

Si bien, el peregrino que transita por las selvas y las serranías es un peregrino que sufre de amores, el centro de gravedad del poema no es la cuita amorosa del peregrino sino el tránsito de su mirar a través del mundo que lo rodea. Es cierto que la *soledad* en el poema de Góngora es un vocablo polisémico que evoca una gama de significados que va mucho más allá del sentimiento de falta de compañía con el que lo relaciona Jáuregui; sin embargo el tono distante y desprendido del poema, que también encontramos en el recorrido de la voz poética en *Upon Appleton House*, es una de las características más particulares del estilo de Góngora.

Además de la evocación de la falta de compañía, es necesario entender el empleo del vocablo *soledad* en el título del poema de Góngora a partir de la multiplicidad de significados que entraña para comprender su importancia en la creación de una nueva categoría poética. En su estudio del empleo de la palabra *soledad* como género, Maurice Molho explica que “para los españoles del siglo XVI y del siglo XVII – una *soledad* es un lugar despoblado en el que la naturaleza, abandonada a sí misma, ofrece el espectáculo de una vegetación caprichosa e improductiva”¹⁹⁰. Éste sin duda es el género de soledad con el que se relaciona Marvell tanto en *The Garden* como en *Upon Appleton House*: el poeta refugia su andar solitario en este espectáculo caprichoso y vegetativo de los bosques. En *The Garden*, Marvell usa el tópico de alabanza de la vida retirada característico de las preocupaciones poéticas y políticas de los poetas *cavalier*, pero en su caso la inocencia y la quietud del refugio no está en la vida rústica de los campesinos, ni en el *locus amoenus* del bucolismo amoroso, sino en el silencio y la inocencia de la soledad absoluta y rotunda del poeta:

Fair Quiet, have I found thee here,
And Innocence, thy sister dear!
Mistaken long, I sought you then
In busy companies of men;
Your sacred plants, if here below,
Only among the plants will grow.
Society is all but rude,
To this delicious solitude.

La oposición que se establece mediante la rima “rude” y “solitude” de inmediato inserta el poema de Marvell en el universo de preocupaciones con las que lidian los poemas de Góngora. Si bien el cordobés escoge la rústica elegancia y sobriedad de la vida de los campesinos, Marvell se distancia de esta noción al establecer que, para él, toda suerte de sociedad (incluida la de los campesinos) es tosca y grosera frente a la soledad absoluta de los

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 50.

bosques; la soledad en donde el poeta se rinde ante el deleite sensual provisto por el mundo natural y no por la amada. Sin duda, la soledad polisémica de Marvell es tanto la falta de compañía cuanto el bosque despoblado al cual aludieron Góngora y sus sucesores.

Además de los significados ya mencionados, cabe señalar una tercera acepción que tiene la palabra *soledad* a partir del empleo que le da Góngora en su poema. El poema de Góngora versa sobre la soledad contemplativa del poeta al mismo tiempo que alude al bosque en el que se pierde y navega el náufrago; pero, tal como lo notaron los primeros lectores de Góngora, la *soledad* evoca un tercer nivel de significado que remite al tipo de verso en el que está escrito el poema. Al respecto Salcedo Coronel, uno de los primeros comentaristas de Góngora, explicaba en 1636 que

Este poema que D. Luis intitula “Soledad” (*por el asunto o por el verso*) es un género de composición que los latinos llamaron *silva*... Presumo que D. Luis quiso que a esta voz *silva* correspondiese *soledad* en nuestra lengua, y no impropriamente, pues si la *silva* significa en castellano selva o bosque ¿qué cosa más solitaria?¹⁹¹

Así, según explica Salcedo Coronel, Góngora había logrado nacionalizar la *silva* latina mediante la reconfiguración del género de composición al usar el vocablo polisémico *soledad*. Desde esta perspectiva, el poema de Góngora es al mismo tiempo bosque, verso y sentimiento. Nadine Ly explica que “la soledad-texto inaugura un «género» poético nuevo que se deriva de la *silva*, claro está, pero que al constituir una innovación, permite la invención de programas métricos, formales y temáticos inéditos”¹⁹². La incompreensión que provocó el uso de la palabra *soledad* para el título del poema de Góngora entre los primeros comentaristas, frente a la cantidad de *soledades* que surgieron en los años posteriores a la escritura del poema, son testimonio del impacto que tuvo el poema español a la cabeza del género. En 1613 y en 1623 aparecen las *Soledades* de Espinosa, las *Soledades de Buçaco*, de la

¹⁹¹ *Apud* Maurice Molho, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹² Nadine Ly, “Las *Soledades*: “Esta poesía inútil...”, *Criticón*, 30, (1985), pp. 19-20.

poeta portuguesa Bernarda Ferreira de la Cerda, aparecen en 1634¹⁹³; y, sin duda, la aparición en 1617 de *La Solitude* de Saint Amant, obedece a la exploración del género de la *soledad* por parte de poeta francés.

Dada la relación que Marvell tenía con España como referente cultural parece más probable que su referente genérico para la elaboración de una *soledad* poética (y *The Garden* en muchos sentidos parece ser esto) sea el poema hispánico que inaugura el género y que circula en Inglaterra en los mismos años en los que el poeta parece haber estado preocupado por esos temas, más que el francés que, por otra parte, tiene un tratamiento de la imagen y del tema mucho menos afin a la poesía de Marvell. Antes de Pritchard, Frank Kermode ya había aludido al sistema de normas y convenciones con el que se puede vincular *The Garden*. Kermode explica que éste se inserta dentro de la discusión de la época sobre las múltiples configuraciones del jardín como espacio poético¹⁹⁴. La fusión entre la tradición bucólica del deleite sensual, el jardín de la *jouissance* amorosa de los libertinos, y la exploración de la primera inocencia de Adán y Eva en el paraíso, inauguró un género en el cual los poetas se daban la licencia de describir el deleite sensual del paraíso desde la perspectiva de la inocencia de sus primeros habitantes. A ese jardín, según Kermode, se opone el jardín estoico de la contemplación donde la soledad como sentimiento se vuelve la compañía deseada porque permite la reflexión.

Más allá del interés que la discusión poética sobre los jardines puede tener para el desarrollo posterior de poemas como *Paradise Lost*¹⁹⁵ me interesa vincular los señalamientos de Kermode con el tema de las traducciones de Stanley y su grupo. Por un lado, Kermode menciona *Il Pastor Fido* de Guarini (que fue traducido por Fanshawe y publicado junto con

¹⁹³ Cf. *ibid.*, p. 20.

¹⁹⁴ Cf. *op. cit.*, p. 229.

¹⁹⁵ Tomando en cuenta que, a partir de trabajos como los de McDowell, *op. cit.*, y los de Susan Clarke (“Marvell in Royalist Gardens”, *Andrew Marvell Society*, 2, 2010, 1-6) junto con lo que argumento a continuación, yo me inclinaría por la datación previa.

su versión de los poemas de Góngora) como uno de los textos ilustrativos de la representación sensual del paraíso. Por otro lado, Kermode se queja de que la crítica ignoró por mucho tiempo al grupo de poetas con los que Marvell establece un diálogo: Guarini, Theophile, Saint-Amant, Lovelace, y Stanley. La presencia de la traducción de Góngora dentro de este mismo universo de intereses en Inglaterra, junto con la preminencia que tienen las *Soledades* (que aparecen en el mismo volumen en donde figura la traducción de Stanley de Theophile) como modelo poético frente a Saint Amant, invita a pensar que tal vez Kermode podría haber incluido a Góngora dentro de esta lista de poetas con los que Marvell parece establecer un diálogo genérico.

En *The Garden*, Marvell se planta entre el género del jardín de la *jouissance*, el estoico y la *soledad* (como sentimiento, lugar y género) para exaltar la contemplación, sin renunciar al deleite sensorial que se trasfiere de la pareja amorosa a la naturaleza. El poeta exclama:

What wondrous life is this I lead!
Ripe apples drop about my head;
The luscious clusters of the vine
Upon my mouth do crush their wine;
The nectarine and curious peach
Into my hands themselves do reach;
Stumbling on melons as I pass,
Ensnar'd with flow'rs, I fall on grass.

Al igual que en Góngora (y que en la tradición pastoril), Marvell evoca la abundancia vegetativa mediante imágenes que remiten a la particularidad corporal de la experiencia. Resulta notable, en el tratamiento que Marvell da a este tema, que la experiencia plena del mundo sólo ocurre en la soledad absoluta del poeta que habita la naturaleza sin otra preocupación que la del deleite solitario. Esta reconfiguración del mundo a partir de la contemplación que se aleja de las preocupaciones tradicionales de la poesía lírica, está prefigurada en las *Soledades*, aunque Marvell lleva la exaltación de la soledad a un extremo nunca antes visto. La ausencia de cualquier otra preocupación en el universo (incluida la

cuita amorosa) permite al poeta construir un artefacto lírico que favorece la contemplación pura:

Meanwhile the mind, from pleasure less,
Withdraws into its happiness;
The mind, that ocean where each kind
Does straight its own resemblance find,
Yet it creates, transcending these,
Far other worlds, and other seas;
Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade.

Pese a los diferentes grados de radicalidad entre ambos poetas, el empleo del vocablo “solitude” en el sentido en que lo usa Marvell en *The Garden* muestra los hilos que unen el poema inglés con el género de la *soledad*. Marvell exalta la soledad contemplativa que permite la construcción de un mundo alterno (el de la poesía) mediante la invocación de la materialidad y sensualidad de la vegetación circundante.

Se puede ver que las convenciones con las que se relaciona el poema de Marvell se insertan dentro de la discusión más amplia sobre la vida retirada y la tradición pastoril con la cual Stanley y su grupo se relacionan y en la cual se incorporan las traducciones tanto de las *Soledades* como del *Polifemo*. Para la reflexión en torno a las versiones de lo pastoril y el discurso de la vida retirada, Góngora era un interlocutor del todo digno de atención y, por lo tanto, la omisión de la historia literaria anglosajona para considerarlo entre el conjunto de poetas con los que Marvell dialoga delata el gran punto ciego del que adolece cuando se trata de temas hispánicos. Al menos dos estudios comparatistas han indagado en las semejanzas en los procesos estilísticos de Góngora y Marvell, sobre todo a partir de la similitud en el trabajo del desvelamiento de la imagen y en sus “efectos pictóricos”¹⁹⁶. El núcleo estilístico y temático que ambos poetas comparten, la renovación y el diálogo problemático con la tradición pastoril, junto con la posible relación de Marvell con el grupo

¹⁹⁶ Ver John Michael Cohen, “Marvell y el barroco español”, *Revista Mexicana de Literatura*, (1956) y Kathleen Hunt Dolan, “Figures of poetic disclosure: Marvell and Góngora”, *Comparative Literature*, 1988, 245-258.

de Stanley, invitan a pensar que la poesía de Marvell quizás tenga un hipotexto relevante, entre muchos otros, en Góngora. El caso me parece que amerita un estudio mucho más extendido y analítico del que permite el presente trabajo; sin embargo, presento algunos de los paralelismos entre ambos poetas a manera de invitación para un examen posterior más profundo.

En su poema *Damon the Mower* (que, por lo general, aparece agrupado temática y temporalmente con los poemas escritos durante este periodo de retiro), Marvell representa el lamento amoroso de Damon por Juliana como una representación más del Polifemo tal como lo configuraron Teócrito y Ovidio. Al igual que en *Upon Appleton House*, el segador aparece como una representación no idealizada de los campesinos que, a diferencia de los pastores de la tradición, no se integran al paisaje natural sino que se oponen a él mediante el acto de destrucción. El segador de Marvell es así un personaje que se construye desde la convención, pero que se trastoca mediante la visión negativa que Marvell tiene de los segadores. A lo largo de *Damon the Mower*, Marvell se vale de la máscara del campesino para expresar de manera burlesca el canto del segador como un acto fallido, y, por tanto, la negación de la poesía (y del sitio poético) a través de imágenes que invierten los valores pastoriles.

En el poema se contraponen el crecimiento vegetal, vinculado a la riqueza de la tierra y la abundancia, con el cercenamiento de la naturaleza que lleva a cabo el segador (“Sharp like his scythe his sorrow was, / And withered like his hopes the grass”). El ardor amoroso del pastor quema y seca el mundo vegetal. La relación que el poema entabla con la tradición ovidiana de la representación de la tosca voz de Polifemo frente al desdén de Galatea es clara. Se alude a que el segador, por su condición de campesino, no se puede ocultar (como Polifemo) en ninguna fresca cueva:

‘Tell me where I may pass the fires
Of the hot day, or hot desires.
To what cool cave shall I descend,
Or to what gelid fountain bend?...

El desdén de Juliana por los regalos de Damon remite en más de un punto al mismo mito. Al igual que Polifemo, Damon otorga toscos regalos a la pastora desde el anonimato, pero, ante ellos, Juliana guarda un distante desprecio que ni siquiera la lleva a inclinarse a investigar quién se los otorga,

‘How long wilt thou, fair shepherdess,
Esteem me, and my presents less?
To thee the harmless snake I bring,
Disarmèd of its teeth and sting;
To thee chameleons, changing hue,
And oak leaves tipped with honey dew.
Yet thou, ungrateful, hast not sought
Nor what they are, nor who them brought.

Si bien es cierto que el mito de Polifemo tiene una larga historia de versiones renacentistas basadas en la convención clásica, la configuración que Góngora da a la fábula mitológica desencadenó una renovación de la fábula que tiene como consecuencia la publicación de muchas reescrituras del mismo mito. Como explica Rafael Bonilla Cerezo, hay

un “collar del cíclopes” que desemboca en Góngora desde los tiempos de Homero y Teócrito [además de] un segundo collar que, en lugar de abrocharse en la *Fábula* cordobesa, nace precisamente de ella [...] el modelo para las plumas del Seiscientos ya no será Ovidio sino Góngora. Con palabras más ajustadas, Ovidio destilado por Góngora. De ahí que si contamos las relecturas publicadas durante el siglo XVII – limitándonos a ese pequeño lapso de cien años- y el zurrón de monstruos que desfilan por las veinte centurias que separan a Homero de don Luis, el número sea casi idéntico¹⁹⁷.

Pese a que las reinterpretaciones del episodio de Polifemo son muchas y variadas, la presencia de la traducción de Stanley del poema de Góngora y la posible relación que el traductor tuvo con Marvell, junto con cierta similitud en el trabajo de la imagen, invitan a

¹⁹⁷ “Góngora: ¿Homero español?”, *Cuenca capta: Los libros griegos del s. XVI en el Seminario conciliar de San Julián*, Servicio de Publicaciones, Cuenca, 2011, p. 242.

pensar que el poeta español está dialogando con el antecedente hispánico al igual que con la convención clásica.

La configuración de la riqueza de Polifemo en Ovidio aparece a partir de la imagen de las ovejas dispersas del pastor. En Ovidio, Polifemo dice:

Este ganado todo mío es, y muchas también por los valles erran,
muchas la espesura oculta, muchas se apriscan en mis antros,
y no, si acaso preguntas, podría a ti decirte cuántas son:
de pobre es contar su ganado. (XIII, 821-4)¹⁹⁸

Góngora invierte la imagen de las ovejas ocultas bajo la selva, tal como aparece en Ovidio, por la de los valles y cerros ocultos por la abundancia del ganado. Así, Góngora hace una hipérbole de la riqueza del pastor, en cuanto a ovejas se refiere, al describir esta extraña desaparición de los montes.

Pastor soy, mas tan rico de ganados,
que los valles impido más vacíos,
los cerros desparezco levantados
y los caudales seco de los ríos .(vv. 385-388)

La imagen mediante la cual Damon, el segador, presume su riqueza establece una relación con la imagen tal como la muestra Góngora y no como aparece en Ovidio. Al igual que Góngora con Ovidio, Marvell hace una segunda inversión de la imagen como aparece en el cordobés y expresa la riqueza del segador a través de una suerte de copia en negativo de la imagen en Góngora:

‘What, though the piping shepherd stock
The plains with an unnumbered flock,
This scythe of mine discovers wide
More ground than all his sheep do hide.

La construcción sintáctica del verso final implica una suerte de contienda entre la riqueza de Polifemo frente a la riqueza de Damon: los cerros que las ovejas esconden en Góngora, son descubiertos por la guadaña de Damon en Marvell. A la abundancia descrita

¹⁹⁸ *Metamorfosis*, trad. Ana Pérez Vega, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

en el poema de Góngora se opone la riqueza vacua de los montones de heno obtenidos por Damon tras la siega.

With this the golden fleece I shear
Of all these closes every year.
And though in wool more poor than they,
Yet am I richer far in hay.

La descripción de la forma en que Damon observa su propio reflejo también remite al pasaje ovidiano en el que Polifemo habla de su propia imagen; sin embargo, en la construcción del concepto se da la yuxtaposición de imágenes que caracterizan más la descripción del gigante en Góngora que la de Ovidio. En Ovidio el pasaje aparece así: “Porque yo me conozco bien, y hace poco me he visto reflejado en las límpidas aguas, y al verme me ha gustado mi propia imagen [...] Un solo ojo tengo en mitad de la frente, pero semejante a un inmenso escudo. ¿Y qué? ¿No lo ve todo desde el cielo el gran sol? Sin embargo el sol no tiene sino un disco” (XIII, 840-853). En Góngora la imagen aparece de la manera siguiente

Miréme, y lucir vi un sol en mi frente,
cuando en el cielo un ojo se veía:
neutra el agua dudaba a cuál fe preste:
o al cielo humano o al cíclope celeste.

La complicación de la imagen del sol en la frente de Polifemo, heredada por Ovidio a Góngora, se lleva a cabo mediante esta superposición de planos característica del poeta español. En un primer momento, el sol aparece separado del ojo en planos simultáneos que aclaran la jerarquía de los soles descritos: el sol real por encima del ojo de Polifemo; sin embargo, al momento de reflejar ambas imágenes en la superficie del agua neutra, la certeza de esta jerarquía se desestabiliza y la imagen del sol en la frente del gigante se funde y confunde con la del astro.

El trabajo de Marvell es comparable a lo que hace Góngora en la medida en que mezcla, superpone y desestabiliza la certeza hasta el punto de dudar cuál es la realidad y cual la imagen. La imagen en el poema de Marvell transfigura la convención, y al igual que con los cerros y las ovejas nos muestra el sol desde su negatividad. En Marvell el pasaje es el siguiente:

'Nor am I so deformed to sight,
If in my scythe I lookèd right;
In which I see my picture done,
As in a crescent moon the sun.

Damon es un personaje de sequía: sus cantos secan los pastizales; su riqueza es el vacío que adorna los montes y su espejo no es el agua neutra que hace crecer las plantas sino la guadaña que mutila el crecimiento vegetal. A partir de este juego de contrarios, Marvell cambia la superficie reflejante, esa agua neutra que complica la imagen en Góngora, por una guadaña que sirve de espejo al segador. El desconcierto se lleva al extremo al generarse una suerte de corto circuito en la imagen: la guadaña ofrece un sol que sólo puede ser visto cuando se ve a través del filtro de su imagen contraria, la luna. Así, la monstruosa belleza del gigante, tal como aparece en la tradición, queda soterrada bajo la imagen contraria, la de la luna, que, en un segundo plano, evoca la destrucción que el segador lleva a cabo por medio del instrumento reflejante.

En *Upon Appleton House* también se pueden advertir algunos paralelismos temáticos y formales, sobre todo en el tratamiento de los campesinos, la soledad y en el trabajo estilístico del concepto. Al igual que en las *Soledades* de Góngora y en *The Garden*, el mundo vegetal que Marvell explora se torna un océano verde donde el poeta navega descubriendo distintas realidades. En Góngora, el peregrino sube a un escollo (“apacible galería / que festivo teatro fue un día”) para mirar los alrededores. Ahí la lejanía que se ofrece ante sus

ojos se describe a través de un juego de perspectivas donde el sol confunde las relaciones entre distancia y cercanía:

Llegó y, a vista tanta
obedeciendo la dudosa planta,
inmóvil se quedó sobre un lentisco,
verde balcón del agradable risco.
Si mucho poco mapa le despliega,
mucho es más lo que, nieblas desatando,
confunde el Sol y la distancia niega.
Muda la admiración habla callando,
y ciega un río sigue que, luciente
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente;
orladas sus orillas de frutales,
quiere la Copia que su cuerno sea,
si al animal armaron de Amaltea
diáfanos cristales;
engarzando edificios en su plata,
de muros se corona,
rocas abraza, islas aprisiona,
de la alta gruta donde se desata
hasta los jaspes líquidos, adonde
su orgullo pierde y su memoria esconde. (I, vv. 190-211)

La visión panorámica que se despliega ante el peregrino se construye a partir de un juego verbal que tergiversa las palabras y fuerza al lector a revalorar las nociones de “mucho” y “poco”. El “poco mapa” que se presenta ante los ojos del peregrino es tal debido a que presenta una perspectiva limitada del paisaje; sin embargo, el mapa muestra “mucho” debido a que la claridad del sol permite que la mirada alcance a descubrir zonas que acaban por confundir la distinción entre lo lejano, lo cercano; lo mucho y lo poco. El peregrino sigue con la mirada el cauce de un río que contribuye a la producción y a la abundancia de la tierra descrita en el poema. La distancia que la voz poética guarda depende a menudo de la caracterización del peregrino como un espectador teatral que simplemente observa el espectáculo que se presenta ante su mirada sin participar de las acciones.

