

EROTISMO EN LAS LETRAS HISPÁNICAS

Aspectos, modos y fronteras

edición a cargo de

LUCE LÓPEZ-BARALT y
FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL COLEGIO DE MÉXICO

EROTISMO EN LAS LETRAS HISPÁNICAS

PUBLICACIONES DE LA

NUEVA REVISTA DE
FILOLOGÍA HISPÁNICA

VII

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EROTISMO EN LAS LETRAS HISPÁNICAS

Aspectos, modos y fronteras

Edición a cargo
de
LUCE LÓPEZ-BARALT
FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA

860.9

E71

Erotismo en las letras hispánicas : aspectos, modos y fronteras / edición a cargo de Luce López-Baralt [y] Francisco Márquez Villanueva. -- México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1995.

527 p. ; 22 cm. -- (Publicaciones de la Nueva revista de filología hispánica ; 7)

ISBN 968-12-0601-0

1. Literatura española-Historia y crítica. 2. Literatura hispanoamericana-Historia y crítica. 3. Erotismo en la literatura.
I. López-Baralt, Luce, ed. II. Márquez Villanueva, Francisco, coed.

Primera edición, 1995

D.R. © El Colegio de México

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

ISBN 968-12-0601-0

Impreso en México/*Printed in Mexico*

ESTA PUBLICACIÓN DE LA NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA FUE ELABORADA DURANTE LA DIRECCIÓN DE BEATRIZ GARZA CUARÓN.

LA EDICIÓN ESTUVO A CARGO DE LUCE LÓPEZ-BARALT Y FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA.

ÍNDICE

· LUCE LÓPEZ-BARALT y FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Introducción"	9
· TATIANA BUBNOVA, " <i>La lozana andaluza</i> como lectura erótica"	17
· GUILLERMO CARNERO, "La leyenda del último godo y el romanticismo de Pedro Montengón (1745-1824)"	33
· MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI, " <i>La voluntad dividida</i> de Camerino en la trayectoria de la novela morisca"	47
· JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, "Eros de convento: poesía contra monjas en el Siglo de Oro español"	71
· DANIEL EISENBERG, "Una temprana guía <i>gay</i> : <i>Granada (Guía emocional)</i> , de Gregorio Martínez Sierra (1911)"	111
· MARGO GLANTZ, "La destrucción del cuerpo y la edificación del sermón. La razón de la fábrica: un ensayo de aproximación al mundo de Sor Juana"	121
· PILAR GONZALBO AIZPURU, "Del bueno y del mal amor en el siglo XVIII novohispano"	139
· JUAN GOYTISOLO, "La caja de sorpresas"	159
· CARROLL B. JOHNSON, " <i>Amor aliqua vincit</i> : erotismo y amor en la <i>Diana</i> "	165
· KEVIN S. LARSEN, "El galanteo de la hermana San Sulpicio: vicisitudes modernas de un motivo erótico tradicional" ..	183
· BENJAMÍN LIU, "Obscenidad y transgresión en una cantiga de escarnio"	203
· LUCE LÓPEZ-BARALT, "Un místico de Fez, experto en amores: el modelo principal del <i>Kāma Sūtra español</i> "	219
· MERCEDES LÓPEZ-BARALT, "De signos icónicos en rotación: la manzana y el pecado original según Guamán Poma" ..	259
· TERESA LORENZO DE MÁRQUEZ, "Lectura de una estampa de Goya. Capricho 57, <i>La filiación</i> "	281
· FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Sangre y matrimonio: 'El mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava'"	315

ENRIQUE MARTÍNEZ LÓPEZ, “Erotismo y ejemplaridad en <i>El viejo celoso</i> de Cervantes”	335
MAURICE MOLHO, “ <i>Una dama de todo rumbo y manejo</i> . Para una lectura de <i>El licenciado Vidriera</i> ”	387
PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE, “El despertar erótico de Antón Hernando (En <i>Niño y grande</i> de Gabriel Miró)”	407
SEVERO SARDUY†, “Bosquejo para una lectura del <i>Cántico espiritual</i> seguido de <i>Imitación</i> ”	417
MICHAEL SOLOMON, “Catarsis sexual: la <i>Vida de Santa María Egipciaca</i> y el texto higiénico”	425
MILAGROS TORRES, “Erotismo mesonil en <i>El mesón de la Corte</i> y <i>La noche toledana</i> de Lope de Vega: de la palabra al gesto”	439
LOUISE O. VASVARI, “El hijo del molinero: para la polisemia popular del <i>Libro del Arcipreste</i> ”	461
CARLOS ALBERTO VEGA, “Erotismo y ascetismo: imagen y texto en un incunable hagiográfico”	479
JUAN VICTORIO, “El erotismo en la lírica tradicional”	501
IRIS M. ZAVALA, “1492 y la inscripción de género sexual: la economía libidinal de Colón y Vespucio”	515

INTRODUCCIÓN

Los editores del presente volumen no se consideran llamados a formular, en este momento, ninguna particular apología por el mismo. Sí, únicamente, a recordar las buenas y no escasas razones que en su día nos persuadieron de su oportunidad. No esperaríamos suscitar controversias si afirmáramos que la provincia general de la sexualidad y el erotismo constituye hasta el presente la gran provincia, si es que no continente, todavía inexplorado de la expresión literaria en lengua española. Sería fácil reunir un amplio elenco de carencias que, iniciado en el terreno de la lexicografía tradicional, se extendiera hasta el de la estilística y el de complejos fenómenos psico-lingüísticos de conciencia colectiva. Tanto por lo dilatado del compromiso como por hallarse (creemos) al alcance de casi todos, renunciamos a la tarea de realizar aquí por menudo dicho balance.

No así al de señalar ciertos puntos cardinales en relación con el mismo. Tanto en el área hispánica como en todas partes contribuyó a ello la iniciación de los modernos estudios filológicos en el siglo XIX, esencialmente “victoriano” en todas partes. El problema ha venido más bien del costado de actitudes ciegas e inmovilistas de buena parte de la crítica. Si es hasta cierto punto comprensible que don Marcelino Menéndez Pelayo vedara el estudio de *La lozana andaluza* y su maravilloso lenguaje a críticos “decentes”, no lo es ya tanto el afán de estudiosos más hodiernos por su atenerse en todo esto a un receloso programa de “encubrir lo humano”. El mismo Menéndez Pidal consagró en su día la castidad de nuestra literatura medieval como una de sus características cardinales. Si aun aquí cabría alegar el estado a la sazón de los conocimientos, el gran maestro resulta casi increíble cuando, sobre un plano técnico, manifiesta no saber por qué Juan Ruiz había de pedir perdón a las dueñas por el cazurro atrevi-

miento de su maravilloso zéjel de Cruz, la tan bien y tantas veces *cruzada*.

¿Ha conocido España una literatura erótica? La respuesta depende en gran parte de lo que quiera entenderse por tal, pero siempre dejará suficiente espacio para declarar excesiva la tesis de que sus posibilidades se extinguieron con la falta de descendencia de *La lozana andaluza*. En conjunto, la presencia del erotismo y sexualidad sigue en las Letras españolas las líneas maestras de su desarrollo europeo. Incluso el siglo XVIII, que respecto a esto determina en la Península una de las más altas cotas represoras, tuvo como sabemos algo más que su correspondiente rincón de poesía voluptuosa (Samaniego, Moratín, *Los besos de amor* de Menéndez Valdés). Pero el área hispánica conoció, al mismo tiempo, su fenomenología peculiar a través de formulaciones originales y propias. En vano se buscará en otras literaturas populares el toque de sana elegancia con que la nota erótica funciona en ese inestimable tesoro de los cantarcillos tradicionales. La baja Edad Media, en especial, saca a flote el contacto con experiencias y formas de sensibilidad oriental que no son fácilmente reductibles a un común denominador ultrapirenaico. Ovidio no es aquí razón universal de todo despunte de esta clase. Las esclavas cantoras (*qiyān*) de refinada tradición bagdadí tienen también (por ejemplo) un puesto en nuestra literatura, y Juan Ruiz seguía considerándolas como dechados o árbitros supremos en el arte vocal. Hasta 1609 los libros arábigos de erotología fueron parte de la cultura mudéjar que prolongaba el pueblo morisco. De existencia primero postulada y después puntualmente descubiertos en sus traducciones o refundiciones ibero-románicas, se han mostrado claves para entender efectos de otro modo inexplicables. ¿Y por qué sólo la literatura española había de hacer de un personaje como la alcahueta uno de sus factores axiales a lo largo de siglos? La peculiaridad no se ha extinguido con el advenimiento de los tiempos modernos. Ahí tenemos el caso de Goya, en quien hoy hemos de ver un vasto fenómeno cultural, de profundas raíces humanas y, en conjunto, de un neto carácter semiliterario.

Y, por supuesto, tenemos nuestros problemas. Hemos seguido por demasiado tiempo en una imperdonable ceguera estudiosa, que por lo demás contrasta con hechos como la relativa precocidad del impacto en España de Freud y la atención que, desde principios de siglo, autores que como Gabriel Miró, Palacio Valdés, Salvador Novo, G. Martínez Sierra y muchos otros prestan a la experimentación en el vasto campo del erotismo. La apertu-

ra que en terrenos tenidos por inabordables (maternidad, homosexualidad, etc.) practicaba el arte de Federico García Lorca le ganó los más negros odios de una tradicional conciencia represora, que con ella se veía atacada (no sin razón) en sus cimientos y no había de conformarse con menos que el sacrificio humano del poeta. Fútil y tétrico paréntesis bajo un proceso que, en la segunda mitad del siglo, había de producir un gran avance de los temas eróticos (Juan Goytisolo, C. J. Cela, Luis Antonio de Villena, Julián Ríos, etc.), hasta correr hoy el obvio riesgo de trivializarlos, lo mismo que antes ocurriera con el amor cortés o con el petrarquismo.

Existe también el área peculiar que definen las Letras hispanoamericanas, con su balance de siempre en lo relativo a lo afín dentro de lo diverso. El elemento diferencial supuesto por la naturaleza y las etnias india y negra estuvo y están irremisiblemente allí. Erotismo y sensualidad son aspectos fundamentales en la amplia literatura de la conquista, desde las Malinches y las Guacoldas hasta las amargas denuncias de Guamán Poma. Los mestizajes no han acabado aún, ni en lo biológico ni en lo literario. El mismo Zorrilla se rendía, tras su familiaridad con la tierra mexicana, al fenómeno abrumador del Nuevo Mundo y a las realidades que en moral y axiología imponía éste a los mismos que, sin reconocerle, lo invitaban a ver representar *Don Juan Tenorio* en el galpón de cualquier lejana hacienda. Podríamos hablar después de Valle Inclán, con el mito sensual modernista de su Niña Chole y las pasiones tropicales de su maravilloso *Tirano Banderas*. Será preciso realizar algún día el estudio comparativo del erotismo literario a ambos lados del Atlántico, una tarea en parte ya esbozada por Octavio Paz en ensayos como *Conjunciones y disyunciones*. Salta a la vista la actitud relativamente gozosa y desculpabilizada con que escritores de hoy como García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Luis Rafael Sánchez abordan estos temas. La obra erótico-festiva de un Cabrera Infante o un Sarduy no encuentra paralelos al otro lado del Atlántico, donde tiende a predominar la reflexión atormentada o dolorosa (Juan Goytisolo), cínica (J. C. Cela) o líricamente enfocada (Cernuda e incontables).

La situación actual de los estudios es otra cosa. Se da todavía un claro desfase entre la creación, antigua y moderna, y la sensibilidad e instrumentos de un extenso y hasta hace poco decisivo sector de la crítica. Las raíces hondas del problema vienen de la obstinada tendencia a no ver sino una balsa de aceite en toda

la cultura de habla hispana. Estudiosos no poco destacados padecieron y hasta siguen padeciendo una excesiva proclividad a forzar la máquina hacia el disparador del “didactismo”, entendido en su sentido más conformista y edificante. Cabe reunir, por ejemplo, todo un elenco bibliográfico destinado a enaltecer el *Libro de buen amor* como un itinerario del pecador en lucha con la carne y deseoso de alcanzar su salvación a través del arrepentimiento, y ayudado por la Virgen María. El estudio llamado “social” de *La Celestina* proyecta sobre la misma conceptos modernos como la ociosidad del grupo nobiliario y la lucha de clases, pero ignora por completo el espeso mundo de la prostitución, en cuanto uno de los fenómenos más visibles de la vida bajo-medieval. El obsceno *Convite* de Jorge Manrique a su madrastra (poema no menos “comentable” que las *Coplas* a su padre el Maestre) es del todo ignorado, cuando no se lamenta como una mácula que ojalá cupiera eliminar de su exquisito y cristianísimo canon. Nadie se ha preocupado tampoco de explicarnos el título (transparente para la época) de “¡Ay, panadera!”.

Se hace por olvidar, sobre todo, el regocijo y cariño con que los grandes autores del período clásico pusieron a contribución y a su vez extendieron creadoramente los infinitos recursos de la expresión erótica. Pensemos en Góngora y su “chupar” de claveles-labios carmesíes o maliciosas consideraciones acerca del dedal y la aguja de sus comadres. Pensemos en el inagotable Lope, haciendo restallar de pujante carnalidad las inocentes hierbas y plantas de su huerto. Quevedo y su deliciosa acuñación de “las hermanitas del pecar”. ¿Y de qué bibliografía disponemos en relación con las *Cartas del Caballero de la Tenaza*? El estudio que Unamuno llamó “masorético” de los textos cervantinos tuvo buen cuidado de evitar toda zona tenida por escabrosa o tendiente a caracterizar a su autor como algo menos que un héroe nacional o un santo de retablo. La buenaventura de la idealizadísima Preciosa provocó una verdadera espantada crítica con aquella prevención a las damas contra las “caídas de espaldas”, y el impaciente deseo de algunos “polvos” por parte de las desdichadas cautivas de la casa-prisión de Carrizales ha pasado sin la menor anotación por parte de los infinitos editores. *La tía fingida* sigue siendo tenida por indigna de Cervantes en presencia de argumentos que habrían inducido a acogerla con entusiasmo si hubiera versado sobre alguna gloria nacional como Lepanto o algún misterio mariano. Por su parte, Lope podía montar toda una comedia sobre la imagen de *pan* ‘genital femenino’ (*Los espa-*

ñoles en Flandes) y hasta presentar a Isabel la Católica vendiendo equívocamente su *pan* por los campamentos durante la contienda sucesoria (*El mejor mozo de España*). No se nos quedará tampoco sin decir que hay todavía quienes consideran inocente casualidad que la amante *Dorotea* se manifieste harta de comer tanto *pollo* (y no otro alimento) en cierta melancólica coyuntura de su complicada vida sentimental.

Tales y tan brillantes desenfados de nuestros clásicos revestían para ellos el carácter de una espontánea lealtad a la verdad de la vida y del lenguaje, que para nada tenía por qué interferir con sólidas convicciones morales y religiosas, que eran en todo caso harina de otro costal. La sensibilidad moderna inventa en esto escollos que no estuvieron allí para los contemporáneos. La mojigatería burguesa y “piadosista” (terminología de C. J. Cela) podía llegar, en cambio, a extremos jocosos, favorecidos por la naturaleza de obras, géneros y autores (¡tanto sacerdote y tanto fraile por todas partes!). Mientras que Santa Teresa no tiene ningún reparo en hablar de sus padecimientos de la “madre”, un moderno editor se cree obligado a anotar que de veras quería decir “de los nervios” (idealmente, una santa debería carecer de matriz, que para nada había de servirle). “¿Pero cómo es que la Inquisición dejaba pasar tales cosas?”, nos ha argumentado alguna vez algún escéptico hispanista anglosajón. Ha sido necesario refrescarle entonces la memoria respecto a que el Santo Oficio no se ocupaba para nada de cuanto no abandonara el plano de las flaquezas humanas para entrar en el del extravío doctrinal. Al otro extremo de la herejía puritana, la España inquisitorial y castiza era una sociedad abiertamente fornicante. Obras tan obscenas como la *Carajicomedia* o el *Pleito del manto* pueden entenderse como un escándalo ante la licencia institucionalizada y a la política con que unos Reyes *Católicos* fomentaban las mancebías como medio de canalizar hacia su fisco el lucro de la prostitución. El convento, uno de los polos tanto sociales como literarios de la época, conoció el morboso fenómeno del galanteo monjil, materia para tanto escarceo de plumas socarronas o desvergonzadas. Lope (familiar del Santo Oficio) se reía del tipo, que en lo físico parecía estampillado, “del que sale en el auto por la simple fornicación”, pero que no solía ser ningún libertino como él mismo, sino siempre un individuo medio destornillado que predicaba no ser pecaminoso el trato carnal entre solteros, o con mujeres públicas una vez (eso sí) debidamente pagadas. Se da más de una paradoja, no causada ciertamente por ningún espíritu liberal, en

la actitud hacia el sexo bajo un clima cerradamente represor y autoritario. Un teólogo profesional como fray Gabriel Téllez devalúa la lujuria frente a los errores intelectuales en torno a la Gracia, y subyuga a sus auditorios con la iniciativa amorosa de la mujer, en que la moral heredada veía la última trinchera de su sistema (el hombre cortejado no tiene el pobre una *chance*). El Santo Oficio creó serias dificultades a demasiados poetas y escritores, pero a ninguno, que recordemos, por directa razón de transgresiones de esta clase. Es cierto que en el proceso de fray Luis de León se personó cierto frailuco para declarar su escándalo ante el subido erotismo de su traducción del *Cantar de los cantares*, pero nadie le echó ninguna cuenta y el ilustre acusado no tuvo dificultad ni piedad a la hora de aplastarlo con su sarcasmo: el pobre hombre era protegido por su ignorancia cuando leía las mismas cosas en lengua latina, que también tiene sus vocablos para denominar ombligo, pechos y muslos.

Cabe decir que, a cambio de no rozar ni aun de lejos una ortodoxia no católico-romana (que hubiera sido normal), sino dictada por la fusión irracional de Iglesia y Monarquía, la literatura española se benefició en este punto de un laxismo oficial que no hubiera hallado pase en otros ambientes y no se diga, en especial, los de signo protestante. Recuérdese que el teatro inglés no admitía la actuación femenina y fue muy pronto suprimido en seco por la opinión puritana y rigorista. La misma mentalidad que en España no pudo nunca imponerse hasta muy avanzado el siglo XVIII, y aun entonces nada más que debido a la mortífera comunidad de objetivos entre el prurito neoclásico de los ilustrados y la cerrazón de los predicadores fanáticos. Éstos eran para entonces casi todos, energúmenos que, como sabemos, tro-naban contra el atentado que a la moral pública suponían piezas tan licenciosas como *La serva padrona*, que traían inverecundos cantantes italianos. Se había hecho mucho camino, porque nuestro teatro del Siglo de Oro no conoció en realidad obstáculos de ese tipo. Tuvo siempre como pilar la presencia de la mujer, que hasta un grado exhibicionista triunfaba con su belleza, que era lo único que el público les exigía, y lucía las piernas en los incontables papeles de heroínas vestidas de hombre. La comedia, cautelosísima en su tratamiento de una ortodoxia política y religiosa, consagraba indefendibles sacramentos hispánicos, como la sangrienta venganza de honor, a la vez que se ofrecía en realidad semipagana en su presentación de las relaciones entre los sexos. La increíble doña María de Zayas no encontró tampoco dificul-

tades para ofrecernos una novelística que no se detiene al llegar las parejas a lo que ella llamaba el “amoroso potro” del lecho. Quiere decir que nos queda todavía mucho que aprender acerca del medio o sociología literaria que produjo tanto a aquella gran escritora como al *Jardín de Venus* y los *136 sonetos anónimos* que Foulché-Delbosc publicara en 1901. Dígase lo mismo de toda una literatura aún no reconocida en torno a la figura de la cortesana (una *cortesanesca*), que tanto en el teatro como en la lírica y en la novela de corte produjo lo mismo rijosidades, pesadeces y chuscadas que una obra del calibre de *La Dorotea*. El *Romancero general*, con su riada de testimonios acerca de la juvenil experiencia erótica de una generación de poetas entre los que figuraban Lope, Góngora y Cervantes, permanece como uno de los rincones menos estudiados de todo el período clásico.

Naturalmente, no todo marcha tan retrógrado ni descuidado y el campo hispanista cuenta también con muy buenos oficiales en el conocimiento e investigación de estos temas. Se da una neta y saludable ruptura a partir del *Diccionario* o *Diccionarios secretos* (o no tanto) de C. J. Cela y de toda una nueva generación de lexicógrafos del marginalismo y la sexualidad, con una destacada participación en esto del hispanismo francés, con su inclinación interdisciplinar por la antropología y estudios de novísima orientación sociológica. El estudio del sema virtual (Guiraud, Pottier, B. Garza) ha permitido recuperar vastas zonas hipotecadas o perdidas del lenguaje. El impacto de teóricos como Bataille, Bakhtin y Foucault ha ejercido, como en todas partes, su efecto de abrir nuevos horizontes. Estructuralismo, semiología y psicoanálisis han dicho también su palabra, tan incitante como eventualmente expuesta, a su vez, al desvarío en ausencia de una seria disciplina filológica. Si el estado actual ofrece todavía grandes sombras y lagunas, el futuro se perfila no poco alentador. Al incorporar en toda su plenitud este aspecto para tantos textos aún inéditos de la literatura española del nuevo siglo, cuyos cambios ya rondamos, se hallará con un nuevo frente de tareas y oportunidades. ¿Cuándo habrá quien aclare lo que los italianos (Maquiavelo, Bibbiena, Aretino) pueden deber a la intertextualidad de *La Celestina*?

El presente volumen no pretende, por todo ello, acreditarse ni como pionero ni como definidor de ningún nuevo estadio. Sólo pretende agrupar ejemplos de una diversidad de posibilidades y de metodologías, con miras a consolidar una normalización de los estudios acerca de la representación literaria de la sexuali-

dad y el erotismo en la literatura o literaturas hispánicas. La colaboración para esto solicitada atiende a ofrecer ante todo una muestra de orientaciones, campos y puntos de vista originados de distinguidos estudiosos de edad, escuelas y nacionalidades igualmente diversas. En relación con lo mismo hemos procurado también incluir la colaboración de algunos autores que pueden actualmente considerarse maestros de la tarea creadora en estos terrenos. Nos complace manifestar aquí nuestra mayor gratitud a todos ellos, así como, muy en especial, a Beatriz Garza Cuarón (origen de la idea) y a la dirección de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, que una vez más nos ha distinguido con su inestimable confianza al encargarnos la dirección editorial de la amplia y estudiosa cosecha recogida en las páginas que siguen.

LUCE LÓPEZ-BARALT
Universidad de Puerto Rico

FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA
Harvard University

LA LOZANA ANDALUZA COMO LECTURA ERÓTICA

...cosas de amor, que
deleitan a todo hombre...
DELICADO

En la *Dedicatoria* (o el *Prólogo*) del *Retrato de la Lozana Andaluza* está asentado que el libro fue escrito para “tomar placer” y “gozar”¹ de su lectura. El autor confía en que los “discretos lectores” aprecien el “placer y gasajo que de leer a la señora Lozana les podrá suceder” (CA, 170). No es necesario documentar el aprecio universal por el chiste erótico, probablemente el tipo primordial de “solacio” (CA, 492) que el “prudente letor” (CA, 485) pudiese obtener de este texto: hacer con base en ese género oral una obra literaria es algo más complejo y comprometedor. El poner por escrito todo este caudal de la inventiva procaz², encauzado magistralmente por una trama coherente, pero sobre todo en torno a un personaje central, significaba toda una hazaña más o menos inusitada. El clérigo andaluz estaba muy consciente de ello al plantearse la posibilidad de que “alguno se maravillare que me puse a escribir semejante materia” (CA, 169). Pero además otra clase de deleites más sutiles pudo proporcionar, y siguió haciéndolo a través de los tiempos Francisco Delicado, vicario del Valle de Cabezuela y alguna vez párroco de

¹ Citaré la edición de Claude Allaigre: FRANCISCO DELICADO, *Retrato de la Lozana Andaluza*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 167; en adelante, CA, seguido del número de la página, en el texto.

² Cuyo impacto erótico algunos ponen en duda. Cf. FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “El mundo converso de *La Lozana Andaluza*”, *Archivo Hispalense*, 56 (1973), pp. 87-97.

la iglesia Santa Maria in Posterula en Roma³: la representación de la vivencia del amor carnal, manejada magistralmente evitando las descripciones, y recurriendo al poder evocador del discurso en su función expresiva. También el goce de la escritura debería tomarse en cuenta al hablar de *La Lozana*: por ejemplo en el anexo “Cómo se excusa el autor en la fin del Retrato de la Lozana, en laude de las mujeres” (CA, 483) alude al hecho de que el proceso mismo de la escritura le producía también placer y descanso: “parecía que me espaciaba con estas vanidades” (CA, 485).

Delicado muestra un entusiasmo singular por el amor carnal:

Y como la mujer sea jardín del hombre, y no hay cosa en este mundo que tanto realigre al hombre exterior, y que tanto y tan presto le regocije, porque no solamente el ánima del hombre se alegra en ver y conversar mujer, mas todos sus sentidos, pulsos y miembros se revivifican incontinente (CA, 483-484).

Entre otros muchos valores que indudablemente el *Retrato de la Lozana Andaluza* contiene —los históricos, histórico-literarios, filológico-lingüísticos, e incluso los de crítica social y de autocrítica autorial, precursora de la conciencia moderna— quiero analizar el rango de lectura erótica que el libro posee, por lo demás relacionado estrechamente con cada uno de los “otros” aspectos que acabo de mencionar. En general los investigadores que se ocupan de *La Lozana* no relacionan el interés por la obra con su carácter erótico o incluso pornográfico, del que Delicado, sin embargo, muestra tener conciencia desde las primeras líneas de la *Dedicatoria*⁴. El análisis de la obra en muchas ocasiones se justifica por alguna de las razones académicas que acabo de señalar, si no por todas juntas. Uno de los primeros en señalar la situación un poco cómica del contraste entre el desparpajo de “Aldonza la andaluza lozana” y la seriedad académica de sus analistas

³ Cf. F. A. UGOLINI, “Nuovi dati intorno alla biografia de Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia*, 12 (1974-1975), pp. 445-470.

⁴ En seguida busca alguna explicación o justificación para esta clase de lectura: “Los santos hombres por más saber, y otras veces por desenojarse, leían libros fabulosos y cogían entre las flores las mejores” (CA, 170). El deseo de justificar la lectura erótica se manifiesta en los anexos “Como excusa el autor . . .”, *Explicit, Epístola del autor y Digresión que cuenta el autor de Venecia*.

fue Segundo Serrano Poncela⁵. Después de una serie de trabajos que trataron lo erótico de una manera más o menos tangencial (los mencionaré más adelante), en los últimos tiempos las cosas están cambiando, sobre todo a partir de los reveladores estudios de C. Allaigre, que han mostrado hasta los extremos insospechados la ambigüedad semántica de la obra y la desfachatez de algunas escenas que antes permanecían opacas. En este trabajo analizaré la situación de *La Lozana* como lectura erótica a través de su historia desde las posiciones de la estética de la recepción y de las ideas acerca del lector incluidas en las teorías de Mijaíl Bajtín.

¿Quiénes, verosímilmente, fueron los primeros “lectores y audientes” (CA, 492) del *Retrato*?

Muy probablemente, el texto manuscrito, redactado entre los “treinta días del mes de junio” del “año mil y quinientos y veinte e cuatro” (CA, 175) y el “primo de diciembre” (CA, 481) del mismo año, según hace constar el mismo autor, fuese destinado inicialmente a la lectura oral⁶ ante un público de amigos y cómplices que hubiese compartido un mismo horizonte de expectativas⁷ y los mismos intereses y saberes previos con el autor. Este “audiente” colectivo como el primer destinatario inmediato del texto se intuye en la semántica del vocablo ‘gasajo’, empleado por el autor al definir los efectos de la lectura sobre su público⁸.

⁵ “Aldonza la andaluza lozana en Roma”, *Cuadernos Americanos*, 3 (1962), pp. 117-132.

⁶ Acerca de la difusión oral de las obras literarias, remito a los varios trabajos de MARGIT FRENK, serie iniciada por “Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 1980), Bulzoni, Roma, 1982, pp. 101-123.

⁷ “La suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada”. Siendo el concepto original de H. R. Jauss, la definición es de ARNOLD ROTHE, “El lector en la crítica alemana contemporánea”, trad. de J. A. Mayoral, en *Estética de la recepción*, compilación de textos de J. A. Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987, p. 17.

⁸ Lo de “placer y gasajo” muy probablemente se refiriera a una lectura compartida, naturalmente en voz alta, entre amigos. COROMINAS, en el *Diccionario crítico y etimológico de la lengua castellana*, 3a reimpr., t. I, Gredos, Madrid, 1976, s. v. ‘agasajar’ relaciona el vocablo ‘gasajo’ con el gót. **gasali* ‘compañía’, derivado de **gasalja* ‘compañero’ (alem. *Geselle*). “Mas pronto —dice Corominas—, se especializó nuestra familia de vocablos en el sentido de reunión o compañía para divertirse”. En este sentido primitivo aparece en el *Libro de buen amor*, en el Arcipreste de Talavera, en Juan del Encina, etc.

La concepción “dramática” de muchos episodios lozanescos se apoya igualmente en los sobreentendidos compartidos por el autor que lee su obra en voz alta, acompañándola con mímica, entonación y gesto, y los “lectores”, los que son de hecho “auditores” y participan en vivo descodificando por ejemplo el sistema de deícticos en relación con los tiempos, lugares y personajes concretos⁹. El chiste erótico, el conceptismo verbal “cazorro” y la dramatización de la vivencia erótica, en particular de la femenina —rasgo patentemente novedoso aun en esta clase de creación verbal—, enmarcados en un argumento cohesionado por un personaje de categoría semifolklórica, se actualizan, pues, en una forma colectiva y como una permanente interacción entre el autor y sus receptores. Es una lectura colectiva y despersonalizada, y el júbilo que creíblemente provoca, a pesar de evocar la estructura arcaica del carnaval, es de un nivel que puede ser evocado en un ambiente análogo de nuestro tiempo. Las presencias, los sobreentendidos y un mismo horizonte compartido constituyen sus características esenciales.

La riqueza semántica de *La Lozana* es principalmente oral y discursiva. La estructura de la obra omite descripciones casi por completo, y el “auctor”, que al principio limita sus intervenciones a la acotación de tipo dramático, prescindiendo de sus prerrogativas de narrador, pronto se incorpora en el argumento como un personaje más, dramatizando hasta el propio acto de escritura. Así, nos enteramos de cuanto pasa entre los personajes exclusivamente a través de lo que ellos dicen y lo que el autor instantáneamente apunta en su cuaderno¹⁰. En esta relación asombra la capacidad del metanarrador para transcribir la vivencia erótica femenina a través de los actos de habla factibles y verosímiles: el sexo como ilocución aparece en *La Lozana* principalmente como algo que siente y expresa la heroína¹¹.

“... Por lo común *gasajado* es ‘placer colectivo que se toma en compañía’ ” (*ibid.*). Cf. también ALLAIGRE, Introducción, CA, 24.

⁹ Cf. LOUIS IMPERIALE, *El contexto dramático de “La Lozana Andaluza”*, Scripta Humanistica, Potomac, Maryland, 1991, pp. 145-179.

¹⁰ El carácter polimorfo y omnipresente de la figura autorial en el *Retrato* fue calificado por L. IMPERIALE como “microbio patógeno del cuerpo textual” (“El auctor ante sus personajes en *La Lozana Andaluza*”, ponencia en el XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, CA, agosto 1992).

¹¹ Con alguna excepción desde luego; pero las vivencias masculinas no van mucho más allá de “En vella se me desperezó la complisión” (mamotreto XXIV, CA, 290), y otros comentarios por el estilo.

La propia Lozana fue también “letora” de textos eróticos. Tales lecturas de la literatura amatoria aparecen en el *Retrato* con un carácter marcadamente autorreferencial. Desde el frontis se anuncia que el libro “contiene muchas más cosas que la Celestina” (CA, 165). Como observa Ángel Chiclana, tal declaración implica que la figura de Aldonza-Lozana, secuela celestinesca, “es su propio argumento”, esto es, logra una autonomía, mientras que Celestina, a pesar de su posición central en la *Tragicomedia*, desempeña sin embargo una función auxiliar. Las aventuras eróticas de Aldonza y aun sus actividades propiciatorias en asuntos eróticos de otros personajes son la propia sustancia del *Retrato*¹². La heroína está asociada genéricamente a Celestina, pero a la vez es lectora-“audiente” de *La Celestina*, así como de la *Comedia Tinellaria* de Torres Naharro y de las “coplas de Fajardo”, por más señas de la anónima *Carajicomedia*¹³. El carácter ambiguo y en cierta forma fetichista de la supuesta lectura de *La Celestina* ha sido señalado por C. Allaigre¹⁴. Según el investigador francés, hay una confusión entre *La Celestina* como obra, la Celestina mujer y la misma Lozana. La lectura erótica se identifica con el acto erótico. En este orden de las cosas, quisiera insistir en el carácter polisémico y ambiguo de la propia Lozana: Lozana personaje descrito por el autor, *La Lozana* libro escrito por el autor, y Lozana como cierta proyección libidinal del yo autorial¹⁵. Como dije, el metanarrador actualiza el acto discursivo-

¹² Cf. ÁNGEL CHICLANA, la Introducción a su edición de *La Lozana Andaluza*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 46.

¹³ Incluida en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, que “fue impreso en la muy noble cibdad de Valencia por Juan Viñao a XXII de Febrero, año MDXIX”, parte a su vez del *Cancionero General* de Hernando del Castillo.

¹⁴ Cf. “*La Lozana Andaluza et le divertissement*”, en *La Fête et l'Écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Colloque International France-Espagne-Italie, Aix-en-Provence, 6-8 décembre 1985, Publications-Diffusion Université de Provence, Aix-en-Provence, 1985, p. 186.

¹⁵ “Lozano” figura en uno de los grabados que aparecen en el *Retrato* de “Córdoba la llana”, patria de la heroína y del autor. El sueño de Lozana sobre el “árbol de la vanidad” en el mamotreto 66 es asumido como propio por el “auctor” en el anexo “Cómo se escusa el autor...” (CA, 485). Según la interpretación que da UGOLINI al grabado del frontis, a Venecia se dirige el libro *La Lozana* con su contenido, y no el personaje Lozana con su séquito (cf. *op. cit.*, p. 475). Estos, y otros datos son los que sostienen la interpretación mía que sostengo en *F. Delicado puesto en diálogo*, pp. 208-210, y en “La malicia malencónica de Francisco Delicado” (*Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas de II Congreso de la A. I. S. O., Salamanca-Valladolid, julio

sexual a través de la voz femenina. Sobre todo me refiero al famoso mamotreto XIV, que representa la escena erótica con Rampín, porque las otras representaciones del acto amoroso, tanto de Lozana con diversos hombres como de otros personajes femeninos, como Divicia, son de carácter deíctico: más señalan, contando con la participación del lector, que verbalizan la vivencia¹⁶.

Al señalar el primer nivel de la recepción¹⁷ del *Retrato*, esto es, la hipótesis acerca de la circulación del manuscrito primitivo, aún no destinado a la imprenta¹⁸, se puede reconstruir la intención inicial y el horizonte de expectativas de los primeros “lectores” en el ambiente familiar y jocoso, en que privarían sus propias reglas de comunicación. El carácter lúdico y, por así decirlo, comunitario distingue este tipo de lectura erótica en comparación con cualquier lectura crítica posterior. Ya lo sabía la madre Celestina: “¿Hay deleite sin compañía?”¹⁹ y Pármeno

1990, ed. Manuel García Martín, Ediciones Universidad, Salamanca, 1993, pp. 195-202).

¹⁶ “Creemos que una de las virtudes fundamentales del discurso artístico estriba en el acto de sugerir una determinada realidad, aun cuando ocurre sobre la plataforma teatral” (L. IMPERIALE, *op. cit.*, p. 232).

¹⁷ “El concepto de recepción puede referirse a actividades sumamente variadas del receptor [...] Recepción implica toda actividad que se desencadena en el sujeto receptor, desde el puro entender hasta las múltiples reacciones que suscita, y que incluyen tanto cerrar el libro bruscamente como aprender de memoria, copiar, regalar, escribir una crítica, hacer un yelmo de visera con la parte inferior de cartón y montar a caballo...” (KARLHEINZ STIERLE, “¿Qué significa recepción en los textos de ficción?”, en *Estética de la recepción*, ed. cit., pp. 89-90). Concepción de recepción muy compatible con la “actitud de respuesta” bajtiniana. “El hablante tiende a orientar su discurso, desde el horizonte que lo determina, hacia el horizonte ajeno del receptor y entabla relaciones dialógicas con aspectos de este horizonte. El hablante irrumpe en el horizonte ajeno del oyente, construye su enunciado sobre el territorio ajeno, sobre el fondo aperceptivo del oyente” (BAJTÍN, *Voprosy literatury i estetiki* [Cuestiones de literatura y estética], Judozhestvennaia Literatura, Moscú, 1975, p. 95. La traducción es mía). Cf. también BUBNOVA, “El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29 (1980), pp. 87-114.

¹⁸ Delicado dice: “[...] el cual retrato me valió más que otros cartapacios que yo tenía por mis legítimas obras, y éste, que no era legítimo [*sic*], por ser cosas ridículas, me valió a tiempo, que de otra manera no lo publicara hasta después de mis días” (CA, 508).

¹⁹ Cito la edición de Dorothy S. Severin, FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, introducción de Stephen Gilman, Alianza, Madrid, 1981, p. 71.

sentenciaba: “El placer no comunicado no es placer”²⁰. Ahora bien, tratándose de la lectura erótica de tipo prostibulario, se adivina detrás de los primeros lectores a una comunidad masculina. No es el florido jardín del *Decamerón* el escenario lectivo de nuestra obra, y el juego social que mediante la lectura se desenvuelve implica otro tipo de socialización erótica, que la obra de Boccaccio difícilmente admite. Sin embargo, Lozana como personaje sí es participante de semejantes espacios de lectura, y entre estos dos niveles de recepción de la obra: el “real” o codificado en el discurso, y el ficticio o representado en el argumento, se crea una tensión que contribuye a la complejidad semántica y ambigüedad erótica desde la perspectiva del lector contemporáneo, nivel que conviene señalar como real, sobrepuesto a la reconstrucción hipotética de la lectura codificada en el texto²¹.

Lo erótico, dentro de la concepción carnavalizada del mundo —Bajtín *dixit*—²², era la materia “ridiculosa”, no tanto satírica como ambivalente, por transmitir valores sociales primigenios y esenciales: sexo como vida y como tumba, enfermedad (en el caso de *La Lozana*, pero también en Rabelais) como alegre castigo a quien se divertía demasiado, y el carácter ambivalente de la muerte asociada al erotismo natural y la alegría de vivir²³. La muerte real relacionada con vidas reales aparece cuando la Historia, con el Saco de Roma, irrumpe en el horizonte atemporal carnavalizado de los personajes cuasi-folklóricos del libro. Ningún anuncio ni profecía de lo por venir puede tomarse totalmente en serio en este ambiente delirante de la “Roma putana” (CA, 216). Alguien “predica cómo se tiene de perder Roma y destruirse en el año XXVII, más dícelo burlando” (CA, 242). Aunque el transcurso del tiempo marca físicamente a la heroína,

²⁰ *Ibid.*, p. 135.

²¹ El solitario y hedonista “placer del texto” del que pueden disfrutar los lectores de nuestro tiempo en realidad implica, en relación con *La Lozana*, un alto nivel de competencia profesional, por las dificultades que presenta el texto, y hace un interesante contraste con el júbilo carnavalesco en que probablemente el texto se integraba.

²² Sobre todo en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. castellana Julio Forcat y César Conroy, Barral, Barcelona, 1974, *passim*.

²³ El tratadillo médico sobre la cura de la sífilis que Delicado escribió, y que se tomaba en consideración hasta bien entrado el siglo XVIII (cf. Introducción de JOAQUÍN DEL VAL a su ed. del *Retrato*, Taurus, Madrid, 1967), tiene un carácter lúdico y paródico, homólogo a *La Lozana*. Por lo demás, la risa como recurso curativo no contradice su objetivo médico, como lo prescribía Hipócrates (cf. BAJTÍN, *op. cit.*, p. 66).

quien cambia simbólicamente de nombre de acuerdo con las etapas de su vida²⁴, su esencia caracterológica y su actitud hacia la vida permanecen inalterables, y sólo más allá del argumento, en el contexto histórico, Lozana, que en cierta forma es el autor mismo²⁵, cambia de perspectiva²⁶.

Lo colectivo y lo “ridiculoso”: éstas son pues las claves según las cuales está codificado el universo erótico de *La Lozana*, formando parte de su estrategia autorial²⁷. Delicado no fue el primero ni el único en concebir el erotismo en un contexto dialógico de la obra abierta²⁸. Así circularon las “coplas del Arcipreste”, antes de formar el *Libro de buen amor*²⁹. La reconstrucción de estas circunstancias nos contesta la primera pregunta del “catálogo de problemas” que se plantea la estética de la recepción:

²⁴ Cf. MERCEDES PAGLIALUNGA DE TUMA, “Erotismo y parodia social en *La Lozana Andaluza*”, en: *La idea del cuerpo en las letras españolas (siglo xiii a xvii)*, ed. Dinko Cvitanovic, Universidad Nacional, Bahía Blanca, 1973, pp. 118-153, y CLAUDE ALLAIGRE, *Sémantique et littérature. Le “Retrato de la Lozana Andaluza” de Francisco Delicado*, Grenoble, 1980, capítulo IV.

²⁵ Cf. BUBNOVA, *op. cit.*, pp. 207-208; ALLAIGRE, Introducción a CA, p. 155; IMPERIALE, *op. cit.*, p. 118.

²⁶ Sin embargo, C. ALLAIGRE considera que los anexos, a los que me refiero al hablar de “cambio de perspectiva”, son también de carácter paródico y burlesco. Cf. su Introducción. Para mí, los preliminares, los anexos y las interpolaciones son señal de una intervención posterior (quizás en varias etapas) del autor en el manuscrito primitivo, relacionada con nuevas circunstancias y tal vez con un cambio existencial más profundo.

²⁷ Que consiste en lectura oral y carácter abierto de la obra: “yo lo escribí para enmedallo por poder dar solacio y placer a letores y audientes” (CA, 492), y “que otrie que más supiera lo emendara” (CA, 508). Consciente del carácter tópico de esta clase de declaraciones, así como de la contradicción en que entran con lo anunciado en el *Argumento*: “y porque no le pude dar mejor matiz, no quiero que ninguno añada ni quite” (CA, 173), y en la que C. ALLAIGRE reconoce la técnica del *disparate* (CA, 18-26), considero sin embargo que las contradicciones no le quitan al texto su carácter abierto y que, más aún, el tópico refleja en cierta forma las condiciones de circulación a que el autor destina su texto; esto es, una estrategia textual codificada que incluye la participación del auditorio.

²⁸ A la que se puede quitar o agregar a discreción. Propósito que Delicado cumple tal cual, puesto que después de mandar a su heroína a Lípari, paraíso de “sus pares”, la encontramos luego de vuelta en Roma, durante el Saco de 1527. Por lo demás, el coqueteo de Delicado con la supuesta realidad del personaje se anula con lo de que “más de cuatro Lozanas hay en Roma” (CA, 481).

²⁹ Cf. *Historia de la literatura española*, I, ALAN DEYERMOND, *La Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1974, p. 202.

“¿Qué influencia previa ejerce el público buscado por el autor en la producción de su texto?”³⁰.

Todas las lecturas posteriores del *Retrato*, en su fase impresa, obedecen a otras reglas, implícitas en la pregunta ejemplo: “¿Cuál es el papel que desempeña la imagen o el crédito de un autor con motivo de la lectura de sus obras?”³¹ La influencia del *Retrato* en los escritores españoles³² posteriores no ha sido comprobada de una manera irrefutable. La ausencia de la obra en los índices de libros prohibidos por la Inquisición³³, de la mención del nombre de Delicado (por lo demás justificada por el anonimato)³⁴, en los textos literarios y las bibliografías, y la existencia del ejemplar único de la edición príncipe³⁵ parecen indicar, al menos desde la posición positivista que suele dominar los estudios filológicos, la influencia nula que la obra pudiese jamás haber tenido sobre ningún autor español hasta por lo menos 1845 (año de su descubrimiento por F. Wolf). Sin embargo, algunos investigadores sugieren la posibilidad de la lectura de esta obra anónima al menos por López de Úbeda y Cervantes³⁶. Si esto es factible, la lectura de López de Úbeda transforma el

³⁰ Cf. ARNOLD ROTHE, “El lector en la crítica alemana contemporánea”, ed. cit., p. 15.

³¹ *Idem*.

³² En cuanto a su contemporáneo el italiano Pietro Aretino, existe una hipótesis muy válida acerca del posible contacto entre ambos escritores, y la consecuente influencia del *Retrato* en los *Regionamenti* de Aretino. La cuestión se remonta a Bonneau, Apollinaire y otros críticos del pasado. Cf. B. DAMIANI, “La Lozana Andaluza: bibliografía crítica”, *Boletín de la Real Academia Española*, 49 (1969), p. 122. Recientemente L. Imperiale nos ha prometido una aclaración del problema en un nuevo libro que está en proceso.

³³ Cf. BUBNOVA, *F. Delicado puesto en diálogo*, p. 57, n. 3

³⁴ No estoy de acuerdo con N. SALVADOR MIGUEL (“Huellas de *La Celestina* en *La Lozana Andaluza*”, *Estudios sobre el Siglo de Oro*, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 451-454), ni con Allaigre acerca del anonimato genérico de la obra. No es que lo niegue como tal, pero sí insisto que pudo ser efectivo, y no nominal, desde la impresión del *Retrato*. Mis razones están expuestas en “Sobre una nueva edición de *La Lozana Andaluza*”, *Crítico*, 39 (1987), pp. 85-115.

³⁵ Lo cual podría significar que el tiraje hubiese sido destruido.

³⁶ VILANOVA (“Cervantes y *La Lozana Andaluza*”, *Ínsula*, no. 77, 1952), DÍEZ BORQUE (“Francisco Delicado, autor y personaje de *La Lozana Andaluza*”, *Prohemio*, 3, 1972, pp. 455-466), DAMIANI (*Francisco Delicado*, Twayne Publishers, N. Y., 1975, y *Francisco López de Úbeda*, Twayne Publishers, N. Y., 1977), y otros, defienden esta posibilidad. Cf. también BUBNOVA, “Cervantes y Delicado”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), pp. 567-590.

escenificado erotismo lozanesco en puro conceptismo y acrobacia verbal, los cuales por lo demás tampoco faltan en *Delicado*. En cuanto a Cervantes, su posible lectura sólo se reflejaría en el desarrollo, aplicación o crítica de los procedimientos formales del andaluz, prescindiendo en cambio de su erotismo directo. El de Cervantes es un erotismo sugerente e imaginativo, que se pone de manifiesto, por ejemplo, en su conocida referencia a la cualidad “divina” de la obra de Fernando de Rojas. La táctica de omisión, de asociación y el poder de sugestión le aporta al erotismo cervantino una intensidad que el decoro no logra disminuir: “que lo sexual sea más implícito que explícito no significa que esos datos escondidos, esos hechos narrados por omisión, sean menos eficaces”³⁷. Estas características de la obra cervantina marcan fuertemente tanto la escritura como la recepción del texto de un personalismo totalmente moderno. Pero según parece Cervantes no está siempre tan lejos de aquel ambiente de diversión y de inventiva carnavalesca, en que *La Lozana* probablemente se hubiese gestado³⁸, como solíamos imaginar.

El desconocimiento del nombre del oscuro clérigo andaluz, la falta de prestigio y de “crédito” en torno a la obra —más bien predominaría lo contrario: la eventual lectura sería inconfesable—, refrendan la suposición de que ningún prejuicio favorable deducido de un conocimiento previo del autor o de sus hechos perjudicaría la posible recepción del *Retrato* por los escritores del Siglo de Oro.

La noción del género literario forma parte de un código compartido desde el cual los lectores reconocen y evalúan la obra. La originalidad del *Retrato* en cuanto género aparte, cuestión ampliamente discutida por la crítica moderna —picaresca, celestinesca, novela, drama o, simplemente “retrato”—³⁹ sólo

³⁷ MARIO VARGAS LLOSA, *La orgía perpetua. Flaubert y “Madame Bovary”*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 35.

³⁸ Para consultar los argumentos en favor de este punto de vista, remito a los ya numerosos trabajos de A. REDONDO en torno a lo carnavalesco en el *Quijote* (p. e., *Edad de Oro*, III / 1984 /, pp. 181-199; *Journal of Hispanic Philology*, 13 / 1989 /, pp. 135-148; *Edad de Oro*, X / 1990 /, pp. 251-269 y otros), así como a los de F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, p. e., “La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*”, en *Cervantes and the Renaissance* (Papers of the Pomona College Cervantes Symposium, Nov. 16-18, 1978), ed. M. D. McGaha, Juan de la Cuesta, Easton, Penn., 1980, pp. 87-112; y la ponencia “Cervantes y el erotismo estudiantil” leída en el Coloquio Cervantino, Guanajuato, México, octubre de 1990.

³⁹ La apertura conceptual del “retrato” se confirma como su originali-

podría causar confusión en los lectores (si los hubiere) de los siglos xvii o xviii, y de ninguna manera prestigiaría la lectura. Así, la novedad genérica, aunada al desconocimiento del autor, en estas circunstancias sólo podría contribuir a las causas de su marginación y olvido.

A partir de la recuperación de *La Lozana* para la historia literaria, el problema del género, concebido como “ridiculous” o “provocante a risa” en asociación con lo abiertamente erótico siguió siendo la causa de la marginación y la condenación estética de la obra de Delicado⁴⁰. Lo erótico-pornográfico estaba excluido del ámbito de lo estético. Los efectos concretos sobre la imaginación y los sentidos del lector, propios del goce individual de la lectura en los tiempos modernos, no se analizaban ni se teorizaban sino excepcionalmente, y casi únicamente por los creadores. Lo cómico, sobre todo tratándose de las parodias y pastiches (procedimientos a los que no es ajeno el *Retrato*) siempre ha estado en la periferia de una apropiación académica “seria”. Los intentos reivindicativos de nuestra obra realizados por ejemplo por Sancho Rayón y Fuensanta del Valle se llevaron a cabo desde una justificación (estética naturalista y crítica social) que asimismo evadía mencionar el interés “natural” en cosas de amor “que deleitan a todo hombre” (CA, 167).

De este modo, el “horizonte de expectativas” de las nuevas generaciones decimonónicas de lectores críticos abordó la cuestión con toda la seriedad científica posible y con el rigor de un gusto estético vestido de traje y corbata⁴¹. El caso de Menéndez Pelayo, tan discutido y cuestionado por los lectores críticos sobre todo a partir de los años sesenta (de este siglo), es ejemplar. De seguro don Marcelino leyó el libro con el más genuino interés científico, puesto que lo analizó tan detalladamente y a su modo tan bien⁴². Pero la exclusión del ámbito valorable estéticamente

dad: “no siendo obra, sino retrato, cada día queda facultad para borrar y tornar a perfilarlo” (CA, 491). La participación del lector está codificada en la definición del género. Cf. *supra*, n. 25.

⁴⁰ Cf. el comentario del anónimo editor (A. A. de la V.) de la edición parisina de 1900: “todas las obras del mismo jaez son como floraciones naturales del ambiente en que arraigaron. Y este ambiente en Roma era el más apto, en aquel tiempo, para que germinaran plantas semejantes y aún más nocivas y mórbidas” (*apud* DAMIANI, *op. cit.*, p. 122).

⁴¹ Esta actitud persiste hasta ahora. Sin embargo, fuera del recinto académico, al hablar de la *Lozana Andaluza*, los hombres ríen en complicidad; las mujeres, fascinadas, empiezan a hablar de lo que antes se omitía.

⁴² MENÉNDEZ PELAYO dedica al “libro inmundo y feo”, entre negativas

predominaba, apadrinada por su autoridad. Los títulos de las colecciones en que *La Lozana* había figurado durante el siglo XIX —*Catena Librorum Tacendorum*, “Colección de libros españoles raros y curiosos”, etc., a menudo por sí mismos ubican el libro entre los textos *ad usum delphini*, como algunos pudorosos críticos han señalado, “temerosos de lo que era en nosotros deber de comentarista pueda ser considerado como regodeo de un gusto malsano”⁴³.

En estas condiciones, la reconstrucción del “horizonte de expectativas” original del lector salva a los clásicos —a cuyo círculo se acerca Delicado lentamente, pero con una seguridad cada vez mayor— de la inevitable banalización y ayuda a encontrar las fisuras que permiten apreciar el carácter subversivo y nada inocente de la mayoría de las obras apropiadas por la “cultura”, pero asimismo se abre un camino para reconstruir el horizonte correspondiente de cada una de las generaciones críticas. En el caso de Cervantes, por ejemplo, actualmente es posible “leer” lo “subversivo”, lo contestatario, lo erótico ahí donde antes se encontraba sólo lo bien pensante, lo convencional e incluso lo “reaccionario”, si la óptica se desplazaba hacia el ángulo opuesto. La participación del lector crítico en la construcción del objeto de su estudio escapaba por completo a la óptica positivista de la filología decimonónica, convencida de la existencia apriorística del objeto que solía estudiar, dominada por la seducción del “hecho científico”.

La epistemología de las ciencias humanas cambia drásticamente este mundo poblado de certezas autocomplacientes. La conciencia de que nosotros construimos el objeto que estudiamos, desde nuestra alteridad básica y desde el colectivo de pensamiento que habitamos, y más aún, la creación de una obra artística en contubernio con el lector implícito o concreto abren las puertas que manteníamos cerradas por pudor o concepto de impropiedad⁴⁴, queriendo manifestar con ello su inexistencia

y exclamaciones indignadas, unas veinte páginas de análisis lúcido y en algunos aspectos válido hasta ahora en *Orígenes de la novela*, III, NBAE, 14, Madrid, 1916.

⁴³ *Apud* DAMIANI, *idem*.

⁴⁴ Con todo respeto y admiración por la labor pionera en la semántica de *La Lozana*, señalo la observación de MANUEL CRIADO DE VAL negándose a comentar los vocablos consignados en su lista de antífrasis y contaminaciones del “habla del burdel”, porque “no permite más la naturaleza del tema” (cf. “Antífrasis y contaminaciones de sentido erótico en *La Lozana Andaluza*”, en

como objeto a estudiar. Aceptando la relatividad del objeto estudiado, nos volvemos asimismo conscientes de la relatividad de nuestra postura crítica, lo cual por consiguiente contribuye a ampliar la gama de las reacciones del receptor, al incluir en ella, por ejemplo, el tan mentado “placer del texto”.

Sólo agregaré a este breve recorrido de las actitudes críticas la perspectiva femenina. Dejando de lado a la ficticia Lozana “leyendo” con hilaridad a sí misma en buena compañía, recordemos que con la difusión de la imprenta se privilegia cada vez más la lectura individual y silenciosa, pero con ésta se extendía también la presión de todo tipo de censuras sobre los lectores. La creencia extendida en el poder de la palabra impresa y, por lo tanto, en su potencial nocivo a la par con el didáctico (el tópico de enseñar deleitando) convierten el libro en una fuente posible de distorsión formativa, de perversión y daño, lo cual es particularmente válido para la posición subordinada de las mujeres. Un libro erótico en manos de las mujeres sobre todo se convierte en arma peligrosa: “náceles un deseo de ser servidas y recuestadas [. . .], y de ahí vienen a ruines y torpes imaginaciones”⁴⁵, y ellas así cobran conciencia de la autonomía y el valor de sus sentimientos y aun de los sentidos. En cuanto a *La Lozana*, la conciencia de su sexualidad, la libertad de disponer de su cuerpo y su destino, el deseo de vivir “libre y no sujeta a ninguno” constituyen una peculiar fuerza persuasiva sobre todo para la mujer. Ni qué decir que todos estos aspectos, inevitablemente relacionados con el derrumbamiento del poder paterno y patriarcal⁴⁶, contribuyen a que se califique de prostituta a aquella que se atreva a disponer de sí. Y así es como la concibe Delicado, con un matiz peculiar tanto para su tiempo como hasta para el nuestro: “le quiere dar gloria a la Lozana” (CA, 484) y le reconoce sus derechos a la autonomía, aunque despacha a “la sin par” a vivir con “sus pares”, esto es, a Lípari, lugar de confinamiento de delinquentes. Es interesante compararlo con Torres Naharro, quien, aunque destaca que es “Torres, y no Torrellas”, señalando así su profeminismo frente al conocido misógino literario Pere Torroella, sin embargo recomienda a las prostitutas, a quienes

Homenaje a Dámaso Alonso, I, Gredos, Madrid, 1969, pp. 431-457.

⁴⁵ PEDRO MALÓN DE CHAIDE, *La conversión de la Magdalena*, ed. P. Félix García (agustino), Espasa-Calpe, Madrid, 1959, p. 26.

⁴⁶ Remito al todavía inédito artículo de L. IMPERIALE “La quiebra de la voluntad patriarco-femenina en *La Lozana Andaluza*”.

dedica su *Concilio de los galanes y cortesanas de Rona, inuocado por Cupido*⁴⁷, una conducta conforme a las conveniencias masculinas (por ejemplo: “por feo qu’el hombre sea, / la muger presume y crea / que’es la mesma hermosura”, p. 250), no reconociéndoles un juicio correspondiente a la edad adulta:

Tal vez os cumple hazer
las caricias más guardadas
con los honbres de tal ser
que saben, si es menester,
pegaros dos bofetadas;
porque soléis desmandaros
por vía tan indireta,
que por poder conseruaros
es menester castigaros
como a niñas de teta (p. 249).