El lugar desde donde la mirada del poeta se ubica en *Upon Appleton House* también se compara con un teatro que cambia con más frecuencia que los artificios de la corte (“No scene

that turns with engines strange / Does oftener than these meadows change”). Así cada sección nueva del panorama presentado por Marvell revela un cambio de escenario similar al de una producción teatral. La escena en la que Marvell compara los campos con los toriles de la corrida de toros en Madrid es una de estas escenas descritas por el poeta y, en este sentido, el espectáculo que ofrecen el ganado y los campesinos se representa como una suerte de entretenimiento real en un mundo desprovisto de este tipo de distracciones. Después de la comparación de los campos con los toriles de Madrid, se construye el paisaje a través de un juego de perspectivas similar al de Góngora:

They seem within the polisht grass
A landskip drawn in looking-glass.
And shrunk in the huge pasture show
As spots, so shap'd, on faces do.
Such fleas, ere they approach the eye,
In multiplying glasses lye.
They feed so wide, so slowly move,
As constellations do above.

Como en otros versos, la comparación que Marvell establece para describir los movimientos del ganado a través del paisaje crea una imagen ambigua que pone en crisis la noción de perspectiva. En primera instancia, el ganado visto desde la distancia se configura a través de una imagen que obliga a pensar y desnormalizar nuestra experiencia de lo pequeño y lo grande, de lo cercano y lo lejano, de lo que se ve naturalmente y lo que se ve a través del artificio del microscopio. En un segundo momento, Marvell vuelve a desestabilizar la imagen al comparar el ganado con las estrellas moviéndose en el firmamento, una vez más obligándonos a perturbar y repensar la imagen antes propuesta. Otra vez nos encontramos ante la estética de la paradoja que caracteriza la poesía de Marvell: el empleo radical del concepto orilla al lector a reajustar su visión de la realidad sin que la imagen se acabe de asentar.

Al igual que Góngora, Marvell hace de la descripción de los campos adyacentes a la mansión de los Fairfax un espectáculo donde la manipulación humana de los ríos también “tiraniza los campos”, pero no con el mismo dejo positivo que en Góngora. La presa inunda los campos y los transforma en un verdadero mar donde el ganado mira admirado la inundación que lo rodea:

Denton sets ope its cataracts;
And makes the meadow truly be
(What it but seemed before) a sea.
For, jealous of its Lord's long stay,
It tries to invite him thus away.
The river in it self is drowned,
And isles the astonished Cattle round. (59, vv. 465-472)

El desconcierto que las imágenes de ambos poemas provocan estriba, en buena medida, en la sintaxis que emplean: ambos construyen propuestas que quedan flotando en el aire y que no terminan de decantarse por una definición u otra. Como explica Hunt Dolan, ambos poetas presentan un mundo crepuscular donde los términos entre lo líquido y lo sólido, lo lejano y lo cercano, el mar y el bosque, la noche y el día se confunden y se mezclan.

Entre las características sintácticas que comparten ambos poemas está el empleo de construcciones bimembres que distribuyen el significado del verso entre dos o más términos simultáneos. La descripción del ojo de Polifemo en Góngora es característica de la manera en que el poeta español aprovecha los bimembres para enriquecer una imagen mediante términos simultáneos que no se acaban de precisar. En las *Soledades*, un ejemplo característico, entre muchos otros, de este tipo de construcción aparece en los versos,

Del verde margen otra las mejores
rosas traslada y lilijs al cabello,
o por lo matizado o por lo bello,
si Aurora no con rayos, Sol con flores. (I, vv. 247-250)

Este tipo de construcciones también aparecen como una de las características peculiares del estilo de Marvell, en particular del estilo poético que procura durante el periodo creativo de la década de 1650. En *Upon Appleton House* encontramos construcciones como

Or sooner hatch or higher build:
The mower now commands the field...(vv. 417-418)

Thus I, easy philosopher,
Among the birds and trees confer.
And little now to make me, wants
Or of the fowles, or of the plants. (LXXI, vv. 561-564)

Dámaso Alonso advierte que si bien las construcciones bimembres no fueron inventadas por el poeta cordobés, “Góngora reitera, acumula, acendra, carga de un complejo alusivo los versos bimembres”¹⁹⁹. Así, Alonso afirma que este recurso sintáctico se cuenta entre las características que definen el gongorismo en España:

Que el ejemplo de don Luis fue decisivo para el empleo de la bimetración a lo largo del siglo XVII, sí que creo que no requiere demostración: el influjo gongorino es arrollador en esta centuria, y el uso de la bimetración es sólo una partecilla dentro del total torrente²⁰⁰.

La similitudes estilísticas advertidas por los críticos que han contrastado y equiparado el estilo de Góngora y Marvell se juegan, a menudo, en esta técnica que permite construir conceptos complejos que se desvelan de manera simultánea y que contribuyen a la inmediatez visual de ambos poetas al mismo tiempo que presentan ese mundo equívoco del Barroco donde es imposible andar con pie seguro.

Más allá del particular uso que ambos poetas dan a las construcciones bimembres, quizás el punto de relación más relevante entre ambos poetas es la actualización de la tradición pastoril por medio de la representación de los labradores y los segadores, que delata un anhelo en los dos autores de relacionar la poesía con su realidad inmediata. Góngora filtra la representación rústica de los habitantes de las serranías a través de las convenciones

¹⁹⁹ “Simetría bilateral”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955, p. 158.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 159.

literarias; aunque rechaza el embellecimiento de los pastores a la manera renacentista (por medio de la exaltación del sufrimiento amoroso en un mundo eminentemente artificial y ficticio) y más bien describe, captura e idealiza un relato de la vida rústica y cotidiana de la España en la que habita. Así, entre las faenas descritas a lo largo de las *Soledades* aparece la del leñador que irrumpe violentamente en el sitio natural, en la densa vegetación del bosque concebido a partir de los lugares comunes de la poesía de pastores:

Vence la noche al fin, y triunfa mudo
el silencio, aunque breve, del rüido.
Sólo gime ofendido
el sagrado laurel del hierro agudo.
Deja de su esplendor, deja desnudo
de su frondosa pompa al verde aliso
el golpe no remiso
del villano membrudo.
El que resistir pudo
al animoso Austro, al Euro ronco,
chopo gallardo, cuyo liso tronco
papel fue de pastores, aunque rudo,
a revelar secretos va a la aldea,
que impide Amor que aun otro chopo lea.
Éstos árboles pues ve la mañana
mentir florestas y emular viales,
cuantos muró de líquidos cristales
agricultura urbana. (I, vv. 687-704)

El gemido solitario del laurel es producto del trabajo del hacha del villano que corta y así destruye la idealidad del sitio poético. De manera paralela, el chopo idílico que había servido como papel para que los pastores grabaran el nombre de sus amores, se desacraliza en la medida en la que se vuelve objeto útil para construir una suerte de pared de troncos para la celebración de las bodas que acontecerán unos versos más adelante. Góngora presenta esto de una manera cuasi humorística, que reivindica la cotidianidad rural desprovista de su idealidad poética o, dicho de un manera más precisa, transfiere lo poético a sitios, a menudo, desdeñados por la lírica. Cabe señalar que la resignificación del lugar común del grabado del nombre de los pastores en los árboles también aparece en un pasaje memorable de *The Garden*

donde Marvell apostrofa a los árboles para rechazar el amor pastoril en favor de la devoción a los árboles mismos:

No white nor red was ever seen
So am'rous as this lovely green.
Fond lovers, cruel as their flame,
Cut in these trees their mistress' name;
Little, alas, they know or heed
How far these beauties hers exceed!
Fair trees! wheres'e'er your barks I wound,
No name shall but your own be found.

Así, vemos que el rechazo al idilio de los pastores se da como una exacerbación de la pasión por el mundo natural por encima de lo humano que caracteriza la postura poética de Marvell. El poeta constantemente representa la transformación de la naturaleza por medio de la mano de los hombres de una manera negativa. Esta censura de la modificación artificial de la naturaleza también subyace la desaprobación de la presa en *Upon Appleton House* y el juicio velado de las acciones de segadores en varios de sus poemas. La distancia crítica con la que Marvell representa las labores humanas es un punto en el que se distingue marcadamente del poeta cordobés.

En ambos poemas los campesinos trabajan, sudan, aman y danzan con un énfasis particular en la tosquedad y la fuerza de todo lo que acontece. Por ejemplo, Góngora describe las danzas nocturnas de la siguiente manera:

Tanto garzón robusto,
tanta ofrecen los álamos zagala,
que abreviara el Sol en una estrella,
por ver la menos bella,
cuantos saluda rayos el Bengala,
del Ganges cisne adusto.
La gaita al baile solicita el gusto,
a la voz el salterio;
cruza el Trión más fijo el Hemisferio,
y el tronco mayor danza en la ribera;
el eco, voz ya entera,
no hay silencio a que pronto no responda;
fanal es del arroyo cada onda,
luz el reflejo, la agua vidriera.
Términos le da el sueño al regocijo,
mas al cansancio no, que el movimiento

verdugo de las fuerzas es prolijo. (I, vv. 663-679.)

La descripción pormenorizada de los festejos de los campesinos ocupa la mayor parte del largo poema de Góngora; finalmente es ahí donde el poeta español encuentra su nuevo sitio poético. En cambio Marvell alude a los festejos de los campesinos en una breve estrofa:

And now the careless Victors play,
Dancing the Triumphs of the Hay;
Where every Mowers wholesome Heat
Smells like an Alexanders Sweat.
Their Females fragrant as the Mead
Which they in Fairy Circles tread:
When at their Dances End they kiss,
Their new-made Hay not sweeter is.

Las acciones de los campesinos resultan un interludio problemático en el que el poeta se detiene brevemente durante su recorrido de la casa al bosque, pero al que finalmente da la espalda. Este espacio que los campesinos ocupan en el poema remite a la actitud del poeta frente a la tradición pastoril, incluida la de la reelaboración rústica del género con la que trabaja Góngora. La mirada de Marvell examina los verdes mares que rodean la morada de los Fairfax donde los segadores trabajan; pero a diferencia del poeta español, no exalta la fuerza de los campesinos como lo hace Góngora, sino la muestra bajo una luz cruenta. En sintonía con el carácter teatral de las distintas escenas representadas en esta sección, se describe la entrada de los segadores de la siguiente manera:

The tawny Mowers enter next;
Who seem like Israelites to be,
Walking on foot through a green Sea.
To them the Grassy Deeps divide,
And crowd a Lane to either Side. (49, vv. 388-392.)

Marvell tamiza la escena rural a través de una suerte de filtro que muestra la forma en que las acciones de los *levellers* perturban la quietud del mundo natural. El segador participa de una escena que describe la masacre de los pastizales y la muerte de una gallineta (*rail*) con un

tono que raya en lo trágico (que, por otra parte, también se advierte en la alusión al augurio que el segador lee en la muerte del ave):

With whistling scythe, and elbow strong,
These massacre the grass along:
While one, unknowing, carves the rail,
Whose yet unfeathered quills her fail.
The edge all bloody from its breast
He draws, and does his stroke detest;
Fearing the flesh untimely mowed
To him a fate as black forebode. (50, vv. 393-400)

Marvell muestra el mismo interés en las nimiedades de la vida rústica mediante la misma falta de decoro en la dicción (al evocar la muerte de una gallineta en términos trágicos) que fue tan severamente castigada por los detractores de las *Soledades*. Cabe recordar que Góngora también dedica pasajes de las *Soledades* a aves de tipo más doméstico (gallinas) y las relaciona con la vida campesina por medio de una dicción grandilocuente. El pasaje que alude a la muerte de varias aves en manos de los villanos, aparece como testimonio de la abundancia de los manjares que los campesinos acarrean consigo al convite:

Sobre dos hombros larga vara ostenta
en cien aves cien picos de rubíes,
tafiletes calzadas carmesíes,
emulación y afrenta
aun de los berberiscos,
en la inculca región de aquellos riscos. (I, vv. 315-20)

La imagen muestra una estetización de la muerte de las aves que se ofrece desde el deleite sensorial para enfatizar la riqueza villana encarnada en los valores más materiales y útiles (no en el oro ni en la seda sino en las aves, las vacas, la miel, las mieses, etc.) que se producen a partir del trabajo de los campesinos.

A diferencia del poeta español, la situación de Inglaterra y la postura política de Marvell impedían el entusiasmo gongorino por la rusticidad de los campesinos o la resolución a la dicotomía entre alabanza de aldea y menosprecio de corte a favor de la primera opción. Como en *Damon the Mower*, Marvell representa a los segadores como una fuerza destructora

que se opone completamente al mundo natural. Tras examinar con ojo crítico la manera en que el trabajo transforma el abismo insondable de los pastizales en una suerte de planicie salpicada por pirámides de heno, el poeta da la espalda al mundo campesino para refugiarse en la *soledades* circundantes. La *soledad* multivoca de Góngora (esa *soledad* acompañada que tanto critica Jáuregui) se transforma en una soledad absoluta que antecede por muchos años la aproximación poética de los románticos al mundo natural. Finalmente, la crítica literaria marca esta particularidad de Marvell como un rasgo anacrónico que lo separa de sus contemporáneos. Los huecos en la biografía del poeta impiden establecer los puntos de encuentro entre España y el poeta de manera certera; pese a todo, la relación entre España y Marvell, junto con la de otros poetas, puede ser un rica veta para el estudio de este periodo literario. ¿Quién no se ha sorprendido un poco ante la reivindicación que hace el puritano John Milton de su empleo del verso blanco a partir de los modelos de los poetas italianos y *españoles* en *Paradise Lost*? La tendencia a asumir que los poetas de este periodo eran completamente ajenos a la tradición hispánica explica la sorpresa que suele acompañar estas palabras. Frente a esto, cabe señalar que, si se leen los versos de juventud de Marvell y de Milton a la luz de las inquietudes estéticas y políticas compartidas por el círculo de poetas del cual se ha venido hablado en este capítulo, se podrá advertir que hay más de un punto en común en lo que se refiere a temas, géneros, recursos estilísticos y tratamiento de la imagen. Pese a que varios han establecido la posible relación entre el Barroco hispánico, Marvell y los primeros versos de Milton, aún quedan mucho por indagar sobre este tema.

CAPÍTULO V

EL GUZMÁN DE ALFARACHE EN LOS ALBORES DE LA NOVELA INGLESA

A pesar de que, dentro de las instancias de relación entre la literatura áurea y la inglesa del siglo XVII, la de la recepción de la prosa hispánica ha sido uno de los capítulos más atendidos por la crítica, los estudios sobre la contribución y el significado de ésta siguen siendo escasos si atendemos a la relevancia que tuvo al menos para el desarrollo de los que hoy denominamos la novela moderna. En *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-Chivalric Spanish Fiction in English Translation*, Dale B. Randall explica lo siguiente,

it is customary for literary historians to say that Italy poured a great amount of fiction into the stream of English consciousness, and that France functioned both as tributary and as a reservoir for other countries; and it is widely held that Spain made a contribution which was varied and rich. Our concern here, however, is that the extent of the Spanish offering has never been measured. There have been important studies of individual translators and translations, even of the picaresque genre as a whole, but there has not yet been a synthesis to clarify the over-all Spanish contribution. It has never been indicated, for instance, that between 1543 (the date of the first English printing of Spanish narrative) and 1657 (the date when the last of the great picaresque books was turned into English) there were over a hundred titles, editions, and issues of translated fiction. Averaging roughly one per year, these certainly constitute a respectable and important record²⁰¹.

Un vistazo a la lista de las traducciones encontradas por Randall ayuda a dar una idea de la diversidad de títulos hispánicos que circularon durante esta época. Entre los títulos enumerados podemos contar la traducción del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, hecha por James Mabbe en 1622, *The Rogue: or the Life of Guzman de Alfarache*; el célebre *Quijote*, de Thomas Shelton, titulado *The History of the Valorous and Wittie Knight-errant, Don Quixote* (Part I, 1612; Part II, 1620); *The Travels of Persiles and Sigismunda, a Northern History*, hecha sólo un año después de su publicación en España, y la de seis de sus *Novelas ejemplares*, hecha también por Mabbe en 1640; asimismo encontramos traducciones de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, llamado *The Pilgrime of Castele* (1621); del *Buscón* y los *Sueños* de Quevedo, titulados *The*

²⁰¹ Duke University Press, Durham, 1963, pp. 4-5.

Life and Adventures of Buscon (1657) y *Visions, or Hels Kingdome* (1640) respectivamente; así como traducciones del finales del siglo XVI de la *Diana* de Montemayor y el *Lazarillo*, junto con las seiscentistas hechas por Mabbe de *La Celestina, The Spanish Bawd, Represented in Celestina* (1631); y esto sólo por mencionar algunos casos de visible interés para el estudioso de los Siglos de Oro²⁰².

La visión de conjunto que se ha presentado hasta ahora basta para cuestionar la idea de que la literatura hispánica tuvo poca presencia en Inglaterra durante este periodo. Si bien es cierto que el número de traducciones y libros de procedencia italiana y francesa es mucho mayor que el volumen de textos hispánicos, cabe reparar en el hecho de que varias de las traducciones hispánicas, como las del *Quijote* y el *Guzmán*, fueron rápidamente asimiladas y tuvieron una popularidad de la que pocos libros de la época gozaron.

El caso de la recepción del *Quijote* en Inglaterra ha sido de los más estudiados, y la bibliografía sobre este tema parece lo suficientemente amplia para suscitar varios estudios monográficos al respecto. Ya desde 1905, Fitzmaurice-Kelly señalaba lo siguiente: “England was the first foreign country to mention *Don Quixote*, the first to translate the book, the first country in Europe to present it decently garbed in its native tongue”²⁰³. A pesar de este señalamiento, los estudios especializados en este caso y en la marca que la literatura española dejó en los novelistas ingleses del dieciocho no tuvieron gran auge sino hasta la última década del siglo pasado y la primera del presente siglo. En 2006, J.A. Ardila explicaba que apenas

En el curso del decenio pasado descolló [...] el estudio de la recepción de la literatura áurea entre los novelistas británicos del Setecientos [...] Los estudiosos adscritos a la sección tradicionalista – que ha impuesto la suya como la versión crítica oficial – porfían en concebir la novela inglesa como un producto literario de raíces autóctonas [...] Pese a ello, una letanía de estudios al respecto certifica la determinante influencia de la narrativa áurea en la novela británica del XVIII, teoría que ha cobrado una reforzada vigencia en el último decenio. El desinterés por lo español [...] es corolario de dos factores: que casi la totalidad de los críticos que reclamaron el influjo hispánico fuesen hispanistas – no reconocidos como peritos en la novela británica-, cuyos argumentos se airearon en revistas de filología

²⁰² “Appendix B”, *The Golden Tapestry*, pp. 234-9.

²⁰³ *Apud* J.A.G Ardila, *Cervantes en Inglaterra...*, p. 7.

hispánica; y, como de ello se desprende, que muchos anglistas desconociesen la crítica en torno a las novelas cervantina y picaresca²⁰⁴.

Basta leer un estudio como el canónico *The Rise of the Novel* de Ian Watt para comprender las dimensiones de este rechazo en la gestación de la novela moderna inglesa, pues Watt insiste en la originalidad y modernidad de autores como Daniel Defoe, Samuel Richardson y Henry Fielding en el desarrollo del realismo característico de estas novelas, sin prestar atención al hecho de que muchas de las técnicas narrativas que usaron estos escritores ya aparecían en la prosa española del siglo XVII, y que, al menos Fielding y Laurence Sterne, reconocían su deuda con la literatura española cervantina y picaresca de manera textual y clara²⁰⁵. No es gratuito que, en el prólogo al libro de Michel Cavillac, «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna, Francisco Rico afirme, un tanto maliciosamente, que “Quien lea primero *Gueaux et marchands* (el primer libro de Cavillac sobre España y la novela moderna) y después *The Rise of the Novel*, no podrá por menos de sonreírse ante la candidez de Ian Watt”²⁰⁶.

El rechazo rotundo de la idea de que algunas innovaciones estilísticas que se manifiestan a lo largo del siglo XVIII inglés como marcas de modernidad en el nuevo género de la novela fueron tomadas de las populares prosas que se tradujeron y leyeron durante el siglo XVII es notable, pues, como afirma J. A. G. Ardila, las categorías “Quixotic fiction” y “Picaresque fiction”, que han servido a los estudiosos de la novela inglesa del XVIII para nombrar dos tendencias estilísticas de este periodo, muestran la “evidencia léxica de la honda impresión que las letras hispanas obraron en los novelistas británicos”²⁰⁷. A pesar de esto, se observa cierta renuencia por parte de la crítica angloparlante a dar un justo reconocimiento al

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁵ Como señalaba en una nota anterior, la portada de *Joseph Andrews* (1742) de Henry Fielding anuncia claramente que la novela está escrita “in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote”; en tanto que Yorick, uno de los personajes más importantes de *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760) de Laurence Sterne, está moldeado según la figura del andante caballero.