La heroína de Delicado está consciente de su cuerpo, de que tiene sexo y de que puede disponer de su “patrimonio” si no siempre plenamente a su antojo, en todo caso administrando el poder del sexo a su favor. Pero no sólo explota su cuerpo como mercancía —de hecho lo hace únicamente cuando no tiene otro recurso para sobrevivir—, sino que lo disfruta libremente:

Por una vuelta soy contenta. ¿Mochacho, eres tú? Por esto dicen: guárdate del mozo cuando le nace el bozo. Si lo supiera, más presto soltaba las riendas a mi querer. Pásico, bonico, quedico, no me ahinquéis. Andá conmigo: ¡por ahí van allá! ¡Ay, qué priesa os dais, y no miráis que está otrie en pasamiento sino vos! Catá que no soy de aquellas que se quedan atrás. Esperá, vezaros he: ¡ansí, por ahí seréis maestro! ¿Véis cómo va bien? Esto no sabiedes vos; pues que no se os olvide. ¡Sus, dalde, maestro, enlodá, que aquí se verá el correr d’esta lanza quién la quiebra! Y mirá que por mucho madrugar, no amanece más aína. En el coso te tengo, la garrocha es buena, no quiero sino véros la tirar. Buen principio lleváis. Caminá, que la liebre está echada. ¡Aquí va la honra! (CA, 232).

Prostituta o no, en el folklore oral masculino toda mujer que disfruta del sexo está marcada como tal; incluso ahora. Desde

⁴⁷ Cf. *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, ed. Joseph Gillet, I, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1943, pp. 241-251.

este punto de vista, las conclusiones de Claude Allaigre⁴⁸ son correctas en cuanto al carácter paródico ejemplar del *Retrato*; pero desde el punto de vista de una lectura femenina actual, hay resquicios y fugas: en la identificación, si bien jocosa, del autor con su personaje; en el reconocimiento explícito de la sexualidad femenina y de su autonomía corporal; y, sobre todo, en haber sabido atender principalmente los pormenores del acto de amor hecho discurso desde la óptica predominantemente femenina. Los hombres se inquietan y ríen (¿tal vez un poco incomodados?). Las mujeres empiezan a hablar de “esto”, se reconocen y quedan fascinadas.

TATIANA BUBNOVA

Universidad Nacional Autónoma de México

⁴⁸ Tanto de la *Sémantique et littérature*. . . , ed. cit., como de la introducción a CA.

LA LEYENDA DEL ÚLTIMO GODO Y EL ROMANTICISMO DE PEDRO MONTENGÓN (1745-1824)

Pedro Montengón, el más importante de los novelistas españoles del siglo XVIII, nació en Alicante en el seno de una familia de acaudalados comerciantes de origen francés, establecida en la ciudad tras la Guerra de Sucesión. Estudió con los jesuitas y fue inducido a profesar en la orden; quedó involucrado en la expulsión de 1767 y residió desde entonces en Italia. Se secularizó en 1769 y murió en Nápoles casi octogenario (véase Carnero 1990, I, pp. 13-37 y la bibliografía y documentos allí citados).

Fue autor de una extensa obra, de la que me he ocupado no hace mucho en su totalidad (*ibid.*, pp. 39-182). La inician unos *Sermones* latinos en verso, publicados en 1770 y Marsella (?), cuatro sátiras contra la pedantería escolástica y el atraso pedagógico de la Compañía de Jesús. Siguen las *Odas de Filópatro* con tres ediciones (Ferrara, 1778-1779, 3 vols.; Valencia, 1782, un solo vol. de los 4 proyectados; Madrid, 1794, 1 vol.). Destacan las encuadrables en el ámbito de la *poesía ilustrada*, orientación que en Montengón se concreta en el elogio de los hombres públicos benéficos por su conducta progresista, la exaltación de las actividades dignas de estímulo y respeto desde el mismo punto de vista (industria, comercio, obras de infraestructura) y la condena de las regresivas (orgullo nobiliario fuente de ociosidad, intolerancia, fanatismo, patriotismo), todo ello con mayor rotundidad y antes que en la poesía española del XVIII peninsular.

Eusebio (Madrid, 1786-1788, 4 vols.), la primera de las cinco novelas de Montengón, corresponde al género *pedagógico*; su propósito fue alumbrar un modelo de virtud laica y cívica basado en Locke, Rousseau, el estoicismo, el mito cuáquero y el desenmascaramiento de la intolerancia y la superstición; fue perseguida por la Inquisición, como era de esperar. *El Antenor* (Madrid, 1788, 2 vols.) se sitúa en la tradición de los tratados de educación

de príncipes y las utopías reformistas. En *Eudoxia, hija de Belisario* (Madrid, 1793, 1 vol.), tenemos un *Eusebio* de protagonista femenino, forjado en el yunque de las desventuras de su padre y de los consejos de su confidente Domitila. *El Rodrigo* (Madrid, 1793, 1 vol.) es la obra magna en la narrativa de Montengón, por estar libre de pretensiones didácticas y, sobre todo, por ser la primera novela histórica del Romanticismo español. Dos años después, *El Mirtilo* (Madrid, 1795, 1 vol.) cierra la trayectoria novelística del autor.

En 1800 Montengón publica (Madrid, 1 vol.) *Fingal y Temora, poemas épicos de Osián*; traducción que incluye sólo el primero de los poemas, segunda muestra (tras la de José Alonso Ortiz, 1788) de la recepción en España de la obra ossiánica. Tras *Frioleras eruditas y curiosas* (Madrid, 1801, 1 vol.), miscelánea de artículos sobre temas de historia de la cultura clásica, científicos y curiosidades varias, Montengón se sumerge en un silencio de veinte años, roto en 1820 con la publicación en Nápoles de tres obras simultáneas; unas *Tragedias* adaptadas de Séneca y Alfieri y dos poemas épicos extensos: *La Conquista del Méjico por Hernán Cortés* y *La Pérdida de España reparada por el rey Pelayo*, retorno el segundo de ellos, a pesar de su título, al tema de la novela de 1793.

El rey Rodrigo no está ausente de la galería de personajes históricos tratados en las *Odas*. En la titulada *Vaticinio del Guadalete a D. Rodrigo* (Ferrara, III, 1779, oda 1^a) aparecen alusiones al “honor ultrajado” de la hija de D. Julián y al “delito en breve holganza concebido” del rey, pero no hay el menor intento de penetrar en la psicología de éste. El poema no viene en el único vol. de la edición de Valencia; figura en el índice como el primero del nonato vol. II. En 1794 (Madrid, oda 7^a del libro I) tenemos, con el título de *Al rey D. Rodrigo*, una reescritura de la oda de 1779, ampliada de 65 a 96 versos y con el enriquecimiento que supone la mentalidad vacilante, contradictoria y angustiada del rey:

Mas el rey, aquejado
del acerbo y fatal presentimiento
que el miedo en sus entrañas revolvía,
resabios del pecado
que asombraba a su triste pensamiento
trayéndole a tal riesgo en que exponía
su reyno sin pertrecho,
fluctuaba entre el miedo y el despecho.

...vano aparato
 que su alma desmentía,
 sin orden ni concierto en lo que hacía.
 Presa de mil afanes,
 víctima de contrarios pareceres
 sin abrazar ninguno...
 y, qual caña batida de los vientos,
 triste, medroso, incierto,
 se revolvía sin razón ni acierto.
 (vv. 9-16, 38-43, 54-56; ed. cit., pp. 25-26)

Las fluctuaciones de la sombría personalidad de Rodrigo y el cortejo de personajes dañados que lo acompañan, en las creaciones montengonianas de 1793 y 1820¹, justifican en mi opinión el título de este estudio. El trazado del carácter y la conducta del rey en *El Rodrigo* desarrolla ampliamente lo que acabo de apuntar en la oda de 1794, en los tres ámbitos en que se plasma su tragedia: sus relaciones con los hijos de Witiza, con Florinda y con Julián.

La base histórica de las primeras la constituye lo que fue el último episodio de la lucha entre las familias de Chindasvinto y Wamba, en el contexto de la ambigüedad constitutiva de la monarquía visigoda (legalmente electiva, pero con tendencia a convertirse en hereditaria): el enfrentamiento entre Rodrigo, duque de la Bética, alzado rey por una facción de la nobleza, y el hijo y sucesor de Witiza. Para Montengón, los tres hijos de éste se reducen a dos, y llevan los nombres de Evanio y Sigiberto, asunto irrelevante aquí.

El Rodrigo de Montengón inicia su reinado con nobles propósitos de justicia y benignidad que le impiden asesinar a los hijos de Witiza, desoyendo los consejos de su confidente Guntrando, que invoca la costumbre en situaciones semejantes, la razón de Estado y el carácter supremo y absoluto de la voluntad real [I, 16 (228) y 24 (233); II, 56 (257)]². Pero pronto entran tan buenos sentimientos en conflicto con el miedo verosímil a ser destronado, inevitable dada la “constitución dañosa” de la monarquía visigoda [I, 5 (220)], a lo cual se añade la pasión no

¹ Nada sobre Rodrigo en las odas dedicadas a Pelayo: núm. 2 de Ferrara III, núm. 5 del libro I de Madrid.

² Doy en números romanos el *libro* (o sea capítulo) de *El Rodrigo*, en árabes las páginas en 1793 (Madrid, Sancha) y entre paréntesis su correspondencia en la edición de 1990, cit., I.

correspondida por Florinda, enamorada del hijo mayor de Witi-za. Comienza así la lucha interior del rey, planteada en términos irreductibles: lo que parece adecuado en términos morales podría ser erróneo en términos políticos, y la reunión en Evanio del probable antagonista político y del seguro rival amoroso vuelve insatisfactoria cualquier determinación que sobre él se tome, ya sea dejarlo en paz o proceder contra él. Lo primero es correcto desde la equidad moral estricta, pero doblemente desaconsejable; lo segundo, altamente práctico pero doblemente indigno, pues Evanio no se ha alzado hacia el trono, y Rodrigo desea inicialmente ser amado y libremente preferido por Florinda. Así la moral, el instinto de supervivencia y la pasión amorosa entretejen las primeras oscilaciones de un carácter desde entonces irresoluto, errático y consciente de su propia incoherencia:

Su bondad y clemencia parecían vacilar al impulso del amor, que le sugería razones para no dexas desatendidas las miras, al parecer prudentes, de Guntrando [...] Ni obraba con tanta fuerza en su real ánimo el insinuado temor de que los hijos de Vitiza alborotasen el reyno, quanto los suscitados zelos que le infundía el casamiento de Evanio con Florinda, cuya imagen, recibiendo mayores quilates en su fantasía con el toque de los zelos, le inducía a no dexas a Evanio en la posesión de tan superior hermosura, que pudiera conseguir y disfrutar él mismo. Luego su humanidad y justicia, haciéndole retraer de tal paso, le daban fuerza para sobreponerse a su despertada pasión, y reprimir sus inmoderados afectos. Pero apenas llegaba su ánimo a probar la calma que da la virtud por premio del vencimiento, le perturbaba de nuevo el amor, que avivando la ardiente inclinación a la hermosura de Florinda le hacía sacudir el freno de la reserva y moderación, y como potro no enteramente domado arrastraba a su perdición el afecto del rey Rodrigo.
[I, 19-20 (230)]

La idolatría a distancia hacia la muchacha pronto se convierte, gracias a la treta empleada para alejar a D. Julián, en contacto y trato directo y en solicitud amorosa. En ella oscila otra vez Rodrigo, entre la arrogancia nacida de su poder y rango y la timidez y la renuncia anticipada [II, 42 (248)], entre la determinación y la pasividad:

Estos temores y recelos, que fomentaba el amor para irritar más su pasión, llevaban su ánimo como a una nave los contrarios vientos, ni acertaba el acongojado rey Rodrigo, puesto en igual

tormenta, ver luz alguna ni ningún asomo de esperanza que pudiese asegurarle del deseado fin. Y aunque luego, exasperado de esto mismo, quería atropellar con todo y hacer que cediera todo a su suprema voluntad, al tiempo que lo iba a ejecutar le retraía la misma dificultad; luego, perplexo y dudoso, desechaba los expedientes que acababa de aprobar, y determinado de tentar otro camino volvía atrás sin concierto ni razón en lo que quería.

[II, 43-44 (248-249)]

En resumen, entre el rendimiento sentimental y el odio vengativo [II, 72-73 (269)] que acaba induciéndolo a violar a Florinda, en el libro III.

En cuanto a D. Julián, Rodrigo siente la contradicción entre su deber de rey hacia un vasallo leal y la pasión incontenible que lo lleva a abusar con doblez de esa lealtad; toma al respecto sucesivas determinaciones contradictorias [véase III, 77 (273)], y lo mismo que antes con Florinda, la inestabilidad de su voluntad desemboca en el empleo prepotente de la violencia [V, 139 (320)], aunque su proyecto de asesinar a D. Julián fracasa.

El retrato psíquico de Rodrigo que Montengón nos propone es el de un ser desesperado, que sin descanso teje y desteje contradicciones jamás resueltas, abatido por la reiterada inconstancia de sus efímeros equilibrios y víctima de un destino ominoso que le veda la satisfacción, la convicción y la fortaleza, y lo conduce a la ruina moral y a la muerte. La frustración de no ser capaz de sujetar su pasión y subordinarla a las nobles inclinaciones que lo atacan como un espejismo periódico, y al mismo tiempo la de no poder satisfacerla, son tan insoportables que desembocan en el intento de suicidio:

Habiendo cedido entretanto a la fuerza de su arrepentimiento, ajó la ufana complacencia y satisfacción de su ministro mandándole con generoso esfuerzo que suspendiera todas las tomadas disposiciones, haciéndole saber que quería alejar de la corte a Florinda en aquel mismo día y enviarla a su padre [...] Con tan heroica resolución pareció que triunfasen la piedad y entereza del rey Rodrigo, y que devolviesen a su ánimo toda su fortaleza. Mas a tan esforzada determinación sucedió luego la tristeza y el doloroso abatimiento de su pasión [...] Siente entonces el ardor en que se abrasa de nuevo y, como Alcides revestido de la túnica de Neso gime y se debate furioso, buscando instrumentos de muerte para abrir con ellos salida a su alma rabiosa y acabar así su vida miserable...

[III, 77-78 (274)]

La desgracia de Rodrigo es no ser enteramente malvado ni tampoco enteramente bueno; y por ello no obtiene placer y paz ni en la renuncia ni en el goce obtenido por la fuerza; el arrepentimiento que acabamos de ver desazonándolo antes de culminar sus propósitos por la fuerza lo sume, después de hacerlo, en la amargura:

Poco le duró al monarca la satisfacción de su conseguido intento, convirtiéndosele luego en muda confusión y abatimiento que, oprimiendo su pecho, hacía brotar en él con fuerza todos los temores y recelos [...] A este temor sucedió luego el remordimiento de la conciencia que oprimía su ánimo...

Y no eran solos los temores de la venganza del conde los que aquejaban el ánimo de Rodrigo. El delito mismo cometido en su hija no le dexaba disfrutar sosiego alguno, remordiendo de continuo su conciencia [...] do quiera llevaba consigo el cruel torcedor que avivaba siempre sus congojas sin poderlas aliviar...

[III, 93 (285) y V, 139-140 (320)]

Rodrigo rubrica su propia desgracia matando personalmente a la mujer a la que ama, al haberla tomado por un capitán árabe bajo el atuendo guerrero que viste en el ejército invasor [VIII, 247 (399)]. Implora el perdón de la moribunda, pero no obtiene de ella más que un estremecimiento de repugnancia:

¡Ó, Florinda! ¡Ó, eterno amor del más desventurado de los reyes [...] ¡No permitirá mi cruel suerte que yo sobreviva a mi detestable barbaridad ni a ti, Florinda, dulcísimo amor mío, ni a tu muerte! Pueda con la mía aplacar tu odiosidad concebida, y mi alma, exenta del peso de este cuerpo mortal, obtenga contemplar eternamente el dulce rayo de la belleza de la tuya, que disipe las horribles sombras del dolor que me acaba [...]

Pero luego que dexó reclinar la cabeza sin vida [de Florinda] se trocaron sus tiernas expresiones en furiosos transportes de dolor, que le obligó finalmente a echar mano de su espada para darse la muerte. Y hallándose sin ella por haberla arrojado de sí teñida en la sangre de Florinda, quiso usar de las de sus capitanes...

[VIII, 248-249 (400-401)]

Una vez Florinda muerta, Rodrigo es un cadáver ambulante que sólo aspira a la paz de los sepulcros, convencido de que una adversa estrella ha presidido su vida y lo empuja al último acto. Este convencimiento, debido a la experiencia de su amor, se ve

confirmado por el vaticinio del Guadalete y la profecía de Adenulfo [XII, 337-338 (465-466), 346 (472), 350-351 (474)].

El Rodrigo de Montengón ha resultado ser un personaje romántico en el ámbito del *byronic hero* (véase Evans, Praz II. 1, Railo VI y IX, Thorslev). El héroe romántico no es un arquetipo enteramente positivo en términos morales, sino que lo caracteriza una personalidad ambigua, escindida e internamente conflictiva, en especial en el terreno amoroso, al que su sensibilidad lo arrastra fuertemente; lo persigue un destino fatal, del que es víctima él mismo tanto como quienes lo rodean, especialmente las mujeres; se siente aislado y marginado de sus semejantes al ser consciente de su falta de asentimiento a las leyes morales o de su culpa al haberlas quebrantado, y ese aislamiento le provoca una inestabilidad emocional fuente de toda clase de trastornos lindantes con la locura³. Tuvo pues razón Menéndez Pidal al reconocer, a pesar de su desprecio por Montengón (al que no había leído), que en *El Rodrigo* “el amor del rey adquiere pasión y sentimentalismo trágico, de que antes (en la larga tradición del tema) carecía” [(1925-1928) 1958, III, pág. xxvii]. Y no pensemos sólo en la personalidad del rey, sino también en escenas sangrientas como las de las muertes de Susenando y Sintila; en la erección del Altar de la Venganza por D. Julián, donde Evanio y Florinda celebran una *boda negra*; en el episodio sobrenatural de la cueva de Hércules, o en las apariciones de los espectros de Witiza y de Endigilda, esposa de D. Julián:

Hace erigir el Altar de la Venganza como lo tenía determinado, y poner en él la efigie de la diosa vestida de roxo manto, sosteniendo su diestra levantada un buido puñal. Coronaba un ramo de laurel teñido en sangre su altanera frente, sobre la qual se erizaba su cabellera [. . .] Hizo también entapizar de escarlata la estancia en que estaba el altar levantado y que le servía de templo, en el

³ La ambigüedad moral del héroe contrasta con la entereza en la maldad del *villano gótico*. Véase EVANS para la aproximación en el teatro de ambos arquetipos. Prescindo en esta síntesis de la marginación real y legal de las figuras de forajidos nobles e inocentes. Me pregunto si Rodrigo podría ser considerado, de algún modo y en cierta medida, como un fuera de la ley por su procedimiento de acceso al trono, teniendo en cuenta cómo lo entendería un lector de la época no especialmente informado del sistema visigótico de sucesión y acostumbrado a la monarquía hereditaria como única posibilidad. Claro está que se trataría tan sólo de un matiz más, que no convierte a Rodrigo en un Goetz von Berlichingen ni en un Karl Moor.

qual se negó la entrada a la luz del día; lo alumbraban sólo encendidas antorchas. . .

Se le aparece en sueños Endigilda, envuelta en la funérea mortaja. Mas en vez de conservar su semblante la entereza de las facciones, como cuando acabó de espirar, se veía al contrario casi todo roído de los gusanos, acrecentando el horror que inspiraba, aunque todavía conservaba la semejanza por más que le desfigurase en parte la concavidad de sus mejillas y la de sus ojos, de los cuales manaba grueso llanto que recogía en la mortaja misma. . .

[VI, 170-171 (343) y V, 159 (334-335)]

El amor de Rodrigo, en la novela de Montengón, recorre toda la escala de manifestaciones pasionales, desde el sometimiento humillado y lacrimoso hasta la lujuria desmesurada y violenta. En este último terreno, Montengón nos presenta al último godo como un libertino dieciochesco que se complace en juegos de *boudoir* rebosantes de erudición mitológica:

Se hacían sacrificios a la diosa del Amor como se pudieran hacer en los bosques del Idalio, vestidos los concurrentes en trages de graciosas pastoras y pastores. Otras veces remedaban el triunfo del dios Baco y el hallazgo de Ariadna, a quien pudiera dar envidia Florinda que la representaba, obligándola a ello Rodrigo, que iba con ella en el mismo carro tirado de tigres, obedientes al freno y al bozo y precedidos de licenciosos sátiros y ninfas que celebraban la hermosura de Florinda. Se representaban otras veces los amorosos engaños y mudanzas del Vertumno para rendir a Pomona, o se cantaban los zelosos reproches que solía dar Polifemo en las selvas sicilianas a la esquiva Galatea. Otra también renovaban la tragedia de Iphis y el castigo que dio Venus a la cruel Anaxárete. . .

[III, 83-84 (277-278)]

Como la clasicidad no despierta los sentidos de Florinda, opta el rey *in extremis* por el uso de la fuerza. El escenario imaginado por Montengón es espléndido: una amplia cueva convertida en lujosas termas, donde la inocente se baña desnuda inducida por la disoluta Leonilda, mientras “otras infames prostitutas en deshonestos trages de ninfas de los bosques” acechan en las proximidades hasta que, al aparecer Rodrigo, las supuestas ninfas capturan y sujetan a la nadadora, que entre ruegos y sollozos es sacrificada sobre “el ara allí dispuesta con ingenioso artificio” [III, 89-92 (282-284)]. Toda la escenografía y la coreografía han sido diseñadas por Guntrando, que demuestra una imaginación

y una exquisita cultura poco frecuentes en un *villano gótico*.

Fiestas mitológicas, una gruta convertida en lujoso reducto del placer venéreo, un grupo de acólitos que auxilian al rey en los desmanes de su lujuria y que los presencian. . . ¿qué inspiración pudo recibir en este orden de cosas Montengón? No creo que se la ofreciera la tradición española sobre la pérdida de España. En cambio, pudo fácilmente recibirla de otra leyenda que inmediatamente asociaría a la de la lujuria de Rodrigo: la del retiro de Tiberio en Capri, que su educación clásica le haría familiar y que pudo leer en Suetonio, Tácito y Dión Casio, donde aparecen los ingredientes con que Montengón adorna y teatraliza la seducción y abuso de Florinda: lugares especialmente acondicionados para juegos eróticos, grupos de servidores que se prostituyen para estimular y auxiliar al emperador en sus orgías, disfraces mitológicos, rapto y posterior violación de jóvenes de alto rango⁴.

⁴ SÜETONIO, *Doce Césares*, cap. XLIII (ed. cit., pp. 34-35): “Dans sa retraite de Caprée, il imagine même d’installer un local garni de bancs pour des obscénités secrètes; là, des troupes de jeunes filles et de jeunes débauchés; rassemblés de toutes parts, et ces inventeurs d’accouplements monstrueux qu’il appelait *spintries*, formant une triple chaîne se prostituaient entre eux en sa présence, pour ranimer par ce spectacle ses désirs éteints. Il orna des chambres placées en différents endroits d’images et de statuettes reproduisant les tableaux et les sculptures les plus lascives, auxquelles il joignit les livres d’Éléphantis, pour que chaque figurant trouvât toujours le modèle des postures qu’il ordonnait de prendre. Il eut aussi l’idée de faire disposer ça et là dans les bois et les bosquets des retraites consacrées à Vénus, et placer dans les cavernes et dans les grottes des jeunes gens de l’un et de l’autre sexe, qui s’offraient au plaisir en costumes de sylvains et de nymphes. . .” (También los dos capítulos siguientes, sobre el mismo tema). — TÁCITO, *Anales*, libro VI (ed. cit., pp. 307-308): “. . .sus maldades y liviandades, tan inlombables que, siguiendo la costumbre de los reyes, corrompía a jóvenes libres por su nacimiento. No solamente la belleza era objeto de su concupiscencia, sino que en unos el candor de la niñez y en otros la nobleza de origen le servían de estímulo. Entonces se inventaron aquellos nombres, antes desconocidos, de *sellarii* y *spintriae*, tomados de la obscenidad del lugar y de las muchas torpezas que soportaban; se confió a esclavos la misión de buscar a esos jóvenes y de traerlos, recompensando a los que consentían y amenazando a los que ofrecían resistencia; y si sus parientes o padres los retenían, recurrían a la violencia y los raptaban, tratándolos a su antojo como a cautivos” — DIÓN, *Historia Romana*, libro LVIII (ed. cit., pp. 241-243): “But the sensual orgies which he carried on shamelessly with persons of the highest rank, both male and female, brought him ill repute. For example, there was the case of his friend Sextus Marius [. . .] When this Marius, now, had sent away his daughter, a strikingly beautiful girl, to a place of refuge, in order to prevent her from being

Montengón nos legó así un torturado héroe romántico guarnecido de cultura clásica, síntesis nada infrecuente en las manifestaciones dieciochescas del Romanticismo; y añadió un notabilísimo florón a una tradición literaria española de permanente vitalidad (*Crónica sarracina* de Pedro del Corral, *Verdadera historia del rey Don Rodrigo* de Miguel de Luna, *El último godo* de Lope, el romancero, *Los Reyes nuevos de Toledo* de Cristóbal Lozano...), que en el XVIII interesaba tanto a un Cadalso como a los lectores o a los auditores analfabetos de la *Colección de varias historias* de Manuel Joseph Martín⁵, y que hizo después tomar la pluma a Gil y Zárate, el Duque de Rivas, Espronceda, Miguel Agustín Príncipe o Zorrilla.

Veintisiete años después de *El Rodrigo*, retorna Montengón al tema en el extenso poema, ya citado, *La Pérdida de España reparada por el rey Pelayo*. Los cuatro primeros cantos forman una especie de novela de caballerías previa a la historia propiamente dicha. Witiza sueña que Rodrigo le arrebatara el trono; su consejero Susenando (calcado del Guntrando de 1793) le sugiere ofrecerle la mano de la infanta Teudila y asociarlo al trono, con la intención de asesinarlo junto con su padre trucando las lanzas que ambos emplearán en el torneo que festeje las bodas. Opas lleva a Córdoba, residencia de Rodrigo, la oferta matrimonial. En el viaje a Toledo, Rodrigo es desafiado por un caballero incógnito, en realidad Delinda, hija de un príncipe griego con la que Rodri-

outraged by Tiberius, he was charged with having criminal relations with her himself, and because of this he perished together with his daughter”.

⁵ *Colección de varias historias, así sagradas como profanas, de los más célebres héroes del mundo...*, Madrid, Manuel Martín, 1780, 2 vols., según la portada del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R / 17811-812. Se trata en realidad de un volumen facticio formado por pliegos independientes de fechas muy diversas, con adición de portada impresa por el mismo editor y adornados con los toscos grabados típicos de la literatura de cordel. El pliego titulado *Pérdida y restauración en España*, de 24 páginas, viene en tercera posición en el segundo volumen. La variedad de las historias incluidas es extrema; entre otras, Esther y Mardoqueo, la destrucción de Jerusalén por Tito, el Diluvio universal, Constantino, Nerón, el Cid, el Juicio universal, Mahoma, los siete Infantes de Lara, S. Lorenzo y S. Hermenegildo (vol. I); Judith, Clodoveo, los Macabeos, Fernán González, la pasión de Cristo, Bernardo del Carpio, la creación del mundo (vol. II). La *Colección* es un documento altamente revelador sobre la tradicionalidad folklórica de sus temas y sobre la cultura popular contemporánea. En cuanto a la autoría, véase ÁLVAREZ BARRIENTOS 1991, pp. 119-121.

go ha tenido amores tras promesa de matrimonio. Witiza confía a su hija la trampa tendida a Rodrigo, pero ella, enamorada fulminantemente y a primera vista de su prometido, le revela el secreto. Tras deshacer Rodrigo y su padre el truco de las lanzas, se celebra el torneo, en el que el primero mata a Witiza. Aparece Delinda exigiendo reparación de su honor, y Rodrigo promete casarse con ella, despreciando el amor y la lealtad de Teudila, a quien debe la vida.

La leyenda de la lujuria de Witiza, asociada en la tradición a la de Rodrigo, y mencionada en la novela de 1793 [II, 65 (264)], reaparece aquí [I, 88-96 (6)]⁶, aunque lo más destacable en esta primera parte del poema es la descripción detallada de la tragedia de Teudila [IV, 248-358 (69-73)]: acosada por el remordimiento de haber causado la muerte de su padre y la ruina de su casa, y al mismo tiempo enamorada perdidamente de Rodrigo, cae como muerta al saberlo casado con otra. Se celebra su funeral, durante el cual revive, aunque hundida en la locura. Poco después se suicida.

El relato del extravío amoroso de Rodrigo reitera y abrevia el magnífico desarrollo ofrecido por la novela, al que poco se podía añadir: la violación en la gruta [II, 180-197 (31-32), VI, 359-389 (106-108)], el arrepentimiento [VII, 6-30 (108-109)] y la desesperación que marca el destino del rey [IX, 112-131 (150-151)]. Montengón tiene la habilidad de dejar ahora a Rodrigo en segundo término y realzar a otros personajes: además de Teudila, D. Julián, Florinda y Beltrando.

El carácter sombrío de la figura del conde aparece destacado en sus transportes emocionales [véase XI, 354-362 (186-187)] o en el sacrificio ritual del asesino enviado por Rodrigo [VII, 359-427 (122-124)]; pero lo más destacable del poema de 1820 es la reivindicación de D. Julián [VII, 408-411 (124), IX, 207-224 (154), XII, 384-393 (211)], acorde, como se deduce de las observaciones de Menéndez Pidal en *op.cit.*, prólogo a vol. III, con su presentación por los románticos del xix (Landor, Southey, Gil y Zárate, Rivas, Miguel Agustín Príncipe) como un *noble forajido*:

... sin que tacha alguna
puedan ponerme los venturos siglos
de traición, pues mi feroz venganza

⁶ Cito sucesivamente el canto, los versos (empezando la numeración por 1 en cada canto) y, entre paréntesis, la página de la cit., edición de 1820.

de ella me absuelve, y la cruel ofensa
 lugar no deja en mi ofendido pecho
 a sombra de interés o de cohecho,
 indignos de mi honor y de mi sangre.
 [IX,218-224 (154)]⁷

Pero es sin duda Florinda el personaje más cuidadosamente enriquecido en el poema de 1820, en cuanto víctima de una belleza de incalculables consecuencias catastróficas. La pasión que despierta en Rodrigo es causa de la desgracia de la muchacha y de la ruina del reino godo. Cuando huye a refugiarse junto a su padre y sus aliados árabes, Tarif se prenda de ella con no menor violencia:

Florinda será mía, o bien la muerte
 podrá sola extinguir mi ardiente afecto.
 [XI, 191-192 (180)]

Ha ido, pues, de Herodes a Pilatos, y está comprometiendo el éxito de los designios de su padre; cae entonces Florinda en la desesperación, sintiéndose maldita por su propia hermosura, y planea el suicidio:

... Ella, agitada
 y sin consuelo, da quejas al cielo
 por el funesto don de la hermosura,
 causa de sus mayores desventuras,
 y en su abatido corazón resuelve,
 sin confiar al padre su designio,
 preferir una muerte violenta
 al amor de Tarif, y dar con ella
 fin a una vida tan aborrecible.
 [XI, 218-226 (181)]

D. Julián decide ocultar a su hija en un monasterio cercano. En él resulta hallarse retirado Beltrando, antaño prometido de Florinda [XI, 291-229 (184)]. Ha huido del mundo, sin vocación

⁷ Ya apuntada en 1793: véase el diálogo entre Florinda y Evanio en VII, 217-219 (378-379), y entre Ruremundo, Julián y Susenando en IX, 264-270 (412-417).

religiosa, al no poder conseguirla y saberla deshonrada [XI, 314-351 (185-186), 487-488 (192)]. Su amargura no tiene límites al volver a ver a su amada [XI, 383-438 (188-190), 463-478 (191), 490-501 (192)]; renuncia a sus votos, pues nunca ha dejado de quererla [XI, 516-527 (193)]. D. Julián accede al matrimonio de los dos desgraciados, pero el califa se enamora también de Florinda [XII, 397-418 (211-212)]. Nueva desesperación de ella y nuevo recurso al suicidio:

... Si debía
 ser para mí fatal en tanto grado
 el don de la hermosura...
 ... Pues si estáme
 una suerte tan negra destinada,
 la prevendré con voluntaria muerte,
 que prefiero mil veces a tal vida
 privada para siempre de mi esposo.
 [XII, 454-456, 473-477 (213-214)]

Florinda se suicida finalmente en presencia de su padre y de Beltrando, y éste le arranca el puñal de la herida y se mata con él [XII, 559-584 (218)].

En *La Pérdida de España*, Rodrigo ha pasado, en efecto, a un segundo plano, desdibujado y reiterativo; pero a cambio se nos ha dado en Florinda un acabado tipo de *belleza fatal*, y en Beltrando de amante doliente y desgraciado, muy superior al tenuemente sentimental Evanio de 1793.

GUILLERMO CARNERO
 Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFÍA

- MANUEL JOSEPH MARTÍN 1780. *Colección de varias historias, así sagradas como profanas, de los más célebres héroes del mundo*. . . Madrid, Manuel Martín, 2 vols.
- PEDRO MONTENGÓN 1778-1779. *Odas de Filópatro*. Ferrara, Impta. Cameral, 3 vols.
- 1782. *Odas de Filópatro, que publica ilustradas el Dr. D. Joseph Mariano de Beriztáin*. . . Valencia, Orga, vol. I y único.
- 1794. *Odas*, Madrid, Sancha.
- 1820. *La Pérdida de España reparada por el rey Pelayo*. Nápoles, G. B. Settembre.
- 1990. *Obras*. Ed. Guillermo Carnero, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert,

- 2 vols. Vol. I: Estudio preliminar y *El Rodrigo*. Vol. II: *Eudoxia, hija de Belisario* y selección de *Odas*.
- DIÓN CASIO 1968. *Dio's Roman History*. Ed. E. Cary, vol. VII, Londres, Heinemann y Harvard U.P.
- C. SUÉTONE 1967. *Vies des douze Césars*. Ed. Henri Ailloud, vol. II, París, Belles Lettres.
- C. C. TÁCITO 1946. *Anales*. En *Obras completas*, ed. Vicente Blanco García, Madrid, Aguilar.
- JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS 1991. *La novela del siglo xviii*. Madrid, Júcar.
- BERTRAND EVANS 1947. *Gothic Drama from Walpole to Shelley*. Berkeley U.P.
- JUAN MENÉNDEZ PIDAL. 1906. *Leyendas del último rey godo*. Madrid, Tipografía Rev^a Archivos, Bibliotecas y Museos.
- RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL [1925-1928] 1958. *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo el último godo*. Madrid, Espasa-Calpe, 3 vols.
- MARIO PRAZ [1930] 1970. *The Romantic Agony*. Londres, Oxford, U.P.
- EINO RAILO 1927. *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*. Londres, Routledge & N. York, Dutton.
- PETER THORSLEV 1962. *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. Minneapolis, Univ. Minnesota Press.

LA VOLUNTAD DIVIDIDA DE CAMERINO EN LA TRAYECTORIA DE LA NOVELA MORISCA

José de Camerino es un autor perfectamente encuadrado dentro de los cánones de la novela cortesana¹. Publica sus *Novelas amorosas* en 1624², cuando se hallaba en su apogeo el gusto por este tipo de libro, surgido en Italia, que había sido consagrado y enriquecido en España por las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes. También habían aparecido las primeras imitaciones de la colección cervantina³. Era, junto a la comedia, el género que mejor retrataba, si no la verdad objetiva, por lo menos la idea que de sí misma se hacía una sociedad que englobaba a la nobleza y la clase hidalga, con sus arbitristas, sus funcionarios, sus médicos, sus financieros enriquecidos y sus perennes pretendientes y litigantes. La lectura de ficciones novelescas, que generalmente no los alejan de su mundo pero tampoco afrontan su crítica, se con-

¹ Pese a los razonables reparos que se han hecho a este término, es difícil soslayarlo, pues remite a un corpus identificable. EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS revisa ésta y otras cuestiones relativas a la novela breve del XVII en la Introducción a su edición de *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo xvii*, Castalia, Madrid, 1986.

² JOSEPH CAMERINO, *Novelas amorosas*, Tomás Iunti, Madrid, 1624. "La voluntad dividida" encabeza la colección. En el presente estudio las referencias a este libro aparecen intercaladas en el texto.

³ Entre las colecciones de novelas breves —o misceláneas que las incluyen— aparecidas antes de 1624, pueden citarse la *Corrección de vicios* (1615) y la *Casa de placer honesto* (1620) de ALONSO J. DE SALAS BARBADILLO, las *Doze novelas morales* (1620) de DIEGO DE AGREDA, el *Teatro popular* (1622) de FRANCISCO DE LUGO y DÁVILA y las *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) de GONZALO DE CÉSPEDES Y MENESES. LOPE DE VEGA había incluido en otras obras las novelitas que recogería en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, publicadas en el mismo año que la colección de Camerino y la de JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *Sucesos y prodigios de amor*.

vierte para estos hombres —y aún más para sus mujeres— en medio predilecto de entretenimiento y evasión. Una de las razones que explican tal éxito es la ausencia de planteamientos que obliguen a una reflexión, ya que los autores acatan superficialmente los códigos de conducta social y los valores vigentes, sin que por ello dejen muchas veces de socavarlos, contradicción que encuentra un eco mas o menos consciente entre el público lector.

En los últimos años la crítica ha prestado atención a la obra de Camerino, hombre de letras nacido en Italia y adoptado por la corte literaria de Felipe IV. El nombre de José o Joseph de Camerino, que combinaba las letras con actividades de funcionario y ciertas elucubraciones de arbitrista, figura, junto a los de escritores de gran fama, en noticias relativas a las academias poéticas madrileñas. Su caricatura nos sale al paso en el célebre vejamen de Anastasio Pantaleón de Ribera, ingenio con quien comparte el gusto por alambicar la prosa⁴. Además de las *Novelas amorosas*, en que aparece el relato que comentamos, se conservan de él *La dama beata*, que engloba elementos autobiográficos y misceláneos bajo un marco de ficción, la comedia *Psiquis y Cupido* y diversos poemas de circunstancias.

Evangelina Rodríguez Cuadros eligió a Camerino, junto a Andrés del Prado, como exponente de la que llama “novela corta marginada” con objeto de realizar un apurado análisis narratológico del género⁵. Queda de relieve la tensión entre un hedonismo subyacente y una ejemplaridad de signo conformista, que a veces constriñe el libre curso de una acción movida por fuerzas pasionales o falsea los desenlaces. En un trabajo posterior la misma autora observa: “La novela que estudiamos, problematizada en multitud de reflejos y matices argumentales, halla su base en una motivación prerromántica hacia el amor vivido como secreto y como transgresión”⁶. La incidencia de los códigos de conduc-

⁴ Frecuentaban ambos la academia de Mendoza. Camerino escribió un vejamen que insertó en *La dama beata*. Datos en JOSÉ SÁNCHEZ, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961, pp. 61, 192 y 319; WILLARD F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo xvii*, Madrid, 1963, Anejo del Boletín de la Real Academia Española, núm. 10, pp. 157, y KENNETH BROWN, *Anastasio Pantaleón de Ribera, (1600-1629)*, Porrúa-Turanzas, Madrid, 1980, pp. 64-73.

⁵ EVANGELINA RODRÍGUEZ, *Novela corta marginada del siglo xvii español: Formulación y sociología en José Camerino y Andrés del Prado*, Universidad de Valencia, Valencia, 1979.

⁶ Introducción a *Novelas amorosas de diversos ingenios*, p. 35.

ta en la novelística se plantea asimismo como problema básico en *La Nouvelle en Espagne au Siècle d'Or* de Jean-Michel Laspéras. Englobando con las *Ejemplares* cervantinas diversas modalidades narrativas anteriores, así como la ulterior producción de novelas cortesanas, este crítico somete tan vasto corpus a un complejo examen de recursos novelísticos y retóricos, casuística, valores e imagen de la sociedad. En sus conclusiones Laspéras califica el género de oxímoron, en cuanto no cesa de reparar las mismas brechas que abre en la ideología nobiliaria y tridentina⁷.

Las novelas de Camerino ofrecen amplio campo para ilustrar las limitaciones de una modalidad novelística denostada desde mediados del siglo XIX por la mayor parte de sus comentaristas, pero también demuestran que su autor supo aprovechar y barajar la notable diversidad de sus modelos⁸. Este ingenio italiano españolizado intentó con variable fortuna modificar los estereotipos. En llamativo contraste con la faceta que aquí comentamos, su novelita “El pícaro amante” se ajusta en sus planteamientos al modelo picaresco —especialmente el quevediano—, para luego alterar el tono de la narración, como observa Cécile Cavillac, e introducir el registro de lo sentimental⁹. En cuanto a los escenarios, no son excepcionales las *Novelas amorosas* por el hecho de que den cabida a temas de cautiverio y por consiguiente abran un espacio a los aspectos externos de la cultura otomana. La novela breve post-cervantina sigue en esto los pasos de las *Ejemplares*, aunque pocas veces acompañe a tal temática la recreación de un ambiente.

El requisito de coetaneidad de la novela cortesana no se cumple en los dos relatos que Camerino sitúa en la frontera de Granada o durante la última fase del reino nazarí —“La triunfante porfía” y “La voluntad dividida”—, ya que tal localización implica un distanciamiento cronológico de más de un siglo. Antes de centrarnos en su análisis, conviene apuntar que en otras

⁷ JEAN-MICHEL LASPÉRAS, *La Nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Publications de la Recherche, Université de Montpellier, Montpellier, 1987, p. 447.

⁸ Véanse los comentarios de E. RODRÍGUEZ en su Introducción a *Novelas amorosas de diversos ingenios*, pp. 36-38, n. 73.

⁹ Curiosamente, en la adaptación francesa de *El Buscón*, parte de la peripécia de la novelita se incorpora a los episodios finales, dulcificando el desenlace. CÉCILE CAVILLAC, “*El pícaro amante* de José Camerino et *L'Aventurier Buscon* de La Geneste: Étude d'un cas de médiation littéraire”, *Revue de Littérature Comparée*, 47 (1973), pp. 399-411.

ocasiones el autor introdujo alguno de los motivos narrativos propios de este subgénero. Así, en “El amante desleal” la estimación que surge entre un caballero cautivo en Argel y el hijo de su amo se transforma —cuando cambian las tornas— en la relación caballerosa del capitán cristiano y el musulmán a quien aquél concede la libertad. Las circunstancias no se ajustan del todo al modelo de *El Abencerraje*, ya que el rasgo magnánimo no da respuesta al dolor de un prisionero enamorado¹⁰. En cambio, el eje de la secuencia relativa al personaje secundario Ameth-don Pedro es una conversión motivada por el mismo estímulo de valoración de las virtudes del caballero español que mueve a ser cristianos a los principales personajes de las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita¹¹. Otra coincidencia temática con la obra citada se produce en “La Persiana” cuando un caballero catalán cautivo asume en un “Juicio de Dios” la

¹⁰ Dentro del género de la novela cortesana, esto sí ocurre en “El esclavo de su esclavo”, que forma parte de *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Madrid, 1663, de MARIANA DE CARBAJAL. El diálogo en este caso, aunque situado en un ámbito urbano, es una amplificación del que sigue en *El Abencerraje* al combate de Abindarráez y Narváez.

¹¹ PÉREZ DE HITA: “Y curado el Malique, subió en su buen cavallo y se partió para Granada, yendo considerando el valor del buen Don Manuel y del Maestre, y le vino al pensamiento ser Christiano, entendiendo que la fe de Jesu Christo era mejor y de más excelencia, y por gozar de la amistad de tan valerosos cavalleros como aquéllos y como otros, de cuya fama el mundo estava lleno”, *Guerras civiles de Granada*, ed. P. Blanchard-Demouge, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1913-1915, vol. I, p. 123. CAMERINO, “El amante desleal”: “vencido Ameth del noble trato de don Fadrique, le suplicó le lleuase consigo; mostrando mil ansias de ser Christiano, con afirmar, que entre ellos solamente se hallaua la cortesía y agradecimiento” (f. 104v). Sobre el valor testimonial de la novela morisca, remito también a los estudios de FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA hoy reunidos en *El problema morisco. (Desde otras laderas)*, Libertarias, Madrid, 1991; a LUCE LÓPEZ-BARALT, “Las dos caras de la moneda. El moro en la literatura española renacentista”, cap. 7 de su libro *Huellas del Islam en la literatura española: De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Hiperión, Madrid, 1985, pp. 149-180, y a mis trabajos “Ginés Pérez de Hita frente al problema morisco”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Universidad, Salamanca, 1982, vol. I, pp. 269-281, *The Moorish Novel. ‘El Abencerraje’ and Pérez de Hita*, Twayne, Boston, 1976, y “El trasfondo social de la novela morisca del siglo xvi”, *DICENDA*, 2 (1983), pp. 43-56.

defensa de una musulmana¹², y en este caso la suya propia¹³.

“La triunfante porfía” adopta un ritmo narrativo y unos motivos secundarios —fiesta de toros, escaramuza— próximos a la modalidad morisca, pero se aparta sustancialmente de ella por prescindir de toda acción que suponga una conducta heroica o ejemplar en el plano de la guerra o de la fiesta. Además el autor modifica las coordenadas anteriores al transferir el protagonismo del proceso de amores a una pareja cristiana y atribuir a una joven mora un gesto aun más meritorio que el de Rodrigo de Narváez en *El Abencerraje*, ya que, al conceder la libertad al cauti-

¹² En las *Guerras civiles de Granada* la calumnia de adulterio levantada a la reina mora y un caballero Abencerraje da lugar a que defiendan su inocencia en un torneo cuatro campeones castellanos. Anteriormente LUCAS RODRÍGUEZ había recogido en su *Romancero historiado* (1582) la pequeña serie romancística sobre Albençaydos y Tarifa que incluye la relación de un torneo celebrado en Granada en el que caballeros cristianos justan a favor de la pareja mora. Sin embargo, será el éxito internacional de la obra de Pérez de Hita lo que dé lugar a que la esposa del Boabdil asuma el protagonismo en algunas importantes recreaciones literarias de los últimos tiempos del reino nazarí. Cf. MA. SOLEDAD CARRASCO URGOITI, *El moro de Granada en la literatura*, 1956, ed. facsímil con un “Estudio preliminar” por J. MARTÍNEZ RUIZ, Universidad, Granada, 1989, pp. 105-146; NEAL A. WIEGMAN, *Ginés Pérez de Hita y la novela romántica*, Plaza Mayor, Madrid, 1971, y ALEXANDRE CIORANESCU, “Le Roman mauresque”, en *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève, 1983, pp. 422-431.

¹³ El autor sitúa en la corte del “Gran Sofí” de Persia juegos ecuestres —lanzas, estafermo, sortija— como los que se celebran en la Europa de su tiempo (f. 144v). Algo parecido había hecho VICENTE ESPINEL en *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Relación II, Descanso 11. Dentro de la colección de Camerino, episodios secundarios de “La catalana hermosa” y “Los efectos de la fuerza” ofrecen sendos ejemplos del tema de la huida del cautivo y la musulmana que le ampara. En el primer caso, que parece recoger varias incidencias de la aventura de cautiverio de Marcos de Obregón, el tratamiento es positivo, si bien la joven turca muere antes de llegar a tierras cristianas. En el segundo ejemplo, Camerino trata el tema de la monja que abandona el convento con un galán, pero se aparta del tradicional desenlace milagroso, para acumular culpas y desdichas sobre los sacrílegos amantes, hasta hacerlos morir en una isla desierta, devorados por fieras. En la peripecia se inserta la violación de la protagonista por el turco de quien es cautiva, su aceptación del mismo por esposo, su conversión al islamismo y su posterior huida con el antiguo amante en uno de los barcos del marido. Comenta “Los efectos de la fuerza” ALBERT MAS, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d’Or*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris, 1967, vol. II, pp. 549-551. E. RODRÍGUEZ incluye este relato en *Novelas amorosas de diversos ingenios*, pp. 111-126.

vo que ama, le encamina hacia su rival¹⁴. Como la protagonista de “La Persiana”, este personaje femenino, delicadamente trazado, debe ponerse en relación con la figura literaria de la sarracena enamorada del caballero cristiano¹⁵, pero creo muy plausible que entre también en juego la influencia de la primera novela morisca, ya que la doncella granadina lleva a la práctica una actitud de autovencimiento, en aras de la felicidad del amado, comparable a la que se mostraba dispuesta a adoptar Xarifa, al constatar la desolación de Abindarráez en la noche de sus bodas. Quieran o no reflejar una “ley” en que al hombre no le está vedado tener más de una esposa, las palabras de la heroína de la breve obra maestra —“y si sirves otra dama, dime quién es para que la sirva yo”¹⁶— debieron pesar en Camerino, quien recoge asimismo el tópico del rico presente que se envía como compensación del rescate perdonado.

En cuanto a “La voluntad dividida”, para situarla dentro de la modalidad morisca, más que los detalles de la peripecia, importa el uso que hace el autor del reconocible escenario nazarí para exponer, como a través de un filtro, un proceso de amores que en último término remite a una realidad coetánea o intemporal. Quedan con ello postergados los factores sociales o ambientales, que tanto peso tienen en la novela corta del siglo xvii. En cambio, el recurso de potenciar la expresión de un sentimiento mediante la traslación del sujeto poético a un ámbito alejado de su entorno real caracteriza al romance morisco, tanto o más que a la novela morisca, y quizás la impronta del género poético sea la más importante en el caso que comentamos.

A pesar de ello, algunos elementos temáticos de “La voluntad dividida” derivan de las novelas moriscas. Hay que advertir que aparecen preferentemente en los segmentos inicial y final, es decir en el marco que sustenta el proceso psicológico de los amo-

¹⁴ También facilita una musulmana la huida de un cautivo, en “La peregrina hermitaña” de ALONSO DE ALCALÁ Y HERRERA, *Varios effetos de amor en cinco novelas exemplares*, Lisboa, 1641.

¹⁵ Tema analizado por MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Leandra, Zoraida y sus fuentes franco-italianas”, *Personajes y temas del “Quijote”*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 77-146.

¹⁶ *El Abencerraje. (Novela y romancero)*, ed. de Francisco López Estrada, Cátedra, Madrid, 1980, p. 126. El editor considera que tal actitud refleja un concepto medieval y renacentista del amor perfecto. En una entrega de “La Maurophilie littéraire en Espagne”, GEORGES CIROT se preguntaba si en la frase de Jarifa no pudiera verse “un trait mauresque”, *Bulletin Hispanique*, 40 (1938), p. 292.

res del protagonista. De éste, cuyo nombre es Mahomad, se nos dice que era “por línea recta descendiente de aquel valiente caudillo Tarif Abenciet Iabalfat, primero Conquistador de España: y no paraua aquí el lustre de su linage, que era conocido de todos por deudo muy cercano del Rey Almançor de Marruecos, y sobrino del de Fez”: (f. 6r). Son puntualizaciones paralelas a las que abundan en las *Guerras civiles de Granada*; y por si hubiera duda la principal dama tiene sangre Abencerraje.

La novelita se abre con una rápida referencia a una fiesta de toros y cañas, que no se explyea en escena novelística, aunque es la ocasión de que, yendo a contemplar una dama con quien piensa casar algún día, Mahomad salga prendado de otra belleza. En el segmento final de “La voluntad dividida” se trata de la defensa de Málaga, pero sin describir acción guerrera alguna. Camerino sólo da cuenta en forma escueta de algunas incidencias que mueven el argumento: peticiones de ayuda a Granada; salida de los personajes al frente de las fuerzas de socorro, emboscada en que queda presa la dama mora y pasados a cuchillo quienes la acompañan —incluido el marido—, y por último desafío y duelo, que pierde el protagonista frente al Maestre de Calatrava, con el resultado de que se entrega la ciudad a cambio de la libertad de la cautiva¹⁷. Ambos lances, tanto como la identidad del famoso campeón cristiano sólo nombrado en ese momento, tienen poder de evocación para cualquier lector de Pérez de Hita, que seguía siendo un autor frecuentado¹⁸.

En “La voluntad dividida” no se constata la ejemplaridad de la conducta de los cristianos, que es nota esencial de la novela morisca, pero, como ocurría en “El amante desleal”, la ya mencionada conversión del protagonista se atribuye a la admiración que por ellos siente: “Y aficionado al valor Christiano, dexó su

¹⁷ Nada tan frívolo cabría en la novela morisca, pero sí en algunos de los romances sobre la pérdida de Antequera. “Darí por tu rescate / Almería la nombrada”, exclama el rey moro del romance de la *Rosa de amores* (1572) de Timoneda “Suspira por Antequera / El rey moro de Granada”. Figura con el núm. 115 en el *Romancero general*, compilado por Agustín Durán, BAE, ts. 10 y 16.

¹⁸ La *princeps* de *Las guerras civiles de Granada* (Zaragoza, 1595) fue reimpressa en Alcalá en 1619. Antes lo había sido en 1604 y 1610. En Barcelona aparecieron ediciones en 1604, 1610 y 1647. Sobre la edición con variantes de Sevilla, 1613, se basaron hasta nueve impresiones andaluzas y madrileñas del siglo XVII. La bibliografía de Pérez de Hita puede consultarse en la edición citada de las *Guerras civiles de Granada* por Blanchard-Demouge. Está resumida en CARRASCO, *The Moorish Novel*, pp. 177-180.

falsa ley'' (f. 19r)¹⁹. Se casará con su amada, ahora viuda. A ejemplo de los personajes moros de Pérez de Hita o de Mateo Alemán, Mahomad y su esposa Zelinda vienen a anexionarse a la nobleza castellana. Apadrinados por los Reyes Católicos, cuyos nombres adoptan como los protagonistas de la novelita morisca inserta en el *Guzmán de Alfarache*, son objeto de honores y fundan en Granada familia ilustre²⁰, detalles todos que en las obras que sirvieron de modelo responden a una intención precisa de reivindicación de los linajes neo-cristianos. En el texto de Camerino, sólo tienen carácter ornamental, en cuanto evocan, a la manera de un friso, una época prestigiosa y cierran la narración con un tópico acreditado. En cuanto a la onomástica, también aporta su toque al ambiente. A excepción de una bella criadita que queda innominada, aunque su papel no es insignificante, los personajes sometidos a la pasión amorosa llevan antropónimos sonoros, propios de novela o de romance morisco: Mahomad, Muza, Almoradín, Zarayda²¹, Zelinda²².

En medio de la leve peripecia de "La voluntad dividida" se introduce el tópico, procedente de la épica culta italiana, de la dama que asume disfraz varonil para seguir a su amado o vengar su honor o su amor herido. Con frecuencia se trata de una musulmana, y Lope llevó esta figura a la comedia de moros y cristianos en su obra más temprana, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*²³. Camerino despoja el episodio de la gravedad

¹⁹ Cf. *supra*. n. 11.

²⁰ "[...] el nùeuo don Fernando se hallaua más alegre con la generosa prole, que le auía nacido, y que después de sus padres conseruó en los decendientes el valor y nobleza, que oy resplandece en ellos" (ff. 18v-19r). MATEO ALEMÁN cierra la "Historia de los enamorados Ozmin y Daraja" con la noticia de que "tuvieron ilustre generación". Cito la *Vida de Guzmán de Alfarache* (1599) por la edición de Francisco Rico en *Novela picaresca española, I*, Clásicos Planeta, Barcelona, 1967, p. 242.

²¹ No conozco otro texto en que aparezca esta variante de "Zorayda", que se explica por la analogía con "Zayda". Tampoco está registrada por JORGE A. SILVEIRA Y MONTES DE OCA en *Índice de onomásticos y topónimos contenidos en el "Romancero general" de Agustín Durán*, Albatros, Valencia, 1980.

²² No tiene la misma resonancia el nombre de Maymona, la dama en quien parece estar representada la sociedad. El antropónimo masculino Maymon aparece en uno de los romances de desafío que proliferaban en pliegos sueltos en el periodo de transición entre el romancero fronterizo y el morisco: "De Ronda sale el alcayde / Maymon por nombre llamado". Cf. ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑO, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, Castalia, Madrid, 1970, núm. 199.

²³ LOPE DE VEGA, *Obras*, ed. Academia, vol. XI, Madrid, 1900, p. 220

que pudiera tener. Si bien Zelinda —la casada que se percata de que comparte las atenciones de su amante con otra dama que le fue destinada por esposa— llega a cruzar el acero con el confuso enamorado, lo hace después de identificarse, lo que permite que el caballero, sin riesgo de causarle mayor daño, se defiende con armas y palabras hasta alcanzar la paz. Y todo ello transcurre como secuela al canto de un bien cincelado soneto, con el que, atacando la inconstancia de la mujer, Mahomad quiere disimular su pasajero desvío.

En el vaivén de la preferencia del protagonista, el saberse amado inclina la balanza hacia la otra mujer, hasta que ve la posibilidad de perder a la que empieza a serle indiferente, y con ello renace su pasión por ella. Este proceso se prolonga durante varios meses. Mientras se teje la red de sentimientos en que se pierde, como en un laberinto, la voluntad de Mahomad, las escenas localizadas en jardines llevan el sello de una estación placentera. Después de que, no pudiendo dudar de su infidelidad, concurren ambas damas en cortar toda relación con él, leemos que pasan un invierno y una primavera. De nuevo cae Mahomad en un estado de desesperanza. Podría prolongarse la secuencia de alejamientos y reconciliaciones alternativas, pero se ha agotado el tema. El enamorado de dos mujeres no supera por sí mismo su incapacidad de elegir²⁴. Esas dos estaciones marcan un estancamiento definitivo. Sólo entonces recurre el autor a las coordenadas de la novela morisca a fin de instrumentalizar un desenlace decoroso, tal como lo requiere la novela cortesana.

En el proceso anímico que describe Camerino, la inconstancia no se examina, como solía hacerse, desde el punto de vista de la persona que ha sido —o se ha sentido— amada primero y desamada después, sino que se enfoca directamente la situación emocional de quien se aferra a dos amores. Resulta secundario el motivo de los celos debidos a falsas apariencias, que en otras obras dan lugar a un desvío injusto pero razonado, como el que separa, por ejemplo, a Anfriso de Belisarda en la novela pastoril *La Arcadia*, de Lope de Vega. El protagonista de “La voluntad dividida” es consciente de que experimenta una doble atracción

(Jornada II). Los amantes llegan a cruzar las armas, como ocurre en varios romances sobre Bradamante y Rugero. Cf. MAXIME CHEVALIER, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1967, pp. 207-217.

²⁴ “Con que estuuu por perder el juyzio, viendo cuán desdichado era en sus amores, que los perdía todos, por no poder dexar ninguno” (f. 15r).

a la que no puede sustraerse. Las circunstancias que le han llevado a amar simultáneamente a cada una de estas mujeres no son idénticas, aunque la retórica de los discursos amorosos que dirige a ambas parezca dictada por un mismo culto a la belleza. Con Zarayda está vinculado por parentesco y por proyectos familiares de matrimonio en los que desde la adolescencia se ha complacido. Sus relaciones con ella no pasan de las de un cortejo plenamente admitido, pero están sustentadas por una atracción poderosa, instantes de contacto físico y posibilidades de futuro. Zelinda ha irrumpido en su vida como la revelación de la belleza plena y con la fuerza de un destino ineludible. Con la complicidad del jardín y evocando los mitos antiguos, Mahomad ha vencido fácilmente sus escrúpulos de casada. El escenario de la convencional sociedad mora granadina permite atenuar y casi eliminar la barrera de la honra. En todo caso el marido, identificado con el moro Muza del romancero nuevo, se mantiene ignorante de aquellos amores, sin que ello suponga para él nota de ignominia. Tampoco parece que el autor condene la duplicidad de Mahomad, cuando se muestra amigo del esposo de su amante. El clima de sensualidad paganizante y refinada que se crea en esta novelita excluye toda consideración basada en normas de moralidad o códigos de honor. En cambio, sí se dice que con la posesión se debilita el ascendiente de Zelinda, pero no será Mahomad, sino ella misma quien interrumpa temporalmente sus relaciones. Y es que si los celos que dependen del sentido del honor están excluidos de este mundo hecho para el goce del instante, no ocurre lo mismo con los que nacen de un amor que no admite parcelas de voluntad, y ése es el conflicto planteado a las dos mujeres enamoradas, puesto que “amor les auía dado en el alma [de Mahomad] assientos yguales” (f. 2v). La pasión de los celos se apodera de ellas cuando sospechan la infidelidad del amado, y ambas despliegan sentimientos de ira pasajera contra el hombre. En contraste, una doncellita que sirve a Zarayda de mensajera le ofrece una entrega incondicional, que él no acepta, aunque, “a no hauer hecho ya dos iguales partes de su alma, diera la tercera a ésta, que lo era” (f. 12v).

No se espera encontrar, dentro del corpus de la novela cortesana, una exposición tan demorada y ajena a criterios morales de un estado de ánimo que contradecía el imperativo de perfección de las teorías sobre el amor. Pero no era Camerino el único escritor a quien por aquella década de 1620 interesaba explorar facetas de la vida sentimental que no podían considerarse

paradigmáticas. Lope de Vega tanteaba desde hacía muchos años la posibilidad de dar expresión literaria a un proceso anímico vivido por él en que un amor, otro amor, los celos y el desamor no guardaron el orden previsto. Lo haría de manera cabal en *La Dorotea*, publicada en 1632, donde se hallan frases que podrían definir la tesitura en que se debate el personaje moro de Camerino. Aparecen en el acto V, cuando don Fernando trata de explicar a César “por qué caminos tan extraños tiene imperio sobre nuestra mayor firmeza la inconstancia”. Y le confiesa que “al paso, finalmente, que Dorotea me iba descubriendo su pecho, iba yo sosegando el mío, y como se abrasaba en mis brazos de aquellos antiguos deseos, yo me helaba en los suyos”²⁵. La Zelinda de la novelita es “discreta” —en la acepción de instruida e ingeniosa— y hábil en la ejecución artística, como lo será Dorotea. También encarna, como ésta, la belleza de ojos negros que descubre el barroco. Los dos procesos difieren, sin embargo, en que, mientras don Fernando decide utilizar el sentimiento que le inspira Marcela para curarse de su obsesivo amor a Dorotea, Mahomad, personaje que carece de otras facetas, oscila ciegamente entre los dos imanes a que está sometido. Sin embargo, la cronología no permite hablar de una influencia de la “acción en prosa”, a no ser que aceptemos la posibilidad de que Camerino conociese el proyecto o la primera redacción de *La Dorotea*²⁶. Pero las semejanzas se hacen más tenues si —dejando

²⁵ LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1987, pp. 433 y 435. Los principales exégetas de la obra han prestado atención a este proceso del personaje en quien más facetas de la personalidad del autor se reflejan: “. . . tenía prevista la más mínima moción del ánimo ya en el amor, ya en los celos, en el fervor como en el hastío” (JOSÉ F. RIVERO, *Estudios sobre Lope*, El Colegio de México, México, 1951, p. 86); “In the end the characters are reduced to describing what has in effect happened to them, and to facing up to actual feelings, making certain limited deductions on this basis about the nature of love” (ALAN S. TRUEBLOOD, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of ‘La Dorotea’*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1974, p. 269); Lope, en su vejez, nos cautiva “por ese espíritu atrevido que se diría juvenil e iconoclasta, pero que bien sabemos era una exquisita decantación de conciencia literaria y un hacer las paces con la realidad no convencional de la poesía y de la vida” (MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Lope: Vida y valores*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988, p. 149).

²⁶ TRUEBLOOD considera plausible que se escribiese en la década de 1590, *op. cit.*, pp. 142 y 677-678. La relación entre ambos escritores está probada por el hecho de que un soneto de Lope —“Con tierna edad y con prudencia cana”— figure en los preliminares de las *Novelas amorosas*.

a un lado los romances— retrocedemos cronológicamente en la producción de Lope, para fijarnos en otras huellas literarias bien conocidas del tormentoso capítulo biográfico que gira en torno a Elena Osorio²⁷.

Dentro de la modalidad morisca, el romance anónimo “En un alegre jardín / que un ancho estanque cercaba”²⁸ tiene como sujeto poético una mora que coincide en el nombre y en la situación sentimental con la Zelinda de Camerino, pues expresa su temor de que vuelva su amado a un antiguo amor:

que está su galán en Ronda
do tuvo vn tiempo otra dama.
Bien reconoce Zelinda
que es de Maniloro amada,
pero teme que la ausencia
es madre de la mudança.
Y teme que su galán
está do sirvió a Zoraida,
y llagas viejas de amor
sanan muy tarde, si sanan²⁹.

Muy propia del romancero morisco es la escena, más sugerida que descrita, de la despedida de Mahomad y Zelinda, cuando él va a la guerra y ella “respondió a sus amorosas queexas que le auía querido quando le juzgó libre de otro amor, pero que ya con los pensamientos de casar con Zarayda no era aquel mismo, sino muy diferente” (ff. 17v-18r). A Zarayda también la vemos en esta coyuntura como sujeto de romance morisco, pues a ella le toca el papel de llorar en secreto la ausencia del caballero que ha partido a la campaña. Mayor importancia tiene la coincidencia de Camerino con algunos ejemplos de este sub-género poético en el modo de utilizar el topos del “locus amoenus”³⁰, potenciando la significación otorgada a los motivos mitológicos como orna-

²⁷ Trabajo básico sobre el tema —que el autor resume en la introducción a la edición citada— es el de EDWIN S. MORBY, “Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*”, *Hispanic Review*, 18 (1950), pp. 108-125 y 195-217.

²⁸ Aparece en la *Flor Quarta*, Burgos (1592) y en el *Romancero general* (1600). Puede leerse en DURÁN, núm. 191.

²⁹ Cito según *Romancero general*, ed. de Ángel González Palencia, Madrid, C.S.I.C., 1947, núm. 215.

³⁰ Nueve ejemplos del uso del topos señala AMELIA GARCÍA VALDECASAS, *El género morisco en las fuentes del “Romancero general”*, Uned Alzira, Alzira, Valencia, 1987, pp. 130-133.

mentos que acentúan la nota erótica, desde el mismo *incipit* que evoca una naturaleza sedienta³¹. La paradoja que se da en la novelita de un ámbito musulmán presidido por Cupido arranca, como veremos, del romancero morisco nuevo, donde la motivación subjetiva de la estampa descrita explica la inesperada yuxtaposición.

El hecho de que los dos onomásticos femeninos del romance comentado sean los que adopta Camerino hace sospechar que lo tuvo presente o le rondaba la memoria. Quizás por elemental discreción, no recoge en cambio el nombre de Maniloro, que fue uno de los muchos disfraces poéticos de Lope³². Pero justamente ese nombre permite pensar que el romance de 1592 guarda relación con el incidente biográfico que ya se iba convirtiendo en tema literario. En ese caso, el rasgo caracterizador del protagonista de “La voluntad dividida” ¿no pretendería reflejar una de las facetas de la personalidad de Lope de Vega que los ingenios que se codeaban con él en mentideros y academias poéticas no podían ignorar? En cualquier caso, la pista que nos dan los nombres corrobora la afinidad entre el romance morisco y esta singular forma de novela morisca.

Será conveniente recordar que desde que el protagonista moro de *El Abencerraje* hace al cristiano la confidencia de sus dichas y penas de amor, la novela morisca adopta el escenario del patio florido o el jardín como marco idóneo de los encuentros de los enamorados o los desahogos del mal de ausencia. En las *Guerras civiles de Granada*, donde la ventana, o el balcón que abre sobre la plaza en fiestas, son los lugares asociados con la presencia de la dama, el jardín del Generalife se convierte en el emplazamiento de un imaginario encuentro amoroso que dos calumniadores pretenden haber presenciado. En vez de escuchar a un sujeto poético, que en este libro siempre se atendería a la más

³¹ “Ya abrasaua el Sol con doblados incendios la tierra, que por resistir a sus ardores dexaua pobres a los más caudalosos ríos, pues al extremo reduzida les hurtaba los líquidos cristales que lleuauan al mar, cuya falta sintiendo Neptuno, desmayaua entre sus mismas olas. Las yeruas y las flores desseauan en vano el socorro de zéfiro, y si piadosa el Alua con sus frescos rucíos las alentaba, era para que Febo hallasse en que mostrar de nueuo sus rigores”, [f. 1r y v].

³² Cf. S. GRISWOLD MORLEY, *The Pseudonyms and Literary Disguises of Lope de Vega*, University of California Publications in Modern Philology, Berkeley, 33 (1951), pp. 421-484. En el ciclo de Gazul, Celinda —o Zelinda— representa a Elena Osorio. Cf. MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, “Los romances de Gazul”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7 (1953), pp. 403-416.

decorosa cortesanía, nos llega en tal fragmento la voz de un tercero que trata de poner una nota de voluptuosidad en la evocación de una escena ficticia, enmarcada entre arrayanes y rosales, y de un solitario paseo del supuesto amante, a quien los encantos del huerto permiten prolongar el gozo de una hora de placer vedado³³.

Volviendo al romancero morisco, son con frecuencia sus máximos intérpretes quienes ofrecen los más significativos ejemplos de escenas de gran belleza plástica en que la naturaleza viene a realizar la exaltación de un amor que es destino y es también gozo o martirio. Algunas veces el cromatismo luminoso que caracteriza el género hace uso de las flores en sustitución o como complemento de las galas y prendas³⁴. Hay un caso en que un símil de tipo onírico, sorprendentemente moderno, pone en relación el aleteo del pájaro con la ondulación de la prenda que envuelve a la amada³⁵. Como se trata de expresar un estado emocional, la incidencia de referencias mitológicas no rompe la armonía del ámbito poético morisco, sino que acentúa una nota de sensualidad que suele hacerse oír discretamente, y al mismo tiempo diluye la representación de un momento histórico determinado, elemento que sí tenía consistencia en la novela de tema granadino³⁶.

³³ “De allí a una gran pieça vimos salir Albinhamad, muy de espacio, dissimulado [*sic*], dando bueltas por la huerta, cogiendo rosas blancas y rojas, y dellas hizo una guirnalda y se la puso en la cabeça”, PÉREZ DE HITA, p. 171.

³⁴ Véanse, por ejemplo, los versos dedicados al ramillete en el romance “En el tiempo que Zelinda / cerró airada la ventana”, que ya figura en la *Flor de varios romances-nuevos y canciones* (Huesca, 1589) y fue también incluido en el *Romancero general* de 1600, ed. cit., núm. 8 (puede leerse en DURÁN, núm. 40). El teatro ofrece también algún ejemplo significativo. Remito a mis trabajos “Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, 62 (1982), pp. 51-76 (cf. p. 71) y “Presencia y eco del romance morisco en comedias de Calderón (1629-1639)”, *Calderón. Actas del Congreso... Madrid-1981*, Anejos de la *Revista Segismundo*, VI (1983), pp. 855-867 (cf. pp. 863-866).

³⁵ “Las aves que en las almenas / al aire estienden sus alas, / desde lexos le parecen / almayzares de su dama”. Versos del romance “Por arrimo su albornoz / y por alhombra su adarga”, que apareció en la primera *Flor* de 1589. Ed. citada del *Romancero general*, núm. 17. (DURÁN, núm. 12).

³⁶ Ello no impide que se introduzcan alusiones mitológicas. *El Abencerraje* incluyó, entre otras, una mención de Sálmacis, que remite a la fábula de Hermafrodito, lo que no dejó de causar perplejidad en la crítica. Su pertinencia en el contexto fue puesta de relieve por CLAUDIO GUILLÉN en un trabajo de

La fusión de la modalidad morisca con la evocación del mundo pagano produce poemitas llenos de gracia, como “De honra y tropheos lleno, / más que el gran Marte lo ha sido”, incluido en las *Guerras civiles de Granada*³⁷, o los de Góngora “Famosos son en las armas / Los moros de Canastel” y “En la fuerza de Almería / Se disimulaba Hazén”³⁸. Relacionando éstos y otros romances de localización africana con el descriptivo “Ilustre ciudad famosa”, Robert Jammes ha defendido la autenticidad de la fusión que realizó el poeta de Córdoba entre la tradición literaria paganizante y la de los géneros moriscos, enriquecida por la percepción de las bellezas naturales y monumentales de Granada y la invitación al gozo que de todo ello emana³⁹.

Si refinamiento y jardines deleitosos son atributos del medio musulmán que la poesía de Góngora recrea, salvando las distancias podemos apuntar que también por los mismos años Camerino recalca estas notas ambientales, que por cierto volverán a estar presentes en las Granadas contempladas o soñadas de épocas posteriores. El tratamiento del tema amoroso en el tipo de romance morisco que hemos comentado debió determinar la importancia que se concede en “La voluntad dividida” a las escenas que pudiéramos llamar, más que diálogos, dúos de amor. Son tres y en cada caso un personaje declara a otro su adoración: Mahomad a Zelinda; Mahomad a Zarayda, y la doncellita a Mahomad. El preciosismo de la prosa culterana y la evocación de las deidades clásicas que presiden las horas del día o determinan la vida pasional sirven para engalanar estos segmentos, como si el autor quisiera crear un espacio exquisito y dotado de vida propia⁴⁰.

1965, ampliado y refundido en *Literature as System*, Princeton University Press, Princeton, 1971, pp. 159-217.

³⁷ Ed. cit., vol. I, p. 297. Ténganse también en cuenta los romances a que se hace referencia *infra*, n. 40.

³⁸ Textos y bibliografía en LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 210 y 440. Ambos romances figuran en DURÁN, núms. 231 y 232.

³⁹ ROBERT JAMMES, *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéroaméricaines, Bordeaux, 1967, pp. 385-396.

⁴⁰ Aunque también sea un procedimiento frecuente en la novela corta del XVII, en este caso debió contar el ejemplo de romances moriscos del *Romancero general*, como los del ciclo de Gazul “Sale la estrella de Venus / Al tiempo que el sol se pone” ([Parte I] núm. 5), “De los trofeos de amor / ya coronadas sus sienes” ([Parte I] núm. 9), “Del perezoso Morfeo / los roncós

En el primer caso el diálogo tiene lugar a la hora de la siesta, en una quinta de recreo a que al parecer acude Mahomad como único galán con un grupo de damas de Granada. A hacer que aquella tarde resulte paradisíaca contribuye la delicia del ambiente. “Y repartidos entre los frondosos árboles della para passar a su sombra la siesta, procuró Mahomad meterse en vna espesura junto a su querida” (f. 2v). Zelinda abrirá los ojos para verse contemplada por Mahomad, escuchar sus primeras palabras de amor y enjugar con sus manos las lágrimas que su matizado rechazo provoca. La mitología aporta el argumento paganizante que, anulando consideraciones éticas o sociales, propone la entrega de la persona a su propia inclinación: “Venus amó casada al dios de las batallas; y si bien fue descubierto el amor, no se juzgó delito” (f. 3v). A renglón seguido, se invoca al “santo Alá”, como si se quisiera paliar la amoralidad de los planteamientos subrayando su localización en un ámbito histórico donde los amores se exaltan y se desvanecen libremente. Pero los usos y gustos de los círculos en que se mueve el novelista no dejan de traslucirse en esa misma secuencia. Al diálogo de los enamorados, aislados en lo que pudiera parecer un entorno pastoril, sigue una escena en que comparten el deleite de las artes con otras personas. En una espaciosa sala, “adornada de varias y diuersas pinturas” (f. 4r), el oído se regala con las canciones y la música de arpa que ejecutan, ante sus compañeras de paseo, Zelinda y Mahomad, y lo hacen con tal perfección que “suspensos los sentidos, estauan las almas con tanta gloria, que quisieran fuera eterno el canto, por no perderla” (f. 4v). La mora pone con una danza el broche de oro al despliegue de refinados placeres y regresan “a la ciudad en tiempo, que matizado de dorados zelajes el cielo, publicaua la huyda del sol” (f. 5r). Éste es el escenario, concebido como los lienzos que por aquellos años compendiaban emblemáticamente las artes y los placeres refinados, en que Mahomad logra adueñarse de la voluntad de Zelinda.

La escena comparable, aunque más breve, del primer encuentro a solas con Zarayda ofrece una variante nocturna,

pífaros suenan” ([Parte V] núm. 327), y “Límpiame la jacerina, / de presto, no tardes, paje” ([Parte VI] núm. 484), que se inician o concluyen con un topos mitológico alusivo al crepúsculo vespertino. (El primero y quizás el último citado son de Lope.) También el *incipit* de “En un alegre jardín” (cf. *supra* n. 28) sitúa a Zelinda en un entorno comparable a los emplazamientos en que se desarrollan las escenas de amor de la novelita de Camerino. Los romances mencionados figuran en DURÁN, núms. 33, 42, 48, 32 y 191.

pues la mora da cita en el jardín de su casa a su galán, el cual “por vna puerta falsa, que halló abierta, entró en el vergel, y a pocos passos encontró con vna doncella que le llevó adonde le estaua aguardando su señora, recostada en vna alfombra de flores; que desafiando a las de su hermosa cara, hazían pomposo alarde de toda su gala, que desde el cielo mirauan con Diana las estrellas, y todas con luz más clara, publicauan la ventaja, que las hazía la hermosa mora” (f. 8r). Podría parecer tal cuadro más adecuado al papel de Zelinda que al de la dama soltera, si no fuese porque aquí Camerino recoge un motivo folklórico que ha hecho suyo la literatura⁴¹. De nuevo la comparación con una figura mitológica —en este caso el pastor de Ida— eleva el discurso. En alambicado estilo culterano va Mahomad desgranando símiles laudatorios de la tradición petrarquista sobre los cabellos dorados de la amada, las facciones de su rostro, la blancura de su cuello y sus manos. Será el alba personificada, con su “vanguardia de músicos paxarillos” quien ponga fin al coloquio, y “viendo el sentimiento que mostraron al apartarse, arrepentida de auerse apresurado, y lastimada dél, lloró tierna líquido cristal, que beuieron alegres las flores” (f. 9r).

La declaración de amor de la doncellita ofrece una variante algo diferenciada de la escena poemática en que la naturaleza proporciona no sólo un entorno de belleza y paz, como en los libros de pastores, sino un deleite sensorial. El silencio sobre sus sentimientos, que hasta entonces ha guardado la joven mensajera, se funde con el de la naturaleza a la hora de la siesta:

mas rompió la ocasión el silencio, que violaua en la siesta el dulce ruydo de dos cristalinas fuentes, entre las quales, a la sombra de vna parra, que desafiaua con sus dorados razimos al mismo sol, le halló, que passaua durmiendo sus rigores, y despierto le manifestó su mal, cubriendo la vergüença de carmín su hermosa cara (ff. 11v-12r).

El moro, que apenas ha cumplido —hemos leído antes— los

⁴¹ “Motivo T36: Girl sleeps in garden to meet lover”. Junto a algunas novelitas italianas, se cita la comedia de Lope *No son todos ruiseñores*. D. P. ROTUNDA, *Motif-Index of the Italian Novella in Prose*, Indiana Publications Folklore Series, Bloomington, 1942. Lope de Vega utilizó el motivo, que pudo tomar del *Decamerón* (X-4), en su comedia *El ruiseñor de Sevilla*. Cf. NANCY L. D’ANTUANO, *Boccaccio’s ‘Novelle’ in the Theater of Lope de Vega*, Scripta Humanistica, Potomac, MD, 1983, pp. 20-21.

cuatro lustros, escucha indiferente la breve y directa confesión de la esclavita, tan distinta de los retóricos parlamentos con que él se ha expresado ante sus dos amadas. Sin embargo, la escena se cierra en clave de ternura y de deseo contenido, pues, al afear su conducta, el amado provoca el desmayo de la muchacha, lo que da lugar a que la compadezca y reanime, rociando su cara con el agua de la fuente. La sencillez con que habla la joven no puede ser casual, ya que coincide con una excepcional intromisión de la voz autorial para destacar que en esta doncellita se encarna otra variante de belleza femenina, pues, “libre de todo artificio enamoraua con su puridad no manchada de las inuenciones, que hoy disfrazan las caras” (f. 12v). Comparando las tres escenas, se observa que van haciéndose más breves y simples, pero al mismo tiempo resulta cada vez más claro el propósito de aliar la naturaleza al personaje con el fin de sugerir un clima de voluptuosidad difusa, rasgo de Camerino que por cierto no ha pasado desapercibido a la crítica⁴².

La elección de la Granada nazarí como marco apto para esta manera de vivir en función del amor y el placer podía obviar inconvenientes y críticas. Al mismo tiempo, se justificaba tal ubicación por la valoración del placer y del erotismo inherentes a la cultura musulmana, característica que al público no le era desconocida y solía presentarse negativamente⁴³. En la novelita Camerino posterga todo elemento narrativo que quede al margen del clima erótico que se evoca, como puede constatarse comparando la cuidadosa elaboración de las escenas que despliegan morosamente el lenguaje de la seducción con la forma escueta e indiferente de reflejar otros hechos que objetivamente se considerarían de gran importancia para los personajes⁴⁴. Si prescindi-

⁴² En una página de conclusiones a “Formación y elementos de la novela cortesana”, que defiende el vigor del género y caracteriza a sus cultivadores secundarios, AGUSTÍN GONZÁLEZ DE AMEZÚA ensalza el sentido de la naturaleza que lleva a Camerino a imaginar “oscuras e inextricables selvas, que se estremecen e iluminan fugazmente al correr de los sátiros y de las ninfas con un sabor clásico, con un ambiente pagano rarísimo en la literatura castellana”, *Opúsculos histórico-literarios*, vol. I, C.S.I.C., Madrid, 1951, p. 271. El rasgo quizás no fuera tan excepcional en la poesía o incluso en el teatro como en la prosa.

⁴³ Cf. MAS, vol. II, pp. 326-327 *et passim*.

⁴⁴ No era excepcional en la práctica literaria y artística del barroco que se alterase el equilibrio entre los temas que parecen merecer mayor relevancia y su expresión literaria. Véanse las consideraciones de EMILIO OROZCO DÍAZ, *Introducción al barroco*, ed. de José Lara Garrido, Universidad, Granada, 1988,

mos de los acontecimientos acumulados en las últimas páginas con el fin de alcanzar un desenlace, vemos que la existencia del protagonista de “La voluntad dividida” discurre a la deriva, sin que ello constituya materia de escándalo ni caso de conciencia para autor ni personaje. Es evidente que el culto a la belleza ha perdido su contenido filosófico y se ha transformado en una idolatría que deja a la persona a la merced de sus impulsos eróticos. El protagonista vive el presente de sus sentimientos con entrega total, pero sin darles un significado transcendente.

No hay que decir que la novela morisca del siglo xvi fue exponente de otros valores y otra poética, pero aun así “La voluntad dividida” debe situarse en la corriente de recreaciones estilizadas del ámbito nazarí que partió de la figura literaria del moro sentimental. Lo que cuenta aquí no es ya el encuadre multicolor, exótico y dinámico de la persona, que se materializa en galas, prendas, armas o arreos, sino una naturaleza también dotada de una diversidad cromática rica y sugeridora. Se crea un marco de irisaciones luminosas que envuelve al personaje en un mar de delicias: pura sensualidad sugerida por flores, auras, humedad, colores. Con ello el novelador no se aleja mucho del preciosismo del género morisco, que admite, como hemos visto, variaciones comparables. Esos toques descriptivos, que en momentos clave muestran a los personajes moros fundidos con un entorno de vegetación frondosa, apuntan hacia el exotismo de trasfondo erótico que se desarrollará en torno a la temática morisco-granadina durante el siglo xix. Si nos fijamos en la evocación del reino nazarí, encontraremos más discrepancias de fondo con los poetas románticos, quienes trataban de identificarse con el espíritu de una época pretérita, que con los escritores de fin de siglo, quienes más bien buscaban evadirse de su propio tiempo. Aunque la nota de voluptuosidad en la caracterización del entorno morisco-granadino pudiera interpretarse como rasgo que anticipa el enfoque del romanticismo⁴⁵, la semejanza queda

vol. I, p. 150 ss. El crítico aduce la siguiente cita: “Motivos que parecen ser de significación solamente secundaria en un cuadro o en un poema, se hacen muy prominentes y lo que es aparentemente el tema principal, está desvalorizado y rebajado”. Traduce de FREDERICK B. ARTZ, *From the Renaissance to Romanticism. Trends in Style in Art, Literature and Music, 1300-1830* (1962), 2ª ed., Chicago, 1965.

⁴⁵ Con referencia a los románticos, ha escrito MARIO PRAZ: “the exotic and the erotic ideals go hand in hand, and this fact also contributes another proof of a more or less obvious truth —that is, that a love of the exotic is

diluida por el hecho de que el escritor romántico juzga siempre, ya sea positiva o negativamente, los rasgos diferenciadores del mundo exótico que configura, en el cual suele hacer que prime un concepto exigente del amor. Juan Arolas podría constituir una excepción, aunque el cruel clima erótico de su artificial Oriente no sea equiparable al muy grato que sitúa Camerino en la Granada mora. Éste tampoco ofrece apenas, a mi juicio, punto de contacto con la poesía de José Zorrilla, que en cambio se nutre, en sus diversas fases, del romancero fronterizo y del morisco, así como de la comedia de Lope. Y el hecho de que el escritor del siglo xvii sólo por alusión haga entrar en juego la riqueza artística del emplazamiento marca una diferencia sustancial con todo tratamiento romántico.

Mayores afinidades ofrece nuestra novelita con la producción finisecular, en que los valores morales del mundo creado por la ficción quedan suplantados por los estéticos. Como explica Ricardo Gullón, los modernistas establecían una contigüidad psicológica con el momento histórico en que se situaban, y al hacerlo se afirmaban a sí mismos⁴⁶. Los estudiosos de este periodo han analizado ejemplos de proyección del yo sobre un fondo de naturaleza comparable al que se esboza en la obrita que hemos comentado⁴⁷. Se la podría aproximar, como precedente, a muchos textos representativos del modernismo. Sin embargo, al atenernos al escenario morisco-granadino, Francisco Villaespesa será el punto de referencia obligado. Sin duda, el sensualismo del ingenio del siglo xvii queda muy lejos del decadentismo que el autor finisecular introduce en su recreación personal del esplendor nazarí, desplegada en un buen número de obras líricas y dramáticas. Además, en algunas de ellas se resalta lo específicamente oriental en la decoración de fondo o la vestimenta de los personajes, aspectos de la modalidad morisca atenuados, como queda indicado, en "La voluntad dividida". Pero en cambio, el enmarque en el reino musulmán de Granada, herido de muerte, proporciona, tanto al autor de novelas cortesanas como al escritor modernista, un trasfondo significativo —y también una excusa para sus atrevimientos—, cuando evocan sensaciones intensas

usually an imaginative projection of a sexual desire'', *The Romantic Agony*, Oxford University Press, London, 1970, p. 207.

⁴⁶ *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1963, p. 81. Más adelante afirma: "...el modernista se encontró a sí mismo en el exotismo", p. 107.

⁴⁷ Pienso, por ejemplo, en los capítulos dedicados a Juan Ramón Jiménez por LILY LITVAK, en *Erotismo-fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona, 1979.

que proporciona la naturaleza, a fin de dar expresión literaria a un sentimiento amoroso fuera de control.

En la obra poética de Villaespesa anterior a sus creaciones dramáticas es donde Federico de Onís encontraba “puro sentimiento de realidades españolas vistas a través del fondo nativo de su alma andaluza”⁴⁸. Al mismo tiempo, ese “aludir o sugerir lo erótico por medio de referencias plásticas y cromáticas”⁴⁹ que estudia Lily Litvak en los jardines juanramonianos, podría ilustrarse con muchos poemas del modernista granadino. Va unido con frecuencia a una melancolía y morbosidad que no permiten la aproximación a la prosa culterana de Camerino. Pero esto no ocurre siempre. En una “Oriental” de *Canciones del camino* (1906), por ejemplo, antes de introducir el léxico externamente caracterizador —moriscas serenatas, ajimeces, turbantes, harenes— del trasfondo histórico evocado, dos estrofas esbozan un paisaje indeterminado y captan un ambiente quieto, fragante y luminoso que nos transmite una vivencia. Aunque no está escrito, se trata de una hora de soledad en los jardines de Granada. Los dispersos elementos del vergel, que forman parte material del espacio físico presente, llevan una carga de alusión tan tenue que en la primera parte del poema sólo el conjunto permite advertir que estamos también en contacto con ese símbolo literario de deleite y exilio, esplendor y caducidad que ha llegado a ser el reino nazarí:

Pleno sol. Entre el verde de los álamos
resplandece la cal de las paredes.
Las sombras de los árboles se encogen
en un incendio de marchitas mieses,
y en el fondo acerado de la alberca
tiembla un oscuro ensueño de cipreses.
Se oye vibrar el alma del paisaje;
un ala fugitiva que se mueve,
el vuelo de algún pétalo marchito
que de un rosal en llamas se desprende,
y entre los arrayanes el latido

⁴⁸ FEDERICO DE ONÍS, “Francisco Villaespesa y el modernismo”, *Revista Hispánica Moderna*, 3 (1937), pp. 276-278. En el mismo número SIDONIA ROSENBAUM publica la bibliografía del poeta. Cf. también ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS, *Francisco Villaespesa y su primera obra poética*, Universidad, Granada, 1974.

⁴⁹ LITVAK, p. 28.

del cristal temeroso de la fuente⁵⁰.

He tratado de captar, no una influencia, sino una afinidad propiciada por los vínculos que unen a ambos ingenios con una tradición literaria. Y curiosamente también me han salido al paso dos coincidencias temáticas. La primera surge apoyada en otra tradición, la del cuento infantil. En el soneto decasílabo “Las tres toronjas”, que forma parte de *El Patio de los Arrayanes* (1908), Villaespesa contempla un tríptico femenino semejante al que envuelve al protagonista de “La voluntad dividida”, tras el cual quizás esté también el recuerdo de la Rima XI de Gustavo Adolfo Bécquer (“Yo soy ardiente, yo soy morena”) y el de un cuento de tradición oral y literaria⁵¹. Entre las tres princesas que va a desencantar, el poeta repartirá sus bienes: “Daré a la rubia mi poesía, / a la morena daré mis besos, / y a la pequeña, mi corazón”⁵². Y aquí, aunque no se repita el motivo folklórico, surge el recuerdo de otro trío, el de las princesas moras, Zayda, Zorayda y Zorahayda, con quienes Washington Irving⁵³ soñaba en la Alhambra.

El segundo caso aparece en un póstumo “Cancionero granadino”, compuesto en 1928⁵⁴. Se trata de una breve colección de poemas de arte menor, alusivos a lugares o estancias, en que Villaespesa conjuga, con cierto aire de copla, los temas morisco-granadinos desarrollados por el romanticismo, sin excluir el del paisaje y la ambientación deleitosa. En “La Sala de las Dos Hermanas” quizás se interprete el nombre de este espacio de la Alhambra, en función del poemita antes mencionado. Y aquí volvemos a hallar al poeta en coincidencia sentimental con el personaje del barroco:

⁵⁰ FRANCISCO VILLAESPEA, *Poesías completas*, ed. de F. de Mendizábal, Aguilar, Madrid, 1954, vol. I, p. 503.

⁵¹ Se trata del Tipo 408 de la clasificación de Antti Aarne y Stith Thompson, en que, como parte de un complicado argumento, el héroe halla tres naranjas o limones en que están encantadas tres princesas. Cf. STITH THOMPSON, *The Folktale* (1885), Dryden Press, New York, 1946, pp. 94-95.

⁵² *Ibid.*, pp. 556-557.

⁵³ “The Legend of the Three Beautiful Princesses” forma parte de *The Alhambra* (1832).

⁵⁴ VILLAESPEA, vol. II, pp. 1363-1386. Cf. el prólogo de Mendizábal, p. clxxx.

Zoraida es rubia. Sus ojos
son más azules que el cielo. . .
Fátima es morena, y tiene
los ojos grandes y negros.
¡Lo mismo que una nâranja
mi corazón se partieron! . . .
¡No puedo vivir sin Fátima
y sin Zoraida me muero!⁵⁵

Por las razones que he tratado de exponer y quizás también por las coincidencias de que no puedo dar razón, creo que la aportación del escritor barroco italo-español al corpus literario surgido en torno a la Granada mora no merece pasar desapercibida. En ese singular boceto, el ámbito nazarí es sometido a una nueva estilización, que manteniendo el tono refinado de la novela morisca, se aleja de los modelos concretos. La capital del último reino musulmán de la Península se convierte en emblema de un efímero jardín de delicias, que no podemos identificar pero sí relacionar con la noción de la patria perdida y siempre añorada —con referencias específicas al placer y la belleza—, que centrará el ulterior desarrollo de la temática morisco-granadina.

MA. SOLEDAD CARRASCO URGOITI
Hunter College of C.U.N.Y.

⁵⁵ VILLAESPESA, p. 1367.

EROS DE CONVENTO: POESÍA CONTRA MONJAS EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

1. LA VIDA DE CONVENTO

Me propongo estudiar en estas páginas el eros de convento de monjas según lo construye una poesía satírico burlesca, ampliamente representada en los cancioneros manuscritos de la BNM en letra de los siglos xvii y xviii*. Naturalmente, mi intención no es reconstruir la realidad histórica a partir de estos testimonios literarios, marcadamente intencionales y sometidos a la poética definida de burla, sátira y comicidad. Tampoco el criterio definidor ha de ser el de intentar reconstruir la “realidad de verdad”, como decía Torres Naharro, y utilizarla como piedra de toque para aquilatar la realidad construida por este tipo de poesía, porque, además, los historiadores han utilizado la propia literatura para construirla y hay un problema de fuentes para elaborar la historia de los hechos cotidianos frente a los extraordinarios, a lo que me refiero después. No obstante, como los temas de esta poesía remiten, inevitablemente, a la vida, porque trata de amor de convento, devoción de monjas, galanteo... —que tenían una realidad diaria— es necesario referirse primero a esta realidad, precisamente para poder entender la imagen que construye la poesía satírica.

El convento femenino en la época que aquí me ocupa tenía

* Cuando redacto estas páginas no ha aparecido el *Catálogo* de cancioneros manuscritos de la BNM (Siglo de Oro) de P. JAURALDE y M. SÁNCHEZ-MARIANA y su equipo. Puede que alguna composición de las estudiadas aquí pase las barreras del Siglo de Oro. Las referencias y citas de los manuscritos poéticos de la Hispanic Society of America proceden de A. RODRÍGUEZ MOÑINO y M. BREY MARIÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos (siglos xv, xvi y xvii) de The Hispanic Society of America*, The H. S. of A., New York, 1965.

muchas funciones que después ha perdido, destacando la mundanidad frente al exclusivo carácter religioso. A lo primero que hay que prestar atención es a la heterogeneidad:

Eran, en parte, centros de vida religiosa, en parte guarderías de niñas pequeñas, en parte internados de señoritas, en parte locales para las sin casar, en parte refugio de viudas o residencias de ancianas, y en parte hostales (. . .) Eran, en definitiva, como aparcamiento de mujeres¹.

Todavía añade Gómez Centurión: “retiro temporal para alguna dama”² y Domínguez Ortiz, para casadas en secuestro judicial³. Deleito observa que la monja no era libre, como el fraile, para elegir estado, y la cantidad iba contra la calidad⁴. Esta variedad, naturalmente, tenía que generar una gran diferencia de conductas, en el trecho que va del ingreso por vocación —a veces, incluso contra la voluntad del padre⁵— al ingreso por falta de dote, para evitar un matrimonio deshonoroso, para ocultar algo al mundo, etc. Las diferencias afectan también a la estructura social dentro del convento, en trato, celdas, responsabilidades. . . , y de los conventos entre sí, pues variaban las posesiones, ingresos, dotes⁶. Gómez Centurión apunta la peor situación económica de los conventos de monjas frente a los de frailes, niveles de miseria y excepcionalidad de los ricos y jerarquía social interna⁷. Domínguez Ortiz subraya la mayor practicidad de los conventos de frailes (consecuentemente con mayores ingresos), la gran diferencia económica entre unos conventos y otros, que lleva a solicitar ayuda al poder, elevar la dote, comple-

¹ MARILÓ VIGIL, *La vida de las mujeres en los siglos xvi y xvii*, Siglo XXI, Madrid, 1986, p. 215.

² CARLOS GÓMEZ-CENTURIÓN, “La iglesia y la religiosidad”, en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, dir. por José N. Alcalá-Zamora, Temas de Hoy, Madrid, 1989, p. 267.

³ ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Istmo, Madrid, 1973, p. 329. Véase MARCELIN DEFOUTRENAUX, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Hachette, París, 1964, p. 176.

⁴ JOSÉ DELEITO, *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963, pp. 106-108.

⁵ Véase MARÍA HELENA SÁNCHEZ, “La mujer, el amor y la religión en el Antiguo Régimen”, en *La mujer en la historia de España (siglos xvi-xx)*, Universidad Autónoma, Madrid, 1984, pp. 35-38, *apud* M. VIGIL, *op. cit.*, p. 211.

⁶ Véase M. VIGIL, *op. cit.*, pp. 217-221.

⁷ C. GÓMEZ-CENTURIÓN, *op. cit.*, p. 266.

mentar los ingresos con el trabajo manual⁸. La diferencia de dotes —pues el convento se convierte en mecanismo económico para pagar la dote matrimonial de otras hermanas— es puesta de relieve por Sánchez Lora⁹. En todo caso, parece que era mucho más barato dotar a una religiosa que a una novia:

En los países católicos los conventos conservaban la función de institución de seguridad social, ante todo a favor de la elite urbana. La boda con Cristo requería una dote sensiblemente más pequeña¹⁰.

Insiste esta autora en la gran diferencia entre conventos ricos y pobres y entre monjas ricas y pobres, lo que además determina un “vivo contacto entre las religiosas y la población urbana”¹¹. En la misma línea apunta Vigil:

La insolvencia económica de los conventos y su pésima administración afectaba a la vida comunitaria, generaba enormes diferencias internas de clase y hacía imposible la clausura y la vida marginada del mundo seglar¹².

Estos excesivos contactos con el exterior, nacidos de la variedad de causas que motivaron el ingreso, de las consecuencias económicas de ello y de las marcadas diferencias entre conventos, determinaron que en la reforma tridentina se permitiera salir a las que demostraran haber ingresado forzadas, pero hubo poca repercusión porque no se cambió la estructura social y los variados motivos que llevaban a convento¹³. No obstante, Domínguez Ortiz señala que fueron cerrándose comunicaciones con el exterior, pero se fue relajando la vida interna, decreciendo el fervor, aumentando la oración maquinal, aunque “en la mayoría de los conventos se vivía con pobreza y mortificación”¹⁴. Todo

⁸ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, pp. 321 y ss.

⁹ JOSÉ LUIS SÁNCHEZ LORA, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988, pp. 97 y ss.

¹⁰ ELISJA SCHULTZ, “Vírgenes y madres entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna”, en *Historia de las mujeres en Occidente. 3 Del Renacimiento a la Edad Moderna*, dir. G. Duby y M. Perrot, de este tomo A. Fargue y N. Zemon, Taurus, Madrid, 1992, p. 190.

¹¹ *Ibidem*, p. 191.

¹² M. VIGIL, *op. cit.*, p. 121.

¹³ *Ibidem*, pp. 209-210 y 223.

¹⁴ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, pp. 335-336.

esto nos lleva a cuestiones fundamentales de la vida conventual, importantes para nuestro tema aquí: las relaciones entre religiosidad y mundanidad.

La mundanidad se concreta en esos contactos con el exterior a que acabo de aludir y, en particular, en el galanteo, devoción de monjas, “amor cortés en locutorios”, rondas, con casos de raptos, violaciones, consumación de amores, más o menos extremos. Quede ahora sólo apuntado, pues lo trato detalladamente después. Pero a la mundanidad conventual pertenece también la variedad, frente a los hábitos de “sayas, terciopelos, jubones, refajos, manteos, alhajas, afeites”¹⁵; novelas de caballerías, *Celestina*, poesía de amor¹⁶, zarabanda¹⁷, comedias¹⁸, fiestas y saraos¹⁹, justas poéticas²⁰. Lo mismo vemos también en los conventos de la América hispana²¹. Otra forma de mundanidad, y muy sugestiva, sería la del convento de monjas como lugar de creación literaria.

Antologías como las de Navarro, Olivares-Boyce, ediciones como las de Arenal y Sabat, y otros estudios y bibliografías²² demuestran la importancia de la creación literaria en convento, la importancia de la poesía escrita por monjas. Olivares y Boyce afirman:

(...) si prefería el estudio y el desarrollo de su talento literario se refugiaba dentro del convento que le ofrecía, además del ambiente

¹⁵ M. VIGIL, *op. cit.*, p. 222.

¹⁶ J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 113-115. JULIO MONREAL, “Costumbres del siglo XVII. Votos y rejas”, *La Ilustración Española y Americana*, 25 (1880), p. 10.

¹⁷ J. MONREAL, art. cit., p. 10.

¹⁸ J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 113 y ss.

¹⁹ M. VIGIL, *op. cit.*, pp. 250 y ss.

²⁰ M. DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 126.

²¹ Véase MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING, *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVIII^e siècle*, Éditions Hispaniques, Paris, 1982.

²² ANA NAVARRO, *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid, 1989; J. OLIVARES y E. S. BOYCE, *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Siglo XXI, Madrid, 1993; ELECTA ARENAL y GEORGINA SABAT-RIVERS, *Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega*, PPU, Barcelona, 1988. De E. ARENAL y S. SCHLAU pueden verse los estudios: “«Leyendo yo y escribiendo ella»: The convent as Intellectual Community”, *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 214-229; *Untold Sisters. Hispanic Nuns in their Own Works*, University of N. Mexico Press, 1988.

favorable a sus empeños intelectuales, la protección de los muros y la solidaridad de sus hermanas²³.

A ello aluden también Vigil²⁴ y King²⁵, con muy sugestivas precisiones sobre la vida conventual. Es el convento como lugar intelectual de que hablan varios autores²⁶. Aunque no me interesa directamente esta poesía (sería apasionante comparar lo que dicen las monjas con lo que dicen sobre ellas) me he referido a esta creación literaria conventual como ejemplo, en cierto modo, de mundanidad ilustrada.

Trento reaccionó fuertemente contra todo esto. Muy gráficamente dice Schultz:

Altos muros, puertas pesadas, muchas cerraduras y muchísimas rejas, de las medidas y espesores prescritos, no dejaban lugar a dudas sobre la despedida definitiva de las esposas de Cristo al mundo²⁷.

Con todo, Shultz no deja de reconocer la fuerte reacción de las monjas contra su situación²⁸. Domínguez Ortiz, que habla de un “rigorismo contrarreformista” y de alianza —no siempre— del poder civil “para hacer la vida conventual más recoleta y austera”, reconoce que hubo fuerte resistencia y que costumbres de galanteo y devoción de monjas no desaparecieron, aunque reduce su carácter escandaloso²⁹.

Si la mundanidad ha ocupado preferentemente a la literatura y aun a la historia, no cabe decir lo mismo de la religiosidad de convento, de la vida devota de clausura. Frente a la “relajación”, objeto de la poesía que aquí me ocupa, hay que preguntarse por la vida diaria de cientos de conventos, en que puede que lo más habitual fuera que “las horas, los días, los años, se deslizaban monótonos en el claustro”, como dice Domínguez Ortiz³⁰; una vida que pasaba “monótona, piadosa y hones-

²³ J. OLIVARES y E. S. BOYCE, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ M. VIGIL, *op. cit.*, p. 238.

²⁵ MARGARET L. KING, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Alianza Universidad, Madrid, 1991. En el capítulo II: “Las hijas de María: la mujer y la Iglesia”, se ocupa ampliamente de los temas aquí pertinentes.

²⁶ Véase n. 22.

²⁷ E. SCHULTZ, *op. cit.*, p. 112.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, pp. 329-335.

³⁰ *Ibidem*, p. 329.

ta”³¹. Es la distancia que va de “una imagen de trabajo y ascetismo severos” a “un reflejo de elaborada y casi cortesana vida”³². Hay una galería de monjas ejemplares³³ y, naturalmente, horas de rezo, recogimiento, devoción, produjeran, o no, neurosis y melancolía por los sacrificios de la vida monástica³⁴ y fueran, o no, una forma de escape de la violencia de la sociedad, del mundo, una “ensoñación anonadante producida por insatisfacciones, frustraciones y, las más de las veces, saturación espiritual”, como dice Sánchez Lora³⁵.

Muy difícil le será a la historia establecer proporciones de mundanidad y religiosidad, delinear las fronteras de lo habitual y lo extraordinario, establecer, en definitiva, las características de la vida cotidiana de convento. Pero aquí era necesario aludir a los dos grandes conceptos —religiosidad y mundanidad— para enmarcar, sólo en el sentido de lo que decía al comienzo, la poesía contra monjas.

2. POESÍA CONTRA MONJAS

Existió una variada poesía burlesca y satírica contra las monjas, anónima, recogida en multitud de cancioneros manuscritos; también publicada y firmada por Hurtado, Cervantes, Trillo, Calderón, Quevedo, etc.³⁶. Como ya quedó dicho, interesa aquí la primera, que he exhumado de los cancioneros manuscritos de la BNM. Caro Baroja incluye este tipo de literatura de burla y ridiculización del mundo conventual femenino en la corriente anticlerical:

En épocas de anticlericalismo populachero, tanto como a clérigos y frailes se ha puesto en solfas a las monjas, atribuyéndoseles mil liviandades y villanías³⁷;

³¹ C. GÓMEZ CENTURIÓN, *op. cit.*, p. 267.

³² JAVIER PÉREZ ESCOHOTADO, *Sexo e Inquisición en España*, Temas de hoy, Madrid, 1992.

³³ Véase J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 215-217.

³⁴ M. VIGIL, *op. cit.*, pp. 223-225.

³⁵ J. L. SÁNCHEZ LORA, *op. cit.*, pp. 456-458; para manuales de confesores, sermonarios, tratados de espiritualidad..., véanse pp. 461 y ss.

³⁶ Véanse los estudios citados de J. MONREAL, J. DELEITO, J. L. SÁNCHEZ LORA, etcétera.

³⁷ JULIO CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos xvi y xvii*, Akal, Madrid, 1978, p. 189;

pero puntualiza Gómez Centurión que “los cimientos de la iglesia eran mucho más sólidos que toda la tradición anticlerical junta”³⁸.

Ya puse de relieve en otro estudio la permisividad ante este tipo de poesía, frente a cualquier posibilidad de crítica dogmática, doctrinal³⁹, lo que me permitiría repetir aquí lo que ya escribí sobre la necesidad del manuscrito para determinados tipos de poesía “marginal” frente a la posibilidad de convivencia de manuscrito e impreso para otro tipo de sátira⁴⁰. Aquí sólo me interesa la poesía manuscrita de los cancioneros citados y, por tanto, renuncio a plantear la problemática y a estudiar la poesía publicada y la de autores conocidos, aunque la cite ocasionalmente. Con todo, no dejaré de decir que no me convence el argumento de Defourneaux⁴¹ de que la Inquisición deja publicar esta literatura, estos ataques, porque “no carecen de base”, porque están justificados por la vida de frailes, curas y monjas. Más razonable y de recibo me parece lo que señala acerca de que no hay que tomar al pie de la letra estos ataques porque es lo extraordinario y escandaloso lo que llama la atención, sin que por estas “debilidades humanas” se resquebraje la “solidez de la fe”⁴². Creo que está claro, después de lo que vimos en páginas precedentes, que no puede construirse la realidad histórica dando un valor general a estos testimonios literarios, como hicieron, por ejemplo, Monreal, Deleito, etc. Aunque sí coincido en parte con Deleito en que

las gentes sensatas de la época censuraban o zaherían los místicos noviazgos de las religiosas, y la literatura de aquel siglo está llena de admoniciones graves y de frecuentes pullas y sátiras dirigidas a tan extraños amadores⁴³.

para casos y ejemplos de anticlericalismo véanse pp. 173 y ss.

³⁸ C. GÓMEZ-CENTURIÓN, *op. cit.*, p. 269.

³⁹ JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE, “Algunas calas provisionales en la poesía de sátira y transgresión religiosa en el Barroco español”, en *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, ed. M. de Pinto Guida, Nápoles, 1987, pp. 43-64.

⁴⁰ JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE “Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano”, *Hispanic Review*, 51, 4 (1983), pp. 371-392.

⁴¹ M. DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 128.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ J. DELEITO, *op. cit.*, p. 119.

Lo que no sé es si “las monjas se deberían avergonzar de los cuentecillos y chistes que circulan sobre ellas y sus devociones”, pero lo que sí me parece cierto es que “sirven a los ociosos como motivo de entretenimiento y fabulación”⁴⁴, tema repetido para la vena satírica y escándalo para los piadosos⁴⁵. Es decir, una poesía intencional, que no pretende ser documento histórico, sino que se atiene en su construcción a los cánones del patrón satírico y burlesco, enfocando así la realidad conventual desde la perspectiva de la comicidad degradante para diversión y burla. Pero esto no quiere decir, en absoluto, que comience y termine en la serie literaria. Tiene esta poesía una función “ideológica”, ya que crea una determinada imagen de la vida conventual, con unas determinadas funciones, pues trata de una realidad conocida por el receptor. Es esa imagen construida, sus características y razones lo que interesa a estas páginas, que por eso han comenzado preguntándole a la historia lo que podía decirnos de la realidad, sin ocultárseme cierta tautología, porque una buena parte de esa historia se construye con literatura, como dije.

La sátira y burla de monjas se centra, con prioridad absoluta, en el amor en toda su variedad de posibilidades, porque el tema da mucho juego en su pluralidad de situaciones, resultando especialmente útil para la sátira por los márgenes de transgresión que supone. Construye esta poesía un eros conventual que abarca una gran riqueza de aspectos, siempre desde la óptica caricaturesca del género satírico, sin que ello signifique —como he venido repitiendo— que no tenga sus referentes en la realidad conventual del XVII, a la que ha de acudir para enmarcar las peculiaridades de este eros conventual de la poesía satírica.

3. EROS DE CONVENTO

Varios críticos enfocan el estudio del amor conventual (a salvo de consumaciones, raptos, huidas nocturnas a las que me referiré después) dentro de los cauces del amor cortés (claro que hoy, después de nuevos estudios, habría que matizar los significados del amor cortés, pero no puedo entrar en ello aquí). También se ha aludido a las difíciles fronteras entre amor terrenal y místico para explicar el sentido de las relaciones conventuales. Aparece así

⁴⁴ M. VIGIL, *op. cit.*, p. 242.

⁴⁵ J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 130-131.

como personaje tipificado el devoto, galán de monjas, tan querido —como veremos— para esta literatura satírica.

Defourneaux alude al amor de convento como “arte de hacer la corte a las religiosas”, y en este sentido enmarca la definición y funciones del galán de monjas⁴⁶. Vigil explica, razonablemente, que por ser variados los motivos que conducían a la mujer al convento —ya lo vimos— muchas de ellas llevaban consigo “sus sueños y sus ilusiones”:

La ensoñación de una doncella era encarnar el papel de la dama de las poesías de los trovadores o de las novelas de caballerías. Tal papel se adaptaba muy bien a la situación de aquellas mujeres, puesto que su representación no exigía el matrimonio, e incluía una cierta dosis de clandestinidad⁴⁷.

También Gómez Centurión se refiere a la “encarnación ideal del amor cortés vivido por un caballero y una religiosa”⁴⁸, subrayando que “a menudo (eran) bien inocentes” y no peores que las del resto de la sociedad⁴⁹. Domínguez Ortiz asimismo define la “devoción de monjas” como “galanteos casi siempre inocentes con hombres que acudían a hablar con ellas a las rejas y a cambiar objetos en señal de mutua amistad”⁵⁰, y señala que aunque fuera muy satirizada (eso es lo que me interesa aquí)

ni fue general ni encerraba por lo común intención pecaminosa, pero fue combatida como incompatible con el clima de austeridad que se quería implantar⁵¹.

Parece que lo que las autoridades vigilaban —después de Trento— es que no hubiera “desviaciones manifiestas y ostensibles”⁵². Deleito, por su parte, habla de un caballeresco amor a lo divino y, citando a Sepúlveda, da a entender que existía una mezcla de catecismo y caballería⁵³, de modo que actuaba una “sutil metafísica que armonizaba la galantería con la religión”, una

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 126 y ss.

⁴⁷ M. VIGIL, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁸ C. GÓMEZ-CENTURIÓN, *op. cit.*, p. 268.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 268-269.

⁵⁰ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, p. 331.

⁵¹ *Ibidem*, p. 333.

⁵² M. VIGIL, *op. cit.*, p. 247.

⁵³ Véase J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 115-116; M. VIGIL, *op. cit.*, p. 240.

“escolástica casuista” que llevaba a que “las esposas de Jesús materializasen más de una vez el sentimiento del amor divino, para derivar de éste el humano”⁵⁴. Este difícil equilibrio entre platonismo y deseo carnal, este mundo caballeresco produjo el curioso tipo social del galán de monjas:

era una verdadera institución, oficialmente honesta y, como tal, respetada y admitida con carácter público⁵⁵.

También Defourneaux se refiere a las funciones en esta construcción conceptual de la literatura mística, de las relaciones entre amor divino y terrenal⁵⁶, y Vigil apunta la “ambigüedad” de lo religioso y secular, de galanteo y erotismo⁵⁷. (Veremos más adelante la particular importancia de todo esto en la relación monja-confesor.)

Se dibuja en lo que antecede un mundo conventual de “discreteo” devoto, intercambio de poesías, regalos, miradas, palabras con calculadas limitaciones en un juego de ambigüedades. Pero moralistas como Alonso de Andrade, oportunamente citado por Caro Baroja⁵⁸, no dejan de referirse a las relaciones de monjas y seglares como actuación del demonio, negándose a aquéllas toda la mundanidad. Alude el citado jesuita a devotos y cortejos de monjas y cita los desastres de la devoción de monjas cuando termina en “amoríos” (esas monjas abofeteadas por la imagen de Cristo, o el joven que por querer acostarse con una monja ve sus propias exequias o el que muere azotado por romper la clausura⁵⁹). Andrade menciona también la “inquietud que causan en los corazones de las religiosas”, envidias, pasiones⁶⁰, y en el mismo sentido Villegas afirma que todo ello da lugar a “maliciosas sospechas y a la lengua mordaz de la gente perdida” y que “las palabras tiernas, cariciosas y lisonjeras, son el principio ordinario de perderse la castidad”⁶¹. No hay que desestimar lo que apunta Pérez Escohotado sobre la idea de la mujer de acudir al convento para galanteo, amor, pasión. . . ,

⁵⁴ J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 116-117.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 118.

⁵⁶ M. DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁷ M. VIGIL, *op. cit.*, p. 247.

⁵⁸ J. CARO BAROJA, *op. cit.*, pp. 189 y ss.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 190-191.

⁶⁰ En M. VIGIL, *op. cit.*, p. 242.

⁶¹ En M. VIGIL, *op. cit.*, p. 241.

frente a mayores limitaciones fuera de él⁶². Es el concepto de convento como lugar de liberación de todo tipo —apuntado por varios estudiosos— a que ya me he referido, aunque frente a ello estarían los problemas de melancolía, soledad, rigor de rezo, etc. En otras palabras, la vida callada de tantos cientos de conventos de la geografía hispana. Claro que aquí se dibuja un problema que apunta Vigil, más acá del contacto interior-exterior: el de las relaciones amorosas de las monjas entre sí, analizando lo que dice Villegas⁶³, pero esto no es objeto de mi atención aquí.

Azpilicueta señaló que fornicar con monjas o en sagrado era sacrilegio⁶⁴. Hemos de preguntarnos por las relaciones amorosas que fueron más allá de la devoción y galanteo vistos hasta aquí. Deleito cita raptos de religiosas, escándalos por celos, religiosas visitadas por la noche, fugas de monjas, como resultado “pecaminoso” de las otras relaciones⁶⁵. Las fuentes son los textos de Pellicer, Barrionuevo, Cartas de Jesuitas⁶⁶; las mismas a que alude Vigil, quien, no obstante, señala el carácter extraordinario y anecdótico de estos sucesos, que por ello se recogen (“aunque fueran ciertos no son generalizables”⁶⁷). Matizó muy bien Caro Baroja la “predilección” de Barrionuevo por este tipo de noticias⁶⁸, el “barroquismo mental” de la época y, a otro propósito, señala:

No hay que pensar que estas formas de comportamiento eran algo específico de los conventos; las mismas no se pueden atribuir sin más a que hubiera relajación a la Iglesia, sino que formaban parte de la vida cotidiana de la sociedad española de la época⁶⁹.