²⁰⁶ Casa de Velázquez, Madrid, 2010, p. x. La referencia es a la otra obra de Cavillac, *Gueux et marchands dans le “Guzmán de Alfarache”, 1559-1604: roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l’Espagne de Siècle d’Or* (1983).

²⁰⁷ J.A.G Ardila, *Cervantes en Inglaterra...*, p. 10.

influjo español y a hacer caso de los estudios hispánicos sobre la picaresca, estudios que permiten filiar estas dos categorías como parte de un mismo proceso de construcción de la noción de realismo que se lleva a cabo en España durante los siglos XVI y XVII.

Cabe señalar que el interés que se ha mostrado por el caso del *Quijote* tiende a descontextualizar el fenómeno de su recepción durante el siglo XVII y a marcar cierta excepcionalidad de la obra cervantina que la distingue, quizás exageradamente, del resto de la producción de la época. Tomar un poco de distancia de esta visión permite especular con más libertad sobre el fenómeno de innovación que experimentaron las letras hispánicas durante el siglo XVII y detectar lo que otros lectores contemporáneos, de España e Inglaterra, vieron como rasgos llamativos de este tipo de ficción. Lo que, quizás anacrónicamente, ha sido visto como la modernidad palpable de la prosa cervantina tiende a opacar la atención que otras obras recibieron durante el mismo periodo. En el caso del *Guzmán de Alfarache*, la tendencia a leer la obra como un texto doctrinario y ajeno a nuestro sentir moderno ha hecho que el público actual se distancie de él y que encuentre incomprensible su popularidad tanto en España como en Inglaterra durante el tiempo de su publicación.

José Ángel Valente habla de la obra de Alemán como “uno de los grandes *best sellers* de la literatura narrativa de la Inglaterra del siglo XVII”²⁰⁸. Dato que puede comprobarse con el gran número de reediciones que se hacen a lo largo del siglo²⁰⁹ y según la recurrencia con la que aparece en los catálogos de las bibliotecas de la época. La opinión de Valente sobre el *Guzmán* sintetiza en gran medida algunos de los motivos por los que el caso de su recepción en Inglaterra ha recibido tanta menos atención que la del *Quijote*. Valente afirma que

el *Guzmán*, tal vez por ser demasiado de su tiempo, pertenece menos al nuestro. Creo, por mi parte, que en lo que se refiere al arte de novelar representa un estancamiento, cuando no un retroceso, respecto al *Lazarillo de Tormes*, aquella fresquísima obra del siglo XVI que ya contiene

²⁰⁸ *Op. cit.*, p. 151.

²⁰⁹ Ocho según Peter E. Russell y la primera reedición a sólo un año de su aparición en 1622 (*op. cit.*, p. 71).

germinalmente los elementos esenciales de la novela moderna. Pero, sin duda alguna, en el proceso de fijación definitiva del género hay que esperar a Cervantes y al *Quijote*²¹⁰.

Vale la pena contrastar la postura de Valente con la de los estudiosos de la picaresca en España, quienes ven en el libro de Alemán (1599) un paso necesario entre el *Lazarillo de Tormes* (1554) y el *Quijote* (1605) para llegar a la novela moderna²¹¹. La visión de Valente sobre el *Guzmán* como un libro estancado en su propio tiempo hace que pierda de vista el argumento que él mismo esgrime inicialmente sobre los motivos por los que Inglaterra importa la novela de España. Valente escinde el proceso que llevó a la admiración del *Guzmán* del de la apreciación del *Quijote* y afirma que “Inglaterra importa novela española porque ése es el auténtico producto moderno y enteramente original que España transmite a los países europeos en el siglo XVII”²¹², aunque acaba por decir que

La clave de la popularidad del *Guzmán* reside tal vez en que esa obra responde unitariamente al gusto de su tiempo. La importancia del *Quijote* ha de rastrearse de otro modo, pues su genialidad no consiste tanto en responder al gusto de su tiempo como en abrir, con la fijación definitiva del género novelesco, las posibilidades de expresión literaria de un tiempo nuevo²¹³.

La cita no podría ser más atinada para ejemplificar lo que Michel Cavillac observa sobre la visión actual que se tiene de la novela de Alemán. Cavillac inaugura su estudio sobre *Guzmán* y la novela moderna con las siguientes palabras:

Lastrado por la equívoca etiqueta –por no decir el sambenito– de “novela picaresca”, y en parte fosilizado por no pocos prejuicios hermenéuticos, el *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán dista aún de verse otorgado el rango que le corresponde al lado del *Quijote* cervantino. Es más, pese a la convicción de la mejor crítica especializada de estar ante una obra maestra sin la cual “la historia literaria de Occidente sería distinta”, la epopeya tragi-cómica del galeote escritor, que “[anticipa tantas] dimensiones de la futura novela realista”, permanece casi ignorada del público lector moderno²¹⁴.

Los prejuicios hermenéuticos a los que se refiere Cavillac son probablemente las interpretaciones representadas por Enrique Moreno Báez y Alexander A. Parker en cuanto a

²¹⁰ *Op. cit.*, p. 152.

²¹¹ Cf. Alexander A. Parker, *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Gredos, Madrid, 1971, p. 39.

²¹² *Op. cit.*, p. 154.

²¹³ *Loc. cit.*

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 1.

que la obra no es más que la representación tangible del espíritu contrarreformista de la España en la que vivió Alemán²¹⁵. Esta perspectiva de lectura ha hecho que muchos críticos de la novela de Alemán resuelvan ciertas ambigüedades de la novela de manera poco convincente. El problema de la combinación que hace Alemán entre el discurso religioso y doctrinario del sermón con las acciones que tienen lugar a lo largo de la obra es uno de los puntos más conflictivos para la crítica del *Guzmán*, pues el lector tiene que optar por separar los comentarios del narrador de las acciones que tienen lugar a lo largo de la obra y tomarlos como discurso serio en franca defensa de la espiritualidad; o bien, integrar los pasajes doctrinarios como parte de la ficción y como recursos de caracterización y sátira social. Sobre este punto, la observación que hace Russell en cuanto a la forma en que los ingleses del siglo XVII leyeron el *Guzmán* contribuye a poner en tela de juicio estas lecturas de la obra de Alemán y a iluminar el sentido que la novela pudo haber tenido durante su propio tiempo. Russell explica que

The author of the most detailed modern study of *Guzmán de Alfarache* – Professor E. Moreno Báez – assures us that the book is a manifestation of the “baroque” and that the “baroque” expresses “the forceful spiritual reaction of the South in the face of protestantism”. Mateo Alemán’s novel itself, according to the same critic “upholds the Catholic thesis of the relations between man and God”²¹⁶.

La tesis del Barroco español como expresión artística de la Contrarreforma ha sido revisada durante la segunda mitad del siglo XX y cuestionada desde varios frentes; sin embargo, la permanencia de las lecturas contrarreformistas de la obra de Alemán siguen permeando gran parte de la crítica contemporánea del *Guzmán*.

El estudio de la recepción del *Guzmán* en Inglaterra puede arrojar luz sobre este tema e invitar a revalorar la lectura que se ha hecho de la obra, pues, como señala Russell, resulta difícil conciliar la lectura de Moreno Báez con la popularidad de la obra en la Inglaterra

²¹⁵ Cf. Benito Brancaforte, “Introducción” en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache I*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 18.

²¹⁶ “English Seventeenth-Century Interpretations of Spanish Literature...”, p. 72.

protestante del siglo XVII²¹⁷. Si bien es cierto que la familiaridad de los lectores ingleses de la época con la tradición y el estilo de los sermonarios hispánicos puede explicar la buena acogida que tuvo la obra de Alemán en la isla, también es cierto que este antecedente posibilita la comprensión del trasfondo irónico que muchos de los pasajes de la obra despliegan y que precisamente resultaría mucho más atractivo para un público ampliamente (aunque no exclusivamente) anti-católico.

La rápida asimilación de la novela en Inglaterra muestra que los lectores, lejos de percibir la particularidad de la mentalidad española de la época, detectaban en el *Guzmán* un ejemplo universal del hombre y un modelo apto para la prosa local. La idea aparece claramente expresada en los versos que Ben Jonson dedica a la traducción de Mabbe, quien afirma que el *Guzmán* “though writ / But in one tongue, was form'd with the worlds wit”²¹⁸. Resulta también llamativo que Mabbe afirme en su dedicatoria (escrita en español para una edición inglesa) que “El *Pícaro*, está trasladado. Plega a Dios, que di mi mano no sea mal tradado [*sic*]. Traducido, sí; si traslucido, bien está. El *Pícaro* de *Alemán* ha mudado su vestido; su traje, no es al modo de España, sino de Inglaterra”.

En la afirmación de Mabbe se establece un paralelo entre el vestido local y la lengua para revestir de manera ingeniosa su propia actividad como traductor. El mismo giro usa Jonson en sus versos laudatorios a la traducción de Mabbe, donde dice

For though *Spain* gave him his first air and vogue,
He should be call'd henceforth, the English Rogue,
But that he's too well suited, in a cloth,
Finer than was his Spanish, if my Oath
Will be receiv'd in Court...

La carta de naturalización que Jonson otorga al pícaro no va desprovista de la desacreditación de la lengua hispánica que reclamaba la rivalidad histórica entre las dos

²¹⁷ *Loc. cit.*

²¹⁸ “On the Author, Worke, and Translator”, en Mateo Alemán, *The Rogue*, Londres, 1623.

naciones; sin embargo, las palabras de Jonson muestran que la obra se leía como un modelo adaptable al contexto inglés y en este sentido, la idea del *Guzmán* como estereotípicamente español y católico se desdibuja. La actitud que muestran Mabbe como traductor y Jonson como lector de la traducción se distingue de la que los lectores de la literatura hispánica en los siglos posteriores tomaron con respecto a los temas españoles, pues desde el siglo XVIII hasta finales del XIX, e incluso hasta hoy en día, lo español fue leído a través del cristal de lo exótico. Frente a esto, llama la atención que tanto Mabbe como Jonson estén alejados de esta visión y caractericen al *Guzmán* como un pícaro universal y, más que universal, inglés.

A pesar de que Jonson está siendo hiperbólico en su descripción de la traducción de Mabbe como una superación de la versión original española, vale la pena destacar que la manera en que Mabbe resuelve ciertos pasajes de la novela ha resultado tan atinada, que incluso editores actuales como Benito Brancaforte han recurrido a ella para dilucidar pasajes oscuros del texto de Alemán²¹⁹. El propio Mabbe explica este proceso de la siguiente manera en la misma dedicatoria: “En algunos lugares, hallo mi *Guzmán* oscuro como la noche. Pero, yo he hecho algunos *Escolios*, para quitar los *Escollos*”. Leonard Digges también lo advierte en los versos que dedica a la traducción de Mabbe, al aludir a la dificultad de la prosa de Alemán (“ev’n darke to his own Country-men / Till thanks and praise to this Transaltors paine, / His Margent, now makes him speake English plaine”²²⁰).

El prefacio que hace James Mabbe a la traducción de 1622 muestra la agudeza con la que este lector se enfrentó al texto de Alemán, además del afán del hispanista por experimentar el ingenio español de manera directa a través del lenguaje. Mabbe opta por escribir su dedicatoria en esta lengua y asume el pseudónimo hispánico de don Diego Puede-Ser, a manera de juego de palabras con la traducción de su propio apellido, Mabbe o May-be;

²¹⁹ Ver las numerosas notas de la edición de Brancaforte antes citada.

²²⁰ “To Don Diego Puede-Ser, and his translation of Guzman”, en Mateo Alemán, *The Rogue* (1623).

una prueba más en contra de la noción de que el español era una lengua hablada por muy pocos ingleses de la época, de que al menos cierto público de la época era capaz de descodificar la dedicatoria. A lo largo de la misma dedicatoria emplea varios juegos de ingenio para personificar su propia traducción como un *Pícaro* que no se ha querido encomendar a Reyes ni a Príncipes y, para hablar del estilo de Alemán, Mabbe usa los adjetivos “Arrojado y desvanecido, inconsiderado, descuidado, confuso, desordenado, indiscreto [...] Dando consejo a los otros, no sabiéndolos tomar para sí”. En este y el siguiente fragmento de la dedicatoria, Mabbe muestra su propia apreciación del problema de la ambigüedad de los dos discursos paralelos en la narración de Guzmán al subrayar que del personaje

No se puede decir ser todo hoja, y no tener fruto. O, que nuestro *pícaro* es un gran *charlatán*; que tiene muchas palabras, y en ellas poco de que echar mano, que sea de consideración. Tira a dos hilos, por diversos caminos, dando a entender una cosa con sus palabras, y haciendo lo contrario en sus obras. Hallará vuestra Señoría (como dicen) entre Col, y Col, Lechuga. Variedad de cosas para entretener, y recrear, para que no nos enfademos, tratando siempre una cosa.

La falta de especificidad del comentario de Mabbe sobre los diversos caminos a los cuales tiende la escritura de Alemán evade dar una clave clara de lectura de la obra, aunque deja ver la percepción de un lector de la época sobre el hecho de que el paralelismo de los dos discursos en el *Guzmán* permitía a Alemán escudarse en la ambigüedad para decir más de lo aparente en su novela. Así, a pesar de defender, como todo buen escritor de prefacios de la época, la utilidad y la moralidad de la novela, Mabbe apunta a que hay mucho material implícito en el juego entre los dos discursos; un aspecto de la obra de Alemán sobre el que ha corrido mucha tinta y ante el cual varios estudiosos se han pronunciado desde posturas francamente opuestas. En un lado del espectro, Moreno Báez y Francisco Rico reivindican la sinceridad de la intención didáctica de Alemán al escribir su obra²²¹, en el otro, críticos como J.

²²¹ Cf. Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1973, p. 60.

A. Van Praag y Benito Brancaforte se inclinan por la idea de que Alemán usa de manera irónica y burlesca los pasajes doctrinarios de la novela²²².

Las pruebas textuales ofrecidas por ambos lados de la discusión pueden resultar más o menos convincentes en la actualidad, pero al observar la visión que se trasluce en los prefacios de los lectores ingleses del momento, en cuanto a que el libro de Alemán es franca y sana diversión, se puede pensar que el aspecto católico de la obra no tuvo tanto peso en la forma en que se leyó y que incluso estos pasajes doctrinarios formaban parte del entretenimiento de la obra. Sobre este punto, Mabbe explicaba en el mismo lugar que “Grande es el provecho, la utilidad, y ganancia, que del se saca. Extremado es en sus dichos, y donaires, y comprende, y encierra muchas moralidades, unas dentro de otras. Es muy gracioso: Es (como dicen) una sal”. La idea de que las moralidades están encerradas unas dentro de otras también parece apuntar hacia el asunto del doble discurso; sin embargo, como indica Mabbe, una de las características más notables de la obra, es su gracia.

Se puede llamar la atención hacia las vicisitudes de las ediciones del *Guzmán* a lo largo del siglo XVII, y la forma en que éstas van cambiando conforme a los turbulentos cambios históricos que se viven. Las reediciones del *Guzmán*²²³ previas al inicio de la Guerra Civil Inglesa no alteran el material provisto por la traducción de Mabbe; sin embargo, la reedición de la obra en 1655 muestra cambios tangibles con respecto a la forma en la que fue presentada en los años anteriores. En primer lugar, ya no tenemos el *Guzmán* íntegro sino tan sólo una síntesis; en segundo lugar, la obra ya no es la traducción de Mabbe, sino una adaptación hecha por un tal “A.S.” en un formato de bolsillo, sin dedicatorias y sin nada de la materia preliminar que dotaba de autoridad la traducción. Estamos, pues, ante un librito de corte mucho más popular, impreso a tan sólo dos años del inicio del Protectorado de Oliver Cromwell,

²²² Cf. Benito Brancaforte, “Introducción”..., p. 18.

²²³ 1622, 1623, 1630, 1633 y 1634, según Valente, *op. cit.*, p. 151.

momento en el que, tras las rigurosas políticas adoptadas por el Parlamento entre 1649 y 1653 a las cuales se opusieron Stanley y sus contemporáneos, el control de las publicaciones se relajó, al menos parcialmente.

El prefacio también delata la politización del ingenio y de los asuntos de España que se advierte en los prefacios de los poemarios de la época, y da testimonio histórico de la lectura en privado de obras españolas como entretenimiento durante los años de fuerte censura editorial que siguieron a la Guerra Civil. El autor explica lo siguiente: “When I Undertook to recreate myself in these Ingenious paths, I intended nothing more, than the making this small Tract a Manual of Harmless mirth for my self and friends”²²⁴; sin embargo, como explica el autor, la esperanza de su publicación se veía amenazada por la censura de la época. Aclara que tanto él como sus amigos deseaban que su traducción fuese publicada y que el pequeño pícaro lograra escabullirse a las prensas. Así expresa sus reservas en cuanto a que la obra sería censurada por todos los “panfleteros” del radicalismo puritano que abundaron después del inicio de la Guerra Civil:

Nothing [...] being more desired by them, then that my little *Rogue*, by stealing to the press, might play the *Thief* in print: and nothing being less desired by me. The licentiousness of the times having sufficiently acquainted me with the inconveniences that might ensue.

For what man is there, that is master of a little reason, that may not with me bemoan the distractions of the Age! And how can it be seasonable for a book to mount to the Press, when, like an unruly horse, it bites the bridle, and is liable to be censur'd by a flock of goose-like Pamphleteers?

Una vez más se advierte que el acto de publicar una obra de entretenimiento, en particular una novela satírica española, acarrea consigo un gesto de desafío a la austeridad dictada por los tiempos. Lo que parece relevante de la apreciación que este autor tuvo de la obra es que, por un lado, se reivindica la comicidad del texto de Guzmán y, por otro, su realismo. Según sus palabras del autor: “’Tis a History that scorns the name of Fiction, and

²²⁴ “To the discreet Reader”, *The Rogue: or, The Excellencie of History Displayed, In the Notorious Life of that Incomparable Thief, Guzman de Alfarache, The Witty Spaniard*, Londres, 1655.

bears no other Character than Truth dressed like a maid in May”. Aunque, una vez más, estamos ante material laudatorio que no se debe tomar demasiado al pie de la letra, la postura de este autor destaca un aspecto de la obra que fue señalado desde el “Elogio” de Alonso de Barros que antecedió a la primera edición del Guzmán en 1599.

En éste, Alonso de Barros establece una comparación entre la pintura y la poesía y explica lo mucho que se debe a estos escritores, que, “en historias tan al vivo”, nos representan escenas de “indignas costumbres” y nos “persuaden sus relaciones, como si la verdad lo hubiéramos visto como ellos”²²⁵. Así podemos observar que, incluso para los primeros lectores de la obra de Alemán, el realismo característico de la narrativa guzmanesca fue uno de los primeros rasgos que se encontraron admirables. Así, Barros afirma que “por su admirable disposición y observancia en lo verosímil de la historia, el autor ha conseguido felicísimamente el nombre y oficio de historiador”²²⁶. La hipérbole del prólogo de *The Rogue* de 1655 hace eco de esta aseveración y muestra que el realismo de la ficción de Alemán continuaba siendo lo suficientemente atractivo como para utilizarlo a manera de gancho publicitario en ediciones posteriores. Esto se puede observar más tangiblemente en la reedición de la misma traducción anónima de A.S., en la que se prescinde casi completamente de todo el material preliminar y sólo se incluye un breve prefacio que se inaugura con la frase “You have here a History that scorns the name of fiction”²²⁷.

Los estudiosos de la narrativa áurea en España²²⁸ advierten una relación estrecha entre el desarrollo del realismo y la narración picaresca. Asimismo, hay una coincidencia entre la mayoría de estos críticos en dos puntos: el primero: que no se puede entender la picaresca sin

²²⁵ En Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache...*, p. 90.

²²⁶ *Ibid.*, p. 91.

²²⁷ “The Publisher to the Reader”, *The Rogue or, The Life of Guzman de Alfarache. The Witty Spaniard*, Londres, 1656.

²²⁸ Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*; Carlos Blanco Aguinaga, “Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo”, *NRFH*, 11 (1957), 313-342; Fernando Lázaro Carreter, «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1972.

tomar en cuenta su origen en España; y segundo: la primera novela realmente picaresca es el *Guzmán de Alfarache* y no el *Lazarillo de Tormes*. Si tomamos en cuenta la difusión que tuvo la lectura del *Guzmán* a lo largo del siglo XVII y la preeminencia de la novela picaresca a lo largo del siglo XVIII en Inglaterra, no puede dejar de parecernos extraño que se haya trabajado el tema del influjo cervantino en la novela deicchesca inglesa como precursora de la novela moderna y que se haya dejado tan de lado a la novela de Alemán. Así parecería haber un salto temporal entre el momento de popularidad del *Guzmán* y el de sus repercusiones.

Claro está que el prestigio literario de los dos principales prosistas áureos tiene mucho que ver con la forma tan distinta en que los lectores contemporáneos se aproximan a ellos y con el relativo olvido en el que se tiene la obra de Alemán. Si la obra de Cervantes se ha erigido como principio y fin de toda la narrativa moderna, el *Guzmán* se lee como esa novela partida en dos discursos inconexos, incomprensible, oscura, pesimista, contrarreformista, barroca. Advertir la presencia tanto de las técnicas cervantinas de narración cuanto de los recursos característicos del *Guzmán* en la novelística inglesa del siglo XVIII equivale a reconocer la modernidad del grueso de la prosa hispánica de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, y a repensar el problema del Barroco español desde este reconocimiento.

La aparición de la picaresca dentro de la historia de la narrativa occidental y su importancia para el desarrollo de la novela moderna han suscitado varios debates, sobre todo a raíz de la volatilidad de sus características genéricas. La variedad de opiniones sobre qué constituye la novela picaresca parece girar alrededor de la eterna batalla entre forma y contenido. Al indagar en el origen de la figura del pícaro en la literatura, muchos críticos se remontan hasta la antigüedad en busca de relatos cómicos y satíricos con protagonistas de origen humilde, buscando algunos antecedentes para este tipo de piezas literarias; sin embargo, a pesar de ciertos rasgos estilísticos similares entre esta literatura y la que nos concierne, parece

haber un acuerdo generalizado en que el género como tal no aparece sino con la escritura del *Guzmán de Alfarache*, con la que Alemán fija y cristaliza la lección aprendida del *Lazarillo de Tormes*, para dar un contorno más palpable a eso que denominamos la novela picaresca²²⁹.

Con la pareja *Lazarillo* y *Guzmán* a la cabeza del género resulta difícil refutar el origen hispánico de la picaresca. Así, me parece notable que, para hablar de la picaresca inglesa del siglo XVIII, haya cierta tendencia a pasar por alto la presencia marcada que tuvo la novela de Alemán a lo largo del siglo XVII y que, por tanto, se preste poca atención a los recursos formales que parecen haber pasado de una generación de pícaros a la otra y que perviven en la novela moderna. Lo que interesa al presente capítulo es cuestionar la negación implícita que hay del *Guzmán de Alfarache* como eslabón necesario entre el *Lazarillo* y la novela picaresca inglesa del siglo XVIII, para iluminar de esta manera algunos rasgos absolutamente modernos de la novela barroca; rasgos que, a menudo, han sido negados a causa de lecturas parciales de la obra, y que, sin embargo, tienen presencia en la novelística inglesa del siglo XVIII.

Mucho más allá de los núcleos temáticos, la herencia que dejan el *Lazarillo* y el *Guzmán* en la picaresca inglesa consiste en un amplio acervo de recursos formales que enriquecen y complican el arte de narrar y que representan un enorme salto hacia la novelística moderna. Los recursos que hasta hoy en día son la materia con la que se construye la narrativa emanan de la fórmula que marca la ficción picaresca como género: la unión absoluta entre personaje y narrador. Frente a la discusión de qué determina la novela picaresca, Francisco Rico invita a distinguir el pícaro real del pícaro literario. Así, explica que el héroe de la picaresca es sobre todo “una forma y una fórmula narrativas”²³⁰, y tales rasgos distintivos se derivan del factor

²²⁹ Para efectos prácticos del presente capítulo se partirá de la premisa, defendida por Francisco Rico y Fernando Lázaro Carreter, de que los géneros son ante todo categorías formales y que cuando se habla de “novela picaresca” debemos buscar una serie de rasgos característicos estructurales y no sólo temáticos. Ver, respectivamente, *La novela picaresca y el punto de vista*, (Seix Barral, Barcelona, 1970) y “Para una revisión del concepto «novela picaresca»”, *“Lazarillo de Tormes” en la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1983.

²³⁰ *La novela picaresca y el punto de vista...*, p. 110.

que, según Rico, “más decisivamente convierte al pícaro en una criatura *literaria*: escribir su propia vida”²³¹.

El original empleo que hace el autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* de la autobiografía para construir una ficción verosímil pone en crisis la narración convencional e instiga una serie de innovaciones formales que aparecen en estas dos primeras novelas españolas y que tienen continuidad en obras como *Moll Flanders* y *Tristram Shandy*. Entre éstas, se puede mencionar la creación de una voz narrativa coherente, que se construye mediante una unidad de dicción deliberada y ficticia. Esta voz construida artificialmente se distingue de manera marcada de la del autor e invita a pensar en la particularidad del individuo que narra su propia historia. La especificidad del estilo narrativo del personaje acompaña su representación como producto de su tránsito por el mundo, con lo que todo suceso narrado pasará por el tamiz de la percepción de quien lo narra. Esta voz narrativa, a su vez, engarza los sucesos que le acontecen para representarse a sí misma como resultado del devenir de la experiencia. La relevancia que tiene la experiencia en la transformación de la conciencia representada por la voz narrativa tiene también una relación estrecha con la búsqueda del origen, que tanto preocupa a los pícaros en el recuento de su propia historia: a fin de cuentas, toda novela picaresca es la justificación que un individuo hace de su propia vida y, en este sentido, la relación dialéctica entre herencia y experiencia es fundamental para entender los caminos que el personaje narrador ha tomado.

La construcción de la voz narrativa homogénea implica que todo suceso está filtrado por la percepción del personaje y, sobre todo, por la manera en que el personaje elige narrarlo. Esto significa que, frente a mucha de la narrativa anterior, habrá una relación cada vez más compleja entre narrador y destinatario; debido a que el *yo* que narra se ubica dentro de un tiempo y un espacio particulares que, a su vez, reclaman un *usted / tú lector* mucho más

²³¹ *Ibid.*, p. 115.

específico. Esto acarrea consigo la posibilidad de representar los procesos internos del personaje ante una situación particular y la separación entre vida interna y realidad externa. Esta separación equivale a la apertura de una brecha entre la materia narrada y la forma de narrarla, que va trastocando el pacto de verdad entre narrador y lector, al mismo tiempo que permite la representación de la voz de un individuo como ser compuesto de procesos externos e internos, de acción y reflexión. Así, toda reconstrucción de las acciones y vivencias de los personajes explica la manera de ser de los personajes, pero también implica la visión particular que los personajes tienen de estos sucesos.

Las dos novelas picarescas españolas en cuestión contienen en germen esa lucha entre materia narrada y reflexión del narrador que tanto preocupa a la novelística augusta inglesa de un siglo después. Bien puede ser que resulte un tanto anacrónico que para hablar de la estética del *Guzmán* haya que remontarse a esa pieza renacentista que es el *Lazarillo de Tormes*, pero no hay manera de entender e iluminar la novela de Alemán si no es a la luz de este primer modelo. Leídas de manera independiente ambas obras muestran rasgos tan disímiles que provocan una preferencia marcada por la obra renacentista; predilección que puede llegar a restarle valor a la gran hazaña de Alemán como lector del *Lazarillo*. Si el *Lazarillo* nos resulta tan familiar y digerible es, en muchos sentidos, porque Alemán logró extraer de esa primera obra la fórmula que dio origen a un género que hasta la fecha no ha agotado sus cauces.

El tiempo que la crítica ha pasado tratando de explicar la aparición del *Lazarillo de Tormes* no hace más que delatar lo anómala que resulta esta pieza literaria para su época. Pues si bien la aparición del texto anónimo de 1554 se inserta dentro de un contexto de amplia renovación histórica-literaria²³², los pasos que el autor de la obra da hacia la novela moderna no hacen más que asombrar a los lectores contemporáneos. Como han demostrado varios

²³² Cf. Alberto Blecuá, "Introducción", en Anónimo / Francisco Delicado, *Lazarillo de Tormes / La lozana andaluza*, Castalia, Madrid, 2001, p. 11.

estudios sobre los orígenes tradicionales de algunas de las anécdotas narradas en el *Lazarillo*²³³, la novedad de la obra no descansa en los temas que explora sino en sus características estructurales. El marco autobiográfico de la narración emparenta esta ficción con el desarrollo posterior de la novela moderna, ya que en ésta se muestra de manera consistente, y un tanto temprana, la compleja relación entre personaje y narrador.

A pesar de las similitudes temáticas entre el *Lazarillo* y otras obrillas populares de la literatura europea, se coincide en que su originalidad consiste en presentar una serie de aventuras estructuradas significativamente mediante una voz narrativa única. Esto no quiere decir que la narración autobiográfica no apareciera antes del *Lazarillo*, sino que es en esta obra donde, quizás por primera vez, la unidad estilística de la autobiografía se emplea deliberadamente para construir una ficción. Entre los muchos aspectos notables de la obra anónima se encuentra esta voluntad de ficción a partir de la cual se construye una narración con el objeto de entretener, y que se vale de muchos de los recursos de la construcción de verosimilitud de otro tipo de textos no literarios, como las vidas de santos.

El prólogo al lector marca claramente esta fusión entre verosimilitud y entretenimiento. El autor/personaje plantea que la carta autobiográfica ha sido escrita con fines prácticos, sin embargo, admite que “no [le] pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren”²³⁴. La premisa del entretenimiento está montada sobre el recurso de la narración del caso; es decir que, desde este primer momento, la novela se desdobra como pieza literaria, autobiografía y defensa escrita. De esta manera, se establece una fusión de planos entre el universo de la obra y el del lector, puesto que este último queda inmiscuido en la ficción desde el momento en que empieza a leer los pormenores de un caso con el que él

²³³ Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad del “Lazarillo de Tormes”*, Anaya, Barcelona, 1968.

²³⁴ Anónimo / Francisco Delicado, *Lazarillo de Tormes / La lozana andaluza...*, “Prólogo”, p. 89. En lo sucesivo haré referencia a esta edición indicando tratado y número de página entre paréntesis.

nada tiene que ver. El hecho de que el prólogo esté firmado por el personaje y no por el autor no hace más que enfatizar este efecto. Así, el lector obtiene su dosis de entretenimiento al fisgonear en los asuntos del personaje / narrador quien, en apariencia, no está narrando para el lector, sino para una figura de autoridad que pide se le narre el “caso” por extenso, es decir, que pide a Lázaro dar cuenta de los motivos por los que accede a ser cómplice del amancebamiento de su propia mujer con el arcipreste de San Salvador.

El anonimato de la obra desempeña un papel importante dentro de este juego. El autor se propone explotar el recurso de la verosimilitud para disfrazar la narración como la verdadera autobiografía de un individuo. De esta manera, sin renunciar a la voluntad de ficción, el autor anónimo hace un esfuerzo notable por desaparecer por completo de la narración y sólo proporcionar al lector la voz de su personaje. La coherencia interna en el “grosero estilo” de la narración (a pesar de la discusión sobre la inestabilidad y desbalance entre los primeros tratados y los últimos) engaña al lector hasta el punto en que olvidamos que detrás de la voz de Lázaro hay un agudo artífice que nos hace creer que estamos escuchando el relato de la vida del pregonero. El recurso de la “verdadera historia” aparece en la materia caballeresca a partir del tópico del manuscrito encontrado; sin embargo, la obra se distingue de manera marcada de todo lo anterior porque no elige mostrar las grandes hazañas de los héroes de antaño, ni tampoco la admirable vida de un santo, sino que se dispone a mostrar la justificación que un pregonero cornudo hace de su propia vida.

No está de más poner énfasis en que, a pesar de que la serie de acontecimientos narrados sirve como pretexto para la sátira social de las costumbres de la época, la estructura de la novela trasciende este aspecto al ofrecer todas estas anécdotas como la justificación que Lázaro hace de su propia existencia. Los sucesos narrados constituyen el fundamento de la individualidad de Lázaro; no hay que olvidar que el personaje mismo se remonta a sus orígenes

para dar cuenta de por qué vive de la manera en que lo hace. Cada uno de los episodios narrados entra en un juego de relaciones que explica el proceder del personaje: el narrador aprende, compara, recuerda a lo largo de la narración y, así, se constituye como un ser hecho y configurado a través de la experiencia. Lázaro Carreter afirma que es este rasgo lo que configura al personaje como héroe novelesco moderno:

El héroe del relato épico era, hasta entonces, un personaje no modificado ni moldeado por sus propias aventuras; son precisamente las dotes y los rasgos connaturales al héroe los que imprimirían su tonalidad a dichas aventuras. En el *Lazarillo*, por el contrario, el protagonista es resultado y no causa; no pasa simplemente de una dificultad a otra, sino que va arrastrando las experiencias adquiridas; el niño que recibe el coscorrón en Salamanca, no es ya el mismo que lanza al ciego contra el poste en Escalona...²³⁵

A pesar de que es evidente que hay interés de entretener por medio de estas anécdotas, también hay una construcción subyacente que muestra que el devenir de la experiencia determina la forma en que se experimenta el mundo y que este conjunto de sucesos configura un individuo particular que actúa de manera específica. Después de todo, el argumento del *Lazarillo de Tormes* se podría resumir bajo la premisa de que ser un cornudo no es el peor de los males que le pueden suceder a una persona; después del hambre y la miseria padecidas, después de ver los extremos a los que se puede llegar en nombre del honor, vivir cómodamente a costa de arcipreste, aun teniendo que tolerar las murmuraciones, parece poca cosa.

Desde esta perspectiva, la forma en que Lázaro da cuenta de su origen resulta significativa: parece la respuesta directa a una pregunta no hecha por la figura de autoridad a quien se cuenta el caso. Al constante interrogante de la época por la limpieza de sangre y la visión de que uno está determinado por el linaje, el tajante inicio de la autobiografía de Lázaro, ese “Pues sepa Vuestra Merced ante todas las cosas que a mí me llaman Lázaro de Tormes...” (I, 91) podría traducirse como “Pues sepa Vuestra Merced ante todas las cosas que, quien soy yo, nada tiene que ver con quiénes fueron mis padres”. A pesar de que hay una breve

²³⁵ “Construcción y sentido del «Lazarillo de Tormes»”, *“Lazarillo de Tormes” en la picaresca...*, p. 67.

descripción del padre y la madre, Lázaro afirmará que él toma su sobrenombre del río; es decir que, más que por su herencia, Lázaro está determinado por el lugar material que ocupa en el mundo.

Quizás en la representación del ciego como verdadero progenitor de Lázaro es donde esta ruptura con el linaje se manifiesta de manera más clara, pues el nacimiento real de Lázaro no ocurre en el río sino después de la gran “calabazada” que el ciego le da contra los cuernos del toro. Es en ese instante cuando Lázaro afirma haber despertado de “la simpleza en que, como niño, dormido estaba” (I, 96). Según él, es el ciego quien, después de Dios, le dio la vida (I, 97) y, deliberadamente o no, algo tiene de simbólico que entre las principales dotes del ciego esté la de decir oraciones para los partos y que en la descripción de la forma en que Lázaro bebe el vino del ciego (“Estando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara puesta hacia el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor gustar el sabroso licor...”) (I, 101) haya una tenue evocación del acto de amamantar. El ciego se transforma en una suerte de nodriza cruel que quiebra la boca de quien está alimentando, y, así, provee no sólo el dulce vino que nutre a Lázaro, sino la cruel lección de vida que marca al personaje por el resto de sus días. En el sutil esbozo que nos ofrece el narrador de sus propias características físicas, está la firma del ciego que lo dejó sin dientes (I, 101).

Como ocurre en todo relato autobiográfico, se trata de una valoración *a posteriori* del pasado, que enfatiza una y otra vez que el Lázaro que cuenta su historia desde el presente es resultado de su experiencia en el mundo, de sus “fortunas y adversidades”. No está de más reparar en el cuidado que se pone en engarzar un suceso con otro para dar cierta unidad de sentido a la obra y dar un punto y lugar específicos a la elocución. El narrador no es una entidad abstracta que habla desde la objetividad absoluta para un interlocutor igualmente abstracto, sino una voz individual que poco a poco va revelando sus coordenadas históricas y

sus intenciones al narrar sus propias vicisitudes. Cabe señalar que la ubicación de Lázaro no se da sino hasta el tercer tratado y que no nos enteramos de cuál es “el caso” ni de a quién va dirigida la misiva sino hasta el tratado último de la novela.

El juego narrativo que se establece desde el principio del libro (y del cual no se es consciente sino hasta llegar a las últimas páginas) es de suma importancia para entender la contribución del autor anónimo a la configuración de la novela moderna y para comprender la gran habilidad de Alemán como lector del *Lazarillo*. Sin salir de la ficción, el narrador pone en tela de juicio la posibilidad de acceder a la verdad del caso desde la voz de un individuo. El relato de Lázaro es, a diferencia de una confesión o de un diario, una explicación que se hace ante una figura de autoridad. El autor anónimo planta así la semilla del cuestionamiento de la sinceridad del narrador, que será una de las grandes lecciones que tomará Alemán. Claro que en el *Lazarillo* la sinceridad del narrador para su lector no parece ser un problema sino hasta el último tratado, en el que nunca se admite ni se niega plenamente la verdad del “caso”. Sin embargo, a lo largo de la obra hay un desdoblamiento del personaje que sugiere una separación tajante entre apariencia y verdad, pues una cosa es lo que Lázaro dice a sus interlocutores al interior del relato y otra cosa es lo que Lázaro confiesa haberse dicho a sí mismo y a nosotros como lectores. En el episodio en que Lázaro comparte su comida con el pobre hidalgo, que trata de ocultar el hecho de que no ha comido en todo el día a causa de su pobreza, se hace un contrapunto entre el diálogo externo de Lázaro y el amo y la mordacidad de sus pensamientos:

-Dígame Lázaro, que tienes en comer la mejor gracia que en mi vida va a un hombre, y que nadie te lo verá hacer que no le pongas gana aunque no la tenga.

“La muy buena que tú tienes”, dije yo entre mí, “te hace parecer la mía hermosa” [...]

-Con almodrote –decía– es este singular manjar.

“Con mejor salsa lo comes tú”, respondí yo paso.

-Por Dios, que me ha sabido como si hoy no hubiera comido bocado.

“¡Ansí me vengan los buenos años como es ello!” (III, 141).

La distinción entre la voz interior y la voz exterior dentro del universo del relato es un elemento importante para la sátira. La aparente sinceridad del narrador para con el lector, por medio de la cual establece una suerte de complicidad con el interlocutor, pone en evidencia la falsedad de los personajes satirizados, pero, al mismo tiempo, delata la falta de sinceridad en Lázaro. Ese “dije entre mí” que aparece una y otra vez a lo largo de la obra, contrapone las acciones y palabras del personaje a sus pensamientos, haciendo palpable una escisión rotunda entre ser y parecer, entre la vida al interior de la conciencia y las palabras y acciones externas del personaje.

En el desdoblamiento de la voz narrativa se puede leer una invitación a cuestionar cuál de las dos voces narra el caso: ¿es la voz interior sincera o la voz exterior engañosa e irónica quien da cuenta de las vicisitudes de la vida de Lázaro? El último tratado da la respuesta: el relato se hace a petición de una figura de autoridad. Lázaro tiene entonces una finalidad particular para su narración: ni negar ni admitir las acusaciones en contra de su esposa, sino sólo justificar por qué él no será partícipe de las murmuraciones. Lázaro deja entrever que, para él, ese tiempo en el que ocurrió el caso fue “la cumbre de toda buena fortuna” (VII, 177). Finalmente, en esta puesta en crisis de la sinceridad del narrador en el tratado final del *Lazarillo* está la semilla de toda la complejidad narrativa del *Guzmán de Alfarache*. El problema del punto de vista y la imposibilidad de salir de la visión individual para acceder a la realidad serán uno de los puntos neurálgicos de la narrativa moderna.

La historia editorial del *Lazarillo* y su recepción como novela picaresca están indisolublemente ligadas al éxito comercial de la novela de Alemán. Como explica Alberto Blecha, sólo hay nueve ediciones anteriores a 1600, de las cuales dos aparecen en 1599 motivadas por la aparición del *Guzmán*. La pregunta por la popularidad del *Lazarillo* a lo largo del siglo XVI ha ocupado a la crítica, pues si, por un lado, el número de ediciones indica una

circulación más bien restringida, por otro, los registros de la presencia de la obra en la memoria popular parecen contradecir este hecho. Se incorpora el refrán «Vive en casa lóbrega de Lazarillo de Tormes» al *Diccionarios de vocablos castellanos* (1587) de Sánchez de la Ballesta, y al *Vocabulario* (1571-1631) de Correas, además de que la obra fue citada por varios escritores de la época²³⁶. El prólogo de 1587 presenta la obra como “ya casi olvidada y del tiempo carcomida”; afirmación que, a decir de Blecua, “no se trataba de un tópico, puesto que los ejemplares se vendieron mal y pasaron a manos del impresor de Bérgamo que los dio al mercado en 1597 con portada distinta”²³⁷. Resulta notable que tan sólo dos años después de estas maniobras de reciclaje editorial, Alemán hiciera de su *Guzmán*, y por extensión del *Lazarillo*, los grandes *best-sellers* de la época.