El problema está en conocer realmente la frecuencia y peso de estos amores de convento que van más allá de la devoción y galanteo, dejando de tomar como testimonio la propia literatura y la limitada información, por las razones vistas, de avisos, anales, cartas. Cabe pensar si otras fuentes documentales, como los

⁶² J. PÉREZ ESCOHOTADO, *op. cit.*, p. 45.

⁶³ M. VIGIL, *op. cit.*, pp. 248 y ss.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 247.

⁶⁵ J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 128-129.

⁶⁶ Véase relación y bibliografía de estas fuentes en J. L. SÁNCHEZ LORA, *op. cit.*, p. 468.

⁶⁷ M. VIGIL, *op. cit.*, pp. 244-246.

⁶⁸ J. CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 229.

papeles inquisitoriales, documentación jurídica y procesal, documentación eclesiástica, etc., podrían servir para construir más fidedignamente esta necesaria historia conventual. En todo caso, es una vieja cuestión metodológica: la de la posibilidad de la historia de los hechos “menudos”, de la vida cotidiana, frente a lo extraordinario que por sí mismo atrae la atención de la pluma. Con estas reservas sirva lo que antecede, lo mismo que la introducción, para enmarcar en una “pretendida” realidad la poesía de eros conventual (precisamente para subrayar su carácter específico de sátira literaria) que ahora va a ocuparme.

Los devotos de monjas ocupan un lugar preeminente en esta poesía. Convendrá partir de la composición *Que sea lo que llaman devoción de monjas* (BNM, 3657, 162):

Campo de desafío a quien más hable,
 baratillo de trampas amorosas
 tienda de liviandades ponzoñosas,
 mentidero de amor intolerable.
 Laberinto de enredos amigable,
 (...)
 escrutinio de bolsas perdurable,
 vía de perdición. La más esquiva
 boda sin fruto, débito de manos
 (...)
 con que sus campos Belcebú cultiva
 y da a su infierno, fértiles veranos.

Aparte de conceptos que van a repetirse (“amor intolerable”, “escrutinio de bolsas”, “boda sin fruto”) y la mención diabólica, se trata de una simple burla y descalificación, por lo que me interesa mucho más la siguiente composición del mismo manuscrito (162r y v), que también citaron Monreal y Deleito⁷⁰:

Ardientes llamas entre yerros fríos,
 imposibles deseos abortados,
 amor con llave, vicios enjaulados.
 Traidora ocupación, logros baldíos.
 Celos, engaños, locuras, desvaríos,
 mentales bodas, transgresión de estados,
 blancos principios, fines colorados,
 atroces culpas, disimulos,

⁷⁰ J. MONREAL, art. cit., p. 10; J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 121-122.

sabroso enredo, imán de intereses,
cortesía venal, viles favores
esto es la devoción, y, aunque les pese
(...)

Los conceptos de interés, engaño, enredo se repiten, pero lo que más me interesa es la idea de amor imposible, de galanteo sin final, de preámbulo erótico sin continuación, que llega a convertirse en un tópico de esta poesía, aunque también tendremos ocasión de ver más adelante muy explícitos casos de amores consumados, especialmente con frailes.

En el mismo manuscrito 3657 hay otras composiciones extensas de aviso a los devotos de monjas, de las que Monreal y Deleito dan sólo algún breve fragmento⁷¹. Explotan las mismas ideas, que constituían un fácil recurso para el ingenio satírico (veremos más adelante el caso inverso: consejos a las monjas sobre los distintos galanes).

En forma muy gráfica se expone en *Al que trata con monjas* (BNM, 17666, 517r) la idea ya apuntada de amor que no puede ser consumado, de escarceo sin final:

¿En qué ley puede caber
que haya mercader tan necio
que quiera poner en precio
lo que no le han de vender?,
y que por su parecer
tenga el gusto tan borracho
que pretenda sin empacho
coger el fruto que siembra
y que al fin guste la hembra
con quien no puede ser macho (subrayado en el manuscrito).

De forma más elevada se dice en *Contra monjas. Sátira de Villamediana* (17666, 518-521):

(...)	
pues es todo vuestro trato	
mentir, engañar, vender	
vuestro amor, a lo que siento	— es viento
vuestras promesas en sumo	— humo
la fe de la más honrada.	— nada

⁷¹ *Ibidem*, pp. 10 y 123-124.

Qué cosa más desdichada
 que el pobre que se abalanza
 a asegurar su esperanza
 en lo que es viento, humo y nada
 (519)

a continuación sigue con las consabidas acusaciones de interés, deseo de regalos, veleidad, siempre para nada:

porque encantan, cual sirenas,
 sentidos, potencias y almas.

En el manuscrito 3895 encontramos la extensa composición *Contra monjas. Décimas* (60r) —de la cual recoge sólo ocho versos Deleito, tomados de Sánchez Alonso⁷²—. Retendré algunos versos significativos:

Son los amores de monjas
 devociones en latín,
 de los engaños el fin
 y el fin son de las lisonjas.
 Son a lo divino esponjas
 (...)
 El que las trata de amar
 siempre anhela por subir,
 él por ser Guadalquivir
 y la monja por ser mar.
 (...)
 Mira que el que monja amare
 es bien que cuerdo repare
 ser, al fin, su devoción
 de Pedro la confesión
 (...)
 Es un falso matrimonio
 que nunca el débito paga,
 en donde el gusto se estraga.
 Tántalo hecho del demonio.

De nuevo la codicia, el falso amor interesado, el matrimonio imposible, etc., constituyen los tópicos del eros conventual utili-

⁷² Cita J. DELEITO, *op. cit.*, p. 121 el estudio de SÁNCHEZ ALONSO, que no conozco, "Las poesías inéditas e inciertas de Quevedo", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* (octubre de 1927) sin más datos.

zados en toda la poesía. Aunque puede que haya otras de más expresiva proclamación del efecto del amor en las monjas, frente a tanto amagar sin dar:

No pica tanto a las monjas el pimientto
como el amor sin ser pimientto pica
(HSA, XLC, 5),

pero no la conozco directamente.

Hay varias poesías de Cornejo en el ms. 5566 de la BNM que enfocan distintos aspectos del eros conventual. El desdén, pero con interesantes alusiones a la articulación religiosidad-mundanía, lo encontramos en *A una monja hermosa desdeñosa. Soneto consonante con estas redondillas* (104v-105r):

Lisis a tu favor invoco
cuando con tu desdén lucho,
porque ya que rezas mucho,
reces también por mí un poco
y no tira mi intención
a estorbar tu santa vida,
antes mi amor te convida
a que tengas devoción,

y el soneto se refiere a la beldad y desdenes de la monja (“sólo en desdenes hace su cosecha”, “nunca tu beldad al amor pecha”, “como a todos, a mí me pongas tacha”), para terminar con dobles sentidos y alusión a los frailes:

Y si tu voluntad bien me despacha,
aunque franco soy desde muchacho
fraile tengo de ser de la capacha.

Lo que me interesa subrayar es que el *desdén* como característica del eros conventual —tópico, por otra parte, de toda la poesía amorosa— se articula, coherentemente, con los conceptos repetidos de encandilar y no dar, amor sin posibilidad de consumación, que venimos viendo, y también con la repetida idea de los celos: *A una monja pidiéndole celos de un hombre que tenía por sobrenombre Puerto* (BNM, 5566, 112v), un soneto que juega con el significado del apellido y con las ideas archirrepetidas de los celos

—sólo que aquí proceden del mundo conventual—, pero para terminar con alcances de comicidad:

Pero el consuelo que a mi mal aplico,
cuando mis obras, Lisis, desconciertas,
es que si piensas que en Puertorrico
desembarcaste,*son tus penas ciertas,
porque todo su ajuar lleva en el pico,
y quedaraste por tu Puerto a puertas.

La difícil relación entre amor humano y divino, el tema del matrimonio con Cristo en “competencia” con los pretendientes no deja de ser uno de los aspectos más delicados del eros conventual. Lo encontramos, parece que expresamente formulado, en *A una monja, que pretendía el que un discreto prosiguiese, que en sus malos intentos le hablase. Décimas* (556, 130v-133r, de Cornejo):

Nise a quererte me obligo
y hace el rigor inhumano,
que te quiero a lo humano,
que te mire a lo divino.
(...)
tras mujer perdida sí,
tras monja profesa, no
(...)
Si del esposo peor
teme el cuerdo y el valiente,
qué agravios quiere que intente,
contra el esposo mejor;
porque si alguno en rigor
como hombre puedo engañar,
mientras llegare a dudar
con recato, amor y modo,
de aquel que lo sabe todo,
¿cómo me podré escapar?
(...)

a lo que sigue *En respuesta de las antecedentes de la monja, y acaba* (131r), sobre el verso repetido “No más amistad amor”. Claro que también encontramos otras composiciones —con intento de mayores vuelos literarios— en que, a la inversa, el galán se queja de los desdenes de una monja, con lo que viene a incidir en el mucho más frecuente tema del desdén de monjas, frente a la que-

ja, a la inversa, que acabamos de ver: *A Doña Ana de Rivera, monja, quejándose un galán de que lo despidiese* (BNM, 17683, 212r-213r).

Un motivo tan anecdótico y liviano como es el que una monja metiera el pie en una reja (hay que recordar, no obstante, todo el significado erótico del pie en el siglo⁷³) da lugar a una definición del amor de monjas con todas las características que venimos viendo en otras composiciones (BNM, 17683, 202r-203r):

(...)
 mejor quien sirve a una monja
 fuera a sangrarse de necio,
 que importa que tenga gusto
 y que engendre mil deseos
 si al fin la llave es capona
 y no ha de ser de provecho.
 Amor especulativo
 es amor de paramento
 que siempre se están mirando
 y nunca llegan a efecto.
 Si Dios le da a un hombre vista,
 yo no quiero amor de ciego,
 (...)
 que al tacto le reservo
 (202r-202v).

Describe a continuación los avatares de la monja para sacar el pie de la reja, con juegos de alusiones, dobles significados, registros líricos conocidos, pero lo que destaca es esa idea repetida, machaconamente, del eros conventual como amores que “nunca llegan a efecto”, lo que, según Deleito, Quevedo llamaba “gustos a medias”⁷⁴, y cita, a propósito, un soneto en que se compara a los amantes de monjas con Tántalo:

pues, de su agua y fruto tan cercano,
 con hambre y sed rabiosa vive y muere
 y, cuando mucho, tócale una mano⁷⁵.

⁷³ Véase A. D. KOSSEF, “El pie desnudo: Cervantes y Lope”, en *Homenaje a W. L. Fichter*, eds. A. D. Kossosf y J. Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 381-386; J. M. DÍEZ BORQUE, *Sociología de la comedia española del siglo xvii*, Cátedra, Madrid, 1976, pp. 44 y ss.

⁷⁴ J. DELEITO, *op. cit.*, p. 122.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 122.

Como venimos viendo el amor interesado, la monja ávida de regalos, el devoto esquilmado, junto con el tópico del amor que se resuelve en nada, son constantes en la imagen del eros conventual que construye esta poesía. Todavía quiero aportar aquí algunos testimonios más, muy expresivos, que subrayan —desde distintas perspectivas— la idea de la monja como encandiladora de amores sin final y “perpetua esponja chupadera” “red barrera y extendida”⁷⁶:

Es un ave toda pico
 (...)
 de mujer sólo el retrato
 (...)
 y al fin carne en garabato.
 Todas las diferencias de aficiones
 que en varios corazones
 pueden imaginarse
 en mi pecho vinieron a juntarse
 (...)
 sólo pa(ra) la vista deleitosa
 (*Definición de la monja*, BNM, 3884, 266v).

* * *

La monja que tiene fe
 tan solamente a un doblón,
 de su vista y devoción
libera nos domine.
 De la que pedirme trate
 libradme por vuestro amor
 que me librareis señor
a fulgure et tempestate
 (...)
 La monja que dice amor
 sólo con fe de pelar
 por Dios que la mandes echar
in tenebras exteriores
 (...)
 Pero si alguna, mi Dios,
 diere y no pidiera nada,
 aquesta sólo me agrada

⁷⁶ Véase J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 123 y 124.

te rogamos audinos

(*Sátira contra monjas*, BNM, 3884, 376r-376v).

* * *

(...)

Y así todo el mundo advierta
que ese linaje garduño,
aun al que está más alerta
le dan una mano abierta
y se la pegan de puño

(...)

que aquesta gente infernal
es carne de garabato

(...)

que no importa hallar salidas
si no es posible la entrada.

La que muestra más amor
suele ser la más huraña

(...)

pero si doblas le huele

le quiere que se las pela.

Nadie con ellas se enrede

y estén todos avisados

que el que aquí más ganar puede
es (sin que blanca le quede)

salir con muchos cornados

(*A las monjas. Quintillas satíricas de*
Cornejo, BNM, 1766, 511-513).

Parece que todo esto no desanimaba ni desilusionaba a los fieles devotos de monjas, a tenor de lo que nos dice la siguiente décima:

En trescientas santas claras
estais señores penados.

O sois espejos quebrados
o teneis trescientas caras.

Reglas son de amor, muy raras,
que nunca dejó en su arte
el maestro Durandarte

(...)

que teneis mucho de Dios
pues estais en toda parte

(*Décima a los devotos de monjas*, BNM, 3811, 49v).

En el manuscrito 3917 de la BNM aparece una muy extensa composición poética *Sátira para el modo con que han de proceder las monjas, dentro y fuera de casa* (406v-418v), que encontramos también en el ms. 4044 de la BNM, por el que cito, con importantes variantes y atribución a Quevedo, *Exenciones concedidas a las monjas* (79v-102r). Recogen sólo algún verso significativo Monreal y Deleito⁷⁷. Don Berenguer Sarmiento (“ministro general de lo que puedo / en cosas eclesiásticas”) concede una serie de “excepciones” a las monjas, “para alivio y contento / con que podais pasar encerramiento”. De la muy extensa composición entresaco algunos versos significativos:

Podeis tener devotos de
ordinario
que os den lo necesario,
por ser negocio justo
que encerradas tengais
provecho y gusto
(...)
Tened muchos, si muchos se
ofreciesen
cuando todos os dieren,
y el que no santiguarle
(...)
de balde no queremos
que sustenteis amantes
(...)
no admitais gente pobre
(...)
Procurar no querer jamás de
veras
que son vanas quimeras
(...)
De galanes que dan en ser
poetas
huid si sois discretas,
pues con tratos diversos
nunca regalan, sino es solos
versos;
buscad poetas mudos
de los que no dan coplas

⁷⁷ J. MONREAL, art. cit., p. 10; J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 125-127, para los problemas de atribución véase n. 49 (p. 127).

sino escudos
(...)
Prebendados buscad y colegiales
porque gastan sus reales
(...)
A los que acariciareis permiti-
mos
les podais llamar primos
(...)
ved y tocad figuras
(...)
con achaque alguna
pulga pica
descubrireis el pecho
que todos son descuidos de
provecho.

Si hubiera espacio merecería la pena detenerme en el análisis de esta curiosísima poesía, de la que sólo he seleccionado unos pocos versos. No obstante, no puedo dejar de hacer algunos comentarios.

Da una serie de consejos sobre los tipos de devotos que hay que rechazar porque ofrecen poco provecho (vicarios mozalbillos, soldados, pajes, estudiantes, frailes, capones...). Pero sí viejos que regalan (teniendo a los jóvenes para contento). Se dan interesantes normas para el galanteo: celebrar los papeles de los nobles, que cada uno crea que él es solo, mostrar turbación, engañar, dar celos, prevenir que no escuchen lo que se dice en la reja, cuidar con los casados..., pero, principalmente, hay tretas y artes para conseguir regalos: sacar ciento por uno, lisonjear por dinero, fingir que se debe o que una amiga diga lo que necesita, etc. Pero sorprende, por encima de todo, el erotismo que atraviesa toda esta poesía, frente a tanto amagar y no dar que hemos venido viendo. Para encandilar se brinda todo tipo de consejos a la monja: permitir palabras descompuestas aunque no sean honestas, hacer niñerías para dar calor a los miembros fríos, alzar la basquiña para descubrir con descuido lo que las sayas encubren, tocar vihuela, cantar, bailes y comedia para avivar deseos, arpa ("música entrepiernas")..., y además consejos sobre vestidos, joyas, adornos, apodos, modo de hablar (con deliciosos ejemplos), etcétera.

Como es sabido la glosa de oraciones se utilizó muy frecuentemente para sátiras de todo tipo en el Siglo de Oro. Daba cierto juego de ingenio el contraste entre la oración y el tema, sin que

los logros literarios fueran demasiado lejos. No podía faltar en la poesía satírica de monjas. Puedo citar, por ejemplo, dos glosas del Padre Nuestro: *Pater noster glosado contra ellas* (BNM, 3915, 103r y v) y *Glosa del Padre Nuestro aplicado al trato de monjas* (BNM, 17669, 102r y v). Merecerían comentario individual cada una de estas glosas, pero la limitación de espacio sólo me permite ofrecer algunas calas significativas.

En el segundo testimonio es la codicia, el engaño, la falsedad del amor lo que se subraya, advirtiéndolo contra ellas:

(...)

Son tan diestras en tentar
a el más casto y más prudente
que ha de ser forzosamente
quien las trate sin pecar
santificado

(...)

Y así con tanto engañar
y tan continuo mentir
no sé, mi Dios, si han de ir
cuando mueran a gozar
el tu reino

(...)

Si da fin a el dinero
y ve cerrada su mano
le dice a otra parte hermano
que sin obras ya no quiero
tu voluntad

(...)

porque es gran penitencia
ver comer sin escotar
el pan nuestro

(...)

Y algo semejante en la primera, con el Padre Nuestro en latín, para insistir en el tópico de dar mucho y recibir poco y fingir mientras reciben. Sirvan sólo de testimonio, de una extrema composición

(...)

No responden a placer
ni nos sacan de pasión
porque es de su condición
quererla y no responder

fiat
 todas saben bien fingir
 si algō les quieren dar
 (...)
 y pues no nos dan favores
 sino para despojarnos,
 no queráis señor dejarnos
 que nos den estos dolores
sed libera nos a malo.

Guardan relación con las oraciones glosadas, las indulgencias burlescas como las *Invectivas de unas indulgencias burlescas contra los boquiabiertos devotos de monjas* (BNM, 3895, 64), que simplemente cita Deleito, sin referencia, a partir de un estudio de Sánchez Alonso⁷⁸, como imitación “en malos versos muy escandalosos” de unas Indulgencias en prosa atribuidas a Quevedo⁷⁹. Dice de los devotos de monjas que aparecen “siempre consumidos en deseos que no pueden satisfacer”⁸⁰.

Sirvan de remate los versos, que, como lema, encabezan el artículo de Monreal⁸¹, atribuidos a Góngora:

Mal haya el hombre que quiere
 beber en taza penada
 Que al cabo no bebe nada.

4. REGALOS Y ACCIONES AMOROSAS

Si hasta aquí hemos visto que la codicia, el deseo de recibir regalos, el amor fingido mientras duran las dádivas, forman la imagen repetida de la monja y del eros conventual que quiere construir y transmitir esta poesía, vamos a ver ahora la mención de regalos concretos y los juegos burlescos sobre ellos, así como acciones de este escarceo amoroso.

Deleito toma de Monreal una anónima composición⁸², que me interesa aquí por la mención de regalos:

⁷⁸ J. DELEITO, *op. cit.*, pp. 120-121.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 120 y n. 38.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 121.

⁸¹ J. MONREAL, art. cit., p. 7.

⁸² J. MONREAL, art. cit., p. 10; J. DELEITO, *op. cit.*, p. 123.

Unas piden confites, si han ganado;
 otras, algún tocado, y otras, guantes,
 y algunas, semejantes baratijas;
 otras piden sortijas de azabache.

En el manuscrito 17719 de la BNM, encontramos dos curiosas composiciones que aluden a regalos a monjas con juego de referencias amorosas y dobles sentidos. La primera, *Don Luis de Góngora enviando unos conejos a una monja* (122r):

Tres conejos prima mía
 envió a vuesa merced,
 tan muertos en una red,
 como aquel que los envía.
 Hágaseles este día
 en vuestra celda su entierro
 y cansaos de mi destierro,
 que es razón mudar de estilo
 pues matan en red de hilo,
 no matéis en red de hierro.

La segunda, *El mismo enviándole un menudo cubierto de flores* (122r), en la misma línea:

Presentado es el mundo
 y de que os sabrá mejor
 que los que el padre prior
 trujo de París (no dudo).
 No va de flores desnudo
 (...)
 de vuestros definidores
 han prohibido que entre
 con fruto allá ningún vientre
 y así aquesse va con flores.

Especialmente significativa es por la alusión a prohibiciones, a “vientre con fruto”, dentro del tono burlesco que la caracteriza. También en esta órbita de regalos y envíos de vísceras, todavía más significativo ahora por tratarse de turmas, está la composición *Melindre de una monja que enviaba una mandadera por unas turmas* (BNM, 2883, 176r) con las esperadas alusiones, que aquí se especifican en el cordero, carnicero, “antojos de preñada”, vergüenza del objeto de compra, etcétera.

De envíos y dádivas por parte de las monjas, con significados de burla, pero dentro de ese ámbito conocido de intercambio de regalos, trata la poesía *A unas monjas que a un devoto suyo enviaron un gato blanco* [“Gatazo a mi (picañas) ¿Qué es aquesto?”], (HSA, LXXIII, 366) y *A unas pastillas que dio a su devoto una monja, en cada una grabados dos cuernos, en dos manos, y esta letra “Donde las dan, las toman”* (BNM, 17683, 210r-210v), con el tópico, tan explotado en la poesía satírica, de la alusión a los cuernos, sólo que aquí la responsable es monja y el burlado un devoto de ella, lo que introduce una variante especialmente significativa en el manido tópico:

Probé de vuestro desvelo
 dos hijos corvos ayer,
 tan dulces, que pueden ser
 del mismo toro del cielo.
 Y aunque por naturaleza
 causa la dádiva espanto,
 la estimo, pero no tanto,
 que esté sobre mi cabeza
 (...)
 Y si es plato de los dos
 a mí no me da alboroto,
 que ya sé que en lo devoto
 entra lo siervo de Dios.
 (...)
 Nada en reñir se interesa
 cuando es igual el trofeo,
 y que os ha pesado creo
 por lo mucho que me pesa.
 Guárdese, pues, el decoro,
 sin que en nuestro tribunal
 para bien ni para mal
 hablen las leyes de Toro
 (...)

De menudos y diarios hechos del trato con convento se ocupan composiciones como *A una monja que por dar gusto a un devoto entró el pie en una reja y no lo podía sacar* (BNM, 17683, 202r-203r), aunque se convierte en toda una “meditación” sobre las características del amor de monjas, como quedó visto; *Yendo al convento de Ntra. Sra. de Gracia con otros amigos Martes de Carnestolendas no pudieron conseguir con las monjas que cantasen ni se descubriesen hasta lo último que cantó una* (HSA, LXXXI, 382), que nos descubre el difícil filo

entre amores humanos y divinos, coqueteo y ceremonia: formas significativas del peculiar erotismo de convento, como quedó visto. Otras noticias de esas acciones variadas que origina el trato de monjas —no como documento, según queda dicho, sino dentro de la imagen burlesca degradada que esta poesía pretende transmitir— nos las proporcionan composiciones anecdóticas como *Habiendo ido a Baeza una compañía de comediantes cuyas damas eran Doña Isabel y Agustina con quienes se acomodaron dos devotos de Sta. Isabel, hace Don Joan Ibasso estas décimas consolando las monjas* (HSA, LXIV, 103v); *De Marco Antonio Ortí, a quien mandóle en penas el virrey no visitase a una su monja* (BNM, 3188, 73); referencias a cartas a monjas (ese complejo y desbordante mundo de los billetes), independientemente de su contenido burlesco, encontramos en *Epístola de Marcos a unas monjas* (HSA, XXXVII, 113); *Carta de un estudiante a una monja* (B. N. Zaragoza, 290-2, 296-8). De estas acciones que genera el trato “amoroso” de convento, según lo que quiere transmitir esta poesía de cancioneros manuscritos, trata un romance que quiero estudiar aparte por sus connotaciones al poner en relación amor de monjas y brujería, lo que significa llevar al límite las posibilidades de infracción del eros conventual, entrando así ya peligrosamente en terrenos jurisdiccionales de la Inquisición, en los ámbitos demoníacos a que aluden Caro Baroja⁸³, Defourneaux⁸⁴ y una específica bibliografía sobre el Tribunal del Santo Oficio, procesos por brujería, doctrina del Maligno, etc., en que voluntariamente no entro aquí.

5. AMOR DE MONJAS Y BRUJERÍA

En el manuscrito 3916 y de la BNM encontramos la sorprendente composición poética que responde al siguiente título: *Cuatro monjas teniendo sus devotos ausentes quisieron ir a vellos y determinaron hacerse brujas. Ignoraban el unto y preguntándolo a los sacristanes les dieron el remedio que explica el romance. Es de D. Joseph Montoro* (121v-128v); esta poesía la encontramos en HSA, LXXXI, 359 ss. y en LXXXIV 181v con significativos cambios en el título, pero con semejante argumento, aunque, claro, sean ya distintos los protagonistas: (. . .) *Al chasco que pegaron dos estudiantes a cuatro damas que pretendieron hacerse brujas para poder ir a ver una noche a sus amantes que*

⁸³ J. CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 189 y ss.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 137 y ss.

se hallaban ausentes (. . .) (181v). No conozco directamente, como quedó dicho, estos textos de la HSA, por lo que me ceñiré al citado de la BNM.

Describe a las cuatro monjas con las conocidas ideas que hemos venido viendo [“De estas en quien la esperanza / ande siempre tan esquiva / que a ninguno le dan verde / aunque hacen de todo risa” (122r), “pues con soltar un cuidado / dan al amor putas higas” (122v), “En fin, de estas que en la red / tienen la tesorería” (*ibid*)]. Las cuatro tienen a sus amantes ausentes (un juez, su sobrino, un gorrón escribano). Las monjas sienten la ausencia (“La pimienta del amor, / sea entera o sea molida / como en todas partes anda / en algunas partes pica”). El diablo las tienta, y hacen decidida proclamación de la necesidad de amor, de la necesidad de tener a sus amantes (frente a tanto amagar y no dar que hemos venido viendo):

Si es pecado el pensamiento
consentido, es bobería
que el diablo tenga la fiesta
y nosotras la vigilia.
Seamos brujas honradas
que yo sé que aunque novicias
nos hará todo agasajo
la señora Celestina
(124v-125r).

Y deciden “volar” por la noche para llegar al día siguiente a misa. Les preocupa ahora conseguir el unto para hacerse brujas, pero el diablo está detrás, y unos sacristanes les proporcionan el remedio: “han de untarse con el unto / que se desuntan las tripas” (126r), acompañarse de una vieja, no pronunciar el nombre de Jesús, y se visten, además, de acuerdo con la ocasión. El poeta se regodea en lo sucio, el mal olor del ungüento, el aspecto de las cuatro monjas, aprendices de brujas, y los frustrados deseos de volar:

A puro brazo las otras
levantarse pretendían
y era diligencia toda
para ir echando las tripas.
Jesús, Jesús que no vuelo
unas y otras decían

y hubo una dellas que dijo
 ¡ay! que no v(h)uelo y hedía (128r).

Los sacristanes les recuerdan que no vuelan por decir Jesús como les habían anunciado, y a la que no había dicho Jesús porque no untó a la vieja. El resultado es que “ellos se fueron contentos / ellas se entraron corridas / las unas a la vergüenza / y los otros a la risa” (128v).

Poesía muy interesante e inhabitual porque se desliza hacia peligrosos terrenos de brujería, demonismo, suciedad, proclamación de la necesidad amorosa, con alusiones más o menos comprometidas. La intención es, claro, ridiculizar el amor de monjas, pero desde registros infrecuentes.

Sin poder entrar aquí en otro tipo de composiciones sobre monjas, no dejaré de citar dos romances del ms. 3884 de la BNM: el de una monja muy pretendida, que termina con un cojo (228v-229r) o el de la dama que cuando conseguía ser monja dejaba el convento y cambiaba de propósito (229r-229v). Pero me interesa destacar: *Redondillas que se escribieron dando vaya los trabajos de una religión de monjas muy recoletas a los gustos del mundo y los platos del refectorio a los banquetes del siglo* (BNM, 17683, 384r) en que, curiosamente, van contraponiéndose los placeres del mundo a la retirada y austera vida conventual, en telas, comidas, utensilios, para terminar proclamando: “Mundillo aunque más me ladres / tus gustos desprecio bajos, / que acá con nuestros trabajos / pasamos como unas madres. / Y para que la victoria / haga mi blasón eterno / en ti hay pecados y infierno / aquí paz y después gloria”.

6. RELACIONES AMOROSAS DE FRAILES Y MONJAS

La relación “amorosa” entre frailes y monjas ocupa un lugar importante en esta poesía, sin que de ello quepa deducir la asiduidad y frecuencia que algunos estudiosos han pretendido, partiendo de los testimonios literarios. Era inevitable que una poesía satírica pusiera en su ojo de mira los escarceos amorosos entre personas de hábitos, porque al tema podía sacársele mucho partido, ya que sumergía en un mundo profundo de la proximidad “pecaminosa” frente a los grandes ideales de la relación religiosa. Pero no se trata de un motivo desvinculado de la realidad, ya que frailes y monjas tenían que estar forzosamente en contacto

por el sistema jerárquico de organización de los conventos, confesión, asistencia religiosa, etc., lo que, naturalmente, dio lugar a abusos y desviaciones, que son los que esta poesía le interesan, potenciando una imagen conventual de erótico entendimiento entre frailes y monjas.

Domínguez Ortiz explica bien la sumisión de la orden femenina a la misma orden masculina, el abuso económico que ello supuso y los intentos de arrebatar la jurisdicción a los frailes para someterla al ordinario por breve de 1623, que tardó en ser aceptado porque no le interesaba al poder político⁸⁵, en lo que incide Vigil señalando que ello suponía mayor autonomía⁸⁶. Por otra parte, la relación entre frailes y monjas era inevitable porque las monjas tenían necesidad de ellos para ceremonias, oficios divinos, vida espiritual, especialmente para la confesión, con lo que entramos en un terreno complejo de confusión de lo humano y divino. Vigil⁸⁷ cita oportunos textos de Andrade, Villegas, Rodríguez, Medina, que demuestran los “peligros” de la relación monja-confesor: enamoramientos sublimados, excesos, “solicitud”, casuismo y detalles que turban, etc. Pérez Escohotado habla de los confesionarios como “templetes de amor”, se refiere también a la “solicitud”⁸⁸ y habla del confesionario y locutorio como lugar donde “despliegan una actividad erótica o su capacidad de seducción”⁸⁹. Hay que contar, también, con las precisiones de Donahue⁹⁰ y de Schultz, que señalan la necesidad de guía espiritual para que no se desvíen, pero con indudable peligro, por lo que implantó la celosía en el confesionario⁹¹. Por otra parte, Deleito, tomándolo de Picatoste, cita casos de confesores que llevaban la confusión a la mente de las monjas, igualando amor humano y divino, Cristo y matrimonio⁹², y cabe recordar, por su importancia, la seducción de las monjas de San Plácido por su padre espiritual benedictino⁹³. Aunque vamos a

⁸⁵ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, pp. 333-334.

⁸⁶ M. VIGIL, *op. cit.*, pp. 230-236.

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 226-228.

⁸⁸ J. PÉREZ ESCOHOTADO, *op. cit.*, pp. 31 y ss., 39 y ss.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 46.

⁹⁰ D. DONAHUE, “Writing Lives: Nuns and Confessors as Auto-Biographers in Early Modern Spain”, *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 230-239.

⁹¹ E. SCHULTZ, *op. cit.*, pp. 192-193.

⁹² J. DELEITO, *op. cit.*, p. 130.

⁹³ M. DEFOURNEAUX, *op. cit.*, p. 137.

ver después otros casos de relaciones amorosas reales entre frailes y monjas, me parece atinado el juicio de Vigil sobre este problema:

Sería una simpleza, sin embargo, creer que la mayoría de los frailes que iban a confesar a los conventos de religiosas eran unos estu-
pradores o unos desequilibrados⁹⁴.

La dificultad estriba siempre en reconstruir la vida sin historia, que no interesa ni a los documentos ni a la poesía de frailes-monjas que veremos. No hay datos para cuantificar frecuencias de las relaciones de frailes y monjas, más allá de los casos extraordinarios retenidos por avisos, cartas de jesuitas, tratados, etc. Espigando aquí y allá, tenemos testimonios de “cosas más graves” entre algunas monjas y algunos jerónimos de Sevilla⁹⁵, del provincial aficionado a la priora de Ecija⁹⁶, la existencia de curas amancebados⁹⁷, las ya citadas monjas de San Plácido, etc., lo que —según Pérez Escohotado⁹⁸— no inquietaba mucho a la Inquisición, “tolerante con las llamadas debilidades masculinas del clero”⁹⁹ y, según él, no muy preocupada por los conventos “porque estaban bajo la autoridad y el control de confesores”¹⁰⁰. Quizá el problema fue importante porque hubo un decreto —citado por Deleito, apoyándose en Monreal— que prohibía las relaciones entre frailes y monjas, pero no se publicó para no hacer a los frailes peores que a los demás, porque las monjas necesitaban consuelos espirituales y los frailes aportaban limosnas¹⁰¹; en todo caso estaba en la línea post-tridentina de frenar todo exceso en la relación entre personas de hábitos de los dos sexos, lo que se incluye en el ámbito general de la mundanidad, (analizado en estas páginas) en el que la relación fraile-monja sería sólo uno de sus aspectos.

Independientemente de la habitualidad, de la frecuencia real, parece que las relaciones “amorosas” de frailes y monjas causaban escándalo en esa sociedad de compleja religiosidad. Caro Baroja afirma:

⁹⁴ M. VIGIL, *op. cit.*, p. 230.

⁹⁵ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *op. cit.*, p. 334.

⁹⁶ En M. VIGIL, *op. cit.*, p. 229.

⁹⁷ J. PÉREZ ESCOHOTADO, *op. cit.*, pp. 27 y ss.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 45-48.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰¹ J. DELEITO, *op. cit.*, p. 131.

(...) en documentos mucho más directos y sin pretensiones de edificar a nadie se narran bastantes casos de relaciones de monjas con seglares y aun con religiosos, *que producen escándalo de un lado, tragedias horribles de otro*¹⁰²

y en semejante sentido Deleito:

Lo que peor efecto causaba en la opinión pública eran las frecuentes y resbaladizas comunicaciones entre frailes y monjas¹⁰³.

Escándalo, margen de lo permitido, oscuridades de convento..., esto es lo que interesó a esta poesía satírica cuando trata de las relaciones de frailes y monjas, pues sigue pareciéndome juicioso, en su moderación, lo que afirma Vigil:

Aunque se dieron casos de abusos sexuales de frailes con monjas, de todas formas no creo que fuera tan habitual como se ha dado a entender. Y las relaciones que hubo, posiblemente, en buena medida fueron consentidas y queridas por ellas. El problema fundamental que tenían las monjas con los frailes era de explotación económica y de control de movimientos¹⁰⁴.

Me he referido hasta aquí a la “realidad” de las relaciones entre frailes y monjas (con todas las limitaciones apuntadas) no para utilizar esta poesía como documento histórico, ni siquiera para entenderla desde la vida, porque su condición de burla y sátira crea su poética, acota su canon, dentro de los márgenes de una intencionalidad buscada. Pero resultaría incomprensible sin enmarcarla en la realidad del siglo. Quiero decir que no nos sirve como documento para reconstruir el cerrado mundo erótico cotidiano de convento en una de sus parcelas significativas, pero sí para enfocar lo que la sociedad sometía a burla y escarnio verosímil, porque no era una mera fabulación sin imposible referente real. Todas las técnicas de la sátira se ponen al servicio de la causa, pero para que el lector se regocije con la pecaminosidad de las relaciones eróticas entre frailes y monjas, construyendo así una determinada imagen del erotismo de convento, que crea opinión frente a lo que pudiera ser la realidad “real” de los hechos.

Antes de entrar en el análisis de las poesías manuscritas que

¹⁰² J. CARO BAROJA, *op. cit.*, p. 191, el subrayado es mío.

¹⁰³ J. DELEITO, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁴ M. VIGIL, *op. cit.*, p. 237.

tratan del “amor” entre frailes y monjas, quiero sólo referirme a una serie de composiciones que se ocupan de las relaciones de frailes con mujeres, desde la variedad de perspectivas que los propios títulos nos descubren. Así en varios manuscritos de la BNM, HSA —que no cito aquí porque son objeto de otro estudio en curso— encontramos composiciones obscenas sobre frailes, frailes que se acuestan con damas, dama que abandona a su galán por un mercedario, coplas eróticas, situaciones equívocas (el que por abrazar a una dama, abrazó a un fraile), etcétera.

Desde esta “mundanidad” amorosa de frailes en la vida del siglo, según la enfoca esta poesía para la burla, entenderemos las composiciones centradas en la relación erótica de frailes y monjas, más atractiva cuanto que roza más terrenos prohibidos. En los poemas que he estudiado encontramos el tema de la monja que cambia de amante (de seglar a fraile, a la inversa, entre frailes), la dama que profesa por confusión en un convento de frailes (poesía que alcanza las mayores ambigüedades eróticas), regalos, y motivos coprológicos del fraile que se ensucia en el locutorio del convento de monjas.

El doble sentido, la alusión erótica y el transfondo de una variada posibilidad de relaciones de la monja en cuestión encontramos en *A una monja que dejó su devoto por un fraile mercedario* (BNM, 3916, 137r-138v; HSA, LXXXI, 386):

Lissi allá voy que son ferias
y darte unos celos quiero,
que son así, Dios me guarde,
de los mejores que tengo
(...)
Hízome Dios, a Dios gracias,
ni muy blanco, ni muy negro
(...)
Morenito soy con gracia,
y, como te iba diciendo,
si para esclavo soy malo
para bobo no soy bueno.
(...)
No verte yo en tantos días.
No dársete nada de ello.
Visitarte un fraile, palo,
y no decírmelo, cuerno.
En fin, no me has conocido
hasta ahora, pues yo creo

que me has tenido por otro
 y me dejas por lo mismo.
 Ya yo sé que has presentado
 al amor servicios nuevos,
 y en hábito de merced
 merced de hábito te ha hecho
 (...)

Lissi mía, hablemos claro
 yo te tengo amor y pienso
 que no le has menester tú
 y por eso te le tengo
 (...)

Lissi acá, Lissi acullá.
 ¿Qué me quieres pensamiento?
 Déjame con tanta Lissi,
 que harto lisiado me veo
 (...)

Dile a tu enojo que ceda
 en algo de su derecho,
 que por un flojo que flojo
 no ha de estar tieso que tieso.

También encontramos el caso contrario, paso de clérigo a seglar:
A una monja de S. Spiritus que porque a menudo no la asistía un clérigo, su devoto, se acomodó con un seglar, maestro de monteras (...) Andrés de la Torre (BNM, 17683, 210v-211r). Interesa por las diferencias que establece, en cuanto al amor, entre seglar y clérigo, bonete y montera, exigencias amorosas de una monja, alusiones religiosas:

Vida en verso de una monja
 devota, menos lo santo,
 que aunque habrá hecho mil dulces
 yo sé que no hará milagros.
 Encapotóse la niña
 de ver cómo la han dejado
 y calóse la montera
 sobre su capote pardo.
 Continua asistencia quiso,
 y así buscó de su mano
 hombre que no pierda punto
 pues gana con los que ha dado.
 Halló lo que pretendía,
 porque si para su trato
 buscaba un hombre continuo

ya tiene un hombre ordinario.
 Humanóse la deidad,
 en cuyos méritos altos
 que aun en Dios no se humanó
 la del Espíritu Santo.
 Con un ala de montera
 poco su amor ha volado,
 pues con subirse a la torre
 no pudo quedar más bajo
 (...)
 De los picos de un bonete
 con esto se ha despedido.
 Dichoso el bonete que
 ya no andará en picos pardos
 (...)
 De todas las monjas digo,
 Ana, y no digo muy mal,
 que su amor es papasal,
 pero el tuyo papahigo.

Una variante más del cambio de amante, en esta poesía, es la que se produce cuando la monja elige a un fraile de otra orden: *Décimas que hizo el Maestro Ortega al Maestro Olivos a quien puso los cuernos una religiosa agustina con un religioso de su mismo hábito* (BNM, 4096, 185r-188v). La risa fácil con los cuernos en distintas y variadas alusiones, el juego con los apellidos de los rivales y sus respectivas órdenes religiosas, las alusiones cómicas del apellido Olivos, los conocidos conceptos de la monja veleidosa y engañosa, y una curiosa alusión al Conde-Duque de Olivares dan el tono de esta poesía, que me interesa aquí más por su argumento que por sus temas: la rivalidad en amor de frailes de distintas órdenes.

Las situaciones más eróticas, con todo un conocido juego de alusiones y doble sentido, las encontramos en una composición que presenta la vida de quien quiso hacerse monja, pero profesó en un convento de frailes. Supone llevar al límite la relación fraile-monja al poner a todo un convento al servicio amoroso de quien quiso ser monja. No son los referentes reales de tan inusitado caso lo que podría interesar aquí, sino comprobar cómo construye esta poesía un mundo erótico de vida conventual, con alusiones sexuales que convierten el retiro en una placentera vida con la confusa monja. El tono burlesco-satírico permite, bajo capa del humor, presentar para solaz de lectores la vida de este

singular convento. La composición se titula *A una dama que yendo a entrarse en un convento de monjas, por hierro (sic) se entró en uno de frailes* (BNM,17683,211v-212r,BNM,17517,197r-198r); en HSA, LXXXI, 355, atribuida a Cáncer). Merece la pena retener algunos versos, que se comentan solos:

(...)

Vio un convento de varones,
infundióla amor profundo,
y trocando conversiones
huyendo el riñón de el mundo
se fue a un mundo de riñones.
Llegó, y salióla a ser guía
un fraile, que árbol trocado
sacádose al mundo había

(...)

Llevóla a su celda y nido

(...)

un oído abajo tienes,
yo te lo diré al oído

(...)

en fin, ella porfiaba
y el fraile tieso que tieso.
Vieron algunos meterla,
y entrándose por mil modos,
todos preguntan al verla,
¿quién es? ¿quién es?, y es que todos
morían por conocerla

(...)

y los más le dan ciruelas,
mas todas eran de fraile,

(...)

pues la querían cubrir.
Uno el cilicio le daba,
otro, el ramal como brazo

(...)

no le quería y de enojo
le puso un seño de un palmo.
Llega un maestro, y armado
de aquestas armas que encierra,
le mostraba la rasgada

(...)

Todos pues, de mil maneras
no cesan de agasajarla

y animarla muy de veras
 y hasta el sacristán por darla
 escurrió las vinagreras
 (...)

 Lo que la dio no lo cuento,
 sólo que fue muy copiosa,
 y abundante de contento,
 pues tuvo la niña hermosa
 holguras para un convento.

De los regalos de frailes a monjas parece tratar la composición, que no conozco, *A la cuelga que Fray Fc^o. de Ribera hizo a Doña Magdalena de León, monja* (...) (“Dadme esa garganta niña”) (HSA, LXIV, 98). Pero en una sátira que cita Monreal, atribuida “con más o menos fundamento” a Quevedo, se ridiculizó, precisamente, la tacañería de los frailes:

Con frailes, hijas mías, ni aun por lumbre,
 que os darán pesadumbre,
 porque, como taimados,
 regalan poco y viven recatados.
 Mi parecer es éste:
 que de frailes huyáis como de peste¹⁰⁵.

También previene contra frailes un soneto que cita Monreal como anónimo de un manuscrito de la BNM, pero cuya atribución a Quevedo menciona Deleito¹⁰⁶. A pesar de no ser objeto de mi investigación aquí —tal y como queda explicado— quiero citarlo como complemento de la visión de la vida de convento en el amor, también ahora con burla y ataque a frailes:

Seráficas señoras bernardas
 agustinas, jerónimas, benitas,
 descalzas, recoletas, carmelitas,
 poned sobre vosotras nuevas guardas
 (...)

 Dejado ya el pellejo de serpiente,
 por ser muy conocido de infinitos;
 tomado ha su disfraz en los *capuchos*.
 Huid, señora, os ruego, de esta gente;

¹⁰⁵ J. MONREAL, art. cit., p. 11, n.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 11, n. Véase lo que escribe J. DELEITO sobre la atribución, *op. cit.*, p. 122.

que son buenos los buenos, mas poquitos
y son malos los malos, pero muchos.

El último aspecto que quiero enfocar en la relación de frailes y monjas se refiere al fraile que se ensucia en el locutorio de monjas, lo que no es sino una forma de degradar por lo coprológico, en una tradición de literatura excremental. En *Versos hechos a un fraile que instándole su compañero que hiciese una visita a una monja fue y se ensució en el locutorio* (BNM, 17683, 340r-343v) encontramos una “minuciosa” descripción del asunto (“Mierda va y mierda viene / y mierda frailesca este papel contiene”, 343v) con respuesta del fraile y de la monja. Sirven estas calas en tan sucia composición, que no requiere anotación por mi parte:

De acción tan puerca imagino
y ello se deja entender
que el fraile debe de ser
un grandísimo cochino.
No llegara repentino
un rayo que lo pasara
para que otra vez osara
el bigardo porcachón
con más panza un cabrón
ser sucio tan a la clara
(...)
creo que no ha de lavarse
con cuanta agua tiene el mar
(...)
fuera menos notorio
que en lugar de bacinilla
se ensuciara en su capilla
que no en nuestro locutorio
(...)
A quien fue tan desvergonzado
en tan descompuesta acción
lo dejo para cagón
y quédese muy cagado.

Responde el fraile diciendo que en cuanto ve una monja necesita un servicio, le provoca “caga repentina” y “así mi culo lo siente” y amenaza con “cagar” más cuando vuelva. Responde la monja llamándole fraile cagón, bestia, majadero, grosero, puerco que come estiércol, deseándole que “mala mierda lo ahogue”,

que le echen del convento, etc. A lo que vuelve a contestar el fraile: “Reinas mías, cagando con buen brío / a servicio de ustedes en el mío / y llevando el papel a la redonda / a mi culo le dije que responda” y el papel de la contestación “lo pasé, reinas mías, por mi ojo”, que no lo pudo leer y aun les dice que disfrutaron con ello porque “aunque es mierda, huele a hombre”. En verdad, poco comentario requiere todo esto.

En la misma línea la composición que en BNM (5566, 129-130) encontramos, atribuida a Cornejo, y con coincidencias, con el título *Décimas compuestas a que un religioso estando en un locutorio de monjas le vino una correnca y soltó las bragas, por lo cual le compusieron diversos romances y él respondió con éstas* (“Pues que en su entretenimiento”) y en HSA (XLVII, 121v): *Cagóse un fraile en un convento de monjas y habiéndole enviado éstas unos versos fue la respuesta lo que sigue* (“Pues que es entretenimiento”):

(...)
 Notable aprieto fue,
 esto mi rubor lo sabe,
 mas en soltando la llave
 qué descansado quedé
 (...)
 consideren con cuidado,
 cual cagara de pensado,
 quien caga así de repente.
 Señoras éste es un vicio,
 antiguo en mí, no lo niego,
 que en viendo una monja luego,
 es menester un servicio
 (...)
 pero la falta que ha habido
 fácil remedio tendrá
 (...)
 que he de cagar lindamente
 si vuelvo otra vez allá.

Las poesías exhumadas de los cancioneros manuscritos me habrían permitido todavía otras calas en este apasionante mundo

del eros de convento a la luz de la sátira y la comicidad¹⁰⁷. Pero ocasión habrá de volver a ello.

JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE
Universidad Complutense de Madrid

¹⁰⁷ Tengo anotado algún otro testimonio de poesía satírica contra monjas que no he incorporado aquí por razones de espacio (BNM, 3797, 3915, etc.). Para algunos aspectos históricos de todo lo que antecede pueden ser útiles algunos estudios (A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, etc.) en R. GARCÍA VILLOSLADA, *Historia de la iglesia en España de los siglos xvii y xviii*, BAC, Madrid, 1979; los volúmenes del Sem. de Estudios sobre la mujer de la Univ. Autónoma de Madrid. No he podido ver el estudio que cita M. ALVAR (ABC, 6-VI-1993) de EMMA GONZÁLEZ YANES, *Historias de conventos*, I. de Estudios Canarios, Tenerife, 1991.

UNA TEMPRANA GUÍA GAY: GRANADA (GUÍA EMOCIONAL), DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA (1911)

Mi Granada no es la de hoy:
es la que pudiera y debiera ser.
ÁNGEL GANIVET¹.

Granada ha sido, al menos para cierta gente y en ciertas épocas, un símbolo de libertad, belleza, poesía, placer, tolerancia y gozoso amor homosexual: en suma, una cifra de la España mora. Es difícil saber en qué grado este simbolismo corresponde a la realidad. No sobreviven, o no han sido descubiertas, las fuentes necesarias para conocer la vida cotidiana de la Granada nazarí. La gran hoguera de sus manuscritos hecha por el Cardenal Cisneros logró en gran parte su intento de evitar que la conozcamos². Lo poco que sabemos se deriva principalmente de historiadores cristianos hostiles. La destrucción de su arquitectura ha continuado casi hasta la actualidad, como han denunciado varios escritores granadinos³.

Sin embargo, queda lo suficiente para afirmar que la Granada que creó la Alhambra actual corresponde, al menos hasta cierto punto, al estereotipo de ella. El período anterior al nazarí, mejor documentado que éste, sugiere lo que sería lógico que fuera influyente después. Por la poesía hebrea-granadina del siglo XI, y por la buena suerte que nos conservó las memorias del

¹ ÁNGEL GANIVET, *Granada la bella*, 5ª ed., Beltrán, Madrid, s.f., p. 9.

² Véase nuestro "El Cardenal Cisneros y la quema de los manuscritos granadinos", *Journal of Hispanic Philology*, 16 (1992 [1993]), 107-124.

³ ANTONINA RODRIGO, *Memoria de Granada; Manuel Ángeles Ortiz y Federico García Lorca*, Plaza y Janés, Barcelona, 1984, pp. 160-161; FEDERICO GARCÍA LORCA, "Cinco textos lorquianos de la revista *Gallo*", *Papeles de Son Armadans*, 83 (1976), 61-75, en las pp. 64-65.

último rey zirí, es forzoso concluir que la homosexualidad y pederastia eran no sólo frecuentes sino hasta normales entre la aristocracia granadina, tanto mora como hebrea⁴. La frecuencia del amor homosexual en la Andalucía del califato y de los reinos de taifas, y las prácticas homosexuales entre los moriscos refugiados en el norte de África, son otra prueba⁵. También nos queda la Alhambra misma como símbolo de vida muelle: no es una obra de fuerza, tamaño o grandeza, sino un palacio con jardines delicados, diminutos y sensuales.

En la Granada moderna, se suele negar el pasado homosexual de la ciudad y del reino. En toda Andalucía, pero más en Granada, la homosexualidad es objeto de repugnancia y represión, y es, por ello, la región española en la cual el movimiento *gay* está actualmente menos desarrollado⁶. Si resucitara el homosexual García Lorca, entusiasta del pasado moro de su Granada por más señas, “sigue habiendo gente en Granada capaz de volverle a matar”⁷. Pero hubo un período breve en que floreció, al

⁴ Véase el artículo “Jews, Sephardic”, en la *Encyclopedia of Homosexuality*, ed. Wayne Dynes, Garland, Nueva York, 1990.

⁵ Véase nuestro “¿Por qué volvió Cervantes de Argel?”, en prensa en las *Actas del Primer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona.

⁶ Granada: “En Granada... había una animadversión terrible a la homosexualidad” (Patricio González de Canales, entrevistado por EDUARDO MOLINA FAJARDO, *Los últimos días de García Lorca*, Plaza y Janés, Esplugues de Llobregat, 1983, p. 110). Es “ciudad famosa por su odio a la homosexualidad” (IAN GIBSON, *La represión nacionalista en Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, Ruedo Ibérico, París, 1971, p. 148). Andalucía: “Jaén, Cádiz, Granada y Córdoba... carecen de clubs de ambiente gay... En el caso de Sevilla... en la actualidad sólo cuenta con un club abiertamente gay, que para no poseer, no posee ni rótulo en la puerta con su nombre. El mítico «Chandelier», «Trastámara» y un par de ellos más, tuvieron que cerrar sus puertas por un *quitame acá esas pajas del vecindario* que «no estaban dispuestos» a aguantar la movida gay sevillana... [Pero Andalucía] también se caracteriza por la facilidad con que se liga en las discotecas normales” (FRANCHO [MARTÍNEZ DE GRAMA], *Guía Gay de España 89/90*, Francho Ediciones, Málaga, 1989, p. 13; también JOSÉ LUIS VILA-SAN-JUAN, *García Lorca, asesinado: toda la verdad*, Planeta, Barcelona, 1975, pp. 242-243). Se expresa JUAN ESLAVA GALÁN en el mismo sentido: “En Andalucía no hubo liderazgo ni organización [gay] pero sí concentración anual de sarasas en una famosa romería [¿Rocío?] en la que los devotos de la Virgen entroncan con antiguos ritos, se despojan de dengues e inhibiciones con vino y música, se ponen en trance y levantan grandes polvos entre los pinares” (*El sexo de nuestros padres*, Planeta, Barcelona, 1993, p. 353).

⁷ Javier Egea, citado por DANIEL EISENBERG, “Unanswered Questions

principio de este siglo, una conciencia y una cultura *gay* en Granada⁸.

El pasado moro fue conocido al menos por los arabistas. El estudio de la lengua árabe dio acceso a muchos misterios que suponemos se comentaron entre los arabistas, de maestro a discípulo. De los especialistas pasaron en parte a los universitarios de Granada y a los intelectuales del país. Para ellos, al menos hasta fechas muy recientes, eran motivo de vergüenza o de secreto interés. Algunos de estos universitarios e intelectuales han sido llevados, por caminos sinuosos e indirectos, al arabismo.

Nos hemos detenido en una secreta imagen de la Granada mora, la ciudad española en la cual el placer homosexual era más estimado. Dicho fondo ayuda a entender el sentido de una guía, llena de consejos prácticos y sentimentales, un libro que comenta el alma de Granada y sus emociones, dirigida a homosexuales. Se trata de *Granada (Guía emocional)*, de Gregorio Martínez Sierra. No tenemos noticia de ninguna guía anterior dirigida a viajeros *gay*.

El libro de Martínez Sierra se publicó en París, refugio de españoles disidentes, en 1911⁹. Declara ser una guía para mujeres, dirigiéndose a la “lectora” en la segunda frase del prólogo y más adelante a “vosotras, mujeres”, “dulcísimas” y otras expresiones parecidas¹⁰. No se trata sino de una estratagema para permitir la publicación de un libro que difícilmente pudiera haber aparecido de otra forma. En el prólogo se menciona el “involuntario artificio de mi maraña” por la cual los lectores masculinos quedarían “engañados” (p. 13). A estas palabras se suma la absoluta inviabilidad editorial de una guía para mujeres españolas, en una época en que raramente hacían turismo y casi nun-

about Lorca's Death”, *Angélica* [Lucena], 1 (1991), 93-107, en la p. 93.

⁸ Sobre la cultura *gay* granadina anterior a la Guerra Civil, véase el artículo “Granada” en la *Encyclopedia of Homosexuality* ya citada. Hay una traducción, sin la bibliografía, en la revista *Entiendes...?*, núm. 13, junio-julio-agosto de 1990, pp. 18-19.

⁹ Entre los varios estudios del París de la época, quisiéramos mencionar especialmente CATHERINE VAN CASSELAER, *Lot's Wife: Lesbian Paris 1890-1914*, Janus Press, Liverpool, 1986, y MICHAEL WILSON, “«Sans les femmes, qu'est-ce qui nous resterait»: Gender and Transgression in Bohemian Montmartre”, en *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, eds. Julia Epstein y Kristina Straub, Routledge, Nueva York, 1991, pp. 195-222. Los dos suministran muchas referencias bibliográficas.

¹⁰ Las citas se toman de la edición de Madrid, 1920, pero las hemos verificado en la mucho menos accesible edición príncipe.

ca separadas de sus maridos, padres, o profesores. Un libro dirigido a mujeres se supone que daría atención especial a las iglesias de Granada y a la tumba de Isabel la Católica, pues estos monumentos serían, según la demografía religiosa española, de interés para la mujer típica. Pero el narrador, quien se declara no practicante, los deja para el final¹¹. A quienes podría interesar esta guía emocional de Granada eran los homófilos, quienes en su argot a menudo se aprovechan del género femenino (“hermanas”, “nosotras”, “Srta.”, etc.). Dato de peso es el “Garzón” a quien se atribuyen las fotos que acompañaron a la edición parisina. *Garzón* era el término castellano para el efebo, el muchacho amado por un hombre, según encontramos en la “Historia del cautivo” de Cervantes.

Ya que María Martínez Sierra usó el nombre de su marido como seudónimo¹², y los dos colaboraron en varias obras, surge inmediatamente el problema de la autoría. Ian Gibson ha notado que el libro es insólito, calificándolo de “una obra muy ‘femenina’”, y lo supone “con toda seguridad” obra de María¹³. Sin embargo, el libro no corresponde ni con sus intereses ni con su estilo¹⁴. La feminista María jamás hubiera escrito que le gustaban las mujeres “argüidoras y un poco sofistas... si además son bonitas” (p. 110). María jamás usa el plural de primera persona femenino, que aparece en el libro (pp. 79-80)¹⁵.

¹¹ “Han pasado semanas enteras sin recorrer las iglesias de Granada” (p. 115). “Quien dice Granada, dice Reconquista, y sobre los abrojos de pobreza y ruina que el tozudo heroísmo de casi siete siglos trajo consigo, la única flor que se levanta es la de la arquitectura religiosa... testigo en piedra y cristalización de ideales, que aunque hayamos dejado de comprender, no podemos por menos de reverenciar” (p. 181). “Toda religión se pervierte en cuanto tiene un templo material, porque el sostener las piedras en pie cuesta dinero, y para lograrlo se vende el espíritu. Y la vida del hombre es una religión, cuyo único espíritu es la felicidad” (p. 90).