La fortuna de una buena parte de las reediciones y reimpressiones del *Lazarillo* tanto en España como en Inglaterra parece estar vinculada al éxito editorial de la novela de Alemán y a un interés generalizado en la materia de los pícaros. El caso es patente en la reimpresión española de 1599, tras la salida del *Guzmán*; pero el hecho ocurre también con las tres reediciones del *Lazarillo* primitivo en 1619, que salieron poco tiempo después de la reimpresión del *Guzmán* (en el mismo año). En Inglaterra el éxito de la traducción de Mabbe a lo largo de 1622 y 1623, invita a los editores a publicar en 1624 la reimpresión de la primera traducción del *Lazarillo* de 1576. Finalmente, sólo basta ver la portada de *La pícaro Justina* (1605) de Francisco de Úbeda (que muestra la “nave de la vida pícaro” comandada por Guzmán, Celestina y Justina, acompañados a un lado por una barca donde va Lazarillo) para establecer una breve genealogía de los pícaros en España, o recordar la frase de Ginés de Pasamonte (“*mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han*

²³⁶ Cf. Alberto Blecua, *op. cit.*, p. 47, y Maxime Chevalier, “Folklore y literatura: *Lazarillo de Tormes*, otra vez”, en *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1999, p. 163, n. 16.

²³⁷ *Op. cit.*, pp. 46-47.



La pícara Justina (1605) de Francisco de Úbeda.

escrito o escribieren”²³⁸) para mostrar cómo se reconoció de inmediato la paternidad del *Guzmán* y la picaresca en el texto renacentista.

Desde esta perspectiva, pese a todas las diferencias entre ambas obras, los lectores del siglo XVII detectaron una técnica común que, en gran medida, se deriva de su raíz autobiográfica. Si en el *Lazarillo* el autor anónimo logra desaparecer del relato para hacernos olvidar que Lázaro no es más que una ficción construida por caracteres impresos en una hoja de papel, en el *Guzmán* la individualidad de la voz narrativa ha conducido a muchos críticos al error de confundir la voz del narrador con la de Alemán. Este error, en varias ocasiones, ha tenido como consecuencia la división de la narración en dos secciones inconexas: una que lleva todo el peso de la prédica y que se le atribuye a Alemán, y otra, atribuida a Guzmán, que narra toda la acción novelesca. Con esto se rompe la unidad de la voz narrativa que con tanto esmero urdió el propio Alemán.

A pesar de que, al igual que con cualquier otro escritor, los datos biográficos pueden arrojar luz sobre la obra, ningún lector debe olvidar que una de las grandes hazañas literarias de los Siglos de Oro fue dotar a estas obras de la autonomía que nos permite aproximarnos a ellas como artificios de ficción. Alemán mismo hace una “Declaración para el entendimiento de este libro” que claramente reivindica el estatuto ficticio de su obra al llamarla “poética historia”. Ahí mismo explica que no hay nada que contravenga el decoro literario pues su personaje fue un “muy buen estudiante, latino, retórico y griego [...]”, que “escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo, por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte”²³⁹. Siguiendo el acierto del autor anónimo del *Lazarillo* (que declara que en ningún momento se sale del “grosero” estilo que caracteriza la

²³⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Alfaguara, México, 2004, I, xxii, p. 206.

²³⁹ En lo sucesivo me referiré a la edición de Benito Brancaforte indicando la parte, capítulo y número de página entre paréntesis, en este caso: (“Declaración...”, p. 88).

voz de su personaje), Alemán dedica las primeras páginas de su libro a justificar la unidad estilística de su narrador.

El autor defiende la verosimilitud de su narración al argüir que “no es impropiedad ni fuera de propósito si en esta primera escribiere alguna doctrina; que antes parece muy llegado a razón darla un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo, aprovechándose del ocioso de la galera” (“Declaración...”, p. 89). El cuidado que Alemán pone en vincular la prédica y las reflexiones de Guzmán con la dicción de su personaje obliga a leer todas éstas como parte de la construcción de una sola voz ficticia: la del galeote. Después de todo, desde este momento Alemán se encarga de recordar a su lector que la doctrina tiene lugar en las galeras: “vemos a muchos ignorantes justiciados, que habiendo de ocuparlo [el tiempo] en sola su salvación, divertirse della por estudiar un sermoncito para en la escalera” (“Declaración...”, p. 89). Además de dar un fundamento verosímil al estilo de Guzmán para hablar, Alemán plantea una de las premisas para la lectura de su novela: si los condenados a las galeras pasan sus últimos días leyendo (o recordando) sermones y prédicas, ¿cómo entra esta doctrina en diálogo con el repaso que los reos hacen de la vida que los ha conducido hasta la galera?

Siguiendo la lección del *Lazarillo*, Alemán se encarga desde el principio de la obra de fijar el lugar y el tiempo desde los cuales se enuncia la narración. Esto se suma al cuidado que se pone en dispersar alusiones al estado presente del narrador en distintos puntos a lo largo de las dos partes de la novela²⁴⁰. En la primera parte, Guzmán dirá “cuando yo de aquí salga poco me quedará de andar” (I, p. 273), o en otro punto aludirá a los trabajos de la galera (I, p. 415), mientras que todo el primer capítulo de la segunda parte de la novela está lleno de referencias a la condición presente del personaje. El relato está entonces compuesto con las palabras de un

²⁴⁰ Cf. Michel Cavillac, *op. cit.*, pp. 177-78.

galeote que, para pasar el tiempo ocioso de la galera, se dispone a escribir su vida... junto con las reflexiones que le salen al paso respecto de ella. Al igual que en el *Lazarillo*, la construcción autobiográfica engarzar  los sucesos de la vida de Guzmán como una cadena de acontecimientos que explica y constituye la particularidad de su personaje. La diferencia que media entre las dos formas narrativas es un contexto histórico marcadamente distinto y medio siglo de autoconciencia narrativa.

En la novela de Alemán se da mucho más espacio al proceso de reflexión y a la lucha interna de un personaje compuesto, al igual que Lázaro, de acciones, reflexiones y diálogos. Si en el *Lazarillo* la voz del narrador est  instigada por la necesidad de relatar el “caso” y dar “entera noticia de su persona” para poder explicar su proceder ante la figura de autoridad, en el *Guzmán* el relato se origina en un “deseo” de contar su propia vida antes de que ésta termine. No hace falta leer más de un párrafo de la novela para detectar la malicia narrativa de Alemán y la destreza con la que construye una voz narrativa coherente, aunque de complejidad engañosa.

Frente a la sencillez del inicio del recuento de Lázaro, el estilo “barroco” del *Guzmán* parte, más que de una voluntad de oscurecer su narración, de un deseo de definir la voz de su Guzmanillo. Vale la pena citar en extenso el primer párrafo de la obra para reparar en las características de Guzmán como narrador:

El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta priesa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas –porque siendo esenciales a este discurso también te serán de no pequeño gusto–, que me olvidaba de cerrar un portillo por donde me pudiera entrar acusando cualquier terminista de mal lat n, redarguy ndome de pecado, porque no procedí de la difinici n a lo difinido, y antes de contarla no dej  dicho quiénes y cuáles fueron mis padres y confuso nacimiento; que en su tanto, si dellos hubiera de escribirse, fuera sin duda más agradable y bien recibida que esta mía. Tomar  por mayor lo más importante, dejando lo que no me es lícito, para que otro haga la baza (I, i, p. 99).

Ya desde este comienzo, Guzmán se nos presenta como un personaje cargado por el “deseo” de contar su vida, es decir, como un personaje locuaz que, de tantas ganas de contar

su propia historia, empieza a atropellarse a sí mismo con subordinaciones que confunden una y otra vez a su lector y que lo hacen batallar para tratar de seguir el hilo de lo que se dice. La complejidad de la primera oración lleva incluso a editores contemporáneos como Benito Brancaforte a anotar que “La primera oración no constituye, por cierto, un aliciente para continuar la lectura de la obra. Se facilita su comprensión si uno no se deja confundir por la frases parentéticas e incrustaciones que se siguen una tras otra” (I, i, p. 99, n. 1). Sin embargo, son estas frases e incrustaciones las que definen y cargan de significado este primer párrafo de la narración, pues no es sino la “priesa” verborreica del personaje la que hace que nos “engolfe” desde el comienzo con un tropel de reservas (a manera de defensa contra toda suerte de lectores), que es lo que da ese carácter pendenciero a nuestro personaje narrador.

Así como en el *Lazarillo* el recuento del origen del personaje se presenta como parte del caso que la autoridad pide que se relate, en el *Guzmán* la decisión de empezar a contar quiénes fueron sus padres se hace para prevenirse en contra de cierto tipo de lectores que podrían enjuiciar su narración por no empezar “de la difinición a lo difinido”. La metáfora de “cerrar el portillo” a los lectores no deseados materializa el tipo de relación que Guzmán establece con los distintos lectores a lo largo de la novela: a unos les cierra la puerta, a otros los agrade, a otros les hace confidencias, a otros los ve como un espejo. Guzmán se representa a sí mismo como un orador en pugna o diálogo con distintos tipos de escuchas.

La conciencia manifiesta que tiene Alemán sobre la diversidad de lectores que se enfrentarán a su obra es uno de los aspectos más notables del estilo de la novela; el narrador parece establecer conversación con un interlocutor cambiante y múltiple. El carácter hostil de los primeros capítulos de la novela concuerda con el tono de las palabras con las que se inaugura la obra. Partiendo del tópico horaciano del *odi profanum vulgus*²⁴¹, Alemán comienza su

²⁴¹ Cf. Benito Brancaforte, “Notas”, en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache...*, p. 82, nota 1.

dedicatoria con la siguiente afirmación: “No es nuevo para mí aunque lo sea para ti, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuán mordaz, envidioso y avariento eres...” (“Al vulgo...”, p. 82). El asedio en contra de los lectores continúa a lo largo de estas breves páginas mediante el uso de imágenes vinculadas a la bestialidad, en las que se enfatiza la materialidad de la inmundicia del vulgo a quien se increpa: “Eres ratón campestre, comes la dura corteza del melón, amarga y desabrida, y, en llegando a lo dulce, te empalagas. Imitas a la moxca importuna, pesada y enfadosa que, no reparando en lo oloroso, huye de jardines y florestas por seguir los muladares y partes asquerosas” (p. 83).

Es evidente que estas primeras páginas son una provocación directa para el público al que se dirige la obra de Alemán. La dedicatoria funciona como bofetada que busca llamar la atención y que guarda ciertas reminiscencias del estilo escatológico de la materia sermonística de la época. El hecho de que el propio Alemán explote hábilmente esta predilección del vulgo por los “muladares y las partes asquerosas” por encima de los jardines y florestas para ganarse lectores invita a cuestionar la sinceridad de la forma en que el autor ataca a sus lectores. La sordidez de la realidad a la que se enfrenta Guzmán será parte del atractivo del libro y uno de los recursos más explotados por la picaresca posterior a Alemán; sin embargo, en el juego que se establece entre los dos prólogos del libro está la complejidad que separa el libro de Alemán de otros textos vinculados al género.

Como se establece en el segundo prólogo “Al discreto lector”, Alemán se congracia con su público abriendo una segunda puerta hacia un espejo mucho más amable, en que los lectores se pueden ver a sí mismos. Al igual que en varios pasajes de la novela, en que el narrador se deja llevar por un arranque de verbosidad, Alemán hace cómplice de sus excesos a este segundo lector, al distanciarse de su lance verbal contra el vulgo, y revela la conciencia que tiene de sí mismo como escritor:

Suelen algunos que sueñan cosas pesadas y tristes bregar tan fuertemente con la imaginación, que sin haberse movido, después recordados así quedan molidos como si un fuerte toro hubieran luchado a fuerzas. Tal he salido del proemio pasado, imaginando en el barbarismo y número desigual de los ignorantes, a cuya censura me obligué como el que sale a voluntario destierro y no es en su mano vuelta (“Al discreto lector”, p. 85).

La refriega imaginaria del escritor contra todos los ignorantes queda neutralizada por un momento para atender a otro tipo de lector, ese “tú, deseoso de aprovechar” (p. 86) a quien, según indica el prólogo, el libro va realmente dirigido. Como explica Michel Cavillac en su estudio sobre el narrador y los narratarios del *Guzmán*, vale la pena matizar las lecturas que sólo se centran en la hostilidad del narrador contra su interlocutor y prestar atención a la multiplicidad de lectores que se infieren en la novela de Alemán. La narración supone tanto el lector vulgar como el lector discreto, así como el amplio espectro de escuchas que median entre los dos: Guzmán como narrador se ubica entonces en el punto de inflexión entre los muladares de la vida picaresca (y de la doctrina religiosa) y los jardines y florestas de la doctrina (y de la vida picaresca).

Como en la sección antes mencionada, en donde el vulgo se configura como una multitud que ataca al narrador por todos los flancos posibles, habrá secciones en las cuales la actitud del narrador suponga reacciones diferenciadas entre varios lectores: por ejemplo, después de hacer una crítica severa en contra de la Santa Hermandad, hace una concesión ingeniosa para separar a dos tipos de escucha:

Y tú, cuadrillero de bien, que me dices que hablo mal, que tú eres muy honrado y usas bien de tu oficio, yo te lo confieso y digo que lo eres, como si te conociera. Pero dime, amigo, para entre nosotros, que no nos oiga nadie ¿no sabes tú que digo verdad de tu compañero? Si tú lo sabes y ello es así, con él hablo y no contigo (I, vii, p.194).

Así, el narrador establece cierta complicidad con el cuadrillero bueno, casi pintando verbalmente el gesto de llevarlo por el hombro a un sitio más privado donde juntos puedan criticar a los cuadrilleros viles, quienes también, cabe precisar, están a la escucha de la narración (“con él hablo y no contigo”). Esta gestualidad narrativa de complicidad entre el pícaro y parte

de sus lectores también aparece al inicio de la segunda parte de la novela con la imagen del narrador y lector como compañeros de viaje,

Comido y reposado has en la venta. Levántate, amigo, si en esta jornada gustas que te sirva yendo en tu compañía. Que aunque nos queda otra para cuyo dichoso fin voy caminando por estos pedregales y malezas, bien creo que se te hará fácil el viaje con cierta promesa de llevarte a tu deseo. Perdona mi proceder atrevido, no juzgues a descomedimiento tratarte de esta manera, faltar de aquel respecto debido a quien eres. Considera que lo que digo no es para ti; antes para que lo reprehendas a otros, que como yo lo han menester (II, i, p. 35).

El interlocutor que suponen estas palabras es marcadamente distinto del que se infiere de los primeros capítulos del libro. Es un lector al que se trata con deferencia y que no verá en Guzmán un espejo de su vida; sin embargo, el tono respetuoso con el que comienza el capítulo pronto se complica cuando el narrador se excusa de sus acciones y explica: “aunque tan malo cual tienes de mí formada idea, no puedo persuadirme que sea cierta, pues ninguno se juzga como lo juzgan. Yo pienso de mí lo que tú de ti” (II, i, p. 36). De esta manera, el narrador pone en crisis la noción que estos “discretos lectores” tienen de sí mismos, ya que los obliga a reparar en su propia vida, sin agredirlos de manera directa; aunque mantiene latente la posibilidad de que el lector nunca deje de identificarse con el sector respetable del público de la novela.

El carácter escurridizo del lector prefigurado por estas estrategias narrativas tiene un correlato en la representación que se hace del personaje a través de su autobiografía. La narración está marcada por la relación que el personaje entabla con sus interlocutores: el personaje seguido se adelanta a cualquier ataque y delata así una actitud del todo autoconsciente. Guzmán construye una imagen propia que no es sino el retrato en negativo que se hace como respuesta a lo que los otros piensan de él. Este “yo pienso de mí lo que tú de ti” demuestra el interés en representar el problema de la conciencia como una lucha entre interioridad y exterioridad: lo que uno piensa sobre uno mismo no siempre coincide con lo que ven los demás.

Alemán se encarga de representar el proceso de reflexión detrás de las acciones del personaje, por lo que se puede advertir cierta similitud entre su técnica narrativa y la representación del fluir de la conciencia que tanto ocupó a los narradores de la primera mitad del siglo XX (quienes, cabe señalar, aprendieron mucho de la novela del XVIII, al menos en Inglaterra). La combinación entre el histrionismo de la narración del personaje y la presencia de la representación del proceso de reflexión en el *Guzmán de Alfarache* ha llevado a críticos como Jose María Micó a vincular las estrategias narrativas del relato de Alemán con ciertas prácticas de la novela moderna, y a denominar “monólogo exterior” la narración de Guzmán²⁴²; por otro lado, la técnica del fluir de la conciencia también parece guardar relación con la materia meditativa de sermonarios como los de fray Luis de Granada. Después de todo, ¿no son las meditaciones una forma de describir el flujo de la conciencia? Así, la novela de Alemán se antoja una suerte de bisagra que se inserta entre la tradición del sermón y el nacimiento de una nueva forma de narrar.

Los capítulos inaugurales de la novela se pueden leer como la representación del conflicto interno del personaje y la respuesta combativa que el personaje da a todo lo que los demás piensan de él. El narrador hace su propio retrato y se adelanta a lo que los demás puedan decir, con expresiones como “aun esta pequeña sombra querrás della inferir que les corto de tijera, y temerariamente me darás mil atributos, que será el menor dellos tonto o necio, porque, no guardando mis faltas, mejor descubriré las ajenas” (I, i, p. 101); y replica con técnicas de orador, o de charlatán, concediendo la razón a un lector que nunca habló, diciendo

Alabo tu razón por buena; pero quíerote advertir que, aunque me tendrás por malo, no lo quisiera parecer -que es peor serlo y honrarse dello-, y que, contraviniendo a un tan santo precepto como el cuarto, del honor y reverencia que les debo, quisiera cubrir mis flaquezas con las de mis mayores; pues nace de viles y bajos pensamientos tratar de honrarse con afrentas ajenas, según de ordinario se acostumbra: lo cual condeno por necesidad solemne de siete capas como fiesta doble (I, i, p. 101).

²⁴² *Apud* Michel Cavillac, *op. cit.*, p. 168.

Esta técnica dialogística entrevera muchas de las características del narrador al mismo tiempo que cuenta veladamente la historia de su padre. Al igual que con la caracterización de Guzmán, este retrato del padre, hecho a contraluz, bien podría enmarcarse bajo la locución *Excusatio non petita, accusatio manifesta*. Alemán entreteje hábilmente la descripción de la cuestionable figura del padre con la defensa que el personaje hace del mismo. Guzmán se erige como un hábil orador que se defiende ante una audiencia variada que lo censura (“que estuvo preso por lo que tú dices o a ti te dijeron, que por ser hombre rico y –como dicen– el padre alcalde y compadre el escribano, se libró; que hartos indicios hubo para ser castigado. Hermano mío, los indicios no son capaces de castigo por sí solos”) (I, i, p. 111). Más adelante afirma

Ya oigo al murmurador diciendo la mala voz que tuvo: rizarse, afeitarse y otra cosas que callo, dineros que bullían, presentes que cruzaban, mujeres que solicitaban, me dejan la espina en el dedo. ¡Hombre de la maldición! Mucho me aprietan y cansado me tienes: pienso desta vez dejarte satisfecho y no responder más a tus replicatos, que sería proceder en infinito aguardar a tus sofisterías, y así, no digo que dices disparates ni cosas de que no puedas obtener la parte que quisieres, en cuanto a la verdad se determina (I, i, p. 117).

Como ya se explicó con anterioridad, la belicosidad que caracteriza estas primeras páginas de la obra se va matizando conforme avanza la narración, pero es notable que, al igual que en el *Lazarillo*, el recuento de su origen se haga a regañadientes y como para responder a cualquier probable objeción al recuento que realmente le interesa hacer: el repaso de su vida.

Los primeros capítulos resultan extremadamente importantes, pues funcionan como una suerte de curso intensivo para descifrar la voz del narrador de la novela, que ya desde este momento establece una relación compleja con su lector. Los juegos de ingenio empiezan con el subtítulo “En que Guzmán de Alfarache cuenta quién fue su padre”, que crea una expectativa en el lector que nunca queda satisfecha. Al leer este capítulo nos damos cuenta de que el narrador hace todo menos lo que promete hacer. En un primer momento, el lector queda defraudado por la renuencia, antes mencionada, a dar detalles sobre el padre; en un

segundo momento, la incertidumbre sobre sus orígenes se vuelve incluso más patente por el simple hecho de que el lector no puede tener la certeza de que la figura descrita sea realmente el progenitor del personaje, pues como explica Guzmán:

mi madre lo certificaba después, haciéndome largas relaciones de estas cosas. Y así protesto no me pare perjuicio los que quisieren caluniarme. De su boca lo oí, su verdad refiero; que sería gran temeridad afirmar cuál de los dos me engendrase o si soy de otro tercero. En esto perdone la que me parió, que a ninguno está bien decir mentira y menos al que escribe; ni quiero que digan que sustento disparates, Mas la mujer que a dos dice que quiere, a entrambos engaña y della no se puede hacer confianza (I, ii, p. 136).

Desde este momento, Alemán señala ese abismo que se abre entre quien refiere la historia y la historia misma. Guzmán cuestiona el estatuto de verdad de lo referido al advertir que él no tiene forma de saber la verdad del caso más que mediante la narración de su madre; sin embargo, pronto establece que su madre no es de fiar. ¿Tendrá entonces el lector que confiar absolutamente en lo que narra Guzmán? La descripción de sus orígenes resulta pues extremadamente dudosa, y el interrogante sobre quién es su padre queda sin contestar.

Desde el inicio, Alemán hace de la desconfianza una clave para leer la narración. Esto no significa que Alemán quiera causar animadversión entre su personaje y los lectores; ni tampoco que las inserciones de todos los discursos deban ser resueltas por medio de una lectura facilona que suponga en ellos mera hipocresía e ironía. Lo único que Alemán parece querer señalar ante su lector en estas primeras páginas es que hay que andarse a la vivas con todo lo que dice su personaje o, usando las palabras que Benito Brancaforte toma de Artaud para describir la obra de Alemán, “hay siempre un cuchillo que se esconde tras sus palabras”²⁴³.

La agudeza de Alemán como escritor fue una de las características más visibles para la época y resulta notable la frecuencia con que se ignoran estos cuchillos ocultos tras los discursos de Guzmán. Ya advertimos que los prólogos hacen mucho por explicar el sentido del libro; sin embargo, lo hacen desde la ambigüedad que caracteriza el estilo de la novela. Alemán advierte que se pueden leer muchas cosas entre líneas en su novela (“Mucho te digo que deseo

²⁴³ *Ed. cit.*, p. 29.

decirte, y mucho dejé de escribir que te escribo”) y concluye su prólogo al discreto lector con la siguiente explicación:

En el discurso podrás moralizar según se te ofreciere: larga margen te queda. Lo que hallares no grave ni compuesto, eso es el ser de un pícaro el sujeto deste libro. Las tales cosas, aunque serán muy pocas, picardea con ellas: que en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos gustos, vinos, blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y música que entretengan. *Vale, amice* (“Al discreto lector”, p. 87)

Si los pasajes doctrinarios tuvieran que leerse al pie de la letra, ¿cuál sería el sentido de advertir al lector sobre “la larga margen” que le queda para moralizar? Alemán abre así la posibilidad de leer la moralización desde lo no dicho. De manera similar, hay un margen de ambigüedad en la oración donde se alude a las “tales cosas” con las que el sujeto del libro “picardea” ¿Guzmán picardea con las acciones del libro o con las cosas graves y compuestas? La construcción me parece que permite ambas lecturas, y no resulta imposible demostrar que la segunda (la advertencia al lector de que el narrador está picardeando con sus discursos) es incluso más adecuada.

Poco tiempo después de iniciar la novela y después de sólo unos cuantos lances digresivos, el narrador advierte a su lector sobre su tendencia a caer en reflexiones y discursos, por lo que sugiere la forma en que el lector habrá de aproximarse a los mismos. Después de una breve disquisición del personaje sobre la diferencia entre la manera en la que mueren los ricos y la manera en que mueren los pobres, Guzmán exclama:

¡Oh, qué gentil disparate! ¡Qué fundado en Teología! ¿No veis el salto que he dado del banco a la popa? ¡Qué vida de Juan de Dios la mía para dar esta doctrina! Calentóse el horno y salieron estas llamaradas. Podráseme perdonar por haber sido corto. Como encontré con el cinco, llevémelo de camino. Así lo habré de hacer adelante las veces que se ofrezca. No mires a quien lo dice, sino a lo que se te dice; que el bizarro vestido que te pones, no se considera si lo hizo un corcovado. Ya te prevengo, para que me dejes o te armes de paciencia. Bien sé que es imposible ser de todos bien recibido, pues no hay vasija que mida los gustos ni balanza que los iguale: cada uno tiene el suyo y, pensando que es el mejor, es el más engañado, porque los más los tienen más estragados (I, ii, pp. 134-35).

En concordancia con la verborrea que caracteriza a Guzmán como narrador desde la primera oración del libro, el personaje ironiza sobre los motivos que lo llevaron a caer en semejante “disparate”, y, de nuevo, ofrece opciones distintas a sus diversos lectores: pueden

dejarlo de una buena vez o tenerle paciencia. El personaje confiesa su propensión a dejarse llevar por cierta pasión oratoria; pasión que se fundamenta en el carácter del personaje y que, desde este momento, integra plenamente estos aparentes lapsos digresivos a la ficción. De esta manera alerta al lector frente a la tentación de leer los discursos como las palabras que el ventrílocuo Alemán pone en voz de su marioneta Guzmán: esta lectura equivaldría a la desaparición momentánea del personaje y propiciaría la ruptura de la narración autobiográfica que tan cuidadosamente urdió Alemán.

No deja de parecer un tanto irónico que un personaje con un habla tan particular, que se encarga todo el tiempo de recordarnos que está ahí detrás de la narración, aconseje a su público “no mirar a quien dice” los consejos. La construcción ficticia exige en todo momento, incluso en éste, que el lector no olvide quién está hablando. La decisión del autor de integrar las secciones discursivas a la anécdota principal, el cuidado que se pone en mostrar la mano de Guzmán detrás de toda la elocución de la narración, obliga a no desatender la compleja relación entre los discursos y las acciones. Como explica Francisco Rico: “si Mateo Alemán escribió un libro, y no dos, sería porque juzgaba bien integrados los elementos constitutivos: y que la misión del crítico no es salvar éstos y decretar aquéllos impertinentes, sino poner de relieve el vínculo integrador (sin caer en la ingenuidad de limitarlo a la encuadernación)”²⁴⁴.

La discusión sobre qué es lo que integra ambas partes del discurso es uno de los grandes problemas a los que la crítica se enfrenta al aproximarse al *Guzmán*. Y quizás, al igual que con los diversos lectores inferidos por la novela, el problema comienza cuando se intenta homologar los procedimientos mediante los cuales estas supuestas “dos partes” se van integrando²⁴⁵, ya que se verá que a lo largo de la obra las secciones que se apartan de la

²⁴⁴ *La novela picaresca y el punto de vista...*, p. 60.

²⁴⁵ Como se verá más adelante al comparar las distintas formas en las que los traductores franceses e ingleses comenzaron a podar la obra de Alemán para dejar sólo la materia de entretenimiento, la primera incógnita que se

anécdota dialogan con el resto de la novela de forma variada y difícilmente definible a partir de un solo procedimiento. Las prédicas o reflexiones nunca aparecen de manera sistemática después de una anécdota; por el contrario, toda la acción está plagada de discursos que tienden hacia la expansión, pero que el personaje, en algunas ocasiones, mantiene a raya y, en otras, deja que dominen la narración.

Así, no resulta difícil refutar la tendencia a leer todos los pasajes doctrinarios como moralización directa, pues la ironía es, a veces, muy palpable. Por ejemplo, el capítulo VII de la primera parte de la novela inicia con la siguiente afirmación:

Antiguamente los egipcios, como tan agoreros, entre otros muchos errores que tuvieron, adoraban a la Fortuna, creyendo que la hubiera [...] Tenían muy por cierto ser esta diosa la que disponía en todas las cosas, dando y quitando a su elección, porque como suprema lo gobernaba todo. Hacían esto por faltalles el conocimiento de un solo Dios verdadero, en quien adoramos, por cuya poderosa mano y divina voluntad se rigen cielo y tierra, con todo lo en ella criado, invisible y visible.

Parecíales cosa viva ver, cuando las desgracias comienzan a venir, cómo llegaban las unas cuando las otras dejaban, sin dar hora de sosiego, hasta desmallar y descomponer un hombre y otras veces que, como cobardes, acometían en tropel, muchas a un tiempo, para dar con la casa en el suelo. [...] Si la lumbre de mi fe no me faltara como a ellos, por ventura creyendo su error, pudiera decir, cuando semejantes desgracias me vinieron: “Bien vengas, mal, si solo vienes” (pp. 184-85).

Tras refutar la existencia de la diosa Fortuna y despreciar las creencias de los egipcios, Guzmán declara que los egipcios son ignorantes y supersticiosos, a diferencia de los cristianos que creen en un solo Dios verdadero. Sin embargo, al recurrir al refrán, muestra que sus propias creencias, y las del resto de los cristianos, no son tan distintas de las que desprecia al iniciar su discurso.

Desde esta perspectiva, quizás el peor error para aproximarse a este problema sea no distinguir la voluntad ficticia de la novela del ímpetu moralizante de un sermionario. A pesar de que, sin duda, Alemán está tratando de establecer un diálogo con la materia doctrinaria, la estructura misma de la narración impide hacer de la vida de Guzmanillo, el personaje actor, una colección de *exempla* a partir de los cuales Guzmán, el reo penitente, pueda realizar su

tendría que responder es cuáles son las partes “digresivas” y cuáles las “narrativas”. Quizás la integración de las *dos* partes del *Guzmán* sea un falso problema.

sermón, ya que la relación entre acción y discurso es mucho más dinámica que el procedimiento del sermón. Quizás la diferencia más radical entre estas dos prácticas esté en la separación de planos entre la ficción y sermón. En el sermón la ficción se ofrece como una forma de cristalización y materialización de la lección moral, que hace más digerible y palpable la lección desde una universalidad que no permite el cuestionamiento de la enseñanza. El problema es que, en la novela, la lección abstracta y universal de la doctrina se inserta dentro de las coordenadas espacio-temporales específicas de la “poética historia” y, por lo tanto, muestra la dificultad de la aplicación universal de la prédica cuando ésta entra en contacto directo con la realidad inmediata descrita por la obra.

Después del lamento de Guzmán ante el hecho de que otros se hubieran vengado de la ventera que le había vendido la tortilla de huevos empollados y de su juramento (“si vivo, ella me lo pague de manera que se acuerde de los huevos y del muchacho”: I, iv, p. 160), uno de los clérigos que lo acompañan en el camino hace un largo sermón sobre el perdón cristiano a partir de la frase “Perdonad a vuestros enemigos y haced bien a los que os aborrecen”. El hecho de que el sermón se extienda por tantas páginas es ya un indicio de que no se trata de pura palabrería hueca. Si Alemán hubiera querido hacer una sátira de la hipocresía de los clérigos, podría haberla hecho de una manera mucho más económica; sin embargo opta por plasmar un sermón que se puede atender con bastante seriedad. El problema aparece cuando este sermón se contrasta con la realidad inmediata a la que se enfrenta el futuro pícaro.

El sermón se integra a la novela a través de la memoria del personaje; hecho que implica que estas palabras han acompañado al personaje a través de su vida, puesto que en sus últimos días sigue recordándolas. ¿Cómo se puede entonces relacionar las exigencias tan elevadas de este sermón con las experiencias que constituyen a Guzmán como pícaro? Al terminar el sermón, el narrador afirma: “Mucho quisiera tener en la memoria la buena doctrina

que a este propósito me dijo, para poder aquí repetilla, porque toda era del cielo, finísima Escritura Sagrada. Desde entonces propuse aprovecharme della con muchas veras” (I, iv, p. 165). Tal vez en este primer momento del sermón, no resulte exagerado reprehender el anhelo de venganza de Guzmán y llamarlo a perdonar a la ventera. Después de todo, se trata de la actitud de un joven que se siente humillado en su primera salida al mundo, y que sólo tuvo la mala fortuna de no tener experiencia para enfrentarse a venteras y mesoneros; sin embargo, el extenso sermón sobre el perdón cristiano pronto tendrá resonancia en otro punto mucho más álgido de la novela.

Unos capítulos más adelante, la Santa Hermandad confunde a Guzmán con un ladrón y le da una buena paliza antes de que los cuadrilleros se percaten de su error. No parece mera coincidencia que quienes acompañen a Guzmán (y quienes, a propósito, no hacen nada por defender al muchacho) sean los mismos clérigos del sermón sobre el perdón. Tras recibir la tunda, Guzmán hace una valoración del incidente desde una perspectiva cristiana, que explica el asunto a partir de una visión providencialista (aunque no sin cierta nota de amarga ironía) y, justo en ese momento, vuelve al tema del perdón:

No hay mal tan malo que no resulte algo bueno. Si no me hubieran hurtado la capa, yendo cubierto con ella no echaran de ver si estaba sano de mis dedos pulgares y, cuando lo vinieran a mirar, no fuera en tiempo, y quisiera primero haber padecido mil tormentos. En todo eché buena suerte: gastado, robado, hambriento y deshechas las quijadas a puñetes, desencasado el pescuezo a pescozadas, bañados en sangre los dientes a mojicones. Mi compañero, si no peor, no menos. Y “¡perdonen, amigos que no son ellos!” Ved qué gentil perdón y a qué tiempo (I, vii, p. 194) .

Según aparece en el sermón, el perdón cristiano se rescata como un valor loable, digno de admiración y emulación; sin embargo, la cadena de acontecimientos pone en tela de juicio la validez universal de la premisa de los clérigos: ¿Guzmán sería más digno de admiración si perdonara y agradeciera a los cuadrilleros sus agresiones?

La relación entablada entre los *discursos* y las *acciones* de la novela muestra la lucha interna de un personaje plagado de cavilaciones doctrinarias, pero obligado a atender ciertas

necesidades inmediatas. Ya sea en su papel de víctima o de victimario, Guzmán se encarga de repasar sus acciones y las de otros, e inicia así un diálogo entre los sucesos que constituyen su paso por el mundo con las prédicas, sermones, refranes, reflexiones, que le van saliendo al paso. Esta tendencia a la cavilación, junto con la verbosidad y el ingenio, es una de las características más representativas del personaje. A lo largo de la novela, Guzmán, piensa, recuerda, examina sus pasos. Poco después de salir de casa de su madre, Guzmán se detiene en la escalera de la ermita de San Lázaro y allí examina su vida (“allí hice nuevo alarde de mi vida y discursos de ella”: I, iii p. 144); más adelante medita constantemente sobre lo que le acontece (“¡Cuántas cosas iba considerando cuando salí del mesón sin capa y burlado!”: I, vii, p. 191) y hasta representa el proceso mental mediante el cual toma decisiones (“Consideraba este discurso y en él tomé resolución.”) (I, iv, p. 364). Después de todo, la novela se puede leer como un ejercicio de meditación autoexaminatoria hecha ante un confesor secular. Francisco Rico relaciona los discursos en el *Guzmán* con las ideas del agustino fray Pedro Malón de Chaide, quien explica:

Hallaréis unos pecadores que, aunque lo son, pero en medio de su mala vida tienen un no sé qué, un resabio y semblante de predestinados a la gloria y de hijos de Dios, un respeto a la virtud, un asco al vicio, un pecar con miedo y andar amilanados, un “aquesta vida no es para mí, no me crié yo en esto”; al fin, no parece que se les pega esto del pecar [...] Pues esto quiere decir Elifaz [en el Libro de Job, XV, 16], que hay unos pecadores que pecan comiendo los pecados: esto es reparan en ellos y rumian en el mal que hacen y reparan en él...²⁴⁶

Precisamente, Guzmán es uno de esos pecadores que “rumian” sus pecados, y el diálogo entre doctrina, discursos, reflexiones y acciones integra la ficción en una unidad de significado mayor que la de las aventuras de un pícaro o los sermones que se pueden hacer acerca de ella. Eso que Rico ha denominado “el desgarrar del pecador” que se debate entre seguir su vida de perdición o salvarse parece ser el gran tema de la obra.

²⁴⁶ Apud *La novela picaresca y el punto de vista...*, pp. 77-8.

No son pocos los críticos que con distintos grados de lucidez han dado esta lectura integradora a las dos partes de la novela²⁴⁷; sin embargo, el énfasis que la mayoría de estas lecturas pone en la dimensión religiosa de la obra oscurece la relación que muchas de las técnicas narrativas de Alemán guardan con novelas de corte completamente secular, pero que siguen atendiendo al eterno conflicto entre pensamiento y acción, deseo y realidad, vida interior y exterior²⁴⁸. La atención que la recepción crítica de la obra pone en la salvación o pérdida ulterior del pícaro defrauda en muchos sentidos los esfuerzos de Alemán por hacer un libro para todos los lectores, para las “moxcas importunas” que siguen los muladares y para los “discretos lectores” capaces de desentrañar el ingenio con el que está escrita la obra. La disputa en torno al papel que desempeñan los *discursos* en la novela puede dar una idea errada de lo que el lector encuentra una vez que abre el “doctrinario libro”: un libro de una técnica narrativa compleja, entretejido, casi enteramente, de material humorístico.

No hay que olvidar que, después de todo, Alemán tuvo gran interés en hacer de su obra un éxito editorial²⁴⁹, y que, antes que nada, la novela fue leída como libro de entretenimiento. Luis Gómez Canseco cita dos casos que ejemplifican la forma en que los lectores españoles del siglo XVII leyeron el libro:

El primero se remonta al 23 de octubre de 1600, cuando Juan de Ugarte llega a Veracruz y, a las preguntas de los agentes de la Inquisición sobre su equipaje, responde que “para divertirse traía un libro llamado *La Arcadia* de Lope de Vega, y otro, el *Guzmán de Alfarache*”. El otro tuvo lugar cinco años

²⁴⁷ Ver Enrique Moreno Báez, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, Revista de Filología Española, Madrid, 1948, y Alexander A. Parker, *op cit.*

²⁴⁸ Estableciendo una escueta genealogía de la novela moderna, varios estudios han reparado en la lectura que los novelistas ingleses del *modernism* hicieron de la novela dieciochesca. Si, como esperamos mostrar, muchas de las técnicas narrativas de los novelistas augustos están prefiguradas en la novela española del siglo XVII, ¿no es esto un aliciente para desempolvar el *Guzmán* y sacarlo de la sección de texto doctrinario donde tanta buena crítica lo ha puesto?

²⁴⁹ Como explica Rico en una carta Michel Cavillac: “Es posible que durante un tiempo Mateo se diera de alta como impresor, pero lo indudable es que actuó siempre como el pequeño empresario que se maneja sabiamente por el entero circuito de producción y consumo. Basta hojear la príncips del *Guzmán* para advertir que se presentaba como una obra distinguida tipográficamente e intelectualmente: en cuarto, con 26 líneas por página (no la vulgaridad de las 32 del Quijote), con prestigiosos elogios al frente, con el fino retrato que tanto envidió Cervantes. Pero fíjate en que se publicó a costa del propio novelista [...] el editor era el escritor, y él quien asumía todos los riesgos y recogía todas las ganancias, en su caso negociando los derechos” (“Prólogo”, en Michel Cavillac, *«Guzmán de Alfarache» y la novela moderna...*, p. xi).

después, el 28 de septiembre de 1605, en el puerto de San Juan de Ulúa, el mismo al que poco después habría de llegar Mateo Alemán. Entonces fue Alonso de Dass quien declaró a otro agente que, “para su propio entretenimiento, traía la *Primera parte de El Pícaro, Don Quijote de la Mancha* y *Flores y Blancas*”²⁵⁰.

La habilidad de Alemán para enganchar toda suerte de lectores queda claramente establecida a partir del éxito comercial de la obra durante casi todo el siglo XVII, éxito que, sin duda, estuvo relacionado con la diversión que la novela proporcionó a los lectores de la época, pero que también tuvo que ver con la admiración que el libro causó entre los letrados. Las palabras del alférez Luis de Valdés son un testimonio elocuente que ayuda a ponderar la fama que, en su momento, tuvo el *Guzmán*:

¿Quién como él [Alemán] en menos de tres años y en sus días vio sus obras traducidas en tan varias lenguas, que, como las cartillas de Castilla, corren sus libros por Italia y Francia? [...] ¿De cuáles obras en tan breve tiempo se vieron hechas tantas impresiones, que pasan de cincuenta mil cuerpos de libros estampados y de veinte y seis impresiones las que han llegado a mi noticia que se le han hurtado, con que muchos han enriquecido, dejando a su dueño pobre?²⁵¹

Inglaterra no se cuenta entre las naciones que tradujeron el libro en los tres años posteriores a su publicación; sin embargo, la traducción de James Mabbe, *The Rogue or the Life of Guzmán de Alfarache* (1622), fue una de las más exitosas. El impacto que causan las 26 ediciones españolas de la novela en el alférez (tomando en cuenta que éstas debían abastecer el mercado colonial) hace pensar que las cinco reimpressiones de la traducción de Mabbe (1623, 1630, 1633, 1634, 1656), sumadas a las dos ediciones de la adaptación anónima de 1655 y 1685, no son un número desdeñable para un mercado mucho más reducido que el de España. Mabbe no sólo fue un excelente y cuidadoso traductor, también se encargó de anotar minuciosamente la novela de Alemán, para explicar al público inglés expresiones, refranes y costumbres españolas. La intención de Mabbe, tal como él explica en el prólogo a su traducción fue mudar el traje español de Guzmán por uno inglés.

²⁵⁰ “Estudio”, en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Real Academia Española, Madrid, 2012, p. 865.

²⁵¹ *Apud.*, Luis Gómez Canseco, *op. cit.*, p. 869.