¹² MARÍA A. SALGADO, “Gregorio y yo: la verídica historia de dos personas distintas y un solo autor verdadero”, *Hispanófila*, 96 (1989), 35-43.

¹³ *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Grijalbo, Barcelona, 1985, p. 269.

¹⁴ Algunas opiniones de María sobre Granada se hallan en su libro *Una mujer por los caminos de España* y en la novela *Todo es uno y lo mismo*.

¹⁵ No hemos leído toda la gran obra de María Martínez Sierra para verificar personalmente el aserto. El dato nos lo comunicó Alda Blanco, autora de una extensa introducción a *Una mujer por los caminos de España*, Castalia, Madrid, 1989 (véase la p. 27). María, escribiendo con el seudónimo “Gregorio”, usa el plural masculino. (“Hermanas, compartís con nosotros”, “nosotros los hombres”, *Nuevas cartas a las mujeres*, Renacimiento, Madrid, 1932,

No, *Granada (Guía emocional)* es de Gregorio, y el pronombre “nosotras” es suyo. Hemos de suponer, por tanto, que escribiera una obra homófila y que fuera un bisexual. Espero que en 1993 tal sugerencia no escandalice. Los datos de apoyo son numerosos. Gregorio fue protegido por Benavente, con quien intimó al conocerle¹⁶. Fue después editor suyo y de Antonio de Hoyos y Pedro de Répide, y traductor de Oscar Wilde (*Salomé*, según Palau). Facilitó la carrera de García Lorca con la puesta en escena de su primer drama, *El maleficio de la mariposa*. Era amigo y colaborador de Falla, quien viajó con el matrimonio casi todo un año¹⁷. Tuvo casa de veraneo en Marruecos¹⁸, que junto con Argel era frecuente lugar de vacaciones y aventuras homoeróticas¹⁹. Entre las obras de Gregorio —sea cuál de los dos haya sido el verdadero autor— figura *Sortilegio*, una tragedia inédita hasta la fecha, que protagoniza un homosexual casado²⁰.

Granada (Guía emocional) debe haber sido escrita con el conocimiento y consentimiento de María. En *Gregorio y yo* María comenta poco la intimidad de la pareja, pero consta que fue todo menos convencional. Después de la boda se felicitaron mutuamente, no porque pudieran vivir juntos, amarse sin preocupaciones y tener hijos (no los tuvieron), sino porque ya “nadie nos puede decir qué hacer”²¹. Enfermo Gregorio, un médico le

pp. 26 y 177).

¹⁶ JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, *Las mejores novelas contemporáneas*, Planeta, Barcelona, 1970, t. 3, p. 547.

¹⁷ MARÍA MARTÍNEZ SIERRA, *Gregorio y yo*, Gandesa, México, 1952, p. 128. Sobre Falla, véase el artículo en la *Encyclopedia of Homosexuality* ya citada. Martínez Sierra escribió los libretos de *La vida breve* y *El sombrero de tres picos*.

¹⁸ ANDRÉS GOLDSBOROUGH SERRAT (*Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*, s.e., Madrid, 1965), menciona la casa de veraneo en Marruecos, p. 35.

¹⁹ Acudieron a estas regiones Wilde, Gide, Crowley, Burroughs, Capote, Gysin, Ginsberg, Tennessee Williams, Orton, Goytisolo y otros. El turismo sexual en Marruecos ha sido frecuentísimo: el escritor marroquí Tahar ben Jelloun llega a llamar a su país “burdel de niños para turistas occidentales”. (Citado por GIANNI DE MARTINO, “An Italian in Morocco”, en *Sexuality and Eroticism among Males in Moslem Societies*, eds. Arno Schmitt y Jehoeda Sofer, Harrington Park Press, Nueva York, 1992, pp. 25-32, en la p. 25. Según el tomo, la única introducción documentada al tema, el artículo de De Martino se publicó en italiano en *Babilonia*, Milano, “1983, 1986”).

²⁰ Se halla un resumen y unos extractos en GOLDSBOROUGH, pp. 153-158.

²¹ PATRICIA W. O’CONNOR, *Gregorio and María Martínez Sierra*, Twayne, Boston, 1977, p. 33. Hay traducción española, García Verdugo, Madrid, 1987.

aconseja un viaje a un clima más caluroso que el madrileño, pero van a París (O'Connor, p. 25). Se separaban bastante y viajaban cada uno por su lado. María, por primera vez en España que sepamos, llama al matrimonio una institución esclavista (Blanco, p. 19). Es también quien estrena en las letras españolas el derecho de las vírgenes a elegir cómo y cuándo y con quién quieren perder su virginidad²².

Es muy posible que el matrimonio Martínez Estrada se pareciera al de Harold Nicolson y Vita Sackville-West, es decir que se tratara de una relación entre *gay* y lesbiana, o más precisamente entre bisexuales²³. María ha sido una de las feministas más revolucionarias que haya habido nunca, pues defendió la idea de que la mujer tiene un talento político natural y que el hombre está destinado a obedecerla²⁴. También admitía que el hombre es "incoerciblemente polígamo", y que la mujer, por su parte, también es proclive a la diversidad en el amor (*Nuevas cartas*, pp. 178-185). La personalidad poco "femenina" de María ha sido ya notada por los críticos, uno de los cuales llega a comentar sus consecuencias en el contexto de la intimidad del matrimonio²⁵. Si a esto se suma que María fue madrina de la lesbiana Elena Fortún, nos atrevemos a formar una opinión al respecto. Es de esperar que esta sugerencia tampoco escandalice al lector. El contacto con los agudos y apasionados ensayos de María Martínez

²² "En el ejercicio, digo, físico del amor, [no hay] nada inmoral, ni siquiera reprochable, siempre que exista el mutuo acuerdo de los interesados... Creo que todas las vírgenes del mundo están en su perfectísimo derecho a dejar de serlo cuando les convenga y en compañía de quien mejor les plazca, sin necesidad de leyes ni bendiciones, y sin que la sociedad tenga el menor derecho a intervenir con censuras, ni mucho menos con penalidades. Cada uno es cada uno, dueño absoluto de sí mismo, me parece a mí; la vida es corta y un poco triste por mucho optimismo con que se la intente sobrellevar; bueno estaría que las leyes y opiniones ajenas fueran a impedir al individuo, sea hombre o sea hembra, endulzarla con las dedaditas de miel que sean más de su gusto... Éstas, naturalmente, son ideas mías y nadie está obligado a aceptarlas por buenas, pero a mí me parece el colmo de la lógica" (*Todo es uno y lo mismo*, en *Aventura. Todo es uno y lo mismo. Cada uno y su vida. Rosas mustias*, Estella, Madrid, 1926, pp. 110-111).

²³ Véase NIGEL NICOLSON, *Portrait of a Marriage*, Atheneum, Nueva York, 1973.

²⁴ *La mujer moderna*, Renacimiento, Madrid, 1930, p. 28.

²⁵ O'CONNOR, p. 33 (no identifica al crítico); Cejador, citado por ENTRAMBASAGUAS, pp. 562-563. Sobre el comentario de Cejador véase también BLANCO, p. 11.

Martínez Sierra, aún tan poco estudiados, en el proceso de la redacción de este artículo ha sido sumamente aleccionador²⁶.

Granada (Guía emocional) incluye una guía práctica de los hospedajes, restaurantes, tranvías y bancos, además de los monumentos y otras “curiosidades” de Granada. Conforme con la maurofilia que penetra todo el libro, el capítulo final está dedicado a una visita a Córdoba, y cierra con unas meditaciones sobre el futuro de España²⁷.

Pero el libro, cuyos capítulos llevan poéticos encabezamientos²⁸, es fundamentalmente una invitación a perder el tiempo en Granada: “el único tiempo verdaderamente ganado en la vida es el que se pierde” (p. 13). Ofrece al lector el consuelo de la irresponsabilidad, el placer soberano de vivir con locura (p. 15). Aconseja la estancia en Granada “a las personas que estén tocadas de melancolía, al parecer incurable, por abusos de autoanálisis y de prolijos exámenes de conciencia; a las que, por morbosa exaltación de orgullo, se hayan llegado a figurar que de que ellas cumplan o infrinjan una ley más o menos moral, depende el equilibrio del mundo; a las niñas que tienen la mala costumbre de soñar con novios militares más o menos pérfidos. Aquí adquirirán la excelente de reverenciar en grado sumo al Amor, con mayúscula y sin uniforme” (p. 236).

La geografía es la infraestructura de esta experiencia: “[La

²⁶ “Los ensayos feministas . . . tomados en conjunto, muestran una gran lucidez teórica y un tremendo compromiso intelectual con el feminismo de la época. Es harto frecuente encontrar en estos ensayos noticias del movimiento feminista internacional, traducciones de importantes textos feministas y resúmenes de los importantes debates teóricos.” (BLANCO, pp. 26-27).

²⁷ “Cuando se habla con niños, con mujercitas ignorantes, se oyen afirmaciones estupendas, rectilíneas, sangrantes de verdad, que asustarían al más osado moralista, dichas con toda inconsciencia y sencillez . . . Todo lo grande que ha dado nuestra Patria está en el espíritu de esta misma austeridad formal, hermanada con la más desenfrenada libertad interior . . . Tierra de Inquisición y de desatado realismo . . . alta en la afirmación formal de la fe y saturada en socarrona y complacida duda . . . España es la esperanza de todas las anarquías, la tierra prometida de la felicidad en la libertad . . . Éste será el país privilegiado y la tierra bendita en que antes que en rincón alguno del planeta se nieguen el verdugo a matar y el soldado a marchar a la guerra; aquí se quemarán los registros civiles, y cada hombre tendrá el nombre que le plazca y la edad que le cuadre” (pp. 228-231).

²⁸ “El supremo sentido del ocio”, “Sobre el amor de los héroes”, “Carmen de cármenes”, “De cómo, por virtud del sol, el alma «se pasea por el cuerpo»”, etcétera.

vega de Granada] es uno de los más suaves, apacibles y románticos paisajes de España, y valdría la pena de venir, no a visitar, sino a morar largo tiempo en la ciudad morisca, aunque en ella no estuviese la Alhambra, sólo por el encanto risueño de esta planicie ondulada, frondosa, acariciadora por igual a los ojos y al corazón. Así como hay paisajes inquietantes, éste es aplacante y sugeridor de consoladores panteísmos. . . Hay una gran paz y un amable silencio, que dejan al espíritu toda su libertad y la afirman en soberanía. . . aligerándole de toda carta, en el convencimiento de una indudable irresponsabilidad” (pp. 235-236).

En Granada se vuelve a “los goces sencillos”, que los hombres habían abandonado, buscando en cambio “ideales y deberes”, haciendo “esa obra, no sé si decirte prodigiosa o monstruosa, que llamamos civilización” (p. 77). Las mujeres, siguiendo la misma fórmula que los hombres, han clamado “seamos hombres”. Este proceder lleva o a la desesperación y al suicidio, o a pedir “al cielo para que se sirva crear un ser nuevo y suave, que no sea ni hombre ni mujer —ya que hombres y mujeres nos habremos destrozado la vida—, un ser espiritual, refrigerante, consolador, maternal, pueril, a quien podamos llevar como ofrenda el fruto material de nuestro trabajo, y que en cambio nos dé la caricia, y el ánimo, y el arrullo, y la tibieza, y el plácido ¡Amén! y el ilusionado ¡Aleluya!” (p. 79). “Así, nosotras —con la inmensa ventaja de saberlo— podemos ser emperatrices de espiritualidad y amor en la vida moderna, y en nosotras se salvará la intelectualidad, y en nuestros ocios sobrevivirá la especulación, y nuestro silencio será la garantía de la meditación, y la verdad, que no tiene tiempo de triunfar entre la agitación febril de los hombres, elegirá nuestra voz, suavemente imperiosa, para dejarse oír en la tierra” (p. 80)²⁹.

La visita a Granada puede durar un día, o toda una vida. Pero para saborear, siquiera por encima, el encanto de esta “Jerusalén de occidente”, son del todo necesarias cuatro semanas. “La emoción serena, que ha de ser el fruto espiritual de esta aventura, pide para cristalizarse largas y lentas horas de contemplación, y sobre todo de soledad, en las cuales no apremie ningún apresuramiento de hora ni de guía, ni de preconcebida excursión; . . . menester es lograr cierta fraternidad con las fuentes, y una complicidad sentimental y sensual con la geometría de cipre-

²⁹ En la edición príncipe, “elegirá nuestra voz suavemente imperiosa para dejarse oír en el mundo” (p. 76).

ses y arrayanes; hay que saber precisamente en qué lugar del cielo ha de buscarse cada estrella; hay que haber oído, en muchas horas distintas, la charla apaciguante de la arboleda; . . . el alma, llevada por los ojos, tiene que haber soñado muchas horas asomada a la reja del jardín de Lindaraja. El Generalife es como libro de meditaciones, que hay que leer página por página, atenta y curiosamente. . . Y luego, muchos atardeceres os habréis de perder, camino arriba, entre los olivares, y habréis de dar en el camposanto, jardín fragante si los hay, lleno de cinamomos y celindas, de acacias y mundos en flor, donde con tanta paz por todo el buen olor y la frescura, habréis de resignaros a la cruel fatalidad de la muerte. Y si bajáis a la ciudad, es preciso también que sea en muchas y diversas mañanas, para evocar en el tráfico de las horas del mercado la visión de la Granada mora y próspera” (pp. 260-261).

No conocemos otro tal ejemplo de exaltación de una ciudad española.

La recepción inicial del libro, calificado por un crítico como la mejor de sus obras (Goldsborough, p. 110), fue modesta. No fue reimpresso hasta incorporarse en las *Obras completas* del autor, publicadas por él mismo. En la lista de reseñas proporcionada por Entrambasaguas, evidentemente basada en el propio archivo de los Martínez Sierra, no figura ninguna mención de esta obra. Acaso haya contribuido a la indiferente recepción su lugar de edición (otro argumento a favor de no ser las mujeres su verdadero público). Sin embargo, llegó a gozar de cinco ediciones, bien separadas en el tiempo, siendo, por ello, una de sus obras de éxito más sostenido. Figura entre las pocas obras cuyas reimpresas póstumamente.

En cuanto a su influjo, suponemos que será coincidencia que en 1911, año de su publicación, se mudaran a Granada dos forasteros que tendrían mucho influjo en el próximo renacimiento de la cultura granadina: el político y educador Fernando de los Ríos y el profesor de arte y teoría literaria Martín Domínguez Berrueta. (Los dos fueron, entre otras cosas, protectores de García Lorca³⁰.) Pero sí hubo un lector clave, uno que sabría el secreto

³⁰ Sobre los dos profesores, véase GIBSON, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York*, pp. 103-107. No hemos visto todavía el libro de ANTONIO GALLEGO MORELL, *El renacimiento cultural de la Granada contemporánea: los “viajes Pedagógicos” de Berrueta 1914-1919*, Comares, Granada, 1989.

del libro: Manuel de Falla, amigo del autor. “Un día —me lo contó él mismo— pasó por la calle de Richelieu y vio en el escaparate de la Librería Española de París un libro: *Granada (Guía emocional)*, de Martínez Sierra³¹. Lo compró, gastándose los pocos francos que llevaba; se pasó la noche leyéndolo, y al día siguiente, en un borbotar milagroso de melodías —desusado en él, premioso y exigente, sobre todas las cosas—, llevó al pentagrama, casi en su totalidad, una de sus mejores obras: *Noches en los jardines de España*’³².

El encanto de Falla ante Granada le llevó a ella en 1919. A partir de entonces visitan Granada figuras culturales de toda Europa³³. No es del todo azaroso, entonces, que *Granada (Guía emocional)* de Gregorio Martínez Sierra coincida con el inicio del período de mayor esplendor cultural de Granada desde el exterminio de su cultura mora en 1500. Por unos pocos años, debido en parte a la guía de Martínez Sierra, Granada era (en palabras de Falla) “como el centro del mundo, como un pequeño París”³⁴.

DANIEL EISENBERG
Florida State University

³¹ Cuando María escribe que el libro es de Martínez Sierra, creemos que quiere decir que lo escribió su marido. Llama a su marido “Martínez Sierra” en las pp. 128, 137 y 138 de *Gregorio y yo*.

³² PEDRO MASSA, “Los cien felices años de María Martínez Sierra”, *ABC*, 3 de marzo de 1974, pp. 22-25, en la p. 24; la misma anécdota en *Gregorio y yo*, p. 124. Sobre el sentido de *Noches en los jardines de España*, véase nuestro ensayo con el mismo título, en prensa en el *Journal of Hispanic Philology* y en *Angélica* [Lucena]. Hay que reconocer, sin embargo, que alguna parte de la obra existió antes de 1911: véase GILBERT CHASE, *Manuel de Falla: A Bibliography and Research Guide*, Garland, New York, 1986, pp. 15 y 19.

³³ Este período se cierra con el festival de Cante Jondo en 1922, motivo de un disgusto de Manuel de Falla con los organizadores cuyos detalles no sabemos, debido al cual el Festival no tuvo repetición. Véase la carta publicada en la segunda edición de *Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca-Manuel María de los Dolores Falla Matheu*, Patronato García Lorca-Diputación Provincial, Granada, 1987, entre las pp. 36 y 37.

³⁴ LUIS JIMÉNEZ, *Mi recuerdo humano de Manuel de Falla*, Comisión Pro-Centenario de la Muerte de Manuel de Falla, Universidad de Granada, Granada, 1980, p. 24.

LA DESTRUCCIÓN DEL CUERPO Y LA EDIFICACIÓN DEL SERMÓN. LA RAZÓN DE LA FÁBRICA: UN ENSAYO DE APROXIMACIÓN AL MUNDO DE SOR JUANA*

La hagiografía es un discurso edificante; se ocupa de vidas singulares, las de los santos. Es modélico, cíclico, tautológico. Existe otro discurso semejante, el de los aspirantes a la canonización, santos en ciernes, mujeres y varones que buscaron el camino de la santidad y no lograron ser reconocidos por la burocracia eclesiástica; sus vidas son dignas de imitación, edificación, son ejemplo para los cristianos, constituyen una literatura, conocida como edificante. Al término edificar, es decir, construir, se le agrega un sentido figurado, “dar buen ejemplo uno con su vida y costumbres llevando a los demás tras sí con imitarle”. La piedra de toque de este edificio singular es un monumento escrito: surge de las virtudes, las diarias actividades edificantes, y su piedra de toque son los milagros, acontecimientos extraordinarios. Por ello, es corriente encontrar muchos obituarios y sermones de la época barroca que utilizan términos arquitectónicos para definir una vida ascética; las metáforas y las alegorías armadas con base en ese vocabulario erigen monumentos verbales, a manera de espejos de escritura.

Su máximo anhelo, el diseño específico a recrear es la Pasión de Cristo, el verdadero modelo para armar. La meta se alcanza si se recurre a un método “democrático”, inventado por Ignacio de Loyola: los ejercicios espirituales:

* Este texto, hoy corregido, fue leído en la Universidad de Rutgers, el 27 de marzo de 1991. Su segunda mitad, a partir de la *La edificación del discurso y el canon de construcción* fue escrita especialmente para el coloquio *Los discursos del arte*, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, celebrado en Taxco del 11 al 16 de noviembre de 1992.

El hombre no tiene más que dirigirse hacia Dios por los debidos caminos para alcanzarlo; a él puede llegar solamente con su fervor y el conveniente uso de las facultades naturales. Así *como andando y corriendo el cuerpo se adiestra, también es posible, por medio de ejercicios, dar a la voluntad la disposición necesaria para encontrar la voluntad de Dios*¹.

¿En la expresión genérica usada por Ignacio de Loyola —“el hombre”— se incluye a la mujer? ¿La práctica, preconizada y definida por un sistema de ejercicios, intenta reproducir en el cuerpo femenino la Pasión de Cristo como uno de los senderos que conducen al camino de perfección? ¿Cómo se produce el salto cualitativo que hace del ejercicio también una escritura?

Otra pregunta más, fundamental en este texto, ¿por qué al discurso hagiográfico, situado al final de la historia, según Michel de Certeau², se le llama también discurso edificante? ¿Qué se construye? ¿Qué edificios se fabrican? ¿Cuál es la razón de su fábrica? Intentaré responderlo analizando un sermón que leyó, en ocasión de la muerte de una monja, el padre Jesuita Antonio de Oviedo, discípulo, heredero y autor de una vida edificante del padre Núñez de Miranda, muy conocido de manera vicaria porque fue el confesor de Sor Juana Inés de la Cruz³. El sermón lleva el significativo nombre de los *Los milagros de la cruz y maravillas del padecer. Sermón que en las solemnes honras que el día 26 de abril de 1728 le hicieron a la V. M. Sor María Inés de los Dolores*⁴.

Las vidas edificantes tratan de las mujeres y de los varones que buscaron el camino de la santidad y se proponen como candidatos a la canonización; esta finalidad se alcanza raras veces, pero constituye un modelo de imitación de la Pasión de Cristo. El camino de la vida de perfección es concreto; podría lla-

¹ Citado por FRANCISCO DE LA MAZA, *Catarina de San Juan, Princesa de la India y visionaria de Puebla*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 49.

² MICHEL DE CERTEAU, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985, p. 187.

³ MARÍA DOLORES BRAVO, “Erotismo y represión en un texto del Padre Antonio Núñez de Miranda”, en *Literatura Mexicana*, vol. 1, núm. 1, 1990, pp. 127-134.

⁴ JUAN ANTONIO DE OVIEDO, *Los milagros de la cruz y maravillas del padecer. Sermón que en las solemnes honras que el día 26 de abril de 1728 le hicieron a la V. M. Sor María Inés de los Dolores*, México, José Bernardo de Hogal, 1728. Salvo indicación especial, los subrayados son míos. Modernizo la ortografía de los textos antiguos.

mársele, literalmente, un tratado arquitectónico de la mortificación del cuerpo: en el propio cuerpo se reconstruye el cuerpo del otro, el de aquel que es imitado, el Redentor. La construcción entonces presupone una destrucción...

LA DESTRUCCIÓN DEL CUERPO

Ignacio de Loyola inició entonces una nueva forma de religión, basada en los llamados ejercicios espirituales. En realidad, se trata de ejercicios corporales, como lo señalaba al principio de este texto; ejercicios corporales destinados a provocar un estado anímico especial encaminado a provocar el éxtasis y una “interlocución con Dios”⁵. Consisten, según las propias palabras del santo, en lo siguiente:

Castigar la carne... es, a saber, dándole dolor sensible, el cual se da trayendo cilicios y sogas o barras de hierro sobre las carnes, flagelándose o llagándose, y otras maneras de asperezas, lo que parece más cómodo y más seguro en la penitencia, es que el dolor sea sensible en las carnes y que no entre dentro de los huesos, *de manera que dé dolor y no enfermedad*; por lo cual parece que es lo más conveniente lastimarse con cuerdas delgadas, que dan dolor de fuera, que no de otra manera que cause dentro enfermedad que sea notable⁶.

Hay que hacer hincapié en la distinción, cuidadosamente subrayada por Ignacio, entre dolor y enfermedad. Se traza una diferencia casi esquizofrénica entre uno y otra. Lo explicaré: no se permitía profesar a quienes estaban enfermos o a quienes tenían alguna deformidad física. María Inés de los Dolores, la monja ciega a quien Oviedo dedica el sermón que me ocupa, recibió el permiso excepcional de profesar cuando estaba ya a las puertas de la muerte (“lo mismo fue recibir los sacramentos y hacer la profesión...”, p. 17). Hacer disciplina era, por otra parte, obligatorio, y formaba parte de los *ejercicios espirituales* cotidia-

⁵ ROLAND BARTHES, *Sade, Loyola, Fourier*, Caracas, Monte Ávila, 1977, (Loyola, pp. 45-78).

⁶ IGNACIO DE LOYOLA, *Ejercicios espirituales*, Obras completas prologadas y comentadas por el P. Ignacio Iparraguirre, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1963, p. 217.

nos, cuya ejecución consistía en aplicar sistemáticamente, sobre las carnes, los instrumentos de tortura, llamados eufemísticamente disciplinas. La vida disciplinaria era una norma en todos los conventos, aun en los de regla más suave. El sistema de penitencias organizado para las monjas de la regla de carmelitas descalzas era tan rígida que Sor Juana tuvo que abandonar, por enfermedad, el convento de Santa Teresa la Antigua, tres meses después de ingresar allí. Flagelarse, penitenciarse, disciplinarse era un deber cotidiano, idéntico en su inflexibilidad al rezo de las oraciones y a la meditación. No es extraño que siguiendo este régimen las monjas cayeran víctimas de muchas enfermedades y, sin embargo, la enfermedad en sí, como ya lo advierte San Ignacio, era un objetivo poco deseable. Lo que se buscaba era provocar el dolor y no la enfermedad. Círculo vicioso sin salida: las penitencias, el ayuno, unidos a las condiciones deplorables de higiene hacían de los conventos lugares muy insalubres. Las monjas estaban siempre en vilo, una enfermedad prolongada podía causar su expulsión del convento y el anatema de Dios, y por tanto de su sociedad⁷.

A estas mujeres, sitiadas entre los ambiguos polos de la enfermedad o del dolor, se les considera místicas. Me parece que se crea cierta confusión cuando se utiliza el término aplicándolo a las monjas que tenían arrebatos y visiones, causados por esta práctica disciplinaria. Quizá se trate más bien, como dice Francisco de la Maza⁸, de un fenómeno de ascetismo. A diferencia

⁷ “La enfermedad era un impedimento para permanecer en la clausura conventual. La decisión de permanecer o salir la tomaba la priora con la maestra de novicias antes de la profesión. Algunas de las religiosas preferían callar antes que ser expulsadas. Otra vez tenemos aquí el temor del rechazo y la vuelta a la sociedad, que de una manera u otra las señalaría como no aptas para Dios, y por lo mismo inútiles” (MANUEL RAMOS MEDINA, *Imagen de santidad en un mundo profano*, México, Universidad Iberoamericana, 1990, p. 146.18). Cf. BYNUM, *op. cit.*, pp. 165-167. CAROLINE WALKER BYNUM, “The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages” en *Fragmentation and Redemption, Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Nueva York, Zone Books, 1991; ella advierte que la enfermedad atacaba a ambos sexos, pero... “these facts... clearly indicate that the society found it more valuable to cure one sex than the other”, p. 167. Cf. también JOSÉ L. SÁNCHEZ LORA, *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988. Quizás una de las crisis de la enfermería actual sea el hecho de que estos modelos de edificación contruidos sobre la enfermedad —la del propio cuerpo disciplinado y el abnegado servicio hospitalario tradicionalmente operado por religiosas— son ya obsoletos.

⁸ FRANCISCO DE LA MAZA, *op. cit.*, pp. 48-50. Hay que subrayar un dato

de los místicos del xvi, por ejemplo San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, que no precisaban de flagelaciones ni de cilicios para su unión espiritual con Dios, las monjas “edificadas” del siglo xvii utilizaban esos métodos como ejercicio cotidiano para provocar las visiones, en un afán por imitar la Pasión de Cristo y comunicarse con él a través de los sentidos. Una ascética corporal de ese tipo provoca necesariamente delirios: “Con un Santo Cristo y un azote puede llegar a santo cualquiera”, decía Santa Catalina de Siena. El ejercicio ascético al que se libraban las monjas de la Colonia procede sobre todo de los jesuitas y específicamente de San Ignacio de Loyola, que se basó, exacerbándolas, en las teorías de los místicos flamencos de la *Devotio Moderna* y, sobre todo, en la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, quien instaura una metodología de la vida cotidiana en el campo espiritual; Ignacio la convierte en una práctica corporal, en una jerarquización rigurosa y metódica de las horas del día, dividida y subdividida en múltiples cuadrículas, al grado de que no quede ningún intersticio de libertad para ejercer uno de los máximos atributos de que el hombre disponía, el libre albedrío. Éste fue defendido teóricamente por los jesuitas y erradicado de la vida de los creyentes por la rigidez con que debía conducirse, según los preceptos de la Compañía de Jesús, que, como la mirada de Argos, pretendía controlar hasta lo infinitesimal. La bibliografía colonial mexicana está llena de textos reguladores —manuales, catecismos, sermones, cartillas—donde hasta las actividades más nimias de la vida diaria y todos los comportamientos se establecen y se definen con base en exclusiones, duraciones temporales, órdenes imperativas. Armados de una ambivalente autoridad, los confesores y los altos prelados exigían a las monjas ejercicios ascéticos “moderados”, aunque alababan a aquellas que se desmesuraban en esas prácticas, como puede probarse en numerosos textos de la época:

(Sor Inés de los Dolores) Guardaba aquel total retiro que la ceguera, enfermedades e inclinación de su genio demandaban. Maceraba su carne con ásperos cilicios y sangrientas disciplinas, hasta que la prudente cordura de sus confesores se lo impidió, conociendo que, en los dolores continuos de sus enfermedades, excedía con ventajas cuanto pudiera tolerar con la penitencia más rigurosa (Oviedo, fol. 10v).

obvio: varias mujeres medievales utilizaban métodos parecidos: véase el sugerente estudio de CAROLYNE WALKER BYNUM, *op. cit.*

La enfermedad, considerada en la Edad Media como una virtud, sobre todo si la padecían las mujeres, propiciaba el camino de la santidad. Hay mayor número de santas enfermas que santos; es más, su santidad solía derivarse de la abnegación y paciencia con que soportaban la enfermedad y atendían a los enfermos. Un porcentaje bastante elevado de santas fue favorecido y recibió los estigmas de Cristo en la Edad Media, mientras que sólo dos santos, Francisco de Asís y el Padre Pío, más tardíamente, fueron objeto de ese señalamiento. A algunas de las santas así escogidas, les sangraban periódicamente los estigmas, al tiempo que una anorexia “sagrada” permitía que cesaran por completo sus secreciones internas, las cuales, al no manifestarse, cancelaban las funciones fisiológicas distintivas de la mujer. Este tema no se trata de manera directa en los textos edificantes del siglo XVII; su manejo es elíptico: trataré de seguir sus recovecos.

QUITAR DE NOSOTRAS EL AMOR DE ESTE CUERPO. . .

Lo primero que hacemos luego de procurar, *quitar de nosotras el amor de este cuerpo* (. . .) y determinaros mis hijas que venís a morir por Cristo y no regalaros por Cristo. . .⁹.

Para morir en vida por Cristo era necesario mortificarse. Privarse de cualquier tipo de placer, al grado que las carmelitas descalzas aceptaron añadir a los cuatro votos reglamentarios, pobreza, castidad, clausura y obediencia, un quinto voto, enternecedor, la promesa de no comer chocolate. La mortificación es un ejercicio continuado, inquebrantable, y forma parte de la distribución de las horas del día; esa distribución minuciosa, exhaustiva que pretendía cerrar la puerta a cualquier resquicio del mundo exterior y permitir la práctica implacable de la contemplación. Las monjas más *mortificadas* eran las más santas, las más admiradas. Sor Juana lleva a cabo las disciplinas normales de su profesión, incluyendo los flagelos, pero en su *Respuesta a Sor Filotea* trasfiere la idea de martirio al dominio de lo simbólico, acercándose en espíritu y no en cuerpo al Salvador¹⁰. Por eso la

⁹ SANTA TERESA DE JESÚS, *Camino de perfección*, cap. 15.3. Citado en RAMOS, *op. cit.*, p. 141.

¹⁰ Ver *Respuesta a Sor Filotea*. Para corroborar que participaba de la vida “mortificada” leer sus *Ejercicios para la Encarnación* y el texto que sobre este tema escribió GEORGINA SABAT-RIBERS, “*Ejercicios sobre la Encarnación: sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana*”, en *Literatura Mexicana*,

critica el padre Oviedo, autor de una biografía de su maestro, el padre Núñez, como ya lo había dicho antes, confesor de Sor Juana. En el sermón que he venido analizando no la nombra directamente; su ataque es elíptico, pero su alusión a la monja jerónima es meridiana, tanto como es clara su advertencia a las demás monjas de que el único camino para la perfección y la salvación es la destrucción sistemática del cuerpo, siguiendo ciegamente los métodos que prescribe el confesor:

Tan lejos estuvo esta señora de amar o desear estos favores de Dios extraordinarios, que temblaba y se horrorizaba sólo con su memoria; allí por juzgarse indigna e incapaz de todos ellos; como por temer el riesgo y peligro que ocasionan, y *de que han sido ejemplo espantoso tantos Ícaros*, que valiéndose de estos favores como de alas, pero de cera, que, *desvanecidas a la luz y calor de los aplausos, los hicieron despeñar en precipicios*. Y por ello suplicaba instantemente a Dios, que la librase de ese camino y la llevase sólo por *la segura senda del padecer*, asistida de vivísima fe, firmísima esperanza y de ardientísima caridad¹¹.

La *segura senda del padecer*, tan perfectamente definida por Oviedo, incluía un catálogo *ready made* de mortificaciones; se escogían las más adecuadas a cada temperamento y se perfeccionaban de manera individual, único campo de libertad que podía ejercitarse. Traer continuamente una corona de espinas en la cabeza; atarse cadenas gruesas en el cuello o en la cintura, o aherrar con ellas piernas y brazos, cargar cruces pesadas, disciplinarse con vigor para lograr que la sangre salpicase las paredes y se distribuyese por el cuerpo como se distribuía por el cuerpo del redentor en la iconografía de la época, muy abundante en los espacios comunitarios del convento, en la iglesia, y en las celdas de las monjas. Solían practicar sus ejercicios vestidas de manera especial, a veces con enaguas de cerdas, cubiertas por un saco y usando una sogá por cinturón y totalmente descalzas; se ejercita-

vol. 1, núm. 2, México, UNAM, 1990, pp. 349-371.

¹¹ OVIEDO, *op. cit.*, p. 2. Las alusiones a Sor Juana son definitivas: utiliza las metáforas que ella muy a menudo utilizó, entre ellas, las de Ícaro y Faetonte que por querer alcanzar al sol se desbarrancan; alude por otra parte a los aplausos del vulgo y a su soberbia al no querer aceptar al pie de la letra los preceptos de su confesor, cosa a que se negó Sor Juana y a las que María Inés de los Dolores se conforma con placer, por lo que su ejemplo es perfecto, refleja su docilidad, su abnegación, su paciencia, y no la *espantosa* soberbia de Sor Juana.

ban también en la humildad cuando besaban los pies y recibían bofetadas de las otras monjas; cuando renunciaban a parte de su comida, o comían en el suelo con una venda en los ojos o una mordaza en la boca. Exagerando los preceptos fijados por Loyola, las disciplinas se aplicaban con cuerdas muy gruesas y esmero singular —sobre las espaldas desnudas de las víctimas— que alternativamente ejercían el cargo de verdugos¹².

El padecer, continúa Oviedo, es connatural en el hombre como el vuelo es natural en las aves. El mundo es un valle de lágrimas, y a él se llega a padecer. El sufrimiento es una carga que llevamos, ordenada por Dios para lavar la mancha del pecado original, de la misma manera que Cristo cargó la cruz para salvarnos de ese pecado. Pero el gesto de Cristo sólo es válido si se reproduce universal y sistemáticamente; no basta con padecer, una simple acción vulgar y cotidiana, casi genética, y tan natural como el caminar o el hablar. Por ello, los métodos que San Ignacio concebía como ejercicios solitarios fueron modificándose hasta alcanzar refinamientos muy variados y representaciones colectivas, como las que aún se ofician regularmente en el convento de Atotonilco en Guanajuato, para citar uno de los ejemplos más relevantes en México¹³. En la invención de nuevas torturas y la intensificación del dolor para convertirlo en un padecer extraordinario consistía la originalidad de cada monja “edificada”, y sólo de esa manera su vida era ejemplar. La madre María del Sacramento, además de llevar perpetuamente una pesada cruz sobre los hombros, se colocaba “una medalla del Santísimo Sacramento que hacía lumbre, tenía sellado el pecho, corazón y brazos, porque era amantísima de este divino Señor Sacramento y decía era su esclava”¹⁴. El único padecer admirable, ejemplar, es el ejercitado en plena conciencia y con absoluta regularidad. Gracias a ese método aplicado estrictamente, se puede alcanzar la perfección en esta vida, como ahora se puede estar en perfectas condiciones físicas si se siguen al pie de la letra las instrucciones de Jane Fonda o de Cher o siguiendo las dietas reguladas por los *weight watchers*. El padecer natural, genético, no es meritorio, sólo es “prodigioso, admirable... el padecer que se propasa excediendo

¹² Cf. RAMOS, *op. cit.*; ver también JOSÉ L. SÁNCHEZ LORA, *op. cit.*

¹³ Cf. JORGE F. HERNÁNDEZ, *La soledad del silencio. Microhistoria del santuario de Atotonilco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

¹⁴ RAMOS, *op. cit.*, p. 143, y las pp. 141 a 146. Cf. SÁNCHEZ LORA, *op. cit.*

los límites de la medida, peso y número ordinario'' (p. 3). Tal fue, agrega Oviedo, el padecer de Job, el de Cristo, y el de Sor María de los Dolores. Así colocada, la monja forma parte de una serie muy singular, la de una trinidad. ¿Cómo podría justificarse dentro de la ardiente misoginia jesuita esa inserción?

VIVÍA CLAVADA EN UNA CRUZ INTOLERABLE

El espíritu barroco se amolda a una imaginación que funciona de manera extraña, por lo menos para nosotros ahora. La imaginación tiene acceso a un número limitado de imágenes, cuidadosamente seleccionadas. La fijación de imágenes lícitas y la existencia de imágenes ilícitas queda definida de acuerdo con una encarnizada clasificación y con una constante prédica sacerdotal, seguida de una posterior teatralización. Una técnica sanguinaria se encarga de disciplinar al cuerpo y a la mente. Es conveniente reiterar que los ejercicios son más bien corporales que espirituales; y el cuerpo se encarga de transmitir también al espíritu varios modelos de pensamiento y de imágenes. El ejercicio corporal exacerbado provoca visiones, éxtasis. Las visiones entran en el cauce reducido de una codificación estrechamente vigilada por el confesor. Si estamos ante una monja, este aspecto es esencial:

... aunque las visiones, revelaciones, etc. sean del demonio, *se enderezan y logran con ejercicio* y mejora de heroicas virtudes si se gobiernan por obediencia ciega y sincera de sus Superiores y Padres espirituales,

amonesta el Padre Núñez de Miranda en un sermón pronunciado durante la profesión de una monja del Convento de San Lorenzo¹⁵.

La figura central en los ejercicios es la figura de Cristo crucificado y el deseo más vehemente de los creyentes es imitarlo. Es extraño que las monjas no quisiesen parecerse a la Virgen María, y lo anoto sin detenerme demasiado en ello, aunque creo que es necesario analizarlo. Quizá se debe al hecho de que las monjas se convertían, al profesar, en esposas de Cristo y los

¹⁵ ANTONIO NÚÑEZ DE MIRANDA, *Plática doctrinal que hizo el P. . . ., de la Compañía de Jesús; Rector del Colegio Máximo de S. Pedro, y San Pablo, Calificador del S. Oficio de la Inquisición; Prefecto de la Purísima*. En la profesión de una señora religiosa del Convento de San Lorenzo, México, Imprenta de la Viuda Calderón, 1679.

esponsales celebrados reiteraban la unión de una mujer viva con un esposo muerto. Si adquiría la máxima categoría al profesar, la monja llevaba un velo negro, símbolo de su calidad de viuda:

Profesar una señora religiosa, subraya Núñez, es desposarse reina con Cristo; y desposarse reina es entregarse toda, por entero, con todo su ser, cuerpo y alma, a la voluntad de su esposo. Es quedar toda de Cristo, con todas sus dependencias, querer y haberes, y en nada suya, ni aun en el albedrío, decreta Núñez de Miranda (*op. cit.*, fol. 2r). . . La primera ceremonia es llevar toda la comunidad, con luces en las manos, a la profesa, como si la acompañaran de entierro, muerta de amor, que se va por su pie a la sepultura, hasta el coro bajo, donde antes de llegar al comulgatorio, que es el tálamo de sus bodas, postrado a lo (de) difunta, le dicen las letanías de agonizantes (fols. 6v y 7r).

Casada con Cristo, la monja tiene que recrearlo en su propio cuerpo; la imitación es por ello concreta, se busca reproducir con escasas variantes sus sufrimientos, recorridos con delectación una y otra vez; tanto monjas como monjes se penitencian por igual, pero las mujeres tratan de trascender su inferior condición de seres húmedos y viscosos mediante los refinamientos más sofisticados para acrisolar sus tormentos. En cierta forma la imitación de Cristo toma prestada la imagen de Narciso. Cristo es el modelo; el creyente lo copia de la manera más exacta que puede. Esa copia se logra mediante un esfuerzo físico desigual: aspira a transformar el propio cuerpo y a hacer de la carne (no de los huesos, recuérdese) un material semejante al usado por los artistas cuando ejercen su oficio utilizando para hacerlo distintas materias primas. En los aspirantes a santos, la materia prima es el cuerpo. El cuerpo se conforma a modelos preestablecidos, aquellos que ha definido el arte postridentino, llamado también barroco.

Las monjas tienen un impedimento de entrada, su cuerpo es diferente al de Cristo; imitar su sufrimiento implica forzosamente un esfuerzo mayor que el de los hombres; exige una revisión total de la corporeidad. En el discurso edificante femenino puede discernirse un método riguroso destinado a cancelar la diferencia sexual, hacer del cuerpo algo in-diferente. La mujer que aspira a la edificación debe apoyarse en espejos de santidad. Cristo, por ser mortal, estaba, como los hombres, dividido, en una parte superior, “espiritual” unida a la Divinidad, pero igualmente

tenía una parte inferior, sujeta a las asechanzas del demonio y, por tanto, a los pecados de la carne. María Inés de los Dolores, atada “al potro de tormento de su enfermedad” y reducida al espacio de su cama, de la que no podía moverse, es decir, al estar clavada como Cristo a una cruz, era capaz de resentir, como el redentor, “dureza, sequedad, tinieblas y amarguras, sin que ella misma pudiese declarar, cómo se componían efectos tan encontrados, luz y tinieblas, suavidades y amarguras, gozos y desamparos” (fol. 8v).

La única explicación posible puede encontrarse en un ejercicio duramente practicado. Práctica constante, reiterada, y semejante a la de un artesano. La aplicación de la monja es singular y recibe por ello un premio. Durante toda la vida ha deseado ser como Jesús, su vida se ha dedicado íntegra a ese objetivo. Su largo padecer sólo termina cuando logra esculpir en su corporeidad la imagen acabada, prístina de la crucifixión.

Y según el juicio que hicieron las personas que la asistían, quiso el Señor en este día hacerla participante de los tormentos de su Pasión. Las cuerdas de todo punto se le estiraron y comenzó a padecer atrocísimos dolores en los pies, manos y costados; y los de éste eran tan vehementes y tan vivos que la hacían toda estremecer. Y dispuso Dios que no entendiéndosele lo demás que decía por el impedimento de las llagas de la lengua y la garganta, le percibieron fácilmente lo que de estos dolores explicaba. Quando se quejó de los pies, registrándoselos para darle con un poco de aceite de almendras algún alivio, se los hallaron con admiración uno sobre otro, en la misma forma en que los tienen de ordinario las efigies de Jesús crucificado (Oviedo, fol. 17d y 18v).

LA EDIFICACIÓN DEL DISCURSO Y EL CANON DE CONSTRUCCIÓN

He explicado someramente cómo se produce la destrucción del cuerpo femenino para acoplarlo al de Cristo, en un intento por imitar con perfección corpórea su pasión. Existe sin embargo una forma de reconstruir el cuerpo, o de transformarlo en materia prima para construir un edificio verbal: una vez muerta la aspirante a la perfección, se convierte en modelo; lo aprovecha el sacerdote para erigirla como ejemplo en un sermón que, si, a su vez, es ejemplar, se imprime después de haber circulado en cuadernos de mano. Ése es el caso específico, pero no excepcional, del

sermón que me ocupa y que he tomado como modelo, y cuyo machote fue utilizado por varios sacerdotes de la época, entre ellos, el padre Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana Inés de la Cruz, y del Padre Oviedo, autor del sermón que analizo y de un escrito hagiográfico sobre su maestro.

Los discursos se yuxtaponen y se contaminan: la práctica, los métodos para alcanzar la perfección constituyen el tratado de la vida edificante narrada mediante innúmeras metáforas, profusión de alegorías e hipérboles, en fin, el clásico paradigma del lenguaje postridentino y la estricta organización de un canon de construcción.

El sermón mismo se edifica. A la teatralidad que la emisión del sermón barroco exige, es decir a la gestualización dramatizada que el sacerdote impone a su discurso, se añade la superposición literal de niveles que construyen una oficialidad y trazan un canon desde el momento mismo en que el texto se imprime. Una advertencia y varios permisos de impresión constituyen la obra negra. La advertencia es un curarse en salud del predicador, una piedra de toque, garantiza la solidez del futuro edificio asentada en un precepto que refuerza el discurso oficial de la iglesia y el reiterado voto de obediencia al Papa, característico de los jesuitas. Siguen dos páginas narrativas, los títulos del sermón, una exhibe el retrato de la monja cuya vida edificante ha disparado el discurso y la otra pormenoriza entre florituras los méritos del predicador y las cualidades de la muerta; especifica los nombres y títulos de los mecenas que patronizaron la impresión y dedica el texto a la comunidad de religiosas del convento de San Lorenzo, al tiempo que se avisa a los lectores que se tienen ya las licencias pertinentes para imprimirlo. Siguen luego y, por fin, esos permisos, los del Santo Oficio, los del clero secular, los del superior gobierno, es decir, la licencia del Virrey, y los cimientos se consolidan conveniente y finalmente con los permisos de la Compañía.

EL EJERCICIO DE LAS VIRTUDES Y LA ESENCIA DEL PADECER

Al definirse los cimientos, puede edificarse en la escritura la vida ejemplar de Sor María Inés de los Dolores. Los textos reproducen como un espejo su propia literalidad y se duplican los niveles de metaforización. La vida de la monja se repite al imprimirse y su “continuo padecer” se reproduce literalmente: se logra este

efecto gracias a la descripción que el autor de la dedicatoria, Andrés de San Miguel, hace del proceso mismo de impresión de un libro, y mediante un esquema de metaforización lo compara con la vida ejemplar de la monja, semejante al papel que pasa “por las apreturas de la prensa y los tormentos del tórculo”¹⁶.

Este método rigurosamente elaborado y codificado se usa universalmente. Sor Juan Inés de la Cruz no es una excepción, pero en ella la metaforización barroca llega a su máximo: utiliza el sentido concreto, arquitectónico, de edificación, entre otros textos en su famoso *Neptuno Alegórico* donde reitera mediante una doble descripción, en prosa y en verso, la arquitectura efímera del arco que se erigió en la Plaza de Santo Domingo para recibir a los Marqueses de la Laguna, Virreyes de México. Aunque este texto de Sor Juana repite en la escritura una edificación literal, es importante tomarlo en cuenta dentro del contexto que analizo, ya que, bien lo sabemos, se produce un deslizamiento singular del lenguaje profano al lenguaje sagrado y viceversa. La literatura repite la realidad y al hacerlo la eterniza, como el sermón impreso retiene para la posteridad los momentos culminantes de la vida edificante. Se ha logrado un “doble exacto”, el retrato escrito de las cosas construidas, un silogismo sin colores, si utilizamos en negativo la metáfora clásica de Sor Juana. La metaforización se antoja más evidente —en lo teológico— en la *Carta atenagórica*: los errores del Padre Vieyra se ponen en evidencia utilizando un símil arquitectónico¹⁷. Ambos textos remiten en abismo a un más allá, a una alegoría que intenta descifrar otras verdades, las divinas.

Volviendo a la construcción del texto podría decirse enseguida que las intervenciones de los censores constituirían la fachada del sermón, los garigoleos del lenguaje imitarían las columnas salomónicas, los circunloquios y los revoloteos por la Historia Sagrada reproducirían los nichos con sus estatuas y las profusas decoraciones de las maravillosas portadas barrocas.

¹⁶ Las primeras páginas del sermón carecen de paginación. Modernizo la ortografía y la puntuación.

¹⁷ Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, 4 vols. México. FCE, Biblioteca Americana (edición de Alfonso Méndez Plancarte, tomos I, II, y III; tomo IV, edición de Alberto G. Salceda): T. I Lírica personal, primera reimpresión, 1976. T. II Villancicos y Letras Sacras, primera reimpresión, 1976. T. III Autos y Loas, primera edición, 1955. T. IV Comedias, Sainetes y Prosas, primera reimpresión, 1976. SJ.

LA MATERIA PRIMA: EL ESTOICISMO

La fortaleza con que la débil carne soporta la tortura se equipara a la de la piedra:

Mármol que le quisieron los males para olvidado sepulcro, y le arrebató la paciencia para triunfante arco. Piedra que grabando en ella el cielo muchas enseñanzas nos muestra como las piedras de Mercurio el verdadero camino (p. 8, mi numeración),

exclama, maravillado y en el colmo de la hipérbole, el padre Andrés Montaña, autor de una aprobación, en su calidad de Canónigo más antiguo de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México; con este símil, la escritura nos remite obviamente a los distintos monumentos que con piedras se construyen: arcos, mausoleos, sepulcros, estelas; refuerza la capacidad admirable, duradera y diamantina de la mártir para soportar su cruz, su profundo estoicismo, además de subrayar la pertinencia de su nombre:

Dice Santo Tomás y lo confirman los textos civiles, que los nombres han de convenir a las propiedades. Que admirablemente le conviene a la V. M. el renombre de Dolores. Cualquiera parte de su vida es un volumen de Dolores. . . No es la desgracia, dice San Agustín, padecer las desgracias, sino no estudiar en su dura escuela a merecer las dichas, y para conseguir esta utilísima sabiduría todos podemos tomar de este cuaderno la lección (p. 7, numeración mía).

La última proyección metafórica de la piedra es la de ser la esencia misma del estoicismo. El terreno propicio donde puede construirse el cuerpo, para lo cual se nos han proporcionado los materiales. Me explico: la admirable paciencia con que la monja soporta sus dolores da cuenta de su martirio y nos representa mediante el símil de la piedra su entereza. Gracias a él hemos entrado en otro dominio plástico, el del cuerpo sujeto al padecer, reproducible, materia tratable que se puede alterar, dañar, pintar o esculpir. Se ha iniciado el cambio de escenario, hemos entrado al verdadero discurso edificante, el que inscribe y graba en el cuerpo del edificado, el otro cuerpo, el de Cristo.

LA VIVA SEMEJANZA

Oviedo es ahora el dueño del discurso: inicia el sermón con una metáfora plástica y tradicional, la que pretende que hemos sido creados a imagen y semejanza de Dios:

Aquel gran Dios, que al formar el primer gran hombre, intentó copiar en él, una perfecta imagen de sí mismo, al reformar con el pincel de su omnipotente mano al pacientísimo Job, tiró a sacar una semejanza muy viva de Jesús crucificado. Por eso llaman los intérpretes a Job, figura de Cristo...¹⁸.

La tradicional idea de la creación como una imagen repetida: la de la semejanza con el creador, se concreta aquí mediante una imagen plástica, la de la reproducción pictórica, "la copia que hace Dios de sí mismo" y la consiguiente producción de dobles, modelos para armar y representar. El retrato es un espejo donde se refleja un Dios humanizado y sensible, cuyo cuerpo es doloroso:

Cristo, original admirable de esta copia, ... padeció no como quiera, sino como hombre en Dios, y por ello padeció a maravilla, padeció milagrosamente, pues siendo Dios hombre, y por ello Bienaventurado, cada tormento que padecía era un portento, era un milagro. Y sólo pudiera padecer de milagro, y a maravilla quien era copia de original tan valiente. Cristo no consumó en un instante su pasión prodigiosa, sino que con tormentos añadidos a tormentos le hizo ejemplar de un maravilloso padecer. Y *queriendo sacar en Job la copia de sí mismo*, una y otra vez como artífice diligente y cuidadoso, con tantas nuevas pinceladas, ¡cuántos dolores de nuevo le añadía! sacó perfecto a maravilla la imagen del sufrimiento (Oviedo, fol. 1).

Job es un modelo anterior a Cristo, lo prefigura; sus máximas cualidades son dos, soportar con gran paciencia su padecer y concentrar en su cuerpo todo el dolor. Su dolor es representable y la forma como se manifiesta constituye la historia de la edificación. La monja María de los Dolores será por consecuencia la tercera copia de la serie.

La vida edificante carece de densidad, está armada a base de momentos clave, figuras del relato, mediante los cuales se va haciendo el retrato; fuertes pinceladas captan la intensidad del

¹⁸ La paginación del sermón comienza aquí, *op. cit.*, p. 1.

parecido con su modelo. Cada momento crucial de la vida del mártir “excede la medida, el peso, la densidad” de la vida cotidiana y alcanza por ello lo admirable, se vuelve maravilla¹⁹. La hagiografía se inicia en el momento de la predestinación: Dios manda una señal cuando el biografiado es aún un niño, alrededor de los siete años, cuando “ya le raya la luz de la razón”. En María Inés la señal es la ceguera, producto de una enfermedad y equivocación de los médicos pero interpretada por Oviedo como “una disposición admirable de Dios”, un signo de la predestinación. Se procede a levantar un catálogo de enfermedades, distribuidas a lo largo de su vida mortal. Una epilepsia a los dieciséis años, agravada por males nefríticos y enfermedades digestivas, padecimientos propios de la mujer, amén de llagas, apostemas y alteraciones nerviosas. Cada una de las enfermedades va acendiando la copia de la divinidad y modela su retrato de acuerdo con otras copias divinas: su cuerpo es el teatro de los tormentos y reproduce varios esquemas de santificación, por ejemplo la de la parrilla de San Lorenzo. Las marcas que se inscriben en el cuerpo son las señas indelebles de la Pasión. Cada enfermedad es el síntoma de un milagro: la epilepsia impulsa su cuerpo hacia adelante gracias a un agente sobrenatural, el cuerpo se tuerce y se arquea, imita los retorcimientos de Cristo en la Cruz, pero basta un trago de agua bendita para reestablecer su equilibrio natural. Por disposición divina su cuerpo debilitado por el ayuno y los continuos dolores se fortalece. Las “saetas que el Señor le clavaba, cuya violencia le chupaba, le bebía todo el espíritu y la sangre”, dan cuenta de la presencia de Job como modelo paternalista que le enseña a soportar el sufrimiento, y su presencia, un poco obscena, hay que confesarlo, es vista como nutrición: leche y sangre espiritual que la alimentan:

Esto es la grosura y sustancia de la leche, y que con esa leche se alimentaba y nutría la sangre y espíritu de Job: como que las saetas con que el Señor le afligía fuesen maternos pechos, abundantes de leche que lo sustentaban... Pues si los tormentos con

¹⁹ Ver SÁNCHEZ LORA, *op. cit.*, caps. VIII y IX, pp. 359-453, y MICHEL DE CERTEAU, “la combinación de los hechos, de los lugares y de los temas revela una estructura propia que no se refiere esencialmente, a «lo que pasó», como ocurre con la historia, sino a «lo que es ejemplar». Las *res gestae* no son sino un léxico. Debemos considerar cada «vida de santo» más bien como un sistema que organiza una *manifestación (sic)*, gracias a una combinación topológica de «virtudes» y «milagros»”, p. 288.

que Dios aflige a Job son veneno que mata, ¿cómo son pechos que vivifican? Si chupan y agotan la sangre y consiguientemente acaban con la vida, ¿cómo son leche substancial que la fomentan? Porque eso tienen por ser tormentos no naturales y ordinarios, sino admirables y maravillosos. . . Los tormentos naturales y ordinarios desflaquecen; los admirables y maravillosos dan más fuerzas. . . (Oviedo, fol. 6)

Su paciencia infinita es ejercitada con la oración y la meditación: “su materia ordinaria era la Vida, Pasión y Muerte de nuestro Redentor, a la que se aplicaba con tal estudio que parece la traía *estampada* en su corazón” (Oviedo, fol. 12). El exceso de males no la hace entonces menos fuerte sino que le da una admirable resistencia, la de la piedra, para soportar el sufrimiento. En su cuerpo se libran batallas campales, los demonios la asaltan desde dentro con visiones, pero su pureza se mantiene incólume, es una estatua de sí misma, a pesar de los movimientos espasmódicos a los que la somete la epilepsia; es más, podría decirse —si continúo en la línea que he venido proponiendo— que la vida edificante se ordena a manera de una galería de estampas o se graba en relieves enmarcados, y actúa como uno de esos predicadores mudos que rodean e iluminan al creyente, colocados en las puertas de la iglesia, o en sitios estratégicos del recinto sagrado. Sor María de los Dolores se petrifica en una estampa, la que representa cada vez mejor su afán por “conformarse más y mejor con su Esposo Jesús Crucificado” (Oviedo, fol. 17).

El cuerpo de la asceta, así marcado, se transforma en imagen viviente, paradójicamente casi estática, del Redentor,

la mano derecha no sólo se le cerró apretadísimamente, firmando con los dedos la señal de la Cruz, sino que se le quebró por la muñeca, llegándole a juntar y pegar el puño cerrado de la mano con la canilla del brazo. . . y lo más prodigioso era que con dolores tan acerbos y terribles en todos los dos años y cuatro meses permaneció tan entera y cabal en el juicio, tan libre en la parte racional como si estuviera del todo sana y buena (Oviedo).

Su pasión corporal y anímica es de tiempo completa: ha vivido para modelar su cuerpo en imagen y semejanza del Salvador, pero se ha quedado en una sola figura, la que lo immortaliza clavado en la cruz. La gran distancia que existe entre ella y Cristo —parece insinuar el Padre Oviedo— se acorta con su padecer y,

sobre todo, con su vida, esfuerzo de perfección para imprimir una estampa, o para darle a su imagen la consistencia alucinante y sanguinolenta de un Cristo de caña. Cuando muere, Dios le concede un último milagro: una niña de cuatro años, su devota, decide morir para acompañarla en su tránsito hacia lo celestial. A los cuatro días “naturales”, especifica Oviedo, la pequeña vuela hacia el Cielo para sentarse junto con su madrina y el Salvador en los jardines del Paraíso, convertidos los tres en una santísima y casi sacrílega Trinidad. Oviedo advierte, sentencioso, “la esfera de un sermón” no permite abundar sobre datos específicos de la vida y sólo ha escogido algunos para la común edificación. De esta manera todos estamos incluidos en el edificio, formamos parte de la sacralidad instaurada en la predicación y ocupando un lugar dentro del recinto dedicado al Señor. La letra impresa sella la obra. El edificio entero, perfectamente concluido, está ante nosotros: el cuerpo mortificado de la monja ha sido la materia prima necesaria para construirlo. ¿Existe mayor prodigio?