La importancia y la popularidad de la traducción del *Guzmán* al inglés se deja ver, además de en el número de ediciones, en el eco que deja el nombre del pícaro hispánico en varios títulos populares de la segunda mitad del siglo XVII en Inglaterra. Encontramos *The English Gusman, or The History of that Unparalleled Thief, James Hind* (1652) de George Fidge, que aprovecha la fama del nombre de Guzmán para vender la biografía del famoso ladrón y capitán James Hind, ejecutado en 1652²⁵². La escueta narración, en tercera persona, de la biografía de Hind relata sus más famosos robos; pero no muestra ninguna marca estilística similar a la de la novela española, fuera de presentar la vida del ladrón (incluyendo sus orígenes) como una cadena de acontecimientos organizados cronológicamente. Ésta y otras biografías similares tomarán el nombre del pícaro español para incrementar las ventas de sus publicaciones, y aunque no tienen ningún rasgo literario que valga la pena destacar, sirven como ejemplo fehaciente de que muy pronto la novela de Alemán se vinculó estrechamente con las biografías de criminales.

De mucho más interés resulta *Guzman, Hinde and Hannam Outstript: Being a Discovery of the art and antiquity of Theeves and thieving with their Statutes, Laws, Customs and Practices* (1657), pieza anónima que también relata la vida de Hinde, aunque lo hace a partir de un mecanismo literario más elaborado, que muestra claramente el influjo estilístico de la novela en cuestión. Al igual que el texto de Alemán, esta breve relación combina doctrina y entretenimiento. La narración corre a cargo de un confesor (a cuya voz se atribuyen las prédicas que aparecen en el texto) que relata el elocuente diálogo que sostiene con Hinde en prisión. El ladrón revela la historia de su vida y los secretos de su oficio en un estilo autobiográfico que evoca la primera frase del *Lazarillo*, y recuerda en más de un sentido la defensiva voz de Guzmán:

²⁵² Cf. *The Newgate Calendar*, infra “James Hind”, «<http://www.exclassics.com/newgate/ngintro.htm>», 10 de mayo, 2014.

As for my race, you shall know that I am a man born of a woman, in a town of this world, whose name I lost in a sickness which I had in the year six hundred and four. My, father was called *Peter* and my mother *Hope*, people, though mean, honorable and virtuous, of good reputation and praise-worthy manners. [...] But as virtue is ordinarily envied, and honest people persecuted, there was no want of malicious and wicked people, who by false and rash calumnies darkened the brightnesse and glistening of their good works and the cleanness of their life. They were accused (I say) to have robbed a church, to have spoiled the vestry with the ornaments and chalices, and which is worse, to have cut off *S. Bartholomews* hand, who was upon an Altar, which they said was of silver. An accusation as malicious as false... (pp. 76-78)

La obra resulta interesante en la medida en que muestra los esfuerzos del autor por transformar la materia biográfica de las vidas de los ladrones en literatura. El modelo autobiográfico de Alemán (claramente evocado en el título y palpable en la caracterización del ladrón) se retoma para ir moldeando y organizando la cruda realidad en materia poética.

Quizás la novela más exitosa en la Inglaterra del siglo XVII derivada directamente del *Guzmán* haya sido *The English Rogue described in the life of Meriton Latroon, a witty extravagant being a compleat history of the most eminent cheats of both sexes* (1665-1671) con la que su autor, Richard Head (y más tarde Francis Kirkman), consolida el proceso de nacionalización del modelo guzmaniano. El prolongado éxito de la novela, que dio pie a la edición de cuatro continuaciones a lo largo de seis años, muestra la vigencia que aún tenía el modelo de Alemán durante la segunda mitad del siglo XVII; aunque, al mismo tiempo, da cuenta del interés de ciertos escritores de la época en crear obras originales a partir de material autóctono. En el prólogo se muestra claramente esta tendencia nacionalista a rechazar las modas foráneas y reivindicar la originalidad de la creación:

It had been too much the humour of late, for men rather to adventure on the Foreign crazy stilts of other mens inventions, than securely walk on the ground-work of their own home-spun fancies. What I here present ye with, is an original in your own Mothertongue; and yet I may not improperly call it a Translation, drawn from the Black Copy of mens wicked actions...("The Epistle to the Reader").

La alusión un tanto xenofóbica a los dementes coturnos extranjeros muestra la visión del influjo extranjero como una moda barroquizante y, por tanto, desdeñable. Head sustituye metafóricamente el original hispánico, el *Guzmán* como texto base, por el verdadero modelo

de donde toma su “traducción”: la vida de los criminales ingleses. Los preliminares de la novela celebran la hazaña literaria de Head, aludiendo directamente a la novela de Alemán:

What Gusman, Buscon, Francion, Rablais writ,
I once applauded for most excellent wit:
But reading thee, and thy rich Fancies store,
I now condemn, what I admir'd before.
Henceforth translations pack away, be gone;
No Rogue so well writ, as our English one.

Una vez más, se advierte el deseo inglés de desmarcarse del modelo hispánico para establecer una victoria nacional absoluta en el campo de la literatura. Sin duda, la anécdota de la novela de Head dista bastante de la del *Guzmán*; sin embargo, es muy claro que el modelo genérico picaresco de la autobiografía ficticia está completamente asimilado con las vidas de criminales. El relato de Meriton Latroon (cuyo apellido evoca el vocablo hispánico “ladrón”) comienza con el recuento de los orígenes del personaje en un estilo similar al de la novela de Alemán, con el mismo tipo de juegos de ingenio (“After a long and strict Inquisition after my Fathers Pedegree, I could not finde any of his ancestors bearing a *Coat*: surely length of time had worn it out”: p. 1); e incluso con la misma tendencia digresiva, aunque matizada, del pícaro español (“Before I proceed, give me leave to digress a Little, in giving you a brief account of the Irish rebellion...”: p. 11). El éxito de la publicación de la novela de Head dio pie a la creación de muchas otras adaptaciones libres y ficticias de la narración alemaniana. Estas adaptaciones conservan algunos de los rasgos formales de la novela de Alemán teñidos de las características locales pertinentes. Así encontramos *The Dutch Rogue* (1683), *The French Rogue* (1694), *The Irish Rogue* (1690), y *The Scotch Rogue* (1706). Con excepción del pícaro holandés, que no se separa de la narración en tercera persona, todas estas novelas parten del modelo autobiográfico de Alemán (filtrado a través de Head y Kirkman), y retoman algunos de los recursos empleados en la caracterización de la voz del pícaro. Por ejemplo, la narración de la vida del pícaro Teague O'Divelly se inaugura con las siguientes palabras:

When it first came into my mind to furnish the world with an impartial account of my life and actions, I thought convenient, for the better complying with Custom, before I entered upon my own particulars, to say something of me Ancestors; but searching after my Pedigree, I found it so intangled amongst the Bogs and Mountains, that it would prove next to (if not altogether) an impossibility to untwist it: though I have heard my father say, when high-flown with two or three Cups of *Usquebaugh*, and the Creature began to work in his *pericranium*, bragging, like a true *Irishman* (who for Sloath and Idleness make nobility their pretence) That he was descended lineally from the Old Earls of *Munster* for near five hundred years (pp.1-2)

El fragmento muestra la estandarización de los rasgos principales del narrador pícaro en la novela inglesa: la promesa (defraudada) del relato imparcial, la imposible indagación en los orígenes del pícaro, la pretensión libresca del narrador y la sátira social en contra de un grupo particular (en este caso los irlandeses). Otro caso interesante que muestra la confluencia de estilos entre la ficción picaresca y las vidas de criminales es *Don Tomazo, or the juvenile rambles of Thomas Dangerfield* (1680). La alusión a la picaresca española es patente en la hispanización del nombre del personaje histórico: Thomas Dangerfield fue un criminal célebre que participó como informante en una de las conspiraciones en contra de la monarquía inglesa. El biógrafo explica que su interés en publicar la biografía de “Don Tomazo” es dar cuenta de los crímenes del personaje para que se le valore en su justa medida (“I have thought it convenient to give the World an account of his Transgressions, to the end that people, as many have done, may not think him worse than he was, whatever self-interest would have made him”) y en una extraña operación argumentativa, funde ficción y realidad para congratularse de que semejante personaje haya existido, puesto que su vida brinda la oportunidad de hacer un gran “poema”²⁵³:

Had it not been for the high misdemeanors of *Clavel* we had miss'd a neat and excellent poem, and the discovery of a great mystery of iniquity. The cheats and cunning contrivances of *Gusman* and *Lazarillo de Tormes* have been made *English* out of the *Spanish* Language, as well to instruct, as to delight. And the greatest historians have taken as much pains to recount the lives of bad men, as of the most deserving subjects of their pens. Mirrors that do not show the deformities, as well as beauties of a face, are of little use (To the Reader).

La relación puntual que establece el autor de *Don Tomazo* entre las intenciones de los traductores del *Lazarillo* y del *Guzmán* (“to instruct, as to delight”) y las de quienes escribieron

²⁵³ En el mismo sentido de la “poética historia” de Alemán; es decir, una ficción.

las vidas de los más famosos malhechores de la época da un claro indicio de que la materia picaresca en Inglaterra pronto se fundió con la biografía de criminales. Los recursos narrativos que Alemán tomó de las vidas de santos y de otros textos históricos no ficticios sirvieron de fundamento para dotar de verosimilitud la autobiografía del pícaro. En una suerte de círculo vicioso, los biógrafos de los criminales ingleses de la época retomaron algunos rasgos estilísticos y estructurales de la novela de Alemán para vender copias de sus biografías históricas. La ficción abreva de los recursos de la historia y, en un movimiento inverso, la historia se nutre de la ficción.

En su estudio sobre los orígenes de la novela inglesa, Michael McKeon señala lo difícil que resulta determinar quiénes fueron los herederos inmediatos del estilo del *Guzmán* en Inglaterra, ya que formalmente la novela comparte rasgos con muchas otras tradiciones narrativas. Con todo, advierte la relación que pronto se establece, a partir de la traducción de James Mabbe, entre el pícaro de Alemán y los criminales ingleses de la época:

As Mabbe's title reminds us, it is within the English form of criminal or "rogue" biography that we might expect to find the richest native development of that characteristic narrative tension which reflects the equally bold experiments of the picaresque and the risky undertakings of spiritual biography and autobiography²⁵⁴.

Advertir este fenómeno permite delinear los eslabones que encadenan la novela de Alemán con piezas tan importantes como *Moll Flanders* de Daniel Defoe. Los reparos que se ponen al influjo de la picaresca española sobre esta novela parten de la premisa de que es imposible distinguir si Defoe tomó como modelo la materia ficticia hispánica o si, más bien, se basó en el esquema de la biografía de criminales para crear su personaje. Este problema ha llevado a críticos como Charlotte E. Morgan a negar tajantemente cualquier relación entre la novela de Defoe y el modelo hispánico:

Defoe cannot be classed with writers of picaresque romances, for his narratives of roguery were developed from the popular criminal biographies rather than from the Spanish literary form, and differ

²⁵⁴ *The Origins of the English Novel. 1600-1740*, Johns Hopkins UP, Maryland, 1991, pp. 97-8.

from the latter not only in structure and in emphasizing character instead of incident, but in being quite free from the cynical anti-idealist spirit.²⁵⁵

El problema de la objeción de Morgan es que da por sentado que la picaresca y la biografía de criminales corren por cauces distintos. Al prestar atención a los caminos que recorre el *Guzmán* en Inglaterra y a la forma en que el estilo del pícaro español fue asimilado por los escritores de las vidas de estos criminales para asegurar el éxito de sus publicaciones, vemos que los dos supuestos modelos para novelas como *Moll Flanders* son en realidad uno y el mismo. Después de todo, Richard Head y Francis Kirkman se contaron entre las principales plumas detrás de estas vidas de ladrones famosos, y el propio Defoe dedicó una buena parte de su carrera a la escritura de este tipo de relatos. ¿Sería posible que, como biógrafo de oficio, Defoe desconociera el exitoso modelo de Alemán?

La pervivencia de la fama del pícaro alemaniano hacia principios del siglo XVIII queda constatada por las palabras que inauguran la traducción de 1708: “There is hardly any language in Europe that knows not Guzman; and the Spanish Rogue is as much talk’d of, as if there was no other in the World”²⁵⁶. El prefacio da cuenta de varios cambios importantes en la recepción del texto. El traductor muestra la tendencia de cierta porción de la literatura augusta a representar la vida de los ingleses como la cúspide de lo civilizado:

We have the happiness to live in another age; rogues, thank our stars, are as scarce now, as honest men were in Guzman’s time. ‘Tis a terrible thing to think of so great a rascal as this Alfarache. How like a monster he would look at the Royal-Exchange, Westminster- Hall, St. James Park? People would be frightened at the sight of him as children are with raw-head and bloody-bones. But, however, we will venture a little. ‘Tis but to make them start at first, they’l grow familiar with him afterwards, and ten to one, before they have read the book out, they cry, I see no harm in him ‘tis the way of the world (“The English Translators Preface”).

Desde esta perspectiva, el personaje español aparece como algo alejado de la realidad inglesa del momento (pese a que los núcleos temáticos de buena parte de la literatura de la

²⁵⁵ Charlotte E. Morgan, *The Rise of the Novel of Manners: A Study of English Prose Fiction Between 1600 and 1740*, Columbia UP, New York, 1911, p. 47.

²⁵⁶ “The English Translators Preface”, en Mateo Alemán *The Life of Guzman de Alfarache, or the Spanish Rogue*, Londres, 1708.

época parecerían contradecir esta visión). Esta distancia entre el personaje y la realidad inmediata delata un cambio de sensibilidad en el público: la novela de Alemán ya no se lee como la “verdadera” historia de un criminal sino como materia ficticia: como novela. El interés en la verosimilitud de la vida del criminal parece pasar a segundo plano y lo que se recupera en la traducción es el artificio narrativo detrás de la voz del pícaro.

La traducción de 1708 toma como base un texto francés que elimina únicamente las digresiones excesivamente extensas de la novela, aunque conserva buena parte del característico estilo reflexivo de la novela. El traductor inglés explica que su anhelo era depurar el peso del original para hacerlo más entretenido y accesible al público actual, pero también más didáctico:

We have given the world a just and hope a new entertaining Translation. We found as much good sense and more pleasantry, as much reflection and more wit, in this Guzman, than in the original Spanish. True, his reflections are not spun out to so much length, but they comprise as much reason in fewer words; and the book, as he has manag'd it, is both more agreeable and more instructive. For whoever reads the Life of Alfarache, should not do it as an amusement only; but consider all along, that 'tis rather a *Fable* than a *History*...

El interés del traductor en mostrar que la novela de Alemán es *fábula* más que *historia* delata su anhelo de separarla del material criminalístico de la época, para mostrarla como una pieza literaria que adquiere sentido a través de la mano del escritor. Es decir, que la novela se deja de leer como la cadena de acontecimientos fortuitos que constituyen la vida del personaje, para dar paso a una lectura mucho más interesada en la organización deliberada del material ficticio en pos de un sentido ulterior.

El estilo y el ingenio de algunas secciones de esta versión muestran que la edición estuvo a cargo de un lector sensible que, a pesar de los recortes, rescató en gran medida el espíritu de la novela. El reconocimiento de la importancia de las secciones reflexivas para la narración original permite la permanencia de buena parte del material “digresivo” y muestra

que todavía una generación más de lectores ingleses tuvo acceso a la novela de Alemán, a través de una versión suficientemente apegada al original.

El párrafo inaugural de esta traducción evoca las características particulares de la voz narrativa del original español:

I was so desirous, courteous reader, to relate to thee the adventures of my life, that without allowing my self latitude enough, I had like to have passed by what is the *basis* of it, the sooner to engage thee in the reading of my story; but over and above that it was altogether essential to my discourse, I should thereby have exposed myself to some sophist or other, who would have been apt to have accused me of not proceeding *a definition ad definitum*, from the definition to the thing defin'd; that is to say, of not telling who my parents were, and how uncertain an origin, before I came to speak of myself (pp. 1-2).

Los juegos narrativos con los múltiples lectores de la novela se conservan en esta versión: “you will possibly be apt to imagine I say too much, and be ready to call me fool or blockhead for dwelling so long on other peoples defects, while I take so little notice of my own. This I allow to be true; yet give me leave to procure my self as good a character with you as I can...” (p. 2). Así como la verbosidad característica del personaje, se reproduce el estilo atropellado y dialógico de la narración original, aunque se explicitan muchas ironías que sólo estaban sugeridas en el original español. Por ejemplo, en la sección donde Guzmán se reprehende a sí mismo por sus disparates:

But hold, Guzmán! What have you to do to meddle with that Church? Know you not, that they are People the least apt to forgive of any? Are you another *St. Charles Borromeo*, comission'd to preach and give lessons? No, by no means; but when the oven is once heated, a spark or two will fly out. I beg you pardon, good reader, not only for this fault, but whatever others of the like kind I may be guilty of hereafter...(p. 37).

Cabe reparar en el hecho de que, a lo largo del siglo XVIII, no se volvió a hacer una traducción de una versión íntegra del *Guzmán* (pese a que en el catálogo de la biblioteca de Jonathan Swift todavía aparece la traducción de James Mabbe; muestra de que los lectores del siglo XVIII todavía leyeron el texto íntegro del hispanista jacobino²⁵⁷). La tendencia a recortar el texto de Alemán comienza en Inglaterra con la traducción de 1655, aunque, quizás siguiendo la inercia de la publicación de esta versión, todavía en 1656 se reedita por última vez la

²⁵⁷ *A Catalogue of Books. The Library of the Late Rev. Dr. Swift*, Dublin, 1745.

traducción de Mabbe. Resulta importante destacar el apego estilístico que la versión de 1708 tiene con el original castellano, puesto que, tal como reflejan los registros de las bibliotecas de los lectores de la época, fue esta traducción la que se leyó a través del siglo XVIII. Al comparar ésta con otras versiones podadas del *Guzmán*, se advierte la dificultad de recortar la “parte digresiva” de la novela sin afectar, no sólo el estilo, sino el desenvolvimiento mismo de las acciones en la novela.

Un contraste entre el párrafo inicial de la novela tal como aparece en esta versión y el de cierta versión francesa que aparece en Londres en 1783 basta para mostrar que quizás no fueron las “digresiones” las que dieron el tiro de gracia a la novela de Alemán, sino el anodino esqueleto narrativo que quedó después de los recortes. El prólogo de 1783 da testimonio de que los lectores de la primera mitad del siglo todavía leyeron con gusto la novela de Alemán; aunque también muestra el declive de la fama del pícaro hacia finales de siglo:

On peut dire, sans trop hasarder, que le Gusman d'Alfarache étoit tombé dans l'oubli depuis près de trente ans. Toutes les éditions épuisées, il étoit devenu très-rare, & n'étoit connu que des personnes d'un âge déjà avancé, qui l'avoient lu dans leur jeunesse, & à qui il restoit seulement une idée des impressions agréables que leur avoit causé la lecture de cette Histoire: ensorte qu'aujourd'hui il est presque inconnu à tout ce que nous appellons la jeunesse²⁵⁸.

La versión del *Guzmán* a la que esta “juventud” finalmente tuvo acceso no recuerda en casi nada al original. Al recortar de tajo la parte digresiva del relato, el traductor neutraliza la voz que con tanto esmero había particularizado el escritor español y nos da una tediosa cadena de sucesos que podrían haber sido narrados por cualquiera: “Mon pere étoit originaire du Levant; mais étant venu s'établir a Gênes dans sa jeunesse, il passoit pour Genoïis” (p. 1). La versión no ofrece más que el dato puro y duro, sin recuperar la visión particular que el narrador tiene de estos sucesos.

²⁵⁸ *Les aventures plaisantes de Gusman D'Alfarache*, Londres, 1783.

Lo que resulta relevante de esta traducción francesa es que permite establecer el lugar que todavía tenía la novela de Alemán en el imaginario inglés a principios del siglo XVIII. La traducción de 1701 y el testimonio de 1783 establecen una buena probabilidad de que los escritores de la primera mitad del siglo XVIII hubiesen estado en contacto con la novela de Alemán. Finalmente, como ya es sabido, establecer el influjo directo de una obra sobre otra es una tarea imposible, sobre todo en este caso en donde lo que está de por medio es una técnica narrativa; sin embargo, establecer la posibilidad histórica y material de contacto es un buen punto de partida para empezar a evaluar los puntos de confluencia entre el estilo narrativo de Mateo Alemán y los novelistas ingleses que marcaron el devenir de la novela moderna en el siglo siguiente.

CONCLUSIONES

El objetivo de esta tesis fue construir un panorama amplio de los alcances que tuvo el contacto de los ingleses con la literatura del Barroco hispánico durante el siglo XVII. La visión inglesa de los poetas españoles del momento da cuenta del cambio de paradigma estético que se da al despuntar el siglo XVII y del lugar que España ocupa dentro de la gestación de la modernidad literaria encarnada en esta corriente artística. Como se advirtió al iniciar la tesis, el objetivo no fue agotar ninguno de los temas inaugurados sino integrar las diversas pistas encontradas en una narración consecutiva que permitiera iluminar los casos aislados a partir de la visión global, para así generar un conjunto que permitiera ir esclareciendo itinerarios que se pueden explorar con más detenimiento en el futuro.