MARGO GLANTZ

DEL BUENO Y DEL MAL AMOR EN EL SIGLO XVIII NOVOHISPANO

Es el amor una enfermedad mortal. Es un accidente tan semejante a la muerte, que así la Muerte como el Amor usan arco y flecha; entre sí tan parecidos que ya se ha visto que el Amor despida saetas de muerte y la Muerte dispare flechas de amor¹.

El amor, como protagonista de los dramas literarios y de la vida cotidiana, fue ganando espacios desde el siglo xvi, de modo que para los últimos años del periodo colonial, los novohispanos se habían familiarizado con las distintas formas de amor definidas por el discurso religioso y valoradas por la sociedad: amor a Dios y a la patria, amor al prójimo y a los padres, amor conyugal y amor desordenado impulsado por apetitos sensuales.

El afecto conyugal, que ya comenzaba a llamarse amor, estaba destinado a tener un brillante porvenir en la sociedad burguesa, mientras que el amor pecaminoso glosado en la literatura medieval, el amor adúltero, el amor comprado y el pecaminoso amor ajeno al séptimo sacramento, a veces se ocultaba, otras se disculpaba, y de vez en cuando era motivo de castigos y penitencias. Las formas de expresión de tan diferentes sentimientos tuvieron, sin embargo, ocasionales puntos de coincidencia, buscaron a veces los cauces formales de modelos poéticos y se des-

¹ “Sermón funeral. Retrato de la vida, virtudes y muerte de la Venerable Madre Sor María Ignacia, Religiosa abadesa que fue del observantísimo convento de Señor san José de Gracia y Pobres Capuchinas de la ciudad de Querétaro”. Versión paleográfica y estudio introductorio de EDELMIRA RAMÍREZ LEYVA, *Persuasión, violencia y deleite en un sermón barroco del siglo xviii*, SEP-UAM-INBA, México, 1986, p. 307.

bordaron otras en palabras groseras o en arrebatos de ascetismo herético.

El artificio retórico de enlazar amor y muerte respondía al gusto barroco por los contrastes y por los intrincados laberintos conceptuales, al mismo tiempo que pretendía aproximarse al sentimiento místico del amor divino, tan poderoso y trascendente que apenas podría expresarse adecuadamente con las frases de Teresa de Ávila: “vivo sin vivir en mí” y “muero porque no muero”.

Aunque sublimada por el fervor religioso, la manifestación desbordada de los sentimientos no dejaba de ser un trastorno del alma, cercano a la pasión, definida como un “movimiento desordenado” que perturba la mente e inquieta el espíritu. De ahí la voz de alerta que se alzaba en sermones morales y libros de devoción, advirtiendo que el cristiano que se deja arrastrar por sus pasiones termina por caer víctima de la tentación. Y cuando la pasión amorosa buscaba afectos terrenos, toda precaución era poca y todo rigor necesario, porque penas de amores contrariados y gozos de amor satisfecho eran caminos paralelos que llevaban a la perdición.

Ya que el cuerpo era el enemigo de la propia salvación, el remedio contra la concupiscencia era la represión de los apetitos; y las manifestaciones eróticas, aun cuando se encauzasen hacia el marido o la esposa, que lícitamente podría disfrutar de aquel amor, debían de refrenarse y someterse a un severo control. El discurso religioso, omnipresente en la vida colonial, marcaba así unos límites difíciles de respetar, entre el ferviente amor que se debía dedicar a la divinidad y los mesurados afectos humanos, que sólo podían consentirse en función de valores cristianos. Entre el ascetismo y la lujuria quedaba estrecho margen para las espontáneas manifestaciones de sentimientos amorosos².

Los afectos rechazados, condenados o negados, afloraban bajo formas que hoy parece difícil desentrañar: hay erotismo encubierto en la literatura represiva, erotismo explícito, y a veces soez, en el lenguaje de los hombres y mujeres que fueron procesados como transgresores de las normas morales, y un cierto ero-

² Ya se ha señalado, a partir de la Edad Media, el forzado enfrentamiento entre la austeridad del discurso represivo y la irreverencia de las expresiones de quienes se atrevían a rebelarse. JUAN VICTORIO, editor, *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Editora Nacional, Madrid, 1983, pp. 44-45 y 72-74.

tismo académico o literario en las manifestaciones poéticas, casi siempre estereotipadas, sometidas a fórmulas y reducidas a la imitación de modelos consagrados. Por otra parte, las efusiones místicas daban cauce a la liberación de represiones, cuya exageración se justificaba como respuesta a las muestras de predilección divina; de modo que es precisamente en los relatos de visiones sobrenaturales y hechos prodigiosos donde se encuentran las más libres expresiones de erotismo.

La literatura piadosa propiciaba involuntariamente esta transposición de sentimientos, al exaltar el gozo del amor a Dios, junto a la resignada pasividad recomendable en el uso del matrimonio: “cuando el esposo de la carne se une a ti, pon tu gozo en permanecer unida a tu esposo celeste”³, decía un antiguo manual de vida cristiana.

Los teólogos del siglo xvi comenzaron a emplear la palabra amor para referirse al afecto que unía a los cónyuges, pero advirtieron del peligro que entrañaba cualquier tipo de deleite carnal. El cuerpo humano estaba destinado a ser morada del mismo Dios y por ello su pureza exigía el sacrificio de unos placeres que se tildaban de groseros e infrahumanos. El vocabulario empleado en los textos canónicos facilitó la empresa, al señalar como una de las cargas del matrimonio el cumplimiento del “débito”: deudas y obligaciones armonizaban mal con placeres y alegrías. Al mismo tiempo, por pudor o respeto, el lenguaje popular prescindió durante varios siglos de la palabra amor, sustituida por términos como voluntad, inclinación, gusto y afición, cuyo significado era equivalente⁴. El proceso del cortejo galante se definía con expresiones como: dio en enamorarme, buscó mi compañía, me visitó con frecuencia o mantuvimos conversación.

Los doctores de la Iglesia advertían que en materia de sexualidad no hay pecado venial, sino que todas las faltas tienen carácter grave; tampoco existe pensamiento o deseo tan oculto y fugaz

³ Cita de Adam de Perseigne, en: GEORGES DUBY, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Alianza Universidad, Madrid, 1990, p. 38. Esta peligrosa combinación de estremecimiento físico y trance espiritual fue recogida con inevitable irreverencia por la tradición popular, en coplas tan expresivas como las que se escuchaban a principios de este siglo en boca del pueblo andaluz: “Quisiera yo estar contigo como los pies del Señor: el uno encima del otro y un clavito entre los dos”.

⁴ PATRICIA SEED, *Amar, honrar y obedecer en el México colonial. Conflictos en torno a la elección matrimonial 1574-1821*, CONACULTA-Alianza, México, 1991, pp. 50-69.

que no deba de exponerse ante el tribunal de la penitencia. Y ya que toda expresión de erotismo resultaba pecaminosa, no es extraño que inocentes doncellas fueran presas de angustias incontrolables cuando sus propios sentimientos las conmovían o cuando la presencia y las palabras de un galán trastornaban sus sentidos. De ahí a dejarse llevar por el torbellino de la pasión no había más que un paso; y no fueron pocas las que lo dieron.

Se presumía que el discurso amoroso estaba a cargo del varón y que la inocencia de las mujeres debía de llegar a tal grado que ni siquiera comprenderían el atrevido lenguaje de sus pretendientes. El pertinaz galanteador de la novicia poblana doña Xaviera de Covarrubias, le advertía para tranquilizar su conciencia: “Yo, Niña, en mi carta no te dixe nada de picante, sólo te dixe lo que te gustaba, según yo mismo he experimentado”⁵. El seductor disponía así de todas las ventajas, al contar con su capacidad de persuasión y con la ignorancia de sus posibles víctimas.

No cabe duda de que el lenguaje de la seducción propiciaba la manifestación de impulsos emotivos que se mantenían reprimidos en las relaciones formales impuestas por la Iglesia y por la sociedad⁶. Pero los documentos en los que suponemos que podríamos encontrar las claves de ese lenguaje, las demandas presentadas por las jóvenes seducidas, dicen poco de los sentimientos y mucho de los prejuicios y de los recursos legales. A semejanza del burlador de Sevilla, los don Juanes novohispanos conseguían sus fines a cambio de promesas de matrimonio. Las palabras cálidas y los susurros insinuantes no llegaron a los expedientes judiciales, que en cambio registraron el compromiso contraído, de palabra o por escrito, en privado o con el conocimiento de otras personas.

Los amantes más expresivos aseguraban que sacrificarían su

⁵ “Correspondencia de Gerónimo Portatui de Covarrubias. Borradores de cartas a una novicia”, en AGNM, ramo Inquisición, vol. 1310/exp. 8, ff. 72-120, f. 110. La localización de este expediente y de varios más de los utilizados en este artículo se ha facilitado extraordinariamente gracias a la excelente y bien ordenada investigación del *Catálogo de textos marginados novohispanos. Inquisición: Siglos xviii-xix. Archivo General de la Nación*, CELL, El Colegio de México-Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-Archivo General de la Nación, México, 1992.

⁶ ASUNCIÓN LAVRIN y EDITH COUTURIER, “Las mujeres tienen la palabra”, en *Historia Mexicana*, XXXI:2, octubre-diciembre 1981, pp. 278-313, p. 287.

vida tan sólo por ver a su amada, que sin ella la comida no los sustentaba ni el agua saciaba su sed, que sus desaires les habían roto el corazón en pedazos y que jamás pensarían en cortejar a otra mujer. Ya que nada ganaban las jóvenes agraviadas al hacer públicas otras intimididades, no es raro que nada más personal aparezca en los documentos⁷. Las relaciones que podríamos imaginar apasionadas y voluptuosas se reducen así a convenios matrimoniales a futuro, indefinidamente aplazados.

AMOR FRENTE A LUJURIA EN LA “SANA” DOCTRINA DE LA IGLESIA

Textos catequísticos y sermones morales trataron de los pecados contra la castidad y de cuanto atañía al sacramento del matrimonio. Es constante la referencia a las obligaciones de respeto y amor impuestas por la unión conyugal y al modelo de María y José, padres terrenos del Salvador, que vivieron en perpetua continencia, según la tradición cristiana: “¡Qué amor tan puro, qué acciones tan santas, qué solicitud pide en los unos tan cuidada y qué obediencia en las otras tan rendida!”⁸ Éste sería el matrimonio elogiado y recomendado por los predicadores: “nada más santo, nada más dulce que el matrimonio”⁹.

No se encontraban solos los eclesiásticos cuando recomendaban moderación en los sentimientos y advertían que el amor excesivo entre los esposos podía ser causa de desorden en el hogar y de descuido en la educación de los hijos. Así lo advertía también Fernández de Lizardi, quien recordaba que el matrimonio ha de contraerse con fines santos y que en el futuro esposo o esposa había de buscarse la virtud más que el atractivo físico¹⁰.

De acuerdo con las recomendaciones morales, la comunica-

⁷ PATRICIA SEED, “Relatos de Don Juan: el lenguaje de la seducción en la literatura y en la sociedad hispánica”, en: PILAR AIZPURU GONZALBO y CECILIA RABELL ROMERO, coordinadoras, *La familia en el mundo iberoamericano*, UNAM, México, Instituto de Investigaciones Sociales, en prensa.

⁸ Sermones predicados en la Casa Profesa, de la Compañía de Jesús, los años 1692-1693, copias manuscritas y varias ediciones. JUAN MARTÍNEZ DE LA PARRA, *Luz de verdades católicas y explicación de la doctrina cristiana*, 3 vols., México, Editorial San Ignacio, 1948, vol. II, plática XXXV, p. 314.

⁹ “Sermón de María Magdalena, predicado por el padre Kim-Kambray, capuchino, en el convento de religiosas de la Alkta Briena”, AGNM, ramo Inquisición, vol. 1407 / exp 7, ff. 131r-141v, f. 136r.

¹⁰ JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *El Periquillo Sarniento*, Porrúa, México, 1976, pp. 16, 296, 446.

ción entre los esposos debía de mantener un tono de reposado afecto o dar lugar a efusiones entre infantiles y respetuosas, como se aprecia en algunas cartas. Una mujer que había quedado abandonada en España, escribía a su “esposo muy querido” y se despedía como “tu esposa, que más te estima de corazón”¹¹. La joven desposada con don Pedro Romero de Terreros, durante las repetidas ausencias de su marido, le decía: “Querido padrecito de mis ojos y todo mi bien (...) recibí tus besitos en letritas lindas, las que aprecio en mi corazón (...) Pues eres todo mi amor y el único consuelo de mi corazón (...) Beso tus lindas manitas, tuya como siempre, idolatrándote y deseando verte”¹².

No cabe duda de que las responsabilidades contraídas por el vínculo conyugal eran compatibles con un sincero afecto; sería empresa vana buscar pasiones desbordadas en parejas que disfrutaban apaciblemente de su unión; pero el peso del compromiso social y religioso imponía una solemnidad particular a la unión sacramental. Incluso en algunos pueblos indígenas se argumentaba la trascendencia del enlace como excusa para retrasarlo hasta después de haber comprobado que sería satisfactorio, tras un periodo de convivencia, ya que “el vínculo indisoluble del matrimonio, que ha de durar hasta la muerte, no es acertado que sea como entrega de carga cerrada, porque va a riesgo de encontrar una sierpe quien esperaba un ángel”¹³.

Posibles errores de interpretación de las normas, debidos a la ignorancia de los indios, y relaciones íntimas anticipadas, incluso entre jóvenes de la sociedad criolla, podían verse con cierta tolerancia, puesto que contemplaban como fin último la unión sacramental. No pocos “deslices” de mujeres solteras se disculpaban porque cedieron movidas por un compromiso de esponsales y no por el incentivo de la pasión¹⁴. Ésta parece ser una buena razón para que hayan desaparecido de casi todos los documentos colo-

¹¹ Proceso por bigamia; AGNM, Inquisición, vol. 929, exp. 4, f. 2.

¹² Fragmentos de la correspondencia de María Antonia Trebustos, citadas en: ASUNCIÓN LAVRIN y EDITH COUTURIER, “Las mujeres tienen la palabra”, *Historia Mexicana*, vol. XXXI:2, octubre-diciembre 1981, pp. 279-313, pp. 285-286.

¹³ ALONSO DE LA PEÑA MONTENEGRO, *Itinerario para párrocos de Indios, en que se tratan las materias más particulares tocantes a ellos para su buena administración*, Oficinas de Pedro Marín, Madrid, 1771, p. 220.

¹⁴ ANN TWINAM, “Honor, sexualidad e ilegitimidad en la Hispanoamérica colonial”, en ASUNCIÓN LAVRIN, (coordinadora), *Sexualidad y matrimonio en la América Hispánica. Siglos xvi-xviii*, CONACULTA-Grijalbo, México, 1991, pp. 127-172.

niales las huellas de un erotismo que siempre se consideraría culpable, mientras que la aspiración de encontrar un marido podía disculpar peligrosas condescendencias. Frente al beatífico cuadro del matrimonio cristiano, se exponía “la abominable fealdad de la lujuria y los daños y peligros gravísimos de los malos pensamientos y deseos torpes”¹⁵.

Los autores de textos de orientación moral insistían en los “estragos de la lujuria” y especificaban las formas solapadas en que tentaba a los hombres, y los remedios que podían oponérsele. La doctrina de la Iglesia no había variado desde que San Antonio de Padua, el “Doctor Seráfico”, escribiera en el siglo XIII *Versus de Luxuriae Effectibus*. Pero muchas otras cosas habían cambiado para comienzos del XVIII; entre otras: la oratoria sagrada, las modas en el vestir, los bailes y fiestas cortesanas y el trato galante entre hombres y mujeres. Decía el santo franciscano: la lujuria ensucia, enreda, mata, nunca se sacia, “al hombre truécalo en bruto, a todo mal arremete y el buen nombre compromete”¹⁶, y completaba el texto barroco:

estas malditas y diabólicas mujeres, con sus colas y calzados levantados y adornos escandalosos, arrebatan para el infierno a innumerales hombres. Con la provocativa desnudez del seno, mostrando la cerviz, garganta, hombros, espaldas y brazos, se hacen maestras de torpeza y de lascivia¹⁷.

En el año de 1773, el dominico fray Juan Amador predicó en la ciudad de Manila un sermón que provocó la inquietud de los inquisidores de la Nueva España. Afirmaba en él que Dios estaba pesaroso y arrepentido de haber creado al hombre a causa de la lujuria que imperaba por dondequiera. Atacaba en primer término la prostitución y el adulterio, para continuar con los amanecimientos. Se refería al peligro de que se convirtieran en permanentes unas relaciones que estaban basadas en el amor y no en caprichos pasajeros. A propósito relataba el caso de una mujer agonizante que al recibir la extremaunción pidió que se le

¹⁵ MARTÍNEZ DE LA PARRA, “Plática XLII”, vol. II, p. 385.

¹⁶ ANTONIO ARBIOL, O. F. M., *La reina del siglo es la sensualidad, o sea: Estragos de la lujuria y sus remedios. Conforme a las Divinas Escrituras y a los Santos Padres de la Iglesia*, obra póstuma, completada y anotada por Gabino Chávez, Presbítero, Librería Religiosa Herrero Hermanos, editores, México, 1897. De un impreso original de 1726, p. 18.

¹⁷ ARBIOL, p. 40.

autorizase a recibir la visita de su compañero, a quien debería de exponer su arrepentimiento; pero apenas lo vio, con sus últimas fuerzas, le dijo:

Amado mío, yo siempre te he amado de corazón, y aora, en esta última hora, quiero darte muestras de mi mucho amor. Amado mío, yo bien conozco que derechamente me voi al infierno: pero no importa. Tú eres la causa de que yo no tema sus penas¹⁸.

Es obvio que lo que producía consternación al predicador no era la satisfacción de un gusto pasajero o la obnubilación momentánea de los sentidos, sino la fuerza de un sentimiento que ponía al amante por encima de las obligaciones divinas y humanas. En el último tercio del siglo XVIII, las palabras citadas en este sermón constituían un anticipo de lo que sería el amor romántico medio siglo después. También para estas fechas comenzaba a resultar escandalosa la familiaridad con que se trataban los jóvenes una vez comprometidos en matrimonio; lejos de ver una disculpa en tal circunstancia, lo consideraban un riesgo mayor: “Decidme, malos padres ¿porque tienen trato de casamiento se quedan impecables? No, más encendido está entonces el deseo carnal. . .”¹⁹.

La aparente intransigencia de la Iglesia no significaba que los fieles compartieran esa actitud. Cuando los obispos realizaban la preceptiva visita pastoral de su diócesis, escuchaban denuncias de los pecados públicos, entre los que se consideraban el amancebamiento y la separación voluntaria de los matrimonios. Las numerosas acusaciones de parejas que vivían en barraganía muestran la frecuencia de este tipo de relaciones, que además casi siempre tenían larga duración²⁰.

Y sobra decir que la bendición del sacerdote no garantizaba la buena armonía dentro del matrimonio. Eran frecuentes las demandas por malos tratos del marido, por incontinencia y abandono, por adulterio de la esposa, por embriaguez de cualquiera de los dos o porque el marido no aportaba lo necesario para el gasto de la casa. Ciertamente eran más frecuentes los

¹⁸ FRAY JUAN AMADOR, “Sermón de la Luxuria”, en AGNM, Inquisición, vol. 1145, exp. 1, ff. 3-11.

¹⁹ FRAY JUAN AMADOR, f. 6v.

²⁰ “Libro de visitas realizadas en la Archidiócesis por el Ilmo. Sr. Dn. Alonso Núñez de Haro y Peralta. Año 1774”, Archivo de la Mitra.

arreglos que los divorcios y los hombres perdonaban los agravios con tolerancia parecida a la de las esposas²¹.

El culpable último de todas las tentaciones era el demonio, que encontraba su camino a través de los sentidos: la vista, el oído, el gusto, el olfato y, sobre todo, el tacto, eran cauces para estimular el placer corporal, y todo placer de los sentidos era pecado, al menos venial. Por eso el remedio era la disciplina del cuerpo, las mortificaciones, la oración y la frecuencia de los sacramentos²².

EL AMOR RIMADO

En todo tiempo el amor fue argumento de coplas y canciones, de novelas y obras dramáticas. De ahí que los amantes se sintieran impulsados a expresar sus sentimientos en forma similar a la que veían en el teatro o escuchaban en tonadas populares. Los poetas se fingían amantes y los amantes se sentían poetas. Los desdenes, los celos, la ausencia o la muerte del ser querido, daban ocasión propicia para los desahogos literarios.

Al menos en uno de los testimonios conservados, la inspiración alcanzó apenas a enlazar consonantes, para solicitar una cita y para llamar la atención sobre los sentimientos de admiración y afecto. Quizá el pretendiente esperaba que el ritmo impuesto al mensaje lograría conmovér a la desdeñosa beldad, con razonamientos bastante prosaicos, acompañados de afirmaciones desmesuradas y algo sorprendentes, dado el tono informal y casi festivo de la misiva:

Sí, mi bien, contesta afable a quien tantas penas pasa, procura por que yo te hable, un cuarto de hora en tu casa, por que nuestro amor se entable.

Dime, pues, en tu respuesta, la última resolución, no me niegues la propuesta, mira que ya mi pasión a demencia se halla expuesta.

Pero si acaso en tu casa, yo no te pudiera hablar, no es la

²¹ Archivo judicial, diversos expedientes de los años 1791 y 1792.

²² FRANCISCO DE CASTRO, S. J., *Reformación cristiana, assí del pecador como del virtuoso*, Librería de Ángel Calleja, Madrid, 1853. Es reedición de la primera de 1809.

ciudad tan escasa; dale, pues, sitio y lugar a un corazón que se abrasa²³.

Como parte de los estudios de Humanidades, los novohispanos aprendían en las escuelas las nociones elementales de preceptiva literaria, suficientes para competir en certámenes poéticos y desahogar sus inquietudes en sonoros octosílabos, que fue el metro preferido, o endecasílabos, que conferían mayor solemnidad al argumento. Existía una larga tradición de coplas jocosas y de sentidos lamentos, desde la picardía de los entremeses festivos hasta las quejas por amargos desengaños. Poetas de ocasión ponían en boca de hombres y mujeres de cualquier calidad la expresión versificada de sus sentimientos. Negociando amores fáciles diría un barrendero: “yo le he tirado unos dichos y no les hace mal gesto”²⁴; lamentando haber sido víctima de un engaño plañía una joven:

Derreniego del amor
que a tanto mal me ha traído;
triste, amarga y como he sido
engañada de un traidor.
Perdí mi fama y mi honor
por él y diome de mano;
que yo, en vida que viviere
daré amor a mexicano²⁵.

Con irreverente donaire, un atrevido funcionario ensartaba coplillas en las que se parodiaban cantos litúrgicos mezclados con atrevidos requiebros:

Hija, dile a tu madre
me quadras tanto.
Si el altar me divierte
qué será el santo²⁶.

²³ “Borrador de cartas”, en AGNM, Inquisición, vol. 1380, exp. 7, f. 266r.

²⁴ Entremés del mulato celoso, de Macedonio Espinosa, “Tres entremeses populares”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, vol. XV:2, abril-junio de 1944, pp. 327-368, p. 334.

²⁵ “Poesías sagradas y profanas de Pedro de Trejo, 1569”, Ramo Inquisición, t. 113, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, vol. XV:2, abril-junio 1944, pp. 209-312, p. 293.

²⁶ “Proceso contra Don Joseph Monter, Tesorero de las Reales Cajas de

El erotismo en ritmos musicales y letrillas bailables preocupó a las autoridades, que persiguieron, al parecer sin éxito, a los anónimos autores, propagadores e intérpretes de canciones como las de “cuchumbé”²⁷. En contraste con la ligera frivolidad de las coplas populares, la poesía académica buscaba temas más serios, como el del duelo por la pérdida de un ser querido:

¿Es verdad que moriste? no lo creo
si con tan tierno amor ando a buscarte
que donde mi pesar no puede hallarte
parece que se aumenta mi deseo²⁸.

Las poesías amorosas insertas en cartas clandestinas podían convertirse en prueba condenatoria cuando el cortejo se desviaba de las normas impuestas por la moral cristiana. Composiciones de apariencia inocente se consideraron delito grave en cartas enviadas por un clérigo a una doncella interna en el Colegio de Vizcaínas. En respuesta al interrogatorio, la joven entregó algunos papeles en los que había expresiones como “adiós, chata fea, mi Nanita querida” y composiciones en un tono similar:

Dónde estás, prenda querida
Cielo de mi pensamiento
Adonde que no persives
mi suspiro y mi lamento
(...) No seas ingrata conmigo
mátame siempre mirando
y si no puede ser siempre
que sea de quando en quando²⁹.

Acaso la sujeción a una determinada medida y la búsqueda de rimas apropiadas, servían de lenitivo al dolor por desdenes y rechazos, que constituían frecuente argumento de poesías:

Zacatecas”, AGNM, Inquisición, vol. 1129, exp. 3, f. 65r.

²⁷ PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*, SEP-Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 59-74. (La primera edición de El Colegio de México, 1958).

²⁸ “Sonetos de Don Luis (o Juan) Zapata”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, vol. XII:1, 1951, pp. 1-8.

²⁹ “Proceso contra Fray José Ignacio Troncoso, recluso en el Convento de San Cosme, por solicitante”, AGNM, Inquisición, vol. 1385, exp. 14, ff. 37v y 39r.

Para aliviar mi dolor
han de proferir mis labios
los infinitos agravios
que me ha causado tu amor³⁰.

Los antagonismos entre distintos grupos étnicos se convertían también en motivo de amargura, cuando un amante rechazado era desplazado por alguien a quien consideraba de inferior condición. Es obvio que en textos que expresan sentimientos íntimos no debemos esperar que aparezcan términos que podríamos considerar clasificatorios; a nadie se califica de criollo, mestizo o indio en una carta de amor, pero con frecuencia, por despecho o con cariño, se llama negro o negra al amante o al rival:

Negro se te vuelva el día
y negros trabajos pases
pues de negros te enamoras
(...) y pues negro es tu galán
y negro el amor que implora
ese negro a quien tú adoras
nunca del floreado pan
gustes sus blancas dulzuras
sino unas semitas duras³¹.

Una “desdichada e infeliz negra” se lamentaba en prosa:

Querido Negrito de mi corazón: (...) ya puedes considerar la pena tan grande que a este triste corazón le acompaña el verme ausente de tus cariñosas visitas y al mismo tiempo desconfiado de tu amor. Y así te suplico, que si me tiras a matar con tus ingratitudes (...) acábame de matar, que tendré el gusto de morir por ti³².

Con mayor violencia y sinceridad, sin el auxilio de la poesía, otros infelices amantes despechados fueron víctimas de la Inquisición por blasfemar de los santos que de nada servían a la hora de conseguir o conservar un amor. Incluían en sus quejas a San

³⁰ “Proceso contra Manuel Páez, por celebrante sin órdenes”, AGNM, Inquisición, vol. 1004, exp. 1, f. 166.

³¹ Expediente anónimo del año 1753, AGNM, Inquisición, vol. 988, exp. 7, ff. 400r-400v.

³² Proceso contra Manuel Páez, citado en nota 30, f. 187.

Antonio, especializado en cuitas amorosas y por lo tanto más responsable que otros del fracaso de oraciones y promesas³³.

EL AMOR NEGADO

A los ojos de la sociedad, el amor era siempre peligroso, así que no es extraño que se tendiera a ocultarlo o a justificar por otros cauces sus más evidentes manifestaciones. Si el lenguaje poético asimilaba la demencia a la pasión amorosa, nada más fácil que explicar como locura, pasajera o permanente, lo que aparecía como desenfreno de los sentimientos. Si sólo el amor espiritual era aceptable, a él habrían de acogerse las frustradas ansias de afecto y las caricias imaginarias. Si la doctrina de la Iglesia exaltaba la caridad y el amor fraterno, sería difícil para muchos cristianos deslindar lo inmaterial de lo sensual y lo meritorio de lo reproable. Y cuando no hubiera excusa razonable para los excesos de “la carne”, quedaban al descubierto las asechanzas del demonio, último culpable de todos los males que aquejaban al género humano.

Mujeres recluidas en establecimientos de asistencia pública y calificadas de dementes por el Tribunal del Santo Oficio, padecieron a causa de su frustración sexual y de su incapacidad de mantener en secreto la expresión de su necesidad de amor. Mauricia Josefa Ignacia de Apelo y María Gertrudis Torres fueron víctimas de su pasión, la primera por recurrir al sacrilegio y la segunda por atacar con una navaja a la joven que consideraba su rival³⁴. Las denuncias presentadas por María Josefa Montero contra varios clérigos fueron desestimadas por considerarse que eran fruto de su mente perturbada. Decía Josefa que sus confesores la habían solicitado para acciones torpes y que uno de ellos le decía “que ojalá le pudiera yo ver el corazón, que no hallara yo otra cosa dentro más que a mí (...) que mis antecesoras no habían sido cualquier cosa, y con todo yo era mejor que ninguna de ellas”³⁵.

³³ Expediente del año 1783, AGNM, Inquisición, vol. 1249, exp. 4, f. 41r.

³⁴ Ambos casos han sido expuestos y comentados por MARÍA CRISTINA SACRISTÁN en la ponencia “Mujer y locura: disidencia ideológica y sexualidad desviante en la ciudad de México, 1760-1821”, *VIII Reunión de historiadores mexicanos y norteamericanos*, San Diego, California, 18-20 de octubre de 1990, en prensa.

³⁵ Denuncia presentada por María Josefa Montero, año 1817; AGNM,

El mantenimiento del orden exigía que todo lo que constituía un atractivo para los sentidos se atribuyese a influencias maléficas. La coquetería de las mujeres era, en el discurso moral, añagaza de Satanás:

Andan entre nosotros, en humanos cuerpos, almas tan de bestias, que revolcándose continuamente en el más hediondo cieno, ni aun sienten ni conocen su mal olor (. . .) Entre éstas podemos contar unas doncellas en el cuerpo, y en el alma peores que ramer³⁶.

Fiestas, paseos, “galanteos y artificios”, conversaciones y chistes, parecían tentaciones tan irresistibles que sólo la huida constituía eficaz remedio³⁷. Y al mismo tiempo se acentuaba la impureza de expresiones engañosas, que encubrían intenciones mezquinas y perversas: “¿piensas que esos obsequios continuos que se te hazen es por inclinación del ánimo? no son, desengaña-te, afectos del alma sino intereses de su conveniencia”³⁸. Aún más grave era el caso de religiosos que cortejaban a sus hijas de confesión y cuyas expresiones de afecto llamaban la atención de compañeros y superiores.

El agustino fray Andrés Echeverría, enamorado de María de la Luz Otero, no regateaba miradas, palabras dulces, caricias y obsequios, incluso en presencia de la madre de la joven, que tenía que vigilarlos para que no se escondiesen a solas en las recámaras. El denunciante describía la situación con expresiones que podrían definir lo que se consideraba muestra de un amor correspondido:

la ciega pasión en que habían caído los precipitaba a dar muestras de un desordenado amor, ya en estarse mirando de ito en ito, esto es, sin divertir la vista en otra cosa que en estarse bebiendo los alientos uno de otro; ya en despedir suspiros y otras demostraciones, como el secretito al descuido y guiñadas de ojos³⁹.

Inquisición, vol. 1416, exp. 25, ff. 295r-301v, f. 299.

³⁶ MARTÍNEZ DE LA PARRA, vol. II, p. 387.

³⁷ NICOLÁS DE SEGURA, S. J., *Sermones varios, domésticos y panegíricos*, México, Imprenta Real del Superior Gobierno, de Doña María de Rivera, 1742, p. 222.

³⁸ “La historia del Patriarca Joseph predicada en cuatro lenguas. Cuatro sermones morales de tanda, predicados los domingos en la tarde en el Collegio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Antequera, en el valle de Oaxaca, año de 1730”, manuscrito, ff. 61 y 61v.

³⁹ Testimonio del desordenado amor de un fraile agustino y una donce-

Delante de otras personas se entretenía el religioso en peinar y desenredar el cabello de la niña, “los requiebros y amores eran todo el día” y “las siestas las pasaba el confesor con la niña en los brazos”; pero lo que no llegó a permitir la tolerante madre fue que el “dicho Padre” llegara a bañarla, como se dispuso a hacer en una ocasión⁴⁰. Sin duda les pareció a los amantes que eran insoportables las limitaciones impuestas en el hogar y huyeron por diez días, en los que no pudieron localizarlos. Finalmente se recluyó a la joven en el colegio de Vizcaínas, donde pasaba los días de plática con el fraile, en la reja, el confesionario y la portería.

El prestigio sacerdotal y la intimidad del confesionario facilitaban la seducción de las penitentes, pero pocas veces existía una conformidad tan placentera como la que se transparenta en el caso anterior. El amargo desengaño de sor Zeraphina de Nazaret, monja profesa de Santa Clara de México, enamorada de su confesor, se atribuyó a su fantasía desbocada y al engaño del demonio, que la hizo malinterpretar las intenciones del sacerdote. Sufría ella por su ausencia y respondía él con palabras que aumentaban su desesperación. Reconocía el sacerdote que le había escrito algunas veces

en el mismo estilo amoroso, a correspondencia del tuyo (...) considerando que de escribirte áspero te perdía para Dios (...) Assí hazía San Francisco Xavier, jugando con el soldado para después ganarle. Ya querida mía hemos jugado bastante; bamos aora con las ganancias: ¿qué dices? en tu confesión general, que harás teniendo por madrina a la Virgen veremos la respuesta⁴¹.

No sería sorprendente que en realidad la religiosa hubiera padecido algún desequilibrio, cuando creía haber sido correspondida en sus sentimientos y le respondían que se había tratado sólo de un juego. Y tampoco es raro que se negase a aceptar la evidencia, escribiendo de nuevo una carta en la que no se trasluce nada de espiritual y piadoso. Llama al confesor por su apellido, Placencia, como era bastante común en los matrimonios; le declara las razones de su amor: “para mí eres sin segundo her-

lla, AGNM, Inquisición, vol. 1163, exp. 1, f. 17r.

⁴⁰ *Ibidem*, f. 18r.

⁴¹ Consultas de Sor Isabel de Santa Inés al Padre Provincial de la orden de San Francisco, acerca de una monja que tienen presa por graves causas. Año 1745, AGNM, Inquisición, vol. 863, exp. s/n, ff. 131-160, f. 143.

mosura y belleza, en lo gallardo y en lo discreto y generoso''; reconoce la imposibilidad de gozar de lo que tanto anhela: ''qué infierno, qué dolor, qué tormento, qué mal tan tremendo, no hay remedio''; pero todavía insiste en su deseo de reunirse con su amado siquiera una sola vez:

arbitra medio para que nos veamos solos, mi Dueño. Mira que hasta no verme reclinada en tus brazos no he de consolarme. Sola contigo, mi Dueño, deseo verme, siquiera una noche (...) podrías llevarme contigo y lograr ambos la dicha tan grande que desea nuestro amor⁴².

Sin consuelo ni esperanza, la monja terminó por reconocer que había estado fuera de sí, que su arrepentimiento era completo y que comprendía que lejos de ser amor, aquel arrebató había sido tentación del demonio.

Era fácil convencer a los inquisidores de que el maligno era responsable de todas las tentaciones y caídas, cuando ellos mismos así lo declaraban. Una española, doncella de 34 años, decía que había resistido largo tiempo la persecución de un hombre casado, que se imponía severas penitencias, tenía visiones celestiales y consuelos prodigiosos, pero aun así no podía liberarse de las tentaciones de impureza. Su confesor declaraba: ''los demonios han conmovido todo el cuerpo de la declarante, procurando movimientos y deleites de impureza, arrojando al mismo tiempo un fuego de Luxuria que la abrasaba y alteraba los humores''⁴³. Entre los libros y papeles de la procesada se encontraron unas coplas que terminaban diciendo: ''qué importa que lo lascivo, arda en la parte inferior, si la superior no quiere, no toca nada a tu amor''⁴⁴.

En gran parte de los procesos por solicitudación existía cierto grado de violencia, de coacción y de abuso de autoridad, unidos a la tosquedad en las insinuaciones y la rudeza en las caricias; los restantes nos dan la imagen del cortejo galante, del afecto sincero o del arreglo de conveniencia, en el que las palabras cariñosas acompañan a la gratificación en dinero o en regalos⁴⁵. Uno de

⁴² AGNM, 863, exp. s/n, f. 146v.

⁴³ Proceso contra Agustina Josefa Vera Villavirencio, acusada de falsas visiones y ficción de santidad; AGNM, Inquisición, vol. 1291, exp. 1, f. 145.

⁴⁴ AGNM, Inquisición, vol. 1291, exp. 1, f. 159.

⁴⁵ AGNM, Inquisición, varios volúmenes, y en particular el 862, contienen procesos por solicitudación en que se acusa a clérigos seculares y regulares

los acusados reconoció espontáneamente que era de carácter jocoso y que acostumbraba ser “suabe y dulce con las hixas de confesión”. Suavidad y dulzura que sin duda alcanzaron formas bastante audaces, pues ellas dijeron que las enamoraba en el confesionario, que les decía palabras tiernas y amorosas, que les repetía que soñaba con ellas y que deseaba que salieran del convento para darles muchos besos y que les escribía papeles en que les decía que eran su querer y su bien. Parece que tantas galanteorías quedaron en palabras, pese a que debieron surtir efecto en jóvenes que no tenían oportunidad de escuchar tales ternezas. En particular la referencia a los besos es excepcional, pues sólo entre esposos y en diminutivo se encuentra repetida⁴⁶.

El elemento de peligro debía de añadir un aliciente a los galanteos, al menos cuando el riesgo no era muy grave, pues hubo quien cortejó a varias novicias y colegialas de diferentes conventos, lo que siendo él soltero no le ponía en situación demasiado arriesgada⁴⁷. Algo más precavidos debían de ser los sacerdotes, que, sin embargo, se dejaban llevar por su entusiasmo y oscilaban entre la cautela y la sinceridad. El Bachiller Dn. Mariano Gutiérrez, apenas moderado en algunas ocasiones y otras impetuoso, no dejaba de recordar el envío de dos pesos, un peso y otras cantidades a su “nanita, esposita, queridita, hijita...”. Al relatarle la forma en que empleaba sus horas de desvelo se deleitaba en pormenores que habrían encantado a no pocas esposas, pero que significaban una grave transgresión tratándose de un sacerdote:

te me puse en la imaginación como que estabas conmigo, y después de decirte mil requiebros y cariños y recibir otros tantos de esa vella boca y averte dado mil abrazos, me puse a desnudarte, te quité los sapatos, te desaté los ataderos, te saqué las medias, te afloxe las cintas de las naguas y las del refaxo y, ya que estabas en camisa, te subí a la cama y nos acostamos juntos, te abracé y luego me quedé dormido (...) pero no soñé ningún disparate, sino que te estaba abrazando y contigo platicando...⁴⁸.

de forzar a las mujeres, de amenazarlas para que se sometiesen a sus deseos y de sorprenderlas con gestos bruscos y obscenos.

⁴⁶ Informe por sospechas del Dr. Juan Antonio de Izaguirre, año de 1737; AGNM, vol. 862, ff. 565-580.

⁴⁷ Correspondencia de Gerónimo Portatui de Covarrubias, 1782 a 1790; AGNM, Inquisición, vol. 1310, exp. 8, ff. 72-120.

⁴⁸ Proceso a un sacerdote, por cartas amorosas a una mujer, durante el

Con frecuencia, una vez establecido el intercambio de correspondencia, se cruzaban pequeños obsequios o prendas íntimas y objetos de significado erótico: joyas, pañuelos, “cabitos de cigarro”, que chupaban alternativamente, cortecitas de pan y sorprendentes remedios para aliviar dolencias, como el que demandaba fray Francisco Antonio Vega, quien decía: “sólo con esos bellos hechos polvō y tomados en vino sano pronto”⁴⁹.

Desde el siglo xvi se habían generalizado las experiencias místicas, reales o fingidas, acompañadas de arrobos, desvanecimientos, visiones extraordinarias y alteración del pulso y de la temperatura del cuerpo. Las mujeres estuvieron mucho más inclinadas que los hombres a estas experiencias y en la Nueva España hubo “visionarias” que encubrieron una vida licenciosa bajo el manto de la santidad⁵⁰. Las beatas procesadas por el Santo Oficio durante los últimos años del siglo xviii, carentes de un compañero con quien compartir sus ansias de amor o enamoradas de un confesor severo ante el que estaban obligadas a aparecer inmaculadas, encontraban consuelo en la comunicación sobrenatural. Por intuición o por referencias de casos similares describían sus visiones como momentos de tormento alternados con deleites físicos, caricias y sensaciones placenteras.

María Rita de Vargas veía al niño Jesús, que “le hacía caricias y le pasaba la mano por la cara, (. . .) andaba con sus manitas en los pechos por encima de la ropa y le ponía la mano debajo de la barba (. . .) El Niño le echaba mucho calor (. . .) le hacía cosquillas (. . .) juntaba su cara con la de ella” y le producía tal gozo que en una ocasión llegó a decir: “Señor, ya no más gustos, porque ya no puedo más, ya no me caben más”⁵¹.

Menos placenteras eran las visiones de Lucía de Celis, maltratada por los demonios y reconfortada después por Jesucristo y la Virgen María, a quienes daba de mamar de su pecho: “tomando a Nuestro Divino Jesús, y con Su Majestad en la boca, me metía mano a partes ocultas, como si estuviera pecando con

tiempo que era su confesor, AGNM, Inquisición, vol. 1111, exp. 31, f. 133.

⁴⁹ Causa contra fray Francisco Antonio Vega, franciscano de la provincia del Santo Evangelio, AGNM, Inquisición, vol. 1344, exp. 4, ff. 51-53.

⁵⁰ SOLANGE ALBERRO, “La licencia vestida de santidad: Teresa de Jesús, falsa beata del siglo xvii”, en *De la santidad a la perversión, o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la Nueva España*, Grijalbo, México, 1986, pp. 219-238.

⁵¹ EDELMIRA RAMÍREZ LEYVA, *María Rita Vargas y María Lucía Celis, beatas embaucadoras de la Colonia*, UNAM, México, 1988, pp. 87, 95, 96, 101, 102, 107, 119.

un hombre’’⁵². Llegaba así a su última expresión lo que los predicadores habían alentado involuntariamente al exaltar como signo del amor divino aquella predilección de Jesús por algún alma selecta, a la que reclinaba en su pecho y acogía en sus brazos, “diciéndole y haciéndole muchas caricias’’⁵³. A nadie podía sorprender que exasperadas por su frustración sentimental, algunas mujeres impacientes imaginaran delicias que nunca lograrían alcanzar.

CONSIDERACIONES FINALES

Los comportamientos permanentes, espontáneos y casi universales no pueden definir la mentalidad y las actitudes de una época. Como parte del proceso biológico, los seres humanos se emparejan tras una etapa de cortejo, y como resultado de determinantes culturales, el matrimonio es la forma de relación aceptada por la sociedad; en cambio, la proporción de célibes, la duración de las uniones conyugales y las formas elegidas por los individuos para satisfacer sus necesidades de afecto, son variables y responden a circunstancias particulares. La negación del erotismo en el discurso moral y la represión de sus manifestaciones por parte de la sociedad, dieron lugar a actitudes opuestas de sumisión y rebeldía entre los novohispanos del siglo XVIII, cuando la antigua tolerancia era sustituida por una creciente intransigencia ante las libertades sexuales.

Lo que nuestros documentos aportan acerca de comportamientos de hombres y mujeres procesados por sacrilegio o por faltas contra el matrimonio dista mucho de ser representativo de la conducta de la mayoría de la población. Es indudable que entre seglares libres de votos y sin obsesiones de santidad se darían relaciones más libres, de las que no ha quedado huella; pero las reacciones en situaciones límite nos hablan de la mentalidad colectiva. En expedientes judiciales, cuando los testigos se referían a la forma en que un galán renuente al matrimonio había logrado “hacer su gusto”, quedaba a salvo la inocencia de la mujer, que había cedido por complacerlo, no por su propio deseo. Hay testimonios de la forma en que las familias habían abierto las puertas de sus casas a los cortejadores, pero nada se

⁵² RAMÍREZ LEIVA, pp. 140-141.

⁵³ RAMÍREZ LEIVA, p. 310.

explica de lo que sucedía entre el portón y la alcoba, entre los saludos de protocolo y las proposiciones “deshonestas”. Lo que importaba era dejar constancia de la indiferencia femenina hacia la sexualidad.

También es significativa la frecuencia con que aparecen en los expedientes inquisitoriales referencias a las inclinaciones amorosas de monjas y sacerdotes, así como la justificada desconfianza hacia los arrebatos místicos, impregnados de una sensualidad mal reprimida. Las inclinaciones que en la vida de los laicos podían encontrar compensación, estaban condenadas al silencio entre quienes se habían consagrado a la vida religiosa.

En todo caso, el lenguaje erótico, las caricias y gestos expresivos y aun el recurso a ciertas prácticas de hechicería podrían ser comunes a clérigos y laicos. Aunque casi siempre fueron mujeres las acusadas de realizar conjuros y hechizos, cuyo objetivo era conseguir y conservar el amor de alguien o producir al aborrecimiento hacia otra persona, hombres y mujeres acudieron a esos recursos y con mayor frecuencia fueron los varones quienes se sintieron víctimas de los maleficios.

En todo caso, independientemente del carácter religioso de los amantes, eran el temperamento y la formación los que determinaban las formas de relación entre hombres y mujeres. La moral católica imponía normas de comportamiento y amenazaba con graves penas a los transgresores; pero, en definitiva, era más riguroso e implacable el control social, del mismo modo que poco tenían que ver con la religión las frustraciones de pobres solteronas sin belleza ni dote, de jóvenes ignorantes seducidas por desaprensivos galanes, de mujeres maltratadas y de maridos engañados.

Los sentimientos reprimidos y los anhelos insatisfechos desbordaron en ocasiones las barreras impuestas por los prejuicios y se expresaron en el triste lenguaje de los amores imposibles. Quienes gozaron de un amor bendecido por la Iglesia y aprobado por la sociedad pudieron disfrutar de aquellos preámbulos de miradas, sonrisas, caricias y “conversación”, con los que se condenaron tantos otros desdichados.

PILAR GONZALBO AIZPURU
El Colegio de México

LA CAJA DE SORPRESAS

Una cala minuciosa en la superposición de estratos o períodos históricos de la literatura española nos depara infinidad de sorpresas, menos en razón del volumen ignoto de sus riquezas —aunque mucho sin duda quede por descubrir— que a causa de los silencios, escamoteos y ocultaciones de sus especialistas cuando sus ideas o convicciones entran en conflicto con ella. Empresas como las acometidas por autores tan dispares como Blanco White o Américo Castro, guiadas por el sano propósito de demoler las ideas comunes aceptadas sin escrutinio, subvertir la escala de valores de los mandarines de la tribu y rastrear las zonas marginadas o sepultas bajo el peso de una erudición inane siguen siendo entre nosotros una anomalía curiosa o mal vista. Razones ideológicas —la intangibilidad del dogma católico establecido por la reforma tridentina—, de pureza castiza —el temor al contagio espiritual judaico de los cristianos nuevos— o de mojigatería sexual —palabra derivada, irónicamente, de la raíz árabe *mgatt*, esto es, encubrimiento—, explican así que obras esenciales del árbol de nuestra literatura hayan permanecido como bellas durmientes en el limbo de las bibliotecas y, aun exhumadas por investigadores “serios”, hayan sido tocadas por éstos con pinzas y dejadas de nuevo en barbecho. La reacción de Menéndez Pelayo ante el ejemplar impreso de *La lozana* descubierto por Pascual de Gayangos resume de forma ejemplar los estragos ocasionados por dichos prejuicios incluso en personalidades de la talla y valor de la suya: la obra de Delicado —*monstrum horrendum, informe, ingens*— debía continuar oculta o accesible a lo sumo a las consultas de los estudiosos, a quienes su propio quehacer, según el santanderino, protegería de los efectos de su escabrosa lectura¹.

¹ La reacción defensiva ante la novedad que desconcierta no es, claro

En consecuencia, el tema erótico en expresión castellana, aun el de sus joyas más bellas como *El libro de buen amor* o *La Celestina*, no ha sido analizado con rigor sino desde hace unas décadas²: nuestros manuales literarios apenas lo rozaban, omitían la graciosa referencia a los clérigos afeminados en el libro del arcipreste de Talavera y no se dignaban mencionar siquiera la existencia de obras como el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. La censura inquisitorial —presente hasta en los escritos de autores tan “castos” y precavidos como Cervantes: vayan de ejemplo los cambios impuestos a la redacción de *El celoso extremeño*— redujo considerablemente el número de libros clasificables en dicho dominio e indujo quizás a numerosos autores a interiorizar el tema y oscurecer su expresión directa mediante el recurso a la ambigüedad y eufemismo. La belleza única de los versos del *Cántico espiritual*, embebidos de intenso erotismo, o pasajes de tan honda sensualidad como el de la descripción de las lides campesinas a través del verbo trabado y sinuoso de Góngora, prueban con todo la imposibilidad del control absoluto de la ortodoxia y su posible función aguijadora frente a poetas de tal fuste y enjundia: la gran literatura triunfó siempre de quienes se esforzaron en escamondarla, sensualizando el engarce de las palabras y atizándolo con el soplo de su inspiración a fin de que, como dijo con admirable precisión Lezama Lima, “su copulación fuera más frenética”.

Los períodos medieval y prerrenacentista son desde luego los de *lengua más suelta*: la doble influencia de los *joca monacorum* —como el *Tratado de García*, estudiado por Bajtín— y de la literatura árabe y oriental —conocida, como sabemos hoy, por los mozárabes desde el siglo XI— favoreció el hecho de que nuestros autores, primero en latín y luego en las recién creadas lenguas románicas, se acostaran al tema con naturalidad y desenvoltura: las reflexiones de María Rosa Lida sobre la España *alegre* de Juan Ruiz —*alegría* que no volveremos a encontrar después de él— ponen de relieve el fecundo mestizaje de cultura en el que floreció la literatura erótica. Con todo, la reacción eclesiástica no tardó

está, una exclusiva española. Según refiere JEAN COCTEAU en su *Journal* (1942-1945), cuando mostró a Valéry el manuscrito de la primera novela de Genet, el autor de *El cementerio marino* se limitó a responderle: “Quémelo”.

² Agradecemos aquí la labor ejemplar de María Rosa Lida, Américo Castro, Stephen Gilman, etc., sin olvidar la de investigadores posteriores, como Francisco Márquez Villanueva y Julio Rodríguez Puértolas.

en producirse: Francisco Márquez Villanueva nos recuerda oportunamente las sabrosas lecturas del Deán de Cádiz y el irónico escándalo del rey Sabio ante la afición de los clérigos a los tratados amatorios árabes. Pero éstos siguieron circulando bajo mano hasta bien entrado el siglo XIV, pese a la campaña purificadora emprendida por la Iglesia coincidiendo con el arrinconamiento del islam en Granada y el comienzo de las prédicas antijudías. El propio manuscrito del *Libro de buen amor* no se salvó de la reacción escandalizada de alguna de estas almas piadosas: como señala Américo Castro, manos pudibundas cercenaron sus páginas más osadas mutilando para siempre una de las obras capitales de nuestra literatura. No lo olvidemos: por espacio de siglos, los únicos lectores de la gran masa de códices que, amputados o no, dormitan en nuestras bibliotecas fueron los celosos funcionarios de la Inquisición y suyos son los significativos comentarios pergeñados al margen —“¡Ojo, el autor es judío!”— a los que se refería Antonio Tovar, cuando se lamentaba con razón de que gran parte del tesoro documental de nuestra lengua muestre con mayor frecuencia los exabruptos e injurias del cancerbero profesional que las apostillas o escolios del erudito. El carácter satírico, desenfadado e irreverente de algunos textos milagrosamente conservados no podía sino chocar con la concepción autoritaria y dogmática de quienes defendían a rajatabla el inmovilismo del poder y el orden sacrosanto del Mundo.

La divulgación por Luce López Baralt de *Un Kāma-Sūtra español* —obra de un anónimo autor morisco expulsado de España en 1609 y refugiado en Túnez, cuyo manuscrito “ha coleccionado polvo en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid a lo largo de cuatro siglos”, según palabras de su editora— muestra con crudeza la supervivencia de esos mecanismos de censura interna que, una vez desaparecida la otra, mantienen todavía en el olvido e ignorancia textos en verdad apasionantes como el que hoy aparece a la luz del día. El que un morisco de nación haya escrito en castellano un tratado sobre el arte de amar en el que baraja sus conocimientos de Nefzāwī, Ahmad Zarrūk y *Las mil y una noches* con citas poéticas de Góngora y Lope de Vega es en sí todo un acontecimiento: ninguna lengua románica ni occidental puede preciarse de poseer en su acervo por estas fechas —comienzos del XVII— una obra de las características de la que Luce López Baralt nos presenta. El manual del goce legítimo de la pareja unida por el matrimonio musulmán es fruto del

afortunado mestizaje árabe-hispano, de un audaz mudejarismo literario indicativo del alto grado de integración de los moriscos en la España que simultáneamente los rechazaba. Como Márquez Villanueva demuestra en su reciente obra consagrada al tema³, los moriscos contaban ya a finales del siglo xvi con una aguerrida minoría intelectual que trataba de conjurar por todos los medios la catástrofe que se avecinaba: aferrados a su hispanidad diferente, como los sefardíes a la suya, mantenían una fidelidad conmovedora a una tierra y a un idioma que, a pesar de los pesares, sentían y vivían como suyos. El autor anónimo que desde Túnez expresa su añoranza de España y el amor a su literatura escribió en castellano una obra única, aunque “los venerables eruditos peninsulares” que la conocían desde el siglo xix hubieran preferido silenciarla por idénticas razones a las invocadas por Menéndez Pelayo respecto a *La lozana*.

El que la editora y prologuista del código sea puertorriqueña —esto es, *mujer y nacida en la otra orilla del Atlántico*— revela asimismo, por si ello fuera aún necesario, el anquilosamiento y estrechez de miras de nuestra vida intelectual no obstante la agitación de los festejos conmemorativos del 92 y el bullebulle de la *movida*: como en otros ámbitos, la renovación de nuestra propia tradición literaria —a través de Borges y Lezama Lima— nos ha venido de fuera. Textos mestizos e inclasificables como el *Kāma Sūtra español*, perturban y sacuden las creencias hispanas oficialmente consagradas y no nos sorprende pues que, como dice de pasada Luce López Baralt en su extensa y bien documentada introducción al texto, le propusieran “respetuosamente que restituyera el código a su rincón polvoriento de la Biblioteca de la Historia”. Su contenido, aceptable en un contexto puramente árabe y oriental, molesta e inquieta encuadrado en el marco histórico de una España que fue y cuya existencia se niega. ¿A qué español castizo se le ocurriría en efecto discurrir por escrito de los modos del goce sexual y, peor aún, defender el derecho de la mujer al mismo? El desterrado morisco sustentador de tan peregrina idea merecía bien el silencio después de haber sufrido el desgarramiento de “la muy justa y aplaudida” expulsión del Tercer Filipo y del muy encomiado duque de Lerma.

Agradecemos a la autora de *Huellas del islam en la literatura española* la posibilidad de acercarnos a una obra tan sustanciosa

³ *El problema morisco. Desde otras laderas*, Ed. Libertarias, Madrid, 1991.

e insólita —modelo del singular mestizaje de culturas existente en la Península por espacio de siglos— que de otro modo habría permanecido envuelta en el silencio cómplice de los filisteos: objeto no de la crítica estimativa de los interesados en el tema sino de la roedora, inmisericorde de las ratas de biblioteca.

JUAN GOYTISOLO

AMOR-ALICUA VINCIT: EROTISMO Y AMOR EN LA *DIANA*

Cuando yo estudiaba la *Diana* en el marco de la literatura/novela pastoril lo hacía bajo el signo de Avalle-Arce y una generación de maestros que se interesaban sobremanera por la teoría amorosa. Se insistía entonces en el neoplatonismo de Montemayor, su fidelidad a lo expuesto en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, su esclavitud a una teoría del amor que acabó por imponerle el desenlace inverosímil de Felicia y el agua mágica, tan justamente denunciada por el cura Pedro Pérez en el *Quijote*¹. Muy poco tiempo después se hizo ver que el neoplatonismo de Montemayor no lo era tanto, y que efectivamente la *Diana* original queda apegada a una teoría del amor más bien medievalizante, mientras que la *Diana enamorada* de Gil Polo sigue mucho más de cerca las normas expuestas por León Hebreo². Lo esencial entonces, tanto para tirios como troyanos, era identificar la teoría que yacía detrás de las páginas novelescas.

Pero el discurso científico de los sesenta resulta inadecuado (cuando no un poco vergonzoso, por púdico) en los noventa, década superteorizante por excelencia. En vez de teoría del amor, que remitía a Platón, a ideas cósmicas y a grandes cadenas del ser, todo en función de la abstracción, hemos descendido a lo concreto, a nivel de nuestro cuerpo y todo lo que aquello implica. Se podría afirmar, incluso, que los noventa son la década del redescubrimiento del cuerpo, o de la aparición del cuerpo como parte integrante del discurso académico. Unos ejemplos rápidos. Mi amigo Augustin Redondo edita un libro que se llama *Le corps*

¹ JUAN BAUTISTA AVALLE ARCE, *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid (1959).

² J. M. SOLÉ LERIS, "The Theory of Love in the Two *Dianas*: A Contrast", *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1962).

*dans la société espagnole*³. El nuevo libro de Malcolm Read se subtitula *The Body in Spanish Literature and Linguistics*⁴. Y para colmo, Paul Julian Smith ha descubierto toda una subcategoría nueva de la anatomía humana en *The Body Hispanic*⁵. Hace un par de años yo mismo participé en una mesa redonda dedicada a “the body Quixotic”. Estamos ahora en el cuerpo, la sexualidad y el erotismo. El deseo, sea directo o metonímico; la ausencia, la falta como principio organizador; el desplazamiento interminable de la satisfacción.

Nuestro cuerpo. Nuestra identidad de hombres o mujeres. Nuestro deseo siempre insatisfecho. El leer como hombre o como mujer, siempre dentro de un orden social que da por sentada la subordinación de ésta. La aparición, a mediados del siglo xvi, de una lectura destinada a un público de mujeres, que hablaba a sus interioridades, una lectura que, en palabras de Américo Castro, “entraba en los resquicios del alma”. Lectura para mujeres —producida por hombres, y leída por ellos también, como apunta certeramente Elizabeth Rhodes⁶. ¿Cuáles serían, cuáles podrían ser sus relaciones con la ideología patriarcal? ¿Discurso hegemónico? ¿Discurso subversivo? ¿Discurso hegemónico disfrazado de subversivo?

Estas cuestiones están omnipresentes en el texto de Montemayor. Y presentes como cuestiones. Hace años algún crítico organizó el libro en dos grandes divisiones: una primera parte lírica donde se plantean los problemas amorosos y se afirma la imposibilidad de solucionarlos, y una segunda fase narrativa donde los problemas llegan a solucionarse. En ambas partes las mujeres están presentes como agentes. En la parte lírica predomina la voz de la mujer. De los cinco confesantes o contadores de historias personales, tres son mujeres. En lo que se refiere a la solución de problemas, es de notar que éstos son de dos índoles. Se dividen en físicos —cuestiones de separación por distancia o por muerte, atentados contra personas y demás—, y psíquicos

³ *Le corps dans la société espagnole des xvi^e et xvii^e siècles*. Etudes réunies et présentées par Augustin Redondo, Sorbonne, Paris (1990).

⁴ *Visions in Exile. The Body in Spanish Literature and Linguistics: 1500-1800*, Purdue University Monographs in Romance Languages, núm. 30, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins (1990).

⁵ *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish-American Literature*, Oxford UP, New York (1989).

⁶ ELIZABETH RHODES, “Skirting the Men: Gender Roles in Sixteenth-Century Pastoral Books”, *Journal of Hispanic Philology*, 11 (1987), p. 138.

—el estar irremediablemente enamorado/a de X mientras X permanece indiferente o perdidamente enamorado/a de Y. En los dos casos, la solución corre a cargo de una mujer. En lo físico, la aguerrida Felismena irrumpe en el Libro II, con todo su armamento fálico auestas, y da muerte a los tres salvajes. En el Libro VII repite el mismo número en los caballeros perseguidores de su amado don Felis. El caso de Felismena provoca el peregrinaje hacia el palacio de la sabia Felicia. Felismena es el agente que posibilita la reunión Belisa-Arsileo en el Libro V, y pone paz entre Amarílida y Filemón en el Libro VI. Aurora Egido observa que “a nadie se le oculta... la importancia de Felismena en la segunda parte de la obra”⁷. Francisco Márquez Villanueva llega a preguntarse si “el autor desea proclamar a Felismena como señora del libro”⁸. La sabia Felicia, por su parte, adoctrina a los pastores en las sutilezas de la teoría amorosa platónica y, huelga decir, administra el brebaje que resuelve problemas psíquicos. Dos mujeres poderosas, cuyos poderes suponen una inversión de los papeles genéricos normales. Primera conclusión provisional: *La Diana* es un texto que, al dejar hablar a las mujeres y al invertir los papeles genéricos, subvierte el orden patriarcal establecido.

Sin embargo, este apoderamiento de la mujer ocurre dentro de un marco ideológico bien delimitado. El ejercicio varonil de Felismena tiene como meta el poder reincorporarse al orden faloaristocrático y allí subordinarse a “don Felis, término de su alegórico deambular amoroso”, en palabras de Aurora Egido⁹. El caso de Felicia ofrece una variante interesante, ya que ella misma, por su oficio, queda un poco fuera de juego. A su alrededor, el catálogo de belleza femenina que constituye el canto de Orfeo apropia el discurso épico, masculino por excelencia, para la mujer, haciendo de ella el sujeto del canto épico normalmente reservado al hombre. Se debe advertir, sin embargo, que las que aparecen son todas damas aristócratas, o sea mujeres que se definen en relación con el sistema faloaristocrático a través de una genealogía patrilineal, el mismo sistema al que Felismena se afana por incorporarse. Segunda conclusión provisional: *La Diana*

⁷ AURORA EGIDO, “Contar en *La Diana*”, *Formas breves del relato*, Casa de Velázquez/Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza (1986), p. 151.

⁸ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Los joyeles de Felismena”, *Revue de Littérature Comparée*, 92 (1978), Hommage a Marcel Bataillon, p. 10.

⁹ Art. cit., p. 153.

es un texto que acaba por afirmar los valores del patriarquismo aristocrático imperante.

Los casos de Felismena y Felicia, su ambigüedad frente a la ortodoxia sociofilosófica imperante, señalan la presencia de una ambigüedad o una dialéctica más fundamental, que penetra todos los niveles del texto de Montemayor y sugiere, a mi modo de ver, la manera mas fecunda de leerlo e interpretarlo. Se trata de una dialéctica entre erotismo —que vamos a definir, más menos de acuerdo con Bataille, en función de una constelación de nociones afines: deseo, sensualidad, corporeidad, transgresión— y amor —que significa intelectualismo frente a corporeidad, teoría frente a práctica, control social frente a libertad o transgresión, ortodoxia frente a herejía. La misma dialéctica se observa, como ha hecho ver Andrés Soria Olmedo, en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, que aparecen fragmentaria pero literalmente en el texto de Montemayor¹⁰. Hay en los *Diálogos* una dimensión propiamente dialógica que se dedica a la instrucción de Sofía por Filón en la teoría del amor, y una parte narrativa dedicada a la seducción de ella por él. Se trata de la oposición entre teoría u orden y práctica o transgresión, o como Sofía dice, “¿no ves que lo que yo quiero de ti es la teoría del amor, y tú lo que quieres de mí es la práctica de él?”

Se trata, en última instancia, de relaciones de poder, del ejercicio del control frente a la práctica de la transgresión. Lo que falta es una definición más precisa de estos términos. ¿Qué quiere decir transgresión, por ejemplo, a mediados del siglo xvi español, y en el caso concreto de *La Diana*? La Inquisición, para remitirnos en seguida a la fuente más autorizada, distinguía entre dos tipos de comportamiento sexual no aprobados o transgresivos: la conducta sexual en relación con la familia cristiana (matrimonio clandestino, fornicación, divorcio), y las prácticas consideradas “abominables” (homosexualidad, bestialidad). Éstos son los delitos que aparecen citados en los documentos estudiados por Bartolomé Bennassar y otros¹¹. Los temas “familiares” han sido objeto de los estudios recogidos en un volumen de la serie editada por Augustin Redondo¹². Se trataba de

¹⁰ ANDRÉS SORIA OLMEDO, *Los “Dialoghi d’amore” de León Hebreo: Aspectos literarios y culturales*, Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada (1984).

¹¹ BARTOLOMÉ BENNASSAR, ed., *Inquisición española: Poder y control social*, Crítica, Barcelona (1981).

¹² AUGUSTIN REDONDO, ed., *Amours légitimes. Amours illicégitimes en Espagne*

definir y delimitar el comportamiento aceptable y de situar fuera de su ámbito a todo lo demás. Lo inaceptable se asocia de manera general con cualquier intento de frustrar la función reproductora de los actos sexuales (lo abominable) y/o cualquier intento de violar las estructuras de la familia, lo que nos conduce de nuevo a la sociedad, relaciones de poder y la dialéctica de prohibiciones y transgresiones¹³.

Veamos esta tensión en algunos casos concretos de *La Diana*, empezando con una observación general. Todo lo que pasa en este libro, con referencia a los personajes femeninos, es una deformación o desviación de los procesos de atracción sexual dados por normales, es decir aprobados por los mecanismos del orden social. Selvagia es una mujer que se enamora de otra mujer. Felismena es una mujer que se empeña en vestirse de hombre y andar por el mundo matando malhechores y enamorando mujeres. Belisa es una mujer que se enamora, según una opinión autorizada, de un eunuco¹⁴. Diana es una mujer que se las da de no enamorarse de nadie. Todas las mujeres, vistas desde el ángulo del orden social, son “anormales”. Sufren no tanto de problemas amorosos que tendrán que solucionarse, como de defectos caracterológicos que tendrán que modificarse. Dicho de otra manera, todas estas mujeres presentan casos de deseo que desborda los cauces oficiales, que se desparrama, que escoge objetos sin reparar en las reglas. Un deseo, en efecto, fuera de control. El movimiento, tanto lírico/psíquico como narrativo/físico, del libro de Montemayor, tal como lo leo yo, tendrá como fin el intentar encauzar el deseo (léase la mujer deseante) por los canales “normales”, re-ducir a estas ovejas errantes al rebaño, imponer la autoridad del pastor. El deseo desbordante, o desenfrenamiento, en la palabra del Inca Garcilaso traduciendo a León Hebreo, amenaza con convertir una narración cuya meta

(xvi^e-xvii^e siècles), Sorbonne, Paris (1985).

¹³ En este sentido, los títulos de algunos de los estudios que aparecen en el ya citado volumen de amores legítimos e ilegítimos son bien instructivos. El propio Redondo escribe sobre “les empêchements au mariage et leurs transgressions”, y Ricardo Sáez “la transgression de l’interdit amoureux”, para nombrar a sólo dos que insisten sobre el fenómeno de la transgresión.

¹⁴ Véase BRUNO MARIO DAMIANI, *Montemayor’s “Diana”, Music and the Visual Arts*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies (1983), p. 231, para la identificación de Arsileo como *castrato*. Volveremos sobre esta extraordinaria miopía crítica.

es la integración social, en una epopeya de la perversidad polimorfa.

Es de suma importancia advertir que este tipo de “anormalidad” no se extiende, salvo en el caso, problemático por cierto, de Arsileo, a los hombres. Sireno es un hombre perdidamente enamorado de una mujer. Sylvano también. Don Felis es un hombre que se enamora de mujeres. Alanio y Montano, los de la historia de Selvagia, son figuras “correctas” en el sentido de enamorarse de mujeres y no de hombres. Arsenio y su hijo Arsileo están enamorados de una mujer, lo que les convierte en rivales y carga su historia de fuertes tintes edipales.

El erotismo/transgresión hace su primera aparición en el primer libro, de una forma muy llamativa por tratarse de una atracción sexual entre dos mujeres. La que relata es Selvagia. Lo que cuenta es la experiencia de enamorarse de Ysmenia. El episodio todo está cargado de una tensión provocada en primer lugar por la rigurosa separación de sexos. Hay primero una separación por papeles o funciones genéricas, las mujeres a cantar y los hombres a hacer atletismo. “Comenzando un día, ante de la célebre fiesta a solemnizalla las pastoras y ninfas con cantos e hymnos muy suaves, y los pastores con desafíos de correr, saltar, luchar y tirar la barra. .’’. A renglón seguido el espacio se organiza según esta misma división, en un dentro reservado sólo a mujeres, y un fuera propio de hombres: “Llegado, pues, el día en que la fiesta se celebraba, yo con unas pastoras amigas mías. . vimos entrar una compañía de hermosas pastoras a quien algunos pastores acompañaban, los cuales dejándolas dentro. . . se salieron al hermoso valle, porque la orden de aquella provincia era que ningún pastor pudiese entrar en el templo. . . Y la causa de esto era porque las pastoras y ninfas quedasen solas y sin ocasión de entender en otras cosas, sino celebrar la fiesta regocijándose unas con otras’’¹⁵. O sea, se establece un espacio privativo para mujeres, con la finalidad doble pero complementaria de liberarlas de la agitación que la presencia de hombres supondría y de ofrecerles una ocasión de estrechar los lazos entre ellas, “regocijándose unas con otras”. Una comunidad de hermanas que reproduce, aunque temporalmente, las condiciones de vida del convento.

Dentro de este espacio dedicado a la solidaridad femenina se

¹⁵ Todas las citas remiten a la edición de Francisco López Estrada en *Clásicos Castellanos* (Madrid, Espasa-Calpe, 1954). Modernizo libremente la ortografía.

produce el encuentro erótico, una fuerte atracción inducida primero por un complicado juego de estímulos visuales. “Las pastoras venían disfrazadas, con los rostros cubiertos con unos velos blancos. Pues estando yo mirando la que junto a mí se había sentado, vi que no quitaba los ojos de los míos y cuando yo la miraba, abajaba ella los suyos fingiendo quererme ver sin que yo mirase en ello... La pastora no quitaba los ojos de mí y tanto que mil veces estuve por hablarla, enamorada de unos hermosos ojos que solamente tenía descubiertos”. De lo visual se procede al tacto: “sacó la más hermosa y delicada mano que yo después acá he visto y tomándome la mía...”. Por esta vía se llega al habla: “yo, que estaba más enamorada de ella de lo que se podría decir, dije: «hermosa y graciosa pastora, no es sola esa mano la que está aparejada para serviros, mas también lo está el corazón y el pensamiento de cuyo es»” (p. 42). La escena no tiene nada de ambigua. Es una escena de enamoramiento que no extrañaría entre hombre y mujer en una novela “normal”. De hecho, la descripción de la cara velada, los ojos, la mano hermosa y delicada, y de las reacciones que provocan en quien los contempla, anticipa las ofrecidas por el alférez Campuzano en el *Casamiento engañoso*. Pero hay algo terriblemente inquietante aquí. Se trata de una mujer que se enamora de otra mujer, una transgresión si las hubo de las normas sociales y de las reglas del amor.

Casi nadie, que yo sepa, se ha ocupado de la dimensión homosexual de este encuentro. Entre los pocos que la mencionan se destacan Louis Cardaillac y Robert Jammes, quienes no vacilan en observar que “éclate, de façon étonnante pour l'époque, une sensibilité homosexuelle à la fois intense et candide”¹⁶. La falta general de atención se debe en parte al carácter escandaloso de lo que está pasando, como apuntan Cardaillac y Jammes, y en parte a que Selvagia acaba enamorándose de un hombre, el primo de Ysmenia, que se le parece extrañamente. La tensión establecida en el texto entre el deseo transgresor de dos mujeres y las exigencias de la sociedad disminuye y casi casi desaparece. La desviación se rectifica. El tuerto se endereza. Casi casi, porque no hace falta ser Freud para observar que enamorarse de alguien muy parecido al primer objeto erótico significa no la superación, sino la supervivencia de aquel deseo primitivo. La

¹⁶ LOUIS CARDAILLAC et ROBERT JAMMES, “Amours et sexualité à travers les «Memoires» d'un Inquisiteur du XVII^e siècle”, en AUGUSTIN REDONDO, ed., *Amours légitimes*, ..., p. 188, n. 11.

inquietud provocada en el lector por esta tensión textual sigue un camino paralelo. Al hablar de la inquietud inducida en el lector, nos referimos tanto a la indignación provocada al ver amenazados los preceptos sociales a que él suscribe, como también al placer provocado por el deseo de que prosigan estos amores proscritos, de ver qué pasa. Todo esto acompañado, por si no fuera poco lo antedicho, por un sentimiento vago de la precaria inestabilidad de la propia identidad sexual. Freud afirma que en el fondo “todo ser humano es capaz de escoger un objeto homosexual”. Lo que se establece en el lector, a fin de cuentas, es una tensión intrapsíquica, entre sus propios impulsos erótico/transgresivos y su adhesión a la ortodoxia social, tensión que tampoco desaparece del todo.

La lectura que propongo aquí puede aparecer insuficiente por anacrónica, por estar demasiado apegada al redescubrimiento del cuerpo y la sexualidad propio de los años noventa. Mi lectura no toma en cuenta “el contexto neoplatónico de la homosexualidad” invocado brevemente por Bruce Wardropper precisamente para neutralizarla¹⁷, ni se sirve del mito del andrógino del *Banquete* y su comentario por León Hebreo, táctica recomendada por Aurora Egido con su erudición habitual, lo que, de haberlo hecho, habría explicado y en seguida resuelto las tensiones en que tanto he insistido, las del texto y las del lector¹⁸. Pero ahí precisamente está el detalle. La apelación al aparato teórico neoplatónico en realidad no resuelve nada; constituye el otro polo de la dialéctica antes mencionada de erotismo/transgresión frente a amor/teoría/control. Al contrario de lo que parece, el ejercicio erudito no se encamina a colocar un texto del quinientos español en su contexto histórico y así entender lo que significó para Montemayor y sus contemporáneos. Se trata más bien de movilizar una reacción defensiva a fin de neutralizar el enorme poder desequilibrador del deseo transgresivo, calmar las inquietudes, sobreponerse a las ansiedades. La crítica, al igual que el lector con sus tensiones intrapsíquicas, no hace sino repetir el movimiento pendular inherente en el texto.

Felismena es otra mujer que tiene problemas de identidad sexual. Es una mujer que se empeña, una y otra vez, en vestirse de hombre y andar por el mundo exhibiendo una habilidad y

¹⁷ En su clásico “The *Diana* of Montemayor: Revaluation and interpretation”, *Studies in Philology*, 47 (1951), p. 138.

¹⁸ Véase “Contar en *La Diana*”, p. 145, n. 32.

valentía extraordinarias. Francisco Márquez advierte que con ella “estamos ante una versión remozada del amor caballeresco de los *Amadises*”¹⁹. Se trata de un tipo conocido en la literatura caballeresca y el folklóre, amén de recordar algún que otro caso histórico como el de la famosa “monja alférez”²⁰. Una mujer que no se conforma con el papel asignado por la sociedad, que sabe moverse en el mundo masculino. Una dama capaz de convertirse en caballero. Pero la caballería, nos lo recuerda Avelar Arce, siempre incluye dos aspectos. Ser caballero andante es ser simultáneamente batallador y amante. En Felismena el aspecto guerrero está presente en los combates con los salvajes y los perseguidores de don Felis. El aspecto erótico-amoroso, más complejo y más interesante al fin (piénsese en el caso de don Quijote), está presente bajo dos signos. Felismena es sucesivamente el objeto del deseo de un hombre, como mujer, y de una mujer, como hombre.

Poco antes de su encuentro con Celia principian sus actuaciones masculinas, cuando Felismena, vestida ya de hombre, entra a servir a don Felis en calidad de paje. En seguida se encuentra en un mundo de hombres, y de cierta clase social además, donde lo más importante es el trato sexual con las “mozas como unas reynas” que habitan la misma calle. La reacción de Felismena a las sugerencias del paje Fabio, de que se haga íntima con “una criada de un canónigo viejo, hartó bonita”, ofrece un interés particular. En vez de preocuparse, siquiera para sus adentros, de la posibilidad de tener que desenvolverse con otra mujer, Felismena echa a reír, “en ver cuán naturales palabras de paje eran las que me decía” (p. 113). Al nivel del discurso la identidad de clase social es más importante que la identidad sexual. Digo al nivel del discurso porque ésta es una reacción que se presta al análisis psicodinámico, que propondría que Felismena está en realidad tan turbada por la cuestión genérica que no puede, literalmente, mentarla. La grosería de una clase social inferior se le ofrece como sustituto oportuno del tema verdadero pero indecible, sustituto que permite la descarga de energía psíquica. O en cambio, puede simplemente que no le moleste la idea de una aventura homosexual. Interesante dilema para el crítico-lector. Si queremos salvar a Felismena de la homosexualidad tenemos

¹⁹ Art. cit., p. 11.

²⁰ JOAQUÍN MARÍA DE FERRER, *Historia de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso*, Julio Didot, Paris (1829).

que caer en las redes del psicoanálisis. Si queremos rescatarla de los freudianos tenemos que homosexualizarla. A Montemayor y sus contemporáneos, libres del psicoanálisis, se les ofreció el mismo dilema en el caso de Felismena y la criada que en el de Selvagia e Ysmenia: la tensión entre fascinación y repugnancia provocada por la posibilidad de un encuentro homosexual, entre el deseo que no reconoce límites y el terror a este mismo.

A esa misma tensión se suman otras en el episodio de la embajada de Felismena acerca de Celia. La costumbre felismeniana de vestirse de hombre no se produce en el vacío, sino en la presencia de una mujer que, fuertemente afectada por su belleza, se enamora de ella. Celia “puso los ojos en mí de manera que yo sentí la alteración que mi vista le había causado, porque ella estuvo tan fuera de sí, que palabra no me dijo por entonces”. Pero en seguida recobra el habla y empieza el galanteo. “¿Qué ventura te ha traído a esta corte para que don Felis la tuviera tan buena como es tenerte por criado? . . . No hay cosa que yo deje de hacer por ti” (p. 119). Se realiza, con cambio de clase social, la situación homoerótica insinuada poco antes como una posibilidad teórica y en seguida rechazada por la aristocrática Felismena. No ya en teoría, y no ya con una criada, sino *in vivo* y con una bella mujer aristócrata. Es interesante observar que la diferencia de clase social, salvada para Felismena, no tiene importancia alguna para la hidalga Celia, quien rechaza el cortejo del igualmente aristocrático don Felis, que reúne todas las cualidades deseables según aquella sociedad, para enamorarse de su paje. Nótese que esta misma diferencia de clase automáticamente elimina la posibilidad de “amor”, con la prevista finalidad de matrimonio cristiano, y sitúa en su lugar la de “erotismo”, una atracción corporal que no puede conducir sino al lecho. El lector queda envuelto en un laberinto de posibilidades inquietantes. Si Felismena llega a corresponder al erotismo de Celia, ¿qué pasará cuando ésta se dé cuenta de que su objeto preferido es una mujer como ella? En este contexto parece oportuno observar que la presencia de Felismena ante los ojos de Celia, y el discurso por ella pronunciado, tienen un doble efecto sobre la misma. El aspecto, aparentemente masculino, de Felismena, está complementado (un posmoderno diría desconstruido) por lo que dice, que es una descripción de la belleza femenina de . . . Felismena (p. 120). O si se mantendrá fiel a don Felis, en cuyo caso ¿cómo podrá soslayar los avances eróticos de Celia y reorientar ese interés hacia don Felis? Pero lo que no puede tolerar es precisamente que su

embajada tenga el efecto deseado por éste. “Yo vivía en la mayor confusión del mundo porque tenía entendido que si no mostraba quererla como a mí, me ponía a riesgo que Celia volviese a los amores de don Felis y que volviendo a ellos, los míos no podrían haber buen fin; y si también fingía estar perdida por ella, sería causa que ella desfavoreciese al mi don Felis” (p. 122).

Es en su embajada acerca de Celia que Felismena muestra toda la fuerza de su hombría, una fuerza medible por el efecto que obra en la mujer enamorada. Llega un momento en que Celia tiene que reconocer que Felismena/Valerio no la quiere. Expresa su conciencia de desengaño así: “Desdichada de mí, o Valerio, que en fin acabo de entender cuán engañada vivía contigo. No creía yo hasta ahora que me pedías favores para tu señor, sino por gozar de mi vista el tiempo que gastabas en pedírmelos. Mas ya conozco que los pides de veras y... sin duda no debes quererme”. A renglón seguido se pone furiosa, pide venganza y amenaza con suicidarse. “¡Oh cuán mal me pagas lo que te quiero y lo que por ti dejo de querer!... Ingrato y desagradecido Valerio, el más que mis ojos pensaron ver, no me veas ni me hables; que no hay satisfacción para tan grande desamor ni quiero otro remedio para el mal que me hiciste sino la muerte, la cual yo con mis propias manos tomaré en satisfacción de la que tú mereces” (p. 124). El día siguiente Celia amanece muerta. Por una parte, esta muerte oportuna quita de en medio el obstáculo material al feliz desenlace de los amores Felismena-Felis. Por otra, no debemos olvidar que Felismena mata a Celia lo mismo que mata a los salvajes. Parece que el disfraz masculino implica o conlleva modos de comportamiento típicamente masculinos (por no decir machistas), como son la rivalidad, la violencia y la muerte. Felismena (masculinizada) sirve aquí de agente de las fuerzas del orden, al poner límite al deseo transgresivo de la mujer, en este caso la triste Celia, o como observa Elizabeth Rhodes, medio en broma, Felismena “is not as much a credit to womanhood as she is to manhood”²¹.

Quizá sea éste el momento oportuno de preguntarnos por el sentido de estos casos de homosexualidad amenazada pero esquivada entre mujeres. El texto, ya lo hemos comentado, insiste sobre la inestabilidad de la identidad sexual entre mujeres, mientras que por lo pronto exime a los hombres de semejante ligereza.

²¹ Art. cit., p. 148.

La pregunta me parece que implica la diferencia entre dos tipos, o dos géneros de lectores. Para el lector en quien predominan los imperativos del orden social, el mensaje es “todo está bien”. Ese lector no tiene que ser biológicamente masculino, pero sí tiene que leer como hombre. Al identificar la transgresión con la mujer, se invita a todos los lectores a leer como hombres, a sentirse formando parte de una ortodoxia de “limpia lectura”.

¿Cómo explicar, entonces, el que la *Diana* se haga casi sinónimo de libro que incita a las mujeres a transgredir las normas sociales? “¿Qué ha de hacer”, se pregunta Fr. Pedro Malón de Chaide, “la doncellita que apenas sabe andar y ya trae una *Diana* en la faldriquera?” Parece que la mera presencia de mujeres deseantes, aunque al final todas se reincorporan al orden oficial patriarquista, basta para descomponer a los guardianes de éste. Como señala Elizabeth Rhodes, la ficción pastoril es, a fin de cuentas, una literatura de evasión, que ofrece vacaciones más bien que revoluciones. Pero por otra parte, como también apunta Rhodes y como Cervantes sabía perfectamente, la mera presencia de seres no conformistas, sean mujeres deseantes o don Quijotes, implica la posibilidad de otras formas de vida, y la transgresión aparece como valor positivo.

El caso de Belisa ofrece un terreno propicio para el estudio de otras versiones de las cuestiones que nos interesan. En Belisa se realiza con intensidad particular el drama de la mujer, cuya existencia oscila entre los dos polos de objetividad y subjetividad, lo que no es sino otra manifestación de la dialéctica ortodoxia-transgresión o amor-erotismo. Belisa aparece primero como el objeto de la mirada de los demás: ninfas, pastores, lectores. Está dormida. Se nos invita a recorrer su cuerpo femenino, presentado como objeto erotizado, con atención particular al seno y al pie. “Tenía una saya de azul clara, un jubón de una tela tan delicada que mostraba la perfección y compás del blanco pecho, porque el sayuelo . . . le tenía suelto de manera que aquel gracioso bulto se podía bien divisar . . . y con el descuido del sueño, el blanco pie descalzo fuera de la saya se le parecía, mas no tanto que a los ojos de los que lo miraban pareciese deshonesto” (p. 132). De modo que se nos llama la atención sobre las posibilidades eróticas del pie, y se insiste en la mirada secreta de los *voyeurs*, en el mismo acto de negar su importancia. En Belisa, dormida, pasiva, indefensa, se descubre lo cubierto. El pie en particular está erotizado, engarzando así con una larga tradición

que asocia el pie con varios actos sexuales proscritos²². El interés concedido al blanco pie desnudo de Dorotea en *Don Quijote I*, expuesto a la mirada secreta de tres hombres más el lector, corrobora la dimensión erótico-prohibida del pie.

Belisa se despierta. Cobra conciencia, y con ella el uso de la palabra. Al empezar a hablar se redefine como el famoso sujeto parlante de la teoría contemporánea. Pero la historia de su subjetividad, mediante la cual se autoconstituye, es la historia de una objetividad. Se presenta sucesivamente como el objeto de la mirada de Arsenio y de Arsileo, “el desdichado Arsenio me vio por su mal y aun por el mío y de su desdichado hijo. Esta vista causó en él tan grande amor, como de allí adelante se pareció” (p. 137). “[Arsileo] puso los ojos en mí, que no debiera, y quedó tan preso de mis amores como después se pareció en las señales con que manifestaba su mal” (p. 154). Nótese que se identifica la mirada, con el deseo, con la transgresión.

Y con la subjetividad. Arsileo expresa su deseo mediante la canción (una forma del discurso), lo que suscita una expresión de deseo recíproco por parte de ella. Belisa en tanto que mujer deseante es producto del deseo del otro. Su deseo no es acción, sino reacción. Pero al contestar *viva voce* al deseo de Arsileo, ella también accede a la subjetividad.

A lo largo de su narración, Belisa oscila entre estos dos polos, ya objeto visto/deseado, ya sujeto hablante/deseante. Esta polaridad se expresa también en función de la oposición teoría-práctica. El discurso de Belisa alterna entre narración y observaciones de carácter teórico a propósito de lo narrado. Muchas veces es ella misma quien se autopresenta bien como agente narrativo, bien como objeto de estudio o ejemplo de algún principio de validez universal. Por ejemplo: “él se vino a la fuente, cosa de que no poco sobresalto recibí. Y esto no es de maravillar, *porque de la misma manera se sobresalta un corazón enamorado con un súbito contentamiento que con una tristeza o pensada*” (p. 154). Otro ejemplo, quizá el más interesante de todos. Belisa describe sus propios sentimientos al ser el objeto del deseo del padre a través de la instrumentalidad del hijo. Se dirige imaginariamente al padre: “¿Ay Arsenio, que... te engañas!... A lo menos, si lo que de ello te ha de suceder tú supieses, *bien podrías amonestar de*

²² Bien estudiado en sus distintos aspectos por HARRY SIEBER, *Language and Society in “La vida de Lazarillo de Tormes”*, Johns Hopkins UP, Baltimore (1978), pp. 50-53.

hoy más [validez temporal: eterna] a todos los enamorados [validez espacial: universal], que ninguno fuese osado [subordinación de todos a la ley mediante una vieja fórmula verbal] de enamorar a su dama con gracias ajenas, porque algunas veces suele acontecer enamorarse más la dama del que tiene la gracia que del que se aprovecha de ella, no siendo suya'' (p. 147).

El deseo de Belisa es el producto del deseo del otro. Veamos esto en una última serie de ejemplos. "De manera que al uno [Arsenio] amaba por no ser ingrata, y al otro por no ser más en mi mano" (p. 146). "Y era la más extraña cosa que se vio jamás, pues así como se iba acrecentando el amor con el hijo, así con el padre se iba extendiendo el afición" (p. 157). Al enterarse de la muerte de padre e hijo, Belisa reacciona: "¡Ay Arsileo, cuántas veces temí sin pensar lo que temía! . . . que bien sabía yo que mi alegría no había de durar más que hasta tu padre Arsenio sintiese nuestros amores. . . ¡Ay Arsenio, que no me estorba la muerte de tu hijo dolerme de la tuya, que el amor que contino me mostraste, la bondad y limpieza con que me quisiste, las malas noches que a causa mía pasaste, no sufre menos sino dolerme de tu desastrado fin; que ésta es la hora que yo fuera casada contigo, si tu hijo a esta tierra no viniera! Decir yo que entonces no te quería sería engañar al mundo, *que en fin no hay mujer que entienda que es verdaderamente amada que no quiera poco o mucho*" (pp. 159-160). El deseo de Belisa es el producto del deseo del otro. Esta conclusión a que llega la convierte en un objeto totalmente pasivo, y la distingue tajantemente de la Marcela del *Quijote* I, 14, que repudia enérgicamente esta actitud. No sería demasiado aventurado sugerir que aquella Marcela tan voluntariosa haya sido concebida más como una reacción a la sumisa Belisa que como una versión evolucionada de la fría Gelasia.

Notar y registrar la pasividad de Belisa no agota el sentido de este texto. Al anunciarse dispuesta a haberse casado con el viejo Arsenio, la pastora activa otro aspecto de la dialéctica amor-erotismo. Arsenio-Belisa es una unión que no puede ser, según las normas sociales y una vieja tradición. Esta situación, que podríamos denominar "edipo al revés", remonta al menos al *Mercator* de Plauto (pasando por el *Dar al tiempo lo que es suyo* de Matías de los Reyes), y tiene que resolverse a favor del hijo. El que la mujer esté dispuesta a casarse con el padre amenaza con transgredir las normas sociales, y suscita en el lector la misma mezcla de fascinación y repulsión ante lo desconocido (por prohibido) que la posibilidad de la relación Selvagia-Ysmenia. Para

mantener el orden, Arsenio tiene que desaparecer. Cuando Belisa se entera por Polydora de que Arsileo está vivo, la lógica más elemental tiene que sugerirle que Arsenio tampoco está muerto. Pero ella se interesa sólo por el hijo. “¿Cómo Arsileo? —respondió Belisa. ¿Que es posible que mi Arsileo está vivo?” (p. 254). Sólo después de haber sido reunida con Arsileo se le ocurre preguntar por Arsenio. Parece que cuando ella desapareció, Arsenio “se había recogido en una heredad suya... a do vivía con toda la quietud posible, por haber puesto todas las cosas del mundo en olvido, de que Belisa en extremo se holgó” (pp. 257-8). Arsenio ha cumplido con su papel, haciendo discretamente su mutis para permitir la unión Belisa-Arsileo.

Lo que nos conduce, por fin, a una de las más extraordinarias observaciones que recuerdo haber leído sobre las relaciones hombre-mujer. Bruno Damiani identifica a Arsileo, por la cualidad “angélica” de su voz, como un castrato. Y concluye, insistiendo en la originalidad artística de la *Diana*: “In essence, then, *Diana* could serve again to illustrate the view that pastoral literature plays a distinct and distinctive part in the history of human thought and the history of artistic experience”²³. Ya lo creo. Olvidándose de la historia que trae entre manos, Damiani propone que Belisa no sólo está enamorada de un eunuco, y él de ella, sino que se disponen a casarse y “to live happily ever after”. Mucho se ha escrito a propósito de la inverosimilitud del género pastoril, pero esto se lleva la palma. Sin embargo, la observación de Damiani tiene el mérito de llamarnos la atención una vez más sobre la tantas veces invocada dialéctica de amor y erotismo. Efectivamente, este Arsileo tiene algo de extraño. No es tanto la voz, cuya calidad de angélica se menciona sólo hacia el final (p. 231), y que se inscribe en una tradición de lenguaje figurado que asocia la música con el ambiente celestial, sino dos detalles que aparecen al principio. La belleza de Arsileo “fue tanta que competía con la de Florinda, su madre” (p. 136). Huelga decir que Florinda está muerta y Arsenio sumido en la tristeza más profunda, cuando se le aparece este hijo adolescente que se parece tanto a la esposa muerta. Se nos esboza toda una serie de posibilidades, todas bajo el doble signo de fascinación-repulsión, acerca de las futuras relaciones entre padre e hijo. Para mantener el orden, esta pareja tiene que disolverse antes

²³ BRUNO M. DAMIANI, *La Diana of Montemayor as Social and Religious Teaching*, Kentucky UP, Lexington, KY (1983), p. 10.

que llegue a formarse, lo que se produce en seguida. Arsenio manda a su hijo a la universidad “a aprender lo que a los hombres sube a mayor grado que a hombres” (p. 137), o sea a estudiar para sacerdote, lo que también implica guardar el celibato. La tensión inmediata se resuelve por la imposición de distancia, pero queda una duda, implícita en el doble sentido de “subir a los hombres a mayor grado que a hombres”. Por una parte la frase apunta al sacerdocio, pero por otra sugiere un estado angelical, o sea asexual, como el padre de Guzmán de Alfarache visto por “las mujeres, que les parece los tales hombres pertenecer a la divinidad y que como los otros no tienen pasiones naturales”²⁴. La posibilidad de ser Arsileo más ángel que hombre, con los diferentes inconvenientes que aquello supone, está presente en la mente del lector durante los primeros encuentros Arsileo-Belisa. Para mantener el orden, se tendrá que demostrar que Arsileo efectivamente puede desempeñar la función masculina y que tiene ganas de hacerlo.

Para empezar a concluir. *Amor*, tal como lo hemos definido aquí, quiere decir enderezar las desviaciones, reducir a los (pero sobre todo a las) errantes de la herejía a la ortodoxia, o para decirlo de otra manera, de la libertad a la esclavitud. En los textos literarios se suele hablar del amor precisamente así, normalmente mediante la imagen de Cupido y sus saetas de oro. Belisa, por ejemplo, echa mano a esta retórica: “¡Ay, vida libre, sola y muy quieta! / ¡Ay prado, visto con tan libres ojos! / ¡Mal haya amor, su arco y su saeta!” (p. 152). Lo que no suele observarse es que oficialmente el amor/esclavitud es el problema, cuando en realidad constituye la solución, solución buscada e impuesta por el orden patriarquista. Una leve modificación: para la mujer que se enamora y pierde su libertad, amor es el problema; para el lector masculino (que no tiene que ser hombre, repetimos) el enamorarse la mujer con la consiguiente pérdida de libertad es la solución. Éste es el caso de Diana. En tanto que permanezca indiferente a Sireno (y al pobre Sylvano), ella constituye un problema para ellos, o sea que la libertad de ella es el problema de ellos y del lector masculino. A medida que Diana pierde o empieza a perder su libertad, en el momento en que Sireno se libra mediante el filtro de Felicia y Sylvano se relaciona con Selvagia, cesa de constituir un problema para ellos y una fuente de ansie-

²⁴ MATEO ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, 1, i, 2ª ed. Benito Brancaforte, Cátedra, Madrid (1979) I, p. 123.

dad para el lector masculino. La forma de transgresión o erotismo practicada por Diana consiste en la ausencia de amor: en su indiferencia, en su libertad, en su estar exenta. La soledad/saudade que expresa hacia el final, al ver que Sireno y Sylvano ya pueden vivir indiferentes a ella, marca el comienzo de su entrada a la órbita fálica, su puesto bajo control, lo que Gil Polo explotará en la *Diana enamorada*.

CARROLL B. JOHNSON
University of California, Los Angeles

EL GALANTEO DE LA HERMANA SAN SULPICIO: VICISITUDES MODERNAS DE UN MOTIVO ERÓTICO TRADICIONAL

Armando Palacio Valdés se hallaba persuadido de la inexistencia de una originalidad absoluta en el arte literario. Lo que separa a un autor de los otros no es la fuente de su inspiración, sino la creación que efectúa con ella: “si queremos distinguirnos... no pensemos en ser diferentes de los demás, sino en hacerlo mejor que ellos. En resumen, la originalidad no reside más que en la fuerza”¹. Tal actitud recuerda lo dicho por Harold Bloom sobre la relación de los artistas “fuertes” con el pasado literario, y por consiguiente lo que debieran sentir ante éste los más “débiles” y “ansiosos”². Aunque ahora no tan leído, hubo una época cuando Palacio Valdés fue considerado uno de estos talentos fuertes. *La hermana San Sulpicio* (1889), muchas veces considerada su mejor novela, no es hoy en día tan popular como en otro tiempo³, pero sigue siendo un *locus* importante de la literatura española del siglo XIX. Lo es tanto por su valor intrínseco como por el original usufructo que Palacio Valdés hace de varios temas tradicionales. *La hermana San Sulpicio* representa, según explica el P.

¹ *Álbum de un viejo*, en *Novelas y otros escritos*, Aguilar, Madrid, 1959, II, p. 814. Cf. *Testamento literario*, *op. cit.*, pp. 1280-1283 (las demás referencias a esta obra serán incluidas parentéticamente en el texto según esta edición); MANUEL PASCUAL RODRÍGUEZ, *Armando Palacio Valdés: teoría y práctica novelística*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976, pp. 36-39; JOSÉ MARÍA ROCA FRANQUESA, *Palacio Valdés, técnica novelística y credo estético*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1951, pp. 121-24.

² *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Nueva York y Londres, 1973, pp. 5-16.

³ ÁNGEL CRUZ RUEDA, *Armando Palacio Valdés*, 1ª ed., Agence Mondial de Librairie, París, Madrid y Lisboa, 1925, p. 120; JOHN M. HILL, “Introduction”, *La hermana San Sulpicio*, D. C. Heath, Boston y Nueva York, 1925, pp. xv-xvii; M. ROMERA-NAVARRO, *Historia de la literatura española*, Boston y Nueva York, D. C. Heath, 1928, p. 598.

Blanco García, “un máximo grado de tensión en las facultades creadoras del novelista”⁴. Podría citarse como muestra significativa una ligazón con el pasado literario que llega hasta lo más hondo de la Edad Media y del Siglo de Oro, a saber, el *Libro de buen amor* (1343) y el *Buscón* (1626) de Quevedo, y también hasta el más reciente, incluyendo obras de algunas figuras románticas.

Para la época de aparecer *La hermana San Sulpicio*, la teoría y práctica de la “refundición” de textos y temas clásicos —que en sus mejores casos produjo obras que revitalizaban su temática— era menos importante de lo que había sido durante el pleno vigor del romanticismo⁵. Pero en su novela, Palacio Valdés logra forjar del *Stoff* del pasado una aleación que da nueva fuerza y lustre al tema del “galán de monjas”, que su novela integra a partir de la tradición heredada. Esto no quiere decir que la novela sea un documento estrictamente metaliterario, pues parece que hay ciertos acontecimientos e individuos reales sobre los que se ha basado en parte⁶. Pero su hábil aplicación de materia tradicional a aspectos de su propia experiencia, ya sean textos vividos o leídos, permite al autor colmar su “verídica historia”⁷ de arte y de verosimilitud. La mayoría de los que han comentado la novela subrayan el contraste pintoresco que caracteriza la historia del cortejo de la hermana San Sulpicio, andaluza de cuerpo entero, por el gallego Ceferino Sanjurjo. Para muchos lectores *La hermana San Sulpicio* ha llegado a ser la quintaesencial novela de Sevilla, por reflejar “como el espejo de la verdad el espíritu” de ésta⁸.

⁴ *La literatura española en el siglo xix*, 3ª ed., Sáenz de Jubera Hermanos, Madrid, 1910, III, pp. 534-535. Cf. ÁNGEL DEL RÍO, *Historia de la literatura española*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1963, II, p. 217.

⁵ Véanse, por ejemplo: VICENTE LLORENS, *El romanticismo español*, Fundación Juan March/Castalia, Madrid, 1979, pp. 386-388; JAMES MANDRELL, “Don Juan Tenorio as Refundición: The Question of Repetition and Doubling”, *Hispania*, 70 (1987), pp. 22-30.

⁶ ÁNGEL CRUZ RUEDA, *Armando Palacio Valdés*, 2ª ed., Prieto, Granada, 1938, pp. 40-41; RAFAEL NARBONA, *Palacio Valdés o la armonía*, Victoriano Suárez, 1941, p. 122.

⁷ *La hermana San Sulpicio*, en *Novelas y otros escritos*, Aguilar, Madrid, 1959, I, p. 788, cf. p. 825. Las demás referencias a esta novela serán incluidas parentéticamente en el texto según esta edición.

⁸ MANUEL PASCUL RODRÍGUEZ, *Armando Palacio Valdés: Teoría y práctica de la novela*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976, p. 186; cf. C. C. GLASCOCK, “Two Modern Spanish Novelists: Emilia Pardo Bazán and Armando Palacio Valdés”, *University of Texas Bulletin*, núm. 2825, 1926, pp. 60-63; JOSÉ M. BALSEIRO, *Novelistas españoles modernos*, MacMillan, Nueva York, 1933, pp. 405-406.

Pero la narrativa de Palacio Valdés va mucho más allá del *cuadro de costumbres* o del “mero entretenimiento... bastante azucarado” de que la tacha D. L. Shaw⁹. El intenso color local siempre queda iluminado por el “sol de Mediodía” y por el relampagueo de los “ojos africanos” de Gloria Bermúdez (p. 826)¹⁰, que es el nombre de la monja en el siglo. Pero otro de los cinco sentidos tiene también una vigencia deliberada en este caso, ya que cualquier posible “olor de santidad” tiene como contrafigura cierto soplo de escándalo: Gloria, cuyo nombre de pila mismo connota el “goce sexual” que el enamorado no deja de anhelar y que ella encarna¹¹, sigue viviendo en el convento cuando Sanjurjo comienza sus galanteos.

El joven se complace en que la hermana no piense renovar sus votos. Luego cree descubrir que se halla retenida contra sus deseos, primero en el convento y luego en la casa de su madre (donde, según el gallego, vive también “una vida conventual”, p. 787). Sanjurjo se considera libertador de tales peligros, quizá trenzando sus aventuras según el modelo ofrecido por tantos libros populares de la época que describían a monjas secuestradas, escapadas o rescatadas. Tales historias aprovechaban la curiosidad del público en cuanto a lo que ocurría detrás de las puertas conventuales¹². Además, como descubre su galán, la hermana San Sulpicio es “traviesa y rebelde” (p. 685), y en nada le choca que él la galantee (p. 684; cf. pp. 687, 735, 746, 787). Queda patente su falta absoluta de vocación, según evidencia “aquel escándalo” de su “baile” mundano con otra monja. “Se despojaron de las papelinas y las tocas”, y luego bailan al son de las castañuelas y la guitarra. “La pasión del baile era la pasión de su cuerpo, era la adoración extática de su propia gracia” (pp. 694-96). Sin embargo, Gloria es una “virgen” (al menos es muy hábil en representarse así) con respeto a los bailes

⁹ *El siglo xix*, Tomo V de *Historia de la literatura española*, trad. Helena Calsamiglia, Ariel, Barcelona, 1973, p. 192.

¹⁰ Cf. SYLVESTER BAXTER, “A Great Modern Spaniard”, *The Atlantic Monthly*, núm. 85, abril de 1900, p. 558.

¹¹ Sobre el sentido de “Gloria”, véase KEITH WHINNOM, “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511”, *Filología*, 13 (1968-69), pp. 375-79.

¹² Véase, por ejemplo, PETER GARDELLA, *Innocent Ecstasy*, Oxford University Press, Nueva York y Oxford, 1985, pp. 25-32, y JOSÉ CARLOS MAINER, *La doma de la quimera*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1988, pp. 62-63, 74-75.

“de sociedad” y pisa el pie de Sanjurjo cuando bailan juntos más tarde (p. 794). A fin de cuentas, Gloria sabe conseguir lo que quiere, hasta hacer que el lector tenga dudas acerca de quién galantea a quién. Aun el uso al parecer inocente de la palabra “pisar”, indicando lo que hace el gallo a la hembra en el corral, va de acuerdo con esto, ya que es aquí la mujer la que pisa a su contrafigura masculina.

La danza de la monja, según escribe H. Peseux-Richard, “a été, comme bien l’on pense, maintes fois critiquée et vituperée. On a trouvé a M. P. Valdés allait . . . trop loin dans sa préoccupation de couleur locale”¹³. A su vez, el P. Blanco García menciona “el bailoteo de Gloria delante de su novio siendo aún monja” cual ejemplo de cómo la “jovenzuela casquivana y caprichosa” pone “en caricatura . . . la vida de convento” y hasta “la Religión” misma. Para este crítico, el “galanteo de una monja” indica “el tono de ironía volteriana reinante en muchos pasajes” de la novela¹⁴. Un poco menos invectivo es el comentario de Ángel Valbuena Prat, quien cita la narración del baile de Gloria como indicio de “la secreta atracción por el tema prohibido”. Escribe que este aspecto de la novela “no llevaría . . . ningún conflicto ni sacrilegio «efectivo»” ya que en *La hermana San Sulpicio* “lo religioso se queda en lo puramente decorativo”. Concede que hay cierta “delectación” con respecto a “la apariencia de aventura romántica al enamorarse la monja”¹⁵. Por supuesto, hay un goce travieso, y tal vez comercial, en el tema. La monja, estando prohibida al “loco amor” y a los que lo practican, siempre ha proveído materia para los ensueños lascivos. Se podrían aquí enumerar obras de nuestro siglo, como *Sonata de primavera* (1902), de Valle-Inclán, y *El obispo leproso* (1926), de Gabriel Miró, donde la figura erotizada de la monja también encarna extremos de decadencia y picardía¹⁶. Es decir, la “imaginación” de Sanjurjo no hubiera sido la única “excitada de

¹³ “Armando Palacio Valdés”, *Revue Hispanique*, 42 (1918), p. 380.

¹⁴ *La literatura española*, p. 535.

¹⁵ *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona, 1950, III, pp. 427-428. Cf. MARÍA ROMANO COLANGELLI, A. *Palacio Valdés romancier*, Libreria Editrice Milella, Lecce, s.f., pp. 60-61.

¹⁶ Cf. LII Y LITVAK, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona, 1979, pp. 99, 117; JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ GUTIERREZ, *La novela corta galante: Felipe Trigo (1865-1916)*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, p. 85.

súbito'' por la cuestión de llegar a ser ''novio de la monja'' (p. 686).

Pero Palacio Valdés parece intentar aquí más que un mero escándalo rentable. Tampoco es sólo cuestión de su denuncia de las debilidades de las religiosas. Cualquier delectación no disminuye la creencia expresada en *La hermana San Sulpicio*: ''a un poeta lírico [añadamos 'al novelista'] no le sienta nunca mal un poco de religión'' (p. 679; cf. *Testamento literario*, p. 1317). Mientras algunos escritores afirman que el autor era ''anticlerical'' y rechazaba ''catholic doctrines of chastity, renunciation, and mortification'', hay otros que lo llaman ''novelista católico''. A pesar de su aparente ''denuncia de la vieja España'' y su ''desacuerdo con un cristianismo «oficial»'', la ''religiosidad compleja'' de Palacio Valdés es ''sincera'' aunque ''inconformista''¹⁷. Acierta Jesús Gómez al afirmar que galantear a una monja ''implica la coexistencia del deseo erótico y de las aspiraciones espirituales''¹⁸. Sin embargo, hay que recordar que Sanjurjo, a pesar de que sean honorables sus intenciones, galantea a una mujer en vísperas de hacerse monja. El gallego reconoce que ella ''no está haciendo una esposa de Cristo modelo'' (p. 686) y, aunque todavía no se hayan celebrado las bodas divinas, empieza ''a gestionar el divorcio con ahínco'' (p. 687). No se trata del adulterio burgués, con su contrato incumplido, tema novelizado a lo largo del siglo XIX¹⁹, pero mientras considera ''la originalidad de conducir al tálamo a una religiosa'' (p. 686), lo que no era nada original, Sanjurjo va pisando el terreno (y pronto la mujer) de otro. Si el galanteo de Sanjurjo no frisa en un verdadero adulterio, por lo menos roba una esposa a Cristo. Palacio Valdés es muy consciente de las ramificaciones de este tema, ya que en su ''Prólogo'' a la primera edición de *La hermana San Sulpicio* trata del

¹⁷ Véanse BRIAN J. DENDLE, *The Spanish Novel of Religious Thesis*, Castalia, Princeton y Madrid, 1968, p. 38; CARLOS MARÍA ABAD, ''La literatura de hoy: novelistas católicos'', *Razón y Fe*, 68 (1924), pp. 45-63; MARTÍN ANDREU VALDÍS SOLÍS, ''Un novelista católico. Contribución a su centenario y reservas al mismo'', *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 7 (1951), pp. 389-400; GUADALUPE GÓMEZ-FERRER MORANT, ''Armando Palacio Valdés en la transición del XIX al XX'', *Revista de la Universidad Complutense*, 28 (1979), pp. 239, 242-243; SOLEDAD MIRANDA GARCÍA, *Pluma y altar en el XIX. De Galdós al Cura Sta. Cruz*, Pegaso, Madrid, 1983, pp. 171, 287-301.

¹⁸ ''La tradición literaria del galán de monjas'', *Edad de Oro*, 9 (1990), p. 90.

¹⁹ TONY TANNER, *Adultery in the Novel*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1979, pp. 3-18 *et passim*.

adulterio como material novelable. Afirma que ha producido “preciosas obras”, pero ataca a ciertos escritores que no han podido ver las posibilidades casi ilimitadas de relaciones humanas que no dependan del adulterio. Asevera que tal “repetición de los temas engendra el fastidio”. El novelista que quiera evitar esto representará “casos muy concretos y determinados que guarden el menor parecido con los que otros han pintado ya”. Esto lo hace Palacio Valdés con esmero y estilo, dando “novedad” a un tema tradicional, si no trillado²⁰. Además, según asevera María Martínez Sierra, “aun en un sombrío conflicto de adulterio —o lo que sea en *La hermana San Sulpicio*— tuvo el ilustre novelista arte para rendir homenaje a la virtud”²¹. Tal virtud es, sin duda, ética tanto como estética.

En este contexto, la situación de Gloria recuerda otra escandalosa intriga clerical, la de Luis de Vargas, el que por poco se hace sacerdote pero se ve “seducido” por Pepita Jiménez en la novela epónima (1879). Quizá Valbuena Prat tenga razón en que *La hermana San Sulpicio* no luzca “la complejidad literaria del paso del amor divino al profano” que caracteriza la obra de Valera²², pero hay varias semejanzas significativas entre las dos. Cuando don Luis por fin abandona el altar, su tío sugiere que era mejor que “cayera” antes de ordenarse que no después. Tal vez Pepita les haya hecho un bien —a la Iglesia y a Luis mismo— removiendo de antemano un “mal clérigo”²³. De igual manera, Sanjurjo ha quitado del sendero del posible pecado más serio a una monja sin vocación que no deja de ser una “redomadísima coqueta” (p. 768). Tal como la encantadora Pepita, Gloria hace también el papel de seductora. Mientras tanto, Sanjurjo, igual que Luis, es algo pasivo. La “gracia” de la hermana San Sulpicio, tal como la de la alegre viuda Pepita Jiménez, lejos de ser divina, es más bien “provocativa y seductora” (p. 677)²⁴. Sin embargo, en la novela de Palacio Valdés, aunque se viola un celi-

²⁰ “Prólogo”, *La hermana San Sulpicio*, Manuel G. Hernández, Madrid, 1889, pp. xliii-iv. Las demás referencias a esta obra serán anotadas en el texto según esta edición.

²¹ “Armando Palacio Valdés, novelista para mujeres”, en *Palacio Valdés: Homenaje en el primer centenario de su nacimiento*, Centro Asturiano, Buenos Aires, 1953, p. 33.

²² *Historia de la literatura española*, III, pp. 427-428.

²³ *Pepita Jiménez*, ed. Leonardo Romero, Cátedra, Madrid, 1989.

²⁴ Cf. BALSEIRO, p. 407; CÉSAR BARJA, *Libros y autores modernos*, Las Américas, Nueva York, 1964, p. 383.

bato “potencial”, no hay ninguna insinuación de adulterio. Además, otra novela de Palacio Valdés también recuerda unos aspectos de esta misma situación: en *Marta y María* (1883), llamada por L. Bordes una “contra-partie” de *La hermana San Sulpicio*²⁵, María, la novia de Ricardo, el Marqués de Peñalta, en efecto es robada (o se roba a sí misma) a su novio, pero a causa de una creciente devoción religiosa que culmina en lo que llama una vocación. Resulta mejor para el hombre que ella haya optado por un Esposo divino, porque su matrimonio hubiera sido tan “mal avenido” (según Sanjurjo) como el de Gloria y la Divinidad (p. 687). Mientras tanto, antes de enamorarse de Marta, la hermana más tratable de María, el Marqués llegaba a mirar “con ojeriza a la esposa de Jesucristo”²⁶, un arreglo poco menos escandaloso que el descrito en *La hermana San Sulpicio*.

Además, hay en esta novela un interesante personaje llamado Juan Ruiz, apodado “el *Naranjero*”, con quien Sanjurjo riñe (al principio ignorando el peligro que le representa este “antiguo bandido... que por varios años había traído en jaque a la Guardia Civil y había dado muerte a varios de sus individuos”). Pero al fin, después de ser invitado por el gallego a la lectura de su poesía, Ruiz se hace su amigo, expresándole su “gratitud” por tan “galante invitación”. El uso de este adjetivo, igual que el del verdadero nombre del *Naranjero*, no es nada de despreciar. Indica la deuda que Palacio Valdés sentía con un antecesor suyo, el Arcipreste de Hita. El protagonista de la novela llama a su temida contrafigura, “bandido generoso”, afirmando tal vez un papel que el novelista quería desempeñar. Éste “roba” al Juan Ruiz original ciertos aspectos de la historia de Doña Garoça que narra en el *Libro de buen amor*. Como el *Naranjero*, Palacio Valdés “devuelve” algo particular al tema de que se ha apropiado, volviéndose en efecto otro ladrón generoso. Mientras tanto, queda patente la ironía significativa de la aprobación por un Juan Ruiz de los esfuerzos literarios, llamados “galantes”, de su propio galán de monjas. El que ofrece a Sanjurjo su ayuda cuando quiera que la necesite (“si alguna vez le hase farta un hombre... Cuente usted conmigo”), afirma el apoyo que Palacio Valdés recibe del primer Juan Ruiz. Al gallego “el ofrecimiento” le causa “una profunda impresión”. En su narrativa ejerce un efecto igualmente hondo la del Arcipreste (pp. 808-10, 813-14).

²⁵ “Armando Palacio Valdés”, *Bulletin Hispanique*, 1 (1899), p. 63.

²⁶ *Marta y María*, en *Novelas y otros escritos*, Aguilar, Madrid, I, p. 124.

Por supuesto, no hay en *La hermana San Sulpicio* ninguna figura igual a la de Trotaconventos, quien recomienda el amor de una religiosa, llegando a convencer al poeta de que las monjas “encobiertas son, donosas e plazerteras”²⁷. Parece que Urraca persuade a otros muchos también, inclusive a Palacio Valdés, de que “quien a monjas non ama no val maravedí” (p. 509, estrofa 1339). Aunque su Gloria no sea tan “encobierta” (según el editor, quiere decir “discreta”, p. 504) como su antecesora, no le cede nada en cuanto a ser donosa y placentera. El trasfondo árabe de Doña Garoça (cuyo nombre quiere decir “desposada” o “novia”), sin duda informa el arabismo de Gloria que Sanjurjo no deja de señalar²⁸. Habla, por ejemplo, de ver “blanquear las filas de sus dientes moriscos” (p. 757). Sanjurjo también menciona la costumbre andaluza de que entre los jóvenes, “al enamorarse... se establece... una graciosa hostilidad, donde ambos ponen de manifiesto su imaginación en rápidas y oportunas contestaciones, diciéndose en son de burla mil frases descomedidas. Es una herencia del genio árabe” (p. 692). Gloria tipifica este comportamiento en sus relaciones con Sanjurjo, quien no demuestra ningún talento para tal agudeza amorosa. En el *Libro de buen amor*, la gran mayoría de la *repartee* verbal ocurre entre la monja y Trotaconventos; en efecto, el Arcipreste, tal como Sanjurjo, necesita que otros hablen por él²⁹. Además, la Garoça de

²⁷ *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1967, p. 511 (estrofa 1340). Las demás referencias a este libro serán anotadas en el texto según esta edición. Cf. JOSÉ PÉREZ VIDAL, “Las golosinas de las monjas en el *Libro de buen amor*”, en *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, S.E.R.E.S.A., Barcelona, 1973, pp. 473-478.

²⁸ Sobre el trasfondo árabe de esta sección, véase MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Selección del “Libro de buen amor” y estudios críticos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1973, pp. 258-268; en cuanto al significado de “Garoça”, véanse pp. 260-263. Cf. ROBERT EDWARDS, “Narrative Technique in Juan Ruiz’ History of Doña Garoza”, *Modern Language Notes*, 89 (1974), pp. 267-268; ROSALIE GIMENO, “Women in the *Book of Good Love*”, *Women in Hispanic Literature: Icon and Fallen Idols*, ed. Beth Miller, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1983, p. 93; NICOLÁS EMILIO ÁLVAREZ, “«Loco amor», goliardismo, amor cortés y «buen amor»: el desenlace del episodio de Doña Garoça en el *Libro de buen amor*”, *Journal of Hispanic Philology*, 7 (1983), pp. 117-118.

²⁹ Sobre el habla de Urraca y su “poder suasorio”, véase CARMELO GARIANO, *El mundo poético de Juan Ruiz*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 143-145. Cf. ROGER M. WALKER, “A Note on the Female Portraits in the *Libro de buen amor*”, *Romanische Forschungen*, 77 (1965), p. 120 (“Juan Ruiz’s women live for us... through... their speech”); ÁLVAREZ, pp. 107-119.

turno no parece tan asequible como Gloria, aunque las dos hacen que sus respectivos galanes (y sus representantes) pasen “abrumadores trabajos” (pp. 747, 757) para que por fin aquéllas se les rindan.

Aunque Garoça se rinde, parece que su amor no se consuma físicamente. La monja sirve más bien como su guía espiritual:

mucho de bien me fizo
en quanto ella fue biva,
con Dios en limpio amor;
Dios fue mi guïador
(p. 561, estrofa 1503)³⁰.

A su vez, Palacio Valdés parece refundir este papel —ironizado, conforme a la ironía del Arcipreste mismo— en Sanjurjo, quien escribe: “el pecado de amar a una monja... era... lo que me acercaba más a Dios y el camino más seguro para salvarme” (p. 711). Ya no es cuestión de arrepentimiento, sino de una afirmación muy ambigua, que explica bien Jesús Gómez, aseverando que el galán de monjas es una “figura híbrida entre lo sagrado y lo profano” y que tal amor queda “a medio camino entre la *cari-tas* cristiana y el *eros* profano”. Es “un ejercicio... donde se agudiza el ingenio, al mismo tiempo que se depuran las inclinaciones espirituales... Se parece en eso al «buen amor» del Arcipreste, pero también al *fin'amors* de los trovadores”³¹. No anda por aquí lejos el galanteo sacro-profano de Sanjurjo.

Otro de los señalados “sedimentos” literarios (p. 667) de que Sanjurjo intenta labrar su “graciosa y picaresca historia amorosa”³² se encontrará en *El Buscón*. Mientras desciende la escalera social y moral, Pablos se hace, primero actor, luego “autor” (o lo que diríamos hoy director teatral) y por fin poeta. En el capítulo 22 de su historia escribe: “Yo confieso que me incliné a ella por hallarme con algún natural a la poesía”. Tiene cierto “éxito” en

³⁰ ROGER M. WALKER, “«Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa»: Love, Sin and Death in the *Libro de buen amor*”, en “*Libro de buen amor*” *Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Tamesis, Londres, 1970, pp. 236, 251, menciona algunos escritores que afirman “that the protagonist’s affair with Doña Garoça is in fact fully consummated and not platonic”. Cf. EDWARDS, pp. 265-273; ÁLVAREZ, pp. 107-119.

³¹ GÓMEZ, p. 90. Cf. BRIAN DUTTON, “«Buen amor» Its Meaning and Uses in Some Medieval Texts”, en “*Libro de buen amor*” *Studies*, *op. cit.*, pp. 95-121.

³² BARJA, p. 389.

“el oficio de poeta”. Pero al fin Pablos tiene que confesar que no dejó su “mala vida” y su “mal estado”: se hace “pretendiente de Antecristo, que es lo mismo que galán de monjas”³³. A su vez, Sanjurjo se deja guiar a su “ruina”, agarrado por “la funesta manía de la literatura” (p. 667). Mientras “estudia” para su título de médico, tal como Pablos, se va con gentes de mal vivir: “un actor dramático al por menor” y los amigos literarios corrompen al joven provincial (pp. 667-68). El éxito teatral de Sanjurjo no es el mismo de que se jacta el Buscón. Ni siquiera después de sufrir los ataques de los críticos renuncia “en absoluto la literatura como debía”: en vez de esto se hace “especialista”, lo que llama “*poeta descriptivo*”, oficio en que alcanza limitado renombre (p. 668). Sanjurjo se niega a arrepentirse de su “beatífico estado”, tal como su antecesor no quiso tampoco dejar su “mal estado”. Mientras tanto, al igual que en el caso de Pablos, poco después del avatar poético de Sanjurjo viene el de galán de monjas.

El gallego se esfuerza en su nueva vocación con una energía semejante a la de Pablos, padeciendo cualquier tipo de improperios, mientras aguarda a la puerta del convento o luego de la casa de Gloria. Los dos pretendientes hacen hincapié en la profundidad de su pasión, reforzada por su misma ilegalidad. Por supuesto, la “señora” del pícaro es una monja ya hecha (si no derecha), mientras la de Sanjurjo es sólo una prometida. Pero a pesar de ciertas diferencias, en efecto menores, la campaña que los dos prosiguen va de acuerdo con un modelo que llegó a ser muy frecuente en la literatura y la sociedad del Siglo de Oro³⁴. Además, esta proliferación fue acompañada por otras muchas manifestaciones culturales y literarias de “frivolidad y mundanismo” y “fiestas y expansiones profanas en los claustros”³⁵. Sin la predisposición a tales actividades, la incitación de hombres como Pablos, y más tarde Sanjurjo, no hubiera florecido ni en la vida ni en la literatura. La monja galanteada por el Buscón parece

³³ *El Buscón*, ed. Américo Castro, Espasa-Calpe, Madrid, 1960, pp. 242, 246-247. Las demás referencias a esta novela se incluirán en el texto según esta edición.

³⁴ CASTRO, ed. cit., pp. 247-248. Véanse también TOMÉ PINHEIRO DA VEIGA, *Fastiginia o fastos geniales*, trad. Narciso Alonso Cortés, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1973, pp. 232-265 *et passim*; JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *La vida religiosa española bajo el Cuarto Felipe*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, pp. 116-117; FERNANDO LÁZARO CARRETER, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Anaya, Salamanca, 1966, pp. 131-134; GÓMEZ, pp. 81-91.

³⁵ DELEITO Y PIÑUELA, pp. 106-109, 113-116.

estar tan alejada de su vocación como la hermana San Sulpicio. Ni una ni otra disimula mucho su disponibilidad al mundo. Tal como la mujer “traviesa y rebelde” de la novela de Palacio Valdés, a la monja de Quevedo *nihil obstat* para “hacer alguna trampilla a la abadesa”, o a cualquier obstáculo a su galanteo (p. 249). El comportamiento de Gloria dentro y fuera del convento por supuesto refleja su individualidad y circunstancias. Pero en el sonido de su risa y su baile reverberan los de hermanas suyas de otras épocas (menos Doña Garoça, cuya seriedad innata no comparte), manteniendo así una tradición que enriquece el cuadro de costumbres religiosas y seglares representadas en *La hermana San Sulpicio*.

Todos éstos, junto con otros incidentes y figuras de la novela de Palacio Valdés, (que recuerdan a otros parecidos en la de Quevedo), ponen de relieve lo serio de la lectura realizada por aquél. Así, al cortejar a su “señora”, Pablos también llega a llamar “señora a la abadesa, padre al vicario y hermano al sacristán” (p. 254). Pasa tanto tiempo al lado de los religiosos que por poco se ve enclaustrado también: al “enamorar de un tordo en jaula” (p. 254) llega a asemejársele mucho. Para lograr éxito en sus esfuerzos galantes, se hace “gran compañero del sacristán y monacillo, y muy bien recibido del vicario” (p. 250). Efectivamente, tiene que depender de la ayuda de esta gente con la que de otro modo no hubiera tenido nada que ver. Por su parte, Sanjurjo, aunque figure como *amator exclusus*, queda enclaustrado dentro de las murallas de su deseo, tal como su monja se ve encerrada dentro de las de su convento y luego de la casa de su madre. En las palabras de todos cuantos se relacionan con Pablos y Sanjurjo, resuenan, aunque de modo vergonzante, los consejos de Trotaconventos, cuyo talento persuasivo no llegan a igualar. De primera mano Pablos aprende los ardides y manías de sus aliados, conociendo bien la “vieja que gruñe”, la “portera que manda” y la “tornera que miente” (p. 254). Aunque parece al principio que Sanjurjo ha tenido más éxito que su antecesor, hay que preguntarse si Pablos, aunque no conquistara a su monja, a fin de cuentas no tendría más suerte que su contrafigura. El P. Blanco García sugiere que si hubiera una continuación de *La hermana San Sulpicio*, “el mismo novelista hubiese señalado... las malas consecuencias del matrimonio entre Gloria Bermúdez y su adorador”³⁶. De hecho, Sanjurjo, cuando la

³⁶ BLANCO GARCÍA, p. 535. Cf. JOSÉ ANTONIO PÉREZ-RIOJA, *El amor en la*

monja es ya casi suya, se pregunta qué tipo de esposa le resultará a largo plazo (p. 818). Ni Gloria ni su antecesora quevedesca, y tampoco ninguno de los dos galanes que están aquí en tela de juicio, son muy casaderos.

Como la mayoría del galanteo efectuado en las dos novelas aquí analizadas no se puede llevar a cabo cara a cara, los galanes tienen que depender mucho del género epistolar. Además, tienen que confiar a intermediarios, muchas veces no dignos de gran confianza, las cartas, los recados y las otras misivas de que dependen sus amoríos. Sin contar con el contexto más amplio, tales semejanzas marginales quizá parezcan algo tenues, pero en refuerzo de otros muchos paralelos a mano se perfilan más importantes. Así es también el caso de la coincidencia entre las estatuas descritas en las dos novelas. Pablos pasa su tiempo entre una verdadera hueste de otros galanes de monjas, los cuales afectan alguna postura grotesca que no deja duda ninguna con respecto a su categoría como *poseurs*. Uno de este grupo de farsantes se asemeja a una “figura de piedra sobre sepulcro” (p. 250), recordando así la figura de otro brote de la “flora *donjuanesca*”³⁷ en el *Burlador* de Tirso (¿1624?). Además, la imagen quevedesca de la estatua apunta hacia el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844), donde también se da el galanteo de una joven que pronto pronunciará sus votos sagrados.

Mientras tanto, en *La hermana San Sulpicio*, Olóriz, el frustrado pretendiente de Raquel (casada por su dinero con un viejo rico aunque fenece antes que él) se caracteriza como “una estatua de cementerio” (p. 800). Más tarde, el galán gallego compara a una mujer que conoce, Concha la Carbonera, con “una estatua . . . de la impudicia” cuando baila. Mientras ella “taconeaba fuerte sobre el suelo”, evoca una potente “voluptuosidad” (p. 806), aunque difiere poco de la danza de Gloria, realizada en el convento parcialmente vestida de hábito. Es siempre la misma cuestión de la imagen proyectada en los ojos (y los oídos) del galanteador. Por último, en la novela se refiere a cierto “comandante” como “una estatua” (p. 776), lo que por supuesto recuerda, aunque irónicamente, al Comendador de piedra de los dramas de Tirso y de Zorrilla. Además, todo este trasfondo de esculturas se perfila ya en el “Prólogo” a la edición original de *La hermana San Sulpicio*.

literatura, Tecnos, Madrid, 1983, p. 387, quien está convencido de que Gloria “se convertirá en excelente esposa y madre de familia”

³⁷ DELEITO Y PIÑUELA, p. 117.

Aquí, Palacio Valdés nota cómo ciertos escritores ceden su prerrogativa creadora por la seguridad de “las formas ya recreadas por otros artistas que han logrado buen éxito y se fabrican estatuas de estatuas, poemas de poemas, novelas de novelas” (pp. xix-xx). Su estatuaria debe ciertas líneas y dimensiones a otras figuras: las suyas son estatuas de estatuas y su libro es una novela de novelas. Pero su relación con las “formas” anteriores siempre es original y creadora. Nada le estorba esta dependencia independiente para “explorar los campos ilimitados de la realidad” (p. xix).

Dentro del contexto de alusiones a lo Siglo de Oro en el texto de Palacio Valdés, resulta significativo que Gloria le mencione a Sanjurjo “la negra honrilla” que motiva sus acciones (p. 795). Recuerda, aunque sesgadamente, la búsqueda frustrada de la misma por parte del pícaro. A su vez, el aserto de Sanjurjo de que en la España contemporánea la Inquisición ya no ejerce ningún dominio, después que Gloria le haya dicho que “si fuese en otro tiempo, estarí[a]... en un calabozo de la Inquisición por haber[se] atrevido a galantear a una monja” (pp. 816, 757), es más significativo en vista de la amenaza que representaba el Santo Oficio para Pablos. Sus actividades galantes le podían resultar mucho más peligrosas que las de Sanjurjo. Sin embargo, el joven gallego tiene que tener cuidado para que ninguna destapada idea romántica le haga olvidarse de “la influencia funesta que sobre la poesía ejerce la Guardia Civil” (p. 635).

Por fin, Pablos se despide de su monja, dejando Toledo por Sevilla, donde espera encontrar mejor fortuna. Es en esta misma ciudad donde Sanjurjo sufre sus muchas pruebas y al fin halla su “éxito” eventual. En este sentido prosigue donde su antecesor acaba. No obstante, las diferencias entre los dos textos son también notables. Aunque haya ciertos elementos picarescos (más bien “apicarados”) en *La hermana San Sulpicio*, esta novela no es de ninguna manera una ficción picaresca; ni Sanjurjo ni Gloria (quizá ella más que él) son pícaros. La sátira de Quevedo siempre es mordaz; el autor no pierde ninguna oportunidad de señalar que le repugna su protagonista. Al contrario, Palacio Valdés parece gustar de sus personajes. Aunque no siempre esté de acuerdo con todo lo que pasa en su novela, se tiene que aseverar que luce allí “la cándida visión de un optimista”³⁸. A su vez, Gonzalo

³⁸ CAMILLE PITOLLET, “Recuerdos de don Armando Palacio Valdés”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 33 (1957), p. 115.

Torrente Ballester propone que “este hombre de buen corazón concibe al mundo y a los hombres . . . con demasiada benevolencia”³⁹. Quizá no tanto, pero la visión de Palacio Valdés es mucho menos oscura que la perspectiva según la cual Quevedo representa a su descastado Buscón.

Hay un posible juego de palabras que tal vez indique mejor la diferencia entre las ideas de los dos autores con respecto a sus protagonistas. Pablos describe cómo llegó a ser “pretendiente de Antecristo” (p. 247); en una nota sobre este tema, Américo Castro, citando varias fuentes, sugiere que “el *Antecristo* será concebido por un clérigo y una monja”⁴⁰. Mientras tanto, en su estudio sobre “devotos y galanes de monjas” Deleito y Piñuela dice que estos individuos también fueron llamados “pretendientes de Antecristo”⁴¹. Al cortejar a una esposa de Cristo, Pablos podría llegar a ser padre del hijo de una monja. Pero tal desafío va más allá del rechazo subrepticio de Jesús de que siempre se sospechaba del converso. El adulterio y la ilegitimidad en el hogar divino figuran como el máximo desafío a Cristo, mientras el pretendiente se yergue como nada menos que un Anticristo. A su vez Sanjurjo pisa un terreno peligroso y nada santo, aunque no tan infernal como el de Pablos. El joven gallego desea anular el compromiso divino, pero no es un Anticristo, personificando la maldad innata. La refundición que Palacio Valdés efectúa del *Buscón* no es por tanto ni servil ni superficial. Igual que Cervantes, quien ofrece su crítica afirmativa (aunque ironizada) de la picaresca visión en extremo negativa de Mateo Alemán⁴², Palacio Valdés profiere sus propias opiniones sobre la condición humana, reaccionando a su vez ante el texto de Quevedo. Como el autor del *Buscón*, Palacio Valdés escribe lo que bien puede ser llamado “un

³⁹ GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1956, p. 135.

⁴⁰ CASTRO, ed. cit., p. 247.

⁴¹ DELEITO Y PIÑUELA, p. 118.

⁴² Entre los que han comparado a Palacio Valdés y Cervantes, véanse, por ejemplo: ARTURO BERENGUER CARISOMO, “Armando Palacio Valdés. (Esbozo de su novelística)”, en *Palacio Valdés: Homenaje en el primer centenario de su nacimiento*, p. 68; GLASCOCK, p. 77. En cuanto a la “crítica” cervantina de Alemán, véanse: AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona y Madrid, 1972, pp. 228-235 *et passim*; CARLOS BLANCO AGUINAGA, “Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11 (1957), pp. 313-342; CLAUDIO GUILLÉN, “Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco”, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Castalia, Madrid, I, pp. 221-231.

libro de ingenio’’⁴³, pero su agudeza menos puntiaguda no hierre a los personajes ni al lector. A propósito, en su *Testamento literario* (1929), escribe: “Quien haya visto la luz en el Siglo de Oro de nuestra literatura y vivido en el comercio de Cervantes y Quevedo, tenía la mitad del camino andado para subir a las cumbres de la gloria” (p. 1283). Ni él ni *La hermana San Sulpicio* nacieron en esa época afortunada, pero su “comercio” con estas figuras y sus obras los apoyan, llevándolos a mucha distancia.

A lo largo de esta vereda estética, Palacio Valdés se vio por supuesto más cerca cronológicamente de los románticos, que también se valieron a veces del tema del galán de monjas. E. Allison Peers sugiere que al autor de *La hermana San Sulpicio* “el calificativo que más propiamente puede aplicarse... es el de romántico incurable” y hasta “puede considerarse... como contemporáneo tardío de Zorrilla’’⁴⁴. De hecho en la novela se menciona la obra más famosa de este autor, revelando así mucho de lo que pensaba de Zorrilla, cuyo material Palacio Valdés refunde según sus propios moldes. Además, subraya las señaladas y siempre irónicas discrepancias entre tal “ideal” romántico y la práctica burguesa en el mundo contemporáneo. Sanjurjo dice:

No hay joven poeta que no haya soñado alguna vez con enamorar a una monja y escalar las tapias de su convento en una noche de luna, tenerla entre sus brazos desmayada, bajarla por una escalera de seda, montar con ella en brioso corcel y partir raudos como un relámpago al través de los campos, a gozar de su amor en lugar seguro. No sé si este sueño poético está inspirado por el espectáculo de *Don Juan Tenorio*, o nace espontáneamente en los corazones líricos; pero ninguno de ellos me negará que lo ha tenido, y yo el primero (p. 635).

Palacio Valdés es muy consciente de las semejanzas entre su obra y la de Zorrilla, pero, tal como su protagonista, quizá se pregunte cuál ha sido el papel del “modelo”.

Sin duda, el *Don Juan Tenorio* habrá sido para Palacio Valdés el principal manantial de esta temática. Pero quizá no el único. Por ejemplo, *Margarita la tornera* (1840), poema que “contiene en germen” la pieza más famosa⁴⁵, narra la “leyenda” de una joven

⁴³ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁴ *Historia del movimiento romántico español*, trad. José María Gimeno, Gredos, Madrid, 1967, II, pp. 410-411.

⁴⁵ LLORENS, p. 433.

monja ingenua. Dándose cuenta de su error después de huir del convento con un galán, puede regresar calladamente a su puesto, ya que la Virgen lo ha desempeñado en su lugar durante su ausencia. Pero queda claro que el *Tenorio* mismo le sirvió a Palacio Valdés como inspiración principal de su ensueño romántico. En el drama de Zorrilla el protagonista lucha contra toda convención, sea terrestre o divina, en nombre de su propio *ego* irreprimible. El buen burgués Sanjurjo cuadra poco con estas señas: el gallego quizá sueñe despierto con hazañas románticas, pero sus “sueños al instante tomaron otra dirección más práctica” (p. 635). Como Gloria, Doña Inés también ha sido internada en un convento por uno de sus padres, aunque no ha pronunciado sus votos finales. Pero a diferencia de la hermana San Sulpicio, Doña Inés solamente enamora a su galán después de estar en su poder, cuando él la ha raptado de su convento como Sanjurjo también soñaba hacer. Se puede señalar cierto egoísmo en las acciones del gallego; se imagina lo que quiere, aunque sin saber bien qué hacer para lograrlo. Está enamorado de Gloria antes y después de la salida del convento, a lo cual contribuye sólo en pequeña escala. Sanjurjo no idea ninguna violencia; por el contrario, la evita en todo lo posible. Tampoco es cuestión de que el desafío donjuanesco de todos los poderes celestiales y sociales haya degenerado en una cobardía abyecta. Aún existen algunos momentos en que el pretendiente de Gloria “principia a ser un héroe de novela” (pp. 811-17), por ejemplo, cuando la rescata durante un secuestro intentado (quizá implique una referencia oblicua a la pieza de Zorrilla). Pero su “carrera” como teniente carlista, su temor al *Naranjero* y su lucha borracha con Suárez, su rival, difícilmente llegan a la categoría de las leyendas. En efecto, aunque Sanjurjo sea galán de monjas, no es un Don Juan.

Tampoco sirve Gloria como salvadora de su pretendiente, como lo era Doña Inés. La hermana San Sulpicio está centrada mucho más sobre sí misma que su antecesora, y en este contexto quizá figure más bien como un Don Juan femenino. Sin embargo está claro que Palacio Valdés conoce bien el papel hecho en la obra por Doña Inés, ya que una vez Sanjurjo parece aludir (siempre con ironía) a su gracia salvadora: “amar a una monja . . . era precisamente lo que [le] acercaba más a Dios y el camino más seguro para salvar[se]”. No hay ningún indicio de la salvación *deus ex machina* que experimenta Tenorio. Tal como Doña Garoça, Doña Inés “salva” a su galán; en *La hermana San Sulpicio* la *caritas* cristiana no alcanza a tanto. Sanjurjo sólo reconoce que su

demanda le ha hecho visitar la iglesia, algo anteriormente bastante raro, ya que la dimensión espiritual de su vida casi no existía. Aunque honesta e ingenua, Doña Inés (recuerda más bien a la monja de Juan Ruiz que a Gloria) por poco es seducida; su galán ejerce sobre ella una poderosa “fascinación”. Pero después de muerta, sus relaciones marchan al revés: su espíritu mantiene a Tenorio “fascinado”⁴⁶. Por su parte, en *La hermana San Sulpicio* Sanjurjo queda no menos fascinado por los encantos de su monja. Hasta su muerte, Doña Inés era en esencia pasiva, pero Gloria puede caracterizarse más bien como “monja galana”⁴⁷.

Valbuena Prat afirma que “al titular, al acto tercero, «Profanación» [en la Primera Parte], es donde más sigue la moda romántica. La rebeldía de los dramas de esta escuela tenía especial recreación en el tema del sacrilegio”⁴⁸. Pero Palacio Valdés no es un dramaturgo romántico, y aunque la rebelión y el sacrilegio sean temas de *La hermana San Sulpicio*, no se desarrollan según el modo histriónico que caracteriza a *Don Juan Tenorio*. Aun las cartas que asumen tanta importancia en ambos textos ilustran la discrepancia entre el drama romántico y su refundición novelizada. En la obra teatral de Zorrilla, según afirma Gustavo Pérez Firmat, “everything begins with a letter”; de igual manera, la acción llega a depender casi por completo de esta misma misiva⁴⁹. Las cartas que envía Sanjurjo son mucho menos memorables que sus contrafiguras poéticas en *Don Juan Tenorio* (igual que las del *Buscón* y el *Libro de buen amor*). Sin embargo, aunque falten en cuanto a lo epistolar, sus recados figuran como un importante motivo narrativo. Las pasiones que representan, aunque burguesas, son verdaderas, pero no tan explosivas como las que Zorrilla describe⁵⁰.

⁴⁶ *Don Juan Tenorio*, en *Obras completas*, Santarén, Valladolid, 1943, II, pp. 1291, 1308.

⁴⁷ En “La subversión de don Juan: parodias decimonónicas del *Tenorio*, con una nota pornográfica”, ponencia leída en el Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (University of California Irvine, agosto de 1992), DAVID T. GIES mencionó una pieza de Rafael María Liern y Cerach, *Doña Juana Tenorio* (1876), en la que una mujer agresiva: duce al hombre más reacio, alumbrando así el sesgo de Gloria, otra doña Juana.

⁴⁸ *Historia del teatro español*, Noguer, Barcelona, 1956, p. 508.

⁴⁹ *Literature and Liminality*, Duke University Press, Durham, 1986, pp. 3-15. Cf. LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES, “Don Juan y las palabras”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 25 (1991), pp. 77-101.

⁵⁰ A la luz de los varios paralelos entre *La hermana San Sulpicio* y *Pepita Jiménez*, igual que entre esta novela de Palacio Valdés y *Don Juan Tenorio*, vale

Tocante a la invasión del convento y al galanteo de una de sus moradoras, Valbuena Prat asevera que en *El trovador* (1836) “se prepara, pero con precipitada confusión, el tema zorrillesco de este punto”⁵¹. Este juicio quizá sea en sí algo precipitado, pero tiene mucha razón en yuxtaponer las dos obras. Además, el papel preparatorio que Valbuena concede a la pieza de García Gutiérrez también tendría vigencia con respecto al desarrollo del tema del galán de monjas en la novela de Palacio Valdés. En *El trovador* hay dos galanes que son rivales a la mano de Leonor, quien quiere al que le está vedado, Manrique, y rechaza al otro, Nuño. Creyendo imposible su amor a aquél, la desdichada se hace monja. Teme ofender a su Esposo por su “pérfido juramento”, ya que su corazón todavía pertenece a otro⁵². Aunque Leonor no siente más deseo de entrar en la vida religiosa que Gloria, según escribe Nicholson B. Adams, la pieza es más interesante por causa del intenso “conflict waged in her soul between her love for Manrique and her duty to remain faithful. . . as a nun”⁵³. Tal *psychomachia* (recuerdo quizá de la batalla luchada en el alma de Doña Garoça) hubiera sido ajena a la naturaleza de la hermana San Sulpicio, por confundir en vez de iluminar el retrato psicológico de ésta.

Vuelto de la muerte que no padeció, Manrique le ruega cumplir con el “juramento” de amor que Leonor le había hecho antes (p. 156). El galán en efecto reclama tener derechos anteriores a los de Cristo. Sanjurjo no goza de tal prioridad, pero como el trovador, se propone deshacer lo que considera “un matrimonio mal avenido”. Su rival, asemejándose más bien a Don Juan con su fervor romántico, truena: “la arrebataré a los pies del mismo altar” (p. 132). Idea el secuestro que más tarde Tenorio realiza y con el que Sanjurjo sólo se atreve a soñar. Por fin, Leonor se ofrece a Nuño, pero sólo para salvar la vida de su trovador. Es una abnegación de que Gloria es, sin duda, incapaz. Mientras tanto, Leonor logra permanecer fiel a su Esposo, a la vez que a Manrique:

la pena mencionar aquí el trabajo de ROBERT E. LOTT, “*Pepita Jiménez y Don Juan Tenorio: unos paralelos insospechados*”, *Hispanófila*, 78 (1983), pp. 21-31, que cierra en efecto el triángulo. A la vez, refuerza los otros dos lados de tal figura.

⁵¹ *Historia del teatro*, p. 508.

⁵² *El trovador*, ed. Carlos Ruiz Silva, Cátedra, Madrid, 1985, p. 138. Las demás referencias a esta obra serán incluidas en el texto según esta edición.

⁵³ *The Romantic Dramas of García Gutiérrez*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1922, p. 89.

muere por el amor a éste y como virgen para aquél. Como en el caso de las otras obras que Palacio Valdés refunde en la suya, la “influencia” de *El trovador* en *La hermana San Sulpicio* es importante, pero queda claro que el novelista no es un mero recopilador. De nuevo señala la frecuente divergencia entre el modelo romántico y la práctica en el mundo real, colmando su obra, por tal contraste, de ironía mordaz.

Otra obra que sin duda influyó en la pieza de Zorrilla⁵⁴, y tal vez, al menos indirectamente, en *La hermana San Sulpicio*, es *Les âmes du purgatoire* (1835), de Prosper Mérimée. En esta novelita, Don Juan de Maraña expone claramente el sacrilegio de galantear a una monja (Sanjurjo sólo lo insinúa). Al componer una lista de las conquistas y los cornudos que ha hecho, decide que “une religieuse” y “Dieu” mismo deben ser añadidos a las cuentas⁵⁵. Seduce a una monja pero experimenta horrorosas visiones y se convierte. No parece que ella esté más dispuesta a cumplir sus votos que Gloria porque, pocos días después, muere repitiendo “Il ne m’a jamais aimé!” (p. 69). Sin embargo Don Juan, arrepentido, se hace el *frère* Ambroise. Sanjurjo jamás será ni tan santo ni tan malo. Palacio Valdés a veces alude a cuestiones de sacrilegio y de santidad, pero nunca hunde a sus personajes en tales calderones. Quizá se cuezan a fuego lento a lo largo de la novela, pero no hierven en extremos de maldad ni de virtud. Peers tiene razón en cuanto al romanticismo esencial de Palacio Valdés, pero éste jamás fue tan “romántico incurable” como Mérimée y otros del mismo estilo⁵⁶.

⁵⁴ Véase PEERS, II, p. 216.

⁵⁵ *Les âmes du purgatoire*, en *Romans et Nouvelles*, Garnier Frères, Paris, 1967, II, p. 56. Las otras referencias a esta obra serán anotadas en el texto según esta edición.

⁵⁶ Aunque no le habrían agradado mucho a Palacio Valdés los extremos de su teatralidad fantasmagórica y romanticismo exacerbado, es posible que conociera otro texto francés, *Don Juan de Marana, ou la chute d'un ange* (1836), de Dumas padre. Parece que esta pieza influyó en Zorrilla y García Gutiérrez (NICHOLSON B. ADAMS, “A Little-Known Spanish Adaptation of Dumas’ *Don Juan de Marana*”, *Romantic Review*, 20, 1929, p. 241; JOHN A. THOMPSON, *Alexandre Dumas Père and Spanish Romantic Drama*, Louisiana State University Press, University, 1938, pp. 3, 25-29 *et passim*), pues siempre hay la posibilidad de una correspondencia correlativa. En la primera versión de la obra de Dumas, Don Juan se niega a arrepentirse, pero en una revisada (quizá a su vez influida por Zorrilla: JOHN KENNETH LESLIE, “Towards the Vindication of Zorrilla: The Dumas Zorrilla Question Again”, *Hispanic Review*, 13, 1945, 288-293), se salva en el momento crítico. A diferencia de este Don

De hecho, en el “Prólogo” a la edición original de *La hermana San Sulpicio*, el autor escribe que si sólo la “facundia o . . . de . . . invenciones” fuera considerada, ciertos escritores de segunda (o tercera) categoría tendrían un lugar más alto que Cervantes en las cumbres literarias. Pero la literatura es más que “casos rarísimos” o “combinaciones estupendas y enredos laberínticos”. Un gran libro puede ser escrito con un “argumento simplicísimo, sin falsear . . . el curso de los sucesos” (p. xlvii). A fin de cuentas, *La hermana San Sulpicio* muestra una coherencia y credibilidad —si no una verdadera comicidad— que figuran como respuesta irónica a la hiperbólica seriedad de los puros románticos españoles y franceses. Sin embargo, en la novela no se encuentra la totalizante “anti-romantic reaction” al tema de Don Juan que caracterizaba a tantas obras posteriores a Zorrilla⁵⁷. Los textos románticos desempeñan su papel en la receta de refundición del tema del galán de monjas que Palacio Valdés sigue, igual que al capítulo de Quevedo y a la poesía de Juan Ruiz. El autor de *La hermana San Sulpicio* se vale de éstos y de otros materiales, muchos de los cuales están fundidos de monumentos y artefactos literarios. En cierto sentido, Palacio Valdés se luce como galán de textos, haciendo el amor por todos lados, siempre según su propia inclinación. Su fuerza y originalidad como artista residen en este eclecticismo creador.

KEVIN S. LARSEN
University of Wyoming

Juan, Sanjurjo, siempre el buen burgués, no es “l’homme le plus perdu et le plus infame qui ait habité sur la terre” y Gloria, a pesar de su obvia hermosura, no es, como la Soeur Marthe, “une beauté qui rendrai le roi jaloux de Dieu”. Véase *Don Juan de Marana, ou la chute d’un ange*, Marchant, Paris, 1836, pp. 34 y 25.

⁵⁷ LEO WEINSTEIN, *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford University Press, Palo Alto, 1959, pp. 130-143.

OBSCENIDAD Y TRANSGRESIÓN EN UNA CANTIGA DE ESCARNIO

La transgression n'est pas la négation de l'interdit,
mais elle le dépasse et le complète.

GEORGES BATAILLE¹

La cantiga de escarnio de Alfonso X el Sabio, “Fui eu poer a mão noutro di- / -a a ùa soldadeira no conon”², se ha clasificado, por su mezcla paródica de lo erótico y lo sagrado, entre las poesías más atrevidas y sacrílegas de la Edad Media³. Incluso ha llegado a denominarse “la [oración] más repulsiva de la literatura universal”⁴. Sigue a continuación el texto del poema, en la edición revisada de M. Rodrigues Lapa (1970):

Fui eu poer a mão noutro di-
-a a ùa soldadeira no conon,
e disse m'ela: —Tolhede-a, ladron,
ca non é est' a [sazon de vós mi
5 viltardes, u prende] Nostro Senhor
paixon, mais é-xe de min, pecador,
por muito mal que me lh'eu mereci.

¹ *L'Érotisme*, Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 71.

² M. RODRIGUES LAPA (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer: dos cancioneiros medievais galego-portugueses* [abreviado CEM], Galaxia, [Vigo,] 1965; ed. rev. 1970, núm. 14, pp. 23-24.

³ KENNETH R. SCHOLBERG, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Gredos, Madrid, 1971, p. 85.

⁴ JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, *Sobre lírica gallega medieval y sus perduraciones*, Bello, Valencia, 1977, p. 147.

U a voz começastes, entendi
 ben que non era de Deus aquel son,
 10 ca os pontos del no meu coraçon

se ficaran, de guisa que logu'i
 cuidei morrer, e dix' assi: —Senhor,
 beeito sejas tu, que sofredor
 me fazes deste marteiro par ti!

15 Quisera-m' eu fogir logo dali,
 e non vos fora mui[to] sen razon,
 con medo de morrer e con al non,
 mais non púdi —tan gran coita sofri;
 e dixe logu' enton: —Deus, meu Senhor,
 20 esta paixon sofro por teu amor,
 pola tua, que sofresti por min.

Nunca, dê-lo dia en que eu naci,
 fui tan coitado, se Deus me perdon;
 e con pavor, aquesta oraçon
 25 comecei logo e dixe a Deus assi:
 —Fel e azedo bevisti, Senhor,
 por min, mais mui't' est' aquesto peor
 que por ti bevo nen que recebi.

E poren, ai, Jesu Cristo, Senhor,
 30 en juizo, quando ante ti for,
 nembre-ch' esto que por ti padeci!

(El texto de los vv. 4-5, entre corchetes, es una restitución conjetural, propuesta por el editor, de una laguna en los códices.)

Las dificultades que surgen en la interpretación del texto se ponen de manifiesto en los juicios críticos que se han hecho desde que Lapa, en su primera edición de 1965, comentó el “extraordinario atrevimiento de ideas” del poema, cuya mayor parte puso, en aquella edición, en boca de la soldadera⁵. A base de la edición de 1965 comentó Kenneth R. Scholberg: “no creo que haya poesía más atrevida ni sacrílega”⁶. En la edición revisada

⁵ Acerca de la soldadera, entre juglaresa y prostituta cortesana, véase RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, pp. 30-33, 121-125; y también SCHOLBERG, *op. cit.*, pp. 81-88.

⁶ *Op. cit.*, p. 85.

de 1970, Lapa acepta la iniciativa de Walter Mettman de poner la cantiga, a partir del v. 8, en boca del poeta, aunque admite que el discurso de la soldadera bien podría extenderse hasta el v. 14⁷. Una vez que la cantiga se pone en voz masculina (y en este caso también regia), el tenor de las opiniones críticas experimenta un cambio de énfasis. El “extraordinário atrevimento de ideias” entendido por Lapa se convierte, en las notas a la edición revisada, en poco más que una “atrevida” solicitud hacia la soldadera por parte del poeta; Mário Martins comparte esta interpretación más moderada del poema, prefiriendo verlo como una parodia religiosa de fines puramente lúdicos⁸. Otros estudiosos, no obstante, siguen refiriéndose, aunque sólo sea de paso, a esta “atrevidísima” y “sacrílega” cantiga del Rey Sabio, o a su “degradado aspecto blasfematorio”⁹. El atrevimiento de una prostituta que se compara a Dios puede ser, evidentemente, tan sobrecogedor y transgresivo como el de Georges Bataille cuando hace, en *L'Érotisme*, la comparación en sentido inverso: “Dieu, néanmois, est une fille publique, et en tout point pareille aux autres”¹⁰.

El carácter transgresivo de ambas comparaciones viene de su quebranto de cualquier demarcación neta entre lo erótico y lo religioso. Si la trascendencia de la *unio mystica* sólo llega a expresarse imperfectamente por metáforas de corte erótico, la transgresión, en cambio, intenta estirar los límites del lenguaje simultáneamente hacia lo obsceno y hacia lo divino, mediante una estilística polisémica de equivocación. Las numerosas críticas del sacrilegio de la cantiga dan por asumido el predominio de una intención libertina sobre cualquier intención devota, lo que conlleva una falta total de sinceridad religiosa por parte del poeta. Martins, al contrario, ve un caso sencillo de ironía que no contradice ni la sinceridad penitencial de la soldadera, ni la devoción inequívoca del poeta regio¹¹. Más matizada, a pesar de su vehemencia, parece la observación de José Filgueira Valverde

⁷ WALTER METTMAN, “Zur Text und Inhalt der altportugiesischen Cantigas d'escarnho e de mal dizer”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 82 (1966), 308-319, pp. 312-314.

⁸ *A sátira na literatura medieval portuguesa (séculos xiii e xiv)*, Instituto de Cultura Portuguesa, Ministério da Educação e Investigação Científica, Lisboa, 1977, pp. 106-107.

⁹ XOSÉ RAMÓN PENA, *Literatura galega medieval*, Sotelo Blanco, Barcelona, 1986, t. 1, p. 210. FILGUEIRA VALVERDE, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 297.

¹¹ *Op. cit.*, p. 106.

sobre la ambigüedad irreductible de la obra alfonsí: “para que la paradoja de nuestras dualidades fuese más elocuente, correspondió a Alfonso X, el trovador de Santa María, escribir en tal forma la [oración] más repulsiva de la literatura universal”¹². Francisco Nodar Manso, al considerar esta clase de “oración sacrílega” una parodia de la poesía épica y hagiográfica, subraya la importancia de esta literatura de la “risa antisocial”, corriente subversiva que constituye “una de las voces vitales de la Edad Media española”¹³. El presente estudio procurará demostrar que los motivos eróticos y religiosos de la cantiga de escarnio de Alfonso X no se excluyen mutuamente, sino que representan dos modos complementarios de distinguir, mediante el juego entre la transgresión y el tabú, los límites de lo decible y de lo mortal.

En *Totem and Taboo*, Sigmund Freud explica la calidad anfibiológica del tabú por analogía al sentido equívoco del latín *sacer*; sirve el tabú para restringir acceso tanto a lo que es demasiado sagrado como a lo que es demasiado inmundo:

The meaning of “taboo”, as we see it, diverges in two contrary directions. To us it means, on the one hand, “sacred”, “consecrated”, and on the other “uncanny”, “dangerous”, “forbidden”, “unclean”. The converse of “taboo” in Polynesian is “*noa*”, which means “common” or “generally accessible”. Thus “taboo” has about it a sense of something unapproachable, and it is principally expressed in prohibitions and restrictions. Our collocation “holy dread” would often coincide in meaning with “taboo”¹⁴.

Un ejemplo llamativo de tal equivocación semántica es la anécdota recogida por Camilo José Cela en la cual un niño de diez años, negándose a probarse un par de pantalones delante de sus hermanitas, exclama: “No me quito los pantalones porque se me ve lo sagrado”¹⁵. Bataille asocia estas acepciones contradictorias del tabú al concepto de un límite que sólo se percibe en el mismo momento de la transgresión:

¹² *Op. cit.*, p. 147.

¹³ “La parodia de la literatura heroica y hagiográfica en las cantigas de escarnio y mal decir”, *DICENDA: Cuadernos de Filología Hispánica*, 9 (1990), 151-161, pp. 156-157, 161.

¹⁴ *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. James Strachey, Hogarth Press, London, 1955, t. 13, p. 18.

¹⁵ “Lo sagrado”, *Diccionario secreto*, Alianza, Madrid, 1989, t. 2, 2a. parte, p. 340.

Ce qui rend malaisé de parler d'interdit n'est pas seulement la variabilité des objets, mais un caractère illogique. Jamais, à propos du même objet, une proposition opposée n'est impossible. Il n'est pas d'interdit qui ne puisse être transgressé. Souvent la transgression est admise, souvent même elle est prescrite¹⁶.

Resulta poco sorprendente, por lo tanto, que el tabú que conecta el registro erótico con el religioso en la cantiga de Alfonso X sea difícil de definir con precisión, sobre todo en vista de la laguna textual de los vv. 4-5. A pesar de estas dificultades, el tabú tiene que ver seguramente con los varios niveles del control de la prostitución y de la actividad sexual en fechas de significado religioso. Existían, en primer lugar, interdicciones de índole general por parte de la iglesia. En teoría, obviamente, la prostitución se prohibía siempre bajo el concepto de fornicación, por lo cual la prostituta representa, tanto para Bataille como para San Isidoro, la figura antonomástica de la transgresión frente a los tabúes eróticos y sagrados:

Dans la prostitution, il y avait consécration de la prostituée à la transgression. En elle l'aspect sacré, l'aspect interdit de l'activité sexuelle ne cessait pas d'apparaître: sa vie entière était vouée à la violation de l'interdit. . . . Les prostituées, en contact avec le sacré, en des lieux eux-mêmes consacrés, avaient un caractère sacré analogue à celui des prêtres¹⁷.

La analogía entre vocación religiosa y vocación burdelesca se descubre en el sentido equívoco de la palabra “abadía”, la cual significaba en la Edad Media no sólo el convento sino también el burdel¹⁸. La “abadesa” burdelera, en muchos de los centros

¹⁶ *Op. cit.*, p. 71. Cf. MICHEL FOUCAULT, “Préface à la transgression”, *Critique* (Hommage à Georges Bataille), 19 (1963), pp. 754-759.

¹⁷ BATAILLE, *op. cit.*, p. 147. SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, eds. y trads. José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, *Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid, 1982, t. 1, X. 228, pp. 842-843: “*Peccator* (pecador): vocablo derivado de *pellex*, es decir «puta», como si dijéramos *pellicator* (putero); este nombre lo aplicaban los antiguos únicamente a este tipo de pecadores; más tarde el vocablo acabó por designar a toda clase de pecadores”.

¹⁸ FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “La buenaventura de Preciosa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (1985-86), 741-768, pp. 748-749. Hay un eco de este equívoco en las poesías eróticas que tocan al tema de las monjas; véase PIERRE ALZIEU, ROBERT JAMMES e YVAN LISSORGUES, *Floresta de poesías eróticas del siglo de oro*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1975, núms. 126-128.

urbanos del sur de Francia, alquilaba el *prostibulum publicum* directamente del municipio y se ocupaba de contratar a las prostitutas y de administrar los negocios de éstas según los reglamentos del mismo municipio¹⁹.

Una cantiga de escarnio de Afonso Eanes do Coton, poeta contemporáneo de Alfonso X, da una muestra de los sentidos equívocos del término (*CEM* núm. 37, “Abadessa, oí dizer / que érades mui sabedor / de todo ben . . .”). Lapa toma al pie de la letra esta invocación, suponiendo que el poeta ataca a “uma abadessa de costumes relaxados” en una mezcla osada de lo sagrado y lo profano. Para el editor es, al igual que *CEM* núm. 14, una muestra del libertinaje de la época. De hecho, todo el escarnio de la cantiga estriba en la equivocación de la palabra “abadessa” (v. 1), en sus dos acepciones homónimas y aparentemente opuestas. No se trata de mero libertinaje, pues, sino de una equivocación lingüística que responde a la semejanza formal entre el “claustro” de las devotas y el de las prostitutas municipales que, ellas también, se llamaban en Dijon *claustrières*²⁰. El poeta, sin tener pelos en la lengua, pide a la “abadesa” que le enseñe su maestría en el arte de hacer el amor (“vós que avedes bon sen / de foder e de todo ben; / ensinade-me mais, senhor, / como foda, ca o non sei”, vv. 9-12). Su lenguaje oscila paródicamente entre la obscenidad y la piedad: “por amor de Deus” (vv. 3-4), “darei *Pater Noster*” (vv. 19-20)²¹. Aquí no se trata del *arte de foder* libresco que ha señalado Francisco Márquez Villanueva con respecto a la cantiga alfonsí del “daian de Cález” (*CEM*, núm. 23)²², sino del arte más bien práctico “deste mester de foder”

¹⁹ JACQUES ROSSIAUD, *Medieval Prostitution*, trad. Lydia G. Cochrane, Blackwell, New York, 1988, pp. 4-9; JEAN-JACQUES SERVAIS et JEAN-PIERRE LAUREND, *Histoire et dossier de la prostitution*, Éditions Planète, Paris, 1965, pp. 146-147; LEAH LYDIA OTIS, *Prostitution in Medieval Society: The History of an Urban Institution in Languedoc*, University of Chicago Press, Chicago, 1985, p. 88.

²⁰ ROSSIAUD, *op. cit.*, pp. 7-8 y n. 8. *CEM*, núm. 148, de Fernand' Esquio, ofrece otro ejemplo de este equívoco: “A vós, Dona abadessa . . .”.

²¹ JAN M. ZIOLKOWSKI, “The Erotic Paternoster”, *Neuphilologische Mitteilungen*, 88 (1987), 31-34. Véanse también las imitaciones paródicas del *Pater noster* que recoge EERO ILVONEN, *Parodies des thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Age*, Société de Littérature Finnoise, Helsingfors, 1914, núms. 1, 4, 6-9, especialmente “la patrenostre d'amors” (núm. 6).

²² “Las lecturas del deán de Cádiz en una cantiga de mal dizer”, *Studies on the “Cantigas de Santa María”: Art, Music, and Poetry. Proceedings of the International Symposium on the “Cantigas de Santa María” of Alfonso X el Sabio (1221-1284)*

(vv. 16-17), oficio del cual se ocupa la “abadesa” burdelera.

Hay que destacar la profesionalidad —tanto por parte de la “abadesa” administradora como por parte de las prostitutas a su cargo— de tal *mester de foder*. Recoge Jacques Le Goff un texto de principios del siglo XIII cuyo autor, Thomas Chobham, sin llegar a defender la profesión de la prostituta, intenta al menos justificar su profesionalidad: “elle agit mal en étant une prostituée, mais elle n’agit pas mal en recevant le prix de son travail, étant admis qu’elle est une prostituée”²³. Tal “justificación por el trabajo”, interpretada por Le Goff como una nueva mentalidad urbana de la ganancia laboral y comercial, encuentra su expresión más contundente en la apología hecha por la propia Celestina de su oficio antonomástico: “Viuo de mi oficio, como cada cual oficial del suyo, muy limpiamente”²⁴. Reconocida como actividad legítimamente profesional (“mercenario,” según Chobham), la prostitución viene a controlarse por medio no de la prohibición absoluta, a la manera del edicto ineficaz de Saint Louis en 1254 en el cual intentó el rey francés expulsar a las prostitutas fuera de las ciudades, sino por medio de una administración oficial que se ocupaba de reglamentar las condiciones y las prácticas laborales de los burdeles existentes, como en la ordenanza más moderada que dictó Saint Louis en 1256²⁵. Escribe Leah Lydia Otis:

The global trend of the thirteenth century, represented by the statutes of Avignon and Marseille, as well as by the ordinance of 1256, was toward the development of a positive policy on prostitution and increasing “governmental intervention” in a realm that had previously been left to function on its own. It is this “interventio-

in *Commemoration of Its 700th Anniversary Year—1981* (New York, November 1921), eds. Israel J. Katz and John E. Keller, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1987, pp. 329-354.

²³ JACQUES LE GOFF, “Métiers licites et métiers illicites dans l’Occident médiéval”, *Pour un autre Moyen Age: Temps, travail et culture en Occident*, Gallimard, Paris, 1977, 91-107, p. 102.

²⁴ FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, t. 2, p. 101. Cf. otra “justificación por el trabajo” hecha por la Celestina: “¿Auíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa ó viña? ¿Conócesme otra hazienda, más deste oficio? ¿De qué como é beuo? ¿De qué visto é calço?” (t. 1, p. 133).

²⁵ SERVAIS y LAUREND, *op. cit.*, pp. 151-152; OTIS, *op. cit.*, pp. 19-24.

nism'' that laid the foundation of the institutionalized prostitution characteristic of the late Middle Ages...²⁶.

Se ejercía el control oficial de la prostitución sobre todo durante la cuaresma y la Semana Santa. En estas fechas, evidentemente, se prohibían las relaciones sexuales de cualquier tipo, incluso conyugal²⁷. Los municipios cerraban las casa de prostitución, mandaban a las prostitutas fuera de la ciudad o generalmente impedían su labor, en particular durante la Semana Santa, época considerada apta para la penitencia y la reforma de la prostituta²⁸. Teniendo en cuenta que la cuaresma se asociaba principalmente con la Pasión de Cristo, como un proceso de identificación con sus sufrimientos²⁹, es lógico que la observancia, tanto psicológica como ritual, del ayuno y de la abstinencia llegara a su cumbre en el mismo día de Viernes Santo³⁰. En efecto, anota Jacques Rossiaud que incluso en el siglo xv, época mucho más tolerante por lo general de la prostitución municipal, se prohibía severamente su comercio durante el período de la Pasión de Cristo³¹.

CEM, núm. 14, justamente, se sitúa en el día de Viernes Santo (''...Nostro Senhor / paixon'', vv. 5-6), fecha de máxima

²⁶ *Op. cit.*, p. 24.

²⁷ JEAN LOUIS FLANDRIN, *Un temps pour embrasser: Aux origines de la morale sexuelle occidentale (vi^e-xi^e siècle)*, Seuil, Paris, 1983, pp. 20-23, 91-114; OTIS, *op. cit.*, p. 85.

²⁸ OTIS, *op. cit.*, pp. 85-89; ROSSIAUD, *op. cit.*, pp. 8, 35, 63-64. En cuanto a la situación peninsular, véanse FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 128; además de los refranes de la "puta en cuaresma", citados en LEE ANN GRACE, "Multiple Symbolism in the *Libro de buen amor*: The Erotic in the Forces of don Carnal", *Hispanic Review*, 43 (1975), 371-380, p. 379.

²⁹ "Lent", *New Catholic Encyclopedia*, McGraw-Hill, New York, 1967, t. 8, pp. 634-636, p. 635: "The popular idea of Lent, which prevailed well into the 20th century, was that it was a time of prolonged meditation upon the Passion, with special emphasis upon the physical sufferings". Véase también FLANDRIN, *op. cit.*, p. 94.

³⁰ LAPA, *op. cit.*, pp. 23-24. MARTINS, *op. cit.*, pp. 106-107. Acerca de la parodia litúrgica de la adoración de la cruz en el *Libro de buen amor*, véanse JAMES F. BURKE, "Again Cruz, the Baker-Girl; *Libro de buen amor*, ss. 115-120", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4 (1980), 253-270; RODRIGO A. MOLINA, "La copla cazorra del Arcipreste de Hita: hipótesis interpretativa", *Ínsula*, 288 (1970), 10-11; JULIAN L. BUENO, "La 'troba caçurra' de Juan Ruiz: parodia litúrgica", *Romance Notes*, 21 (1981), 366-370.

³¹ *Op. cit.*, p. 64. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Orígenes*, pp. 152-153.

santidad y potencialmente, por lo tanto, de máxima transgresividad. No es posible, sin embargo, precisar mucho más, ya que el tabú en sí, aunque implícito en el texto, se oculta por la laguna de los vv. 4-5 de la cantiga. Hay que coincidir con las críticas de Mettman respecto a la práctica editorial de restituir el texto mediante interpolaciones que provienen sólo de una “intuición” literaria y estilística por parte del editor³². La lectura de éste, no obstante, vista como una labor de interpretación en vez de una restauración del texto, constituye un acierto crítico que proporciona dos observaciones tácitas pero aquí imprescindibles.

Por una parte, la laguna textual coincide precisamente con el tabú que conecta el rechazo sexual del poeta por la soldadera con la Pasión de Cristo. El rechazo particular de ésta (“Tolhede-a [mão], ladron”, v. 3) se basa en un negativo de índole más general, esto es, una interdicción (“ca non é est’ a...”, v. 4). Mas, como la interdicción sólo se deja insinuar por los indicios discursivos, ya que no tiene objeto, el tabú se generaliza en un silencio inquietante: de lo que no se debe de hacer a lo que no se debe de decir. El silencio general de los límites del lenguaje, que se perfilan momentáneamente en el juego de la transgresión del tabú, es para Bataille la zona peculiar de lo erótico y de lo sagrado³³. Restituir la laguna, por lo tanto, es una tarea equívoca y paradójica: necesaria para la interpretación del poema, pero imposible de completar jamás por el estado irrecuperable del texto. Leer un texto es también una forma de transgredirlo.

Por otra parte, la interpolación editorial supone un reconocimiento de la narratividad del poema, aspecto de las cantigas de escarnio que ya se ha estudiado respecto a otras obras de Alfonso X³⁴. El intento de restaurar el poema pone de manifiesto la laguna existente no sólo en el texto sino también en su secuencia narrativa. El empleo del pretérito definido en primera persona, junto con la imprecisión temporal de “noutro dia” (v. 1), afilia este texto a la tradición narrativa de la *pastorela*, la cual

³² METTMAN, art. cit., p. 313. LAPA había justificado sus interpolaciones reparatorias en el prefacio a la primera edición de 1965. “valem como exercícios de intuição literária e estilística, acaso admissíveis, uma ou outra vez” (p. viii).

³³ *Op. cit.*, pp. 71-73, 296-300. Véase también FOUCAULT, art. cit.

³⁴ FRANCISCO NODAR MANSO, “El carácter dramático-narrativo del escarnio y maldecir de Alfonso X”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9 (1984-85), 405-421.

suele contar una aventura sexual ocurrida “noutro dia”³⁵. Esta expresión gallego-portuguesa, equivalente al Provenzal “l’al-trier”, también recuerda los tiempos indeterminados de las *cántigas de serrana* del Arcipreste de Hita: “una mañana”, “primer día de semana”, “a la madrugada”³⁶.

Estos dos aspectos de la laguna en los vv. 4-5, el tabú y la narratividad, coinciden en descubrir el proceso paródico del cual depende el carácter transgresivo de la cantiga. El tabú trata de delimitar la sexualidad de la adoración devota del Viernes Santo, mientras que la transgresión del tabú las mezcla, indistintamente, en un lenguaje híbrido y equívoco. Del mismo modo se mezcla la *pastorela*, narración de una aventura erótica ocurrida en un tiempo impreciso, con la narración ejemplar y ritual de la Pasión de Cristo, la cual recurre anualmente en una fecha bien determinada. Mediante los recursos del léxico y de la estilística de la narración, la cantiga alfonsí yuxtapone motivos profanos, de índole erótica, a los motivos religiosos que se celebran durante la Semana Santa. El resultado es un hibridismo “monstruoso” de registros discursivos, tan propio de la parodia según M. M. Bakhtin:

[I]n parody two languages are crossed with each other, as well as two styles, two linguistic points of view, and in the final analysis two speaking subjects. . . . Thus every parody is an intentional dialogized hybrid. Within it, languages and styles actively and mutually illuminate one another³⁷.

El aspecto escarnecedor y paródico de la cantiga se localiza principalmente en las tres oraciones mediante las cuales el poeta espera comunicarse directamente con Dios. El lenguaje del sufrimiento que predomina representa un intento por parte del poeta de acercarse a Dios mediante una equívoca y obscena “imitación” de Cristo: *paixon* (vv. 6, 20), *sofrer* y sus derivados (vv. 13, 18, 20, 21), *padeci* (v. 31), *marteiro* (v. 14), *cuidei morrer y con medo*

³⁵ Véase sobre la *pastorela* galaico-portuguesa GIUSEPPE TAVANI, *A poesía lírica galego-portuguesa*, trans. Rosario Álvarez Blanco y Henrique Monteagudo, Galaxia, Vigo, 1991, pp. 217-223.

³⁶ *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988, vv. 959a, 997b, 1022d.

³⁷ M. M. BAKHTIN, “From the Prehistory of Novelistic Discourse”, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson y Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981, pp. 41-83, p. 76.

de morrer (vv. 12, 17), *con pavor* (v. 24), *coita* y *coitado* (vv. 18, 23). El lenguaje de sufrimiento se ajusta tanto a los sufrimientos corporales y psíquicos de Cristo en su Pasión, tema tan presente en los ayunos y la continencia de la cuaresma y en el día de Viernes Santo, como a los de la *coita d'amor*, la languidez padecida por el deseo erótico sin cumplir, figura tan difundida en las cantigas de amor y en toda la lírica erótica de cuna cortesana³⁸.

El marco