A lo largo del trabajo se mostró que, pese a la idea generalizada de que en Inglaterra había un sentimiento de animadversión con relación a las cosas de España, cuando no un absoluto desconocimiento de ellas, España fue un referente cultural importante para los poetas y dramaturgos al interior de la corte de los Estuardo, a pesar de la sospecha y recelo político que la nación causaba entre el público inglés. La particularidad del estilo metafísico, descrito mediante esta terminología desde el siglo XVII, parece estar hermanada con las tendencias estéticas continentales importadas durante estos años por los poetas de la corte.

A partir de la premisa de que el concepto es una de las marcas que caracterizan la estética de la agudeza para los poetas de ambas naciones, se tendió un puente entre el sermón, las prácticas de meditación y el desarrollo de un tratamiento particular de la imagen durante este periodo. Así, se estableció la relación entre el tratamiento de la metáfora extendida en autores espirituales como fray Luis de Granada y el estilo poético y sermonístico de John Donne, donde la actualización de la experiencia espiritual a partir de la representación visual encuentra un receptáculo apto en el concepto. El concepto permite indagar en los misterios

religiosos por medio de una imagen que materializa las dificultades intelectuales y vivenciales de la devoción y expresa elocuentemente la experiencia paradójica de la espiritualidad moderna. Si bien es imposible demostrar definitivamente el influjo de un autor sobre otro, la presencia comprobable de Granada en Inglaterra y los paralelismos entre la obra de ambos autores permite ir dilucidando la relación entre Donne y los autores españoles.

El análisis comparativo de los textos se enmarcó en un contexto que establece los puntos de contacto material históricamente comprobables entre algunos de los poetas relacionados convencionalmente con la estética metafísica y el conceptismo español. Esto permitió delinear algunos posibles puntos de encuentro entre los mismos, más allá del examen analítico de los textos. Así, se advirtió que la relación entre Inglaterra y el conceptismo español se da tanto por la vía de la prosa espiritual cuanto por las prácticas discursivas de la corte, que valoraron las particularidades estilísticas de los españoles a través de la exaltación de la agudeza y el ingenio. La valoración (en ocasiones no admitida) del ingenio de Cervantes por parte de los dramaturgos de la corte de Jacobo da muestra de que, a la par de las agendas políticas y diplomáticas que instigaban el interés del público en los asuntos de España, corría un contagio estilístico y temático que nunca acababa de estar desprovisto de una carga simbólica y estratégica para el imaginario de la época.

El rastreo del contexto histórico en el que se enmarcan las traducciones y las obras estudiadas permitió también entender el ejercicio poético como un acto discursivo del que resulta prácticamente imposible destilar una esencia estética desprovista de un significado político. A través del proceso de investigación se advirtió que el grupo de poetas relacionado estéticamente con España pertenecía a un círculo de hispanistas alineado estrechamente con la corte de los Estuardo y con el acercamiento diplomático que se dio entre estas naciones durante este periodo. Así, se mostró cómo, en varias ocasiones, el devenir de la literatura de

España en Inglaterra quedó indisolublemente ligado a los sucesos históricos que antecedieron y siguieron a la Guerra Civil. Posteriormente, para el imaginario de los poetas desterrados del palacio durante los años del conflicto armado, la poesía de ingenio, el teatro, la corte y España se erigieron como una bandera política contra lo que ellos representaron como el barbarismo puritano encarnado en la austeridad de la prosa panfletaria.

El núcleo de preocupaciones temáticas que comparten los poetas hermanados por la causa realista muestra la manera en que, una vez derrotados, varios se valieron de las reelaboraciones continentales del género pastoril para explorar el tema de la vida retirada como una respuesta a la circunstancia vital a la que se enfrentaban. El género, tal como lo reformularon Góngora y sus contemporáneos hizo posible una actualización de la tradición que le permitió a los poetas aproximarse a la realidad circundante por medio de la poesía. En este contexto se enmarcó la producción poética de Marvell, a principios de la década de 1650, y se leyó a la luz de los puntos de encuentro que pudo haber tenido con el gongorismo. La renovación de la tradición pastoril llevada a cabo por Góngora en España, particularmente con la inauguración de la *soledad* como género poético, se lee como un posible germén de la distancia contemplativa que caracteriza el estilo de la poesía de Marvell.

Por último, se mostraron los eslabones que unen al *Guzmán de Alfarache* con el desarrollo de la novela moderna en Inglaterra desde finales del siglo XVII hasta principios del XVIII y se señaló la honda huella que deja la traducción de James Mabbe en la segunda mitad del siglo XVII como modelo de la biografía de criminales. El análisis de las innovaciones narrativas de la novela picaresca en España permitió establecer la relevancia que aún tiene el estudio de este género narrativo para iluminar el desarrollo de la voz narrativa como una entidad ficticia, coherente y autónoma, que distinguió la novela moderna de modelos anteriores.

Varios de los capítulos quedan a la espera de un examen mucho más profundo, sin embargo la esperanza es que este trabajo haya contribuido a advertir nuevos puntos de encuentro entre las dos tradiciones, y que los argumentos esgrimidos para establecerlos hayan resultado lo suficientemente convincentes como para invitar a que se siga indagando en el tema.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- ALEMÁN, MATEO, *Guzmán de Alfarache*, ed. Benito Brancaforte, Cátedra, Madrid, 1984.
- , *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2012.
- , *Les aventures plaisantes de Gusman D'Alfarache*, Londres, 1783.
- , *The Life of Guzman de Alfarache, or the Spanish Rogue*, trad. James Mabbe, Londres, 1708.
- , *The Rogue or, The Life of Guzman de Alfarache. The Witty Spaniard*, trad. A.S., Londres, 1656.
- , *The Rogue: or The Life of Guzman de Alfarache*, trad. James Mabbe, Londres, 1623.
- , *The Rogue: or, The Excellencie of History Displayed, In the Notorious Life of that Incomparable Thief, Guzman de Alfarache, The Witty Spaniard*, trad. A.S., Londres, 1655.
- ANÓNIMO Y FRANCISCO DELICADO, *Lazarillo de Tormes y La lozana andaluza*, Castalia, Madrid, 2001.
- BEAUMONT, FRANCIS Y JOHN FLETCHER, *Comedies and Tragedies*, Londres, 1647.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Alfaguara, México, 2004.
- , *Novelas ejemplares 3*, ed. Juan Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 2001.
- DIGBY, GEORGE, *Bibliotheca Digbeiana, sive, Catalogus librorum in variis linguis editorum*, Londres 1680.
- DONNE, JOHN, *Devotions Upon Emergent Occasions; and Death's Duell*, Vintage, New York, 1999.
- , *Poems*, Londres, 1633.
- , *Poems*, Londres, 1635.

-----, *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, ed. Charles M. Coffin, Modern Library, New York, 2001.

-----, *The Holy Sonnets. The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*, vol. 7, t. I, ed. Gary A. Stringer, Indiana UP, Indianapolis, 2005.

-----, *The Sermons of John Donne*, eds. George R. Porter y Evelyn Simpson, University of California Press, Berkeley, 1957.

DRUMMOND OF HAWTHORNDEN, WILLIAM, “To the much honoured Friend Dr. Arthur Johnston, Physician to the King [c.1629]”, *Literary Criticism of 17th Century England*, ed. Edward Taylor, iUniverse, Lincoln NE, 2000.

-----, *A Cypresse Grove*, Edinburgh, 1623.

-----, *The Works of William Drummond, of Hawthornden*, Edinburgh, 1711,

DRYDEN, JOHN, *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*, Londres, 1693.

FANSHAWE, RICHARD, *Il Pastor Fido, The Faithful Shepherd with an Addition of Diverse Other Poems Concluding with a short discourse of the long Civil Wars of Rome*, Londres, 1648.

FONSECA, CRISTÓBAL DE, *Devout contemplations*, trad. James Mabbe, Londres, 1629.

GÓNGORA, LUIS DE, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Crítica, Barcelona, 2009.

GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, 2001.

GRANADA, FRAY LUIS DE, *Libro de oración y meditación. Obras Castellanas. II*, Biblioteca Castro, Madrid, 1997.

-----, *Meditaciones para todos los días de la semana*, Valencia, 1836.

-----, *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1863.

- , *Obras del Venerable P. fray Luis de Granada*, Madrid, 1786.
- HURTADO DE MENDOZA, DIEGO, *Querer por Solo Querer: To Love only for Love Sake*, trad. Richard Fanshawe Londres, 1671.
- JOHNSON, SAMUEL, “Life of Cowley”, *The Lives of the Poets*, Londres, 1826.
- JONSON, BEN, *Ben Jonson’s Conversations with William Drummond of Hawthornden*, ed. R.F. Patterson, Blackie and Son, Londres, 1923.
- , *The Alchemist*, ed. F.H. Mares, Methuen English Classics, Londres, 1971.
- LOVELACE, RICHARD, *Lucasta*, Londres, 1649.
- MARVELL, ANDREW, *The Complete Poems*, ed. Elizabeth Story Donno, Penguin, Londres, 2005.
- MONTEMAYOR, JORGE DE, *Poesía completa*, Biblioteca Castro, Madrid, 1996.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Metamorfosis*, trad. Ana Pérez Vega, Biblioteca Virtual Cervantes, 2002.
- STANLEY, THOMAS, *Sylvia’s Park, by Theophile. Acanthus Complaint, by Tristan. Oronta, by Preti. Echo by Marino. Loves Embassy, by Boscan. The Solitude, by Gongora, en Anacreon. Bion. Moschus. Kisses by Secundus*, Londres, 1651.
- SWIFT, JONATHAN, A Catalogue of Books. The Library of the Late Rev. Dr. Swift, Dublin, 1745.
- VEGA, LOPE DE, *El arte nuevo de hacer comedias*, ed. Juan Manuel Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ramón García González, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- Walton, Izaak, *The lives of Dr John Donne, Sir Henry Wotton, Mr. Richard Hooker, Mr. George Herbert, and Dr. Robert Sanderson*, Londres, 1825.

FUENTES SECUNDARIAS

- ALONSO, DÁMASO, “Simetría bilateral”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955.
- ANÓNIMO, *Retratos de españoles ilustres*, Madrid, 1791.

- ARDILA, J.A.G, *Cervantes en Inglaterra: El Quijote en los albores de la novela británica*, BHS: Special Issue, 83 (2006).
- , *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, MHRA/Legenda, Londres, 2009.
- BATAILLON, MARCEL, *Novedad y fecundidad del "Lazarillo de Tormes"*, Anaya, Barcelona, 1968.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, "Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo", *NRFH*, 11 (1957), 313-342.
- BONILLA CERESO, RAFAEL, "Góngora: ¿Homero español?", *Cuenca capta: Los libros griegos del s. XVI en el Seminario conciliar de San Julián*, Servicio de Publicaciones, Cuenca, 2011.
- BRANCAFORTE, BENITO, "Benedetto Croce's Changing Attitude toward the Relevance of Spanish Influences in Italy", *Italica*, 44 (1967), 326-343.
- BRAY, XAVIER, *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, The National Gallery, Londres, 2010.
- CAREY, JOHN, *Andrew Marvell: a Critical Anthology*, Penguin, Londres, 1969.
- CAVILLAC, MICHEL, «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna, Casa de Velázquez, Madrid, 2010.
- CHEVALIER, MAXIME, "Folklore y literatura: Lazarillo de Tormes, otra vez" en *La invención de la novela*, ed. Jean Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1999.
- CLARKE, SUSAN A., "Marvell in Royalist Gardens", *Andrew Marvell Society*, 2 (2010), «<http://www.st-andrews.ac.uk/marvellsociety/newsletter/susan-a-clarke-marvell-in-royalist-gardens/>», consultado el 14 de junio de 2013.
- CLOSE, ANTHONY, "Characterization and Dialogue in Cervantes's 'Comedias en Prosa'", *Modern Language Review*, 76 (1981), 338- 356.
- COHEN, JOHN MICHAEL, "Andrew Marvell y el barroco español", *Revista Mexicana de Literatura*, 5 (1956), 494-507.

- DARBY, TRUDI L., "Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, c.1615-1625", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), 425-441.
- DAVENPORT ADAMS, W., *A Dictionary of the Drama*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia, 1904.
- ELLIOT, JOHN H., "Aprendiendo del enemigo: Inglaterra y España en la Edad Moderna", *España y Europa y el mundo de ultramar [1500-1800]*, Taurus, México, 2010.
- EZELL, MARGARET, "Literary History's Alternate Groove", *Literature Compass*, 3 (2006), 444-452.
- FERNÁNDEZ SUÁREZ, JOSÉ RAMÓN, "Repercusiones de la obra de fray Luis de Granada en los sermones de John Donne", *ES: Revista de filología inglesa*, 4 (1974), 109-132.
- FITZMAURICE-KELLY, JAMES, *Spanish Influence on English Literature*, Eveleigh Nash, Londres, 1905.
- FITZMAURICE-KELLY, JAMES, *The Relations between Spanish and English Literature*, University Press of Liverpool, 1910.
- FLOWER, MARGARET, "Thomas Stanley (1625-1678). A Bibliography of his Writings in Prose and Verse (1647-1743)", *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, Vol. 1, No. 2 (1950), 139-172.
- FLYNN, DENNIS, *John Donne and the Ancient Catholic Nobility*, Indiana UP, Indianapolis, 1995.
- FUCHS, BARBARA, *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2013.
- GARCIA LORCA, FEDERICO, "La imagen poética de Don Luis de Góngora", *Obra Completa VI. Prosa*, 1, Akal, Madrid, 2008.
- GARDNER, HELEN, "Introduction", *The Metaphysical Poets*, Penguin, Londres, 1973.
- GOSSE, EDMUND, *The Life and Letters of John Donne*, William Heinemann, Londres, 1899.

- HEIPLE, DANIEL L., "Lope de Vega and the Early Conception of Metaphysical Poetry", *Comparative Literature*, 36 (1984), 97-109.
- HIDALGO-SERNA, EMILIO, "Origen y causas de la "agudeza": necesaria revisión del "conceptismo" español", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18- 23 agosto 1986*, Vervuert Verlagsgesellschaft, Berlin, 1989, pp. 477-486.
- HILL, CHRISTOPHER, "Society and Andrew Marvell", *Modern Quarterly*, 4 (1946), 6-31.
- HUME, MARTIN, *Spanish Influence on English Literature*, Londres, 1905.
- HUNT DOLAN, KATHLEEN, "Figures of poetic disclosure: Marvell and Góngora", *Comparative Literature*, 40 (1988), 245-258.
- IRVING, DAVID, *Lives of Scottish Writers*, Edinburgh, 1839.
- KERMODE, FRANK, "The Argument of Marvell's 'Garden'", *Essays in Criticism*, 3 (1952), 225-241.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «*Lazarillo de Tormes*» en la picaresca, Ariel, Barcelona, 1972.
- LEE, SIDNEY, *Dictionary of National Biography*, Smith, Elder, & Company, Londres, 1901.
- LEISHMAN, J. B., *The Art of Marvell's Poetry*, Hutchinson, Londres, 1966.
- LY, NADINE, "Las *Soledades*: "Esta poesía inútil...)", *Criticón*, 30 (1985), 9-42.
- MACDONALD, ROBERT H., *The Library of William Drummond of Hawthornden*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1971.
- MARTZ, LOUIS L., *The Poetry of Meditation: A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, Yale UP, New Haven and Londres, 1962.
- MATHEWS, ERNST G., "John Donne's «Little Rag»", *Modern Language Notes*, 56 (1941), 607-609.
- MCDIARMID, MATTHEW P., "The Spanish Plunder of William Drummond of Hawthornden", *Modern Language Review*, 44 (1949), 17-25

- MCDOWELL, NICHOLAS, *Poetry and Allegiance in the English Civil Wars. Marvell and the Cause of Wit*, Oxford UP, 2008.
- MCKEON, MICHAEL, *The Origins of the English Novel. 1600-1740*, Johns Hopkins UP, Maryland, 1991.
- MOLHO, MAURICE, “Soledades”, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Crítica, Barcelona, 1977.
- MORATÓ, YOLANDA, “William Drummond de Hawthornden y sus traducciones de Garcilaso de la Vega en la revista londinense 1616 (1934-1935)”, *1611. Revista de Historia de la Traducción*, 4 (2010), «<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/morato.htm>», consultado el 2 de febrero de 2016.
- MORENO BÁEZ, ENRIQUE, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, Revista de Filología Española, Madrid, 1948.
- MORGAN, CHARLOTTE E., *The Rise of the Novel of Manners: A Study of English Prose Fiction Between 1600 and 1740*, Columbia UP, New York, 1911.
- MORGAN, PAUL, “Our Will Shakespeare and Lope de Vega: An Unrecorded Contemporary Document”, *Shakespeare Survey*, 16 (1963), 118-20.
- MUÑOZ ROJAS, JOSÉ A., “Un libro español en la biblioteca de Donne”, *Revista de Filología Española*, 25 (1941), 108-111.
- OSBORN, JAMES M., “Thomas Stanley’s Lost Register Of Friends”, *The Yale University Library Gazette*, 32 (1958), 122-147.
- PARKER, ALEXANDER A., *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Gredos, Madrid, 1971.
- PASTOR, ANTONIO, “Breve historia del hispanismo inglés I”, *Arbor*, 28 (1948), 549-566.

- POETRY FOUNDATION, "Biography: William Drummond of Hawthornden. 1585-1649", en Poetry Foundation, «<http://www.poetryfoundation.org/bio/william-drummond-of-hawthornden>», consultado el 8 de mayo de 2015.
- PRAZ, MARIO, "Stanley, Sherburne and Ayres as Translators and Imitators", *Modern Language Review*, 20 (1925), 280-294.
- , *Secentismo e Marinismo in Inghilterra: John Donne, Richard Crashaw*, La Voce, Firenze, 1925.
- PRITCHARD, ALAN, "Marvell's 'The Garden': A Restoration Poem?", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 23 (1983), 371-388.
- RANDALL, DALE B. J., *The Golden Tapestry: A Critical Study of Nonchivalric Spanish Fiction in English Translation*, Duke University Press, Durham, 1963.
- RICO, FRANCISCO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- ROBBINS, JEREMY, "The Spanish Literary Response to the Visit of Charles, Prince of Wales", *The Spanish Match: Prince Charles Journey to Madrid, 1623*, Ashgate, Hampshire, 2006.
- RODRIGUEZ-LUIS, JULIO, *Novedad y ejemplo de las Novelas de Cervantes*, José Porrúa Turranzas, Madrid, 1980.
- RUSSELL, PETER, "English Seventeenth Century Interpretations of Spanish Literature", *Atlante*, 1 (1953), 65-77.
- SABOR DE CORTÁZAR, CELINA, *Para una relectura de los clásicos españoles*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1987
- SAMSON, ALEXANDER, "1623 and the Politics of Translation", *The Spanish Match: Prince Charles Journey to Madrid, 1623*, ed. Alexander Samson, Ashgate, Hampshire, 2006,

- , "Last thought upon a wind mill?": Cervantes and Fletcher" en *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in England*, ed. J.A. Ardila, Legenda, Londres, 2009.
- SCHELLING, Felix E., *Elizabethan Drama 1558-1642*, Houghton Mifflin, Boston and New York, 1906.
- SIMPSON, EVELYN, "Donne's Spanish Authors", *The Modern Language Review*, 43 (1948), 182-185.
- SMITH, NIGEL, *Andrew Marvell: The Chamaleon*, Yale UP, New Haven, 2010.
- SNYDER, JON, *La estética del Barroco*, Léxico de estética/Machado, Madrid, 2014.
- SYVERSON-STORK, JILL, *Theatrical Aspects of the Novel: a Study of Don Quixote*, Albatros Hispanofila, Valencia, 1986.
- THE NEWGATE CALENDAR, «<http://www.exclassics.com/newgate/ngintro.htm>», consultado el 10 de mayo de 2014.
- THOMAS, H., "Three translators of Góngora and other Spanish Poets", *Revue Hispanique*, 48 (1920), 180-256.
- TREAND, J.B., "Góngora the Father of Baroque Poetry", *Alfonso the Sage and other Spanish Essays*, Constable, Londres, 1926.
- UNDERHILL, J.G., *Spanish Literature in the England of the Tudors*, New York, 1899.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, "Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII", «*Variaciones sobre el pájaro y la red*» precedido de «*La piedra y el centro*», Tusquets, Barcelona, 1991.
- WELLEK, RENÉ, "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 5 (1946), 77-109.

- WELLS, STANLEY, *Shakespeare and Co.: Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the Other Players in His Story*, Penguin, Londres, 2007.
- WILSON, EDWARD M. Y E.R. VINCENT, "Thomas Stanley's Translations and borrowings from Spanish and Italian poems", *Revue de Littérature Comparée*, 30 (1958), 548-556.
- WILSON, EDWARD M., "Did John Fletcher Read Spanish?", *Philological Quarterly*, 27 (1948), 187-190.
- , *Spanish and English Religious Poetry of the Seventeenth Century*, Cambridge, 1954.
- ZEMPLÉNYI, FERENC, "Orthodoxy and Irony. Donne's Holy Sonnet N7", *Studies in English and American (Budapest)*, 6 (1986), 155-70.
- ZIMIC, STANISLAV, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Siglo XXI, Madrid, 1996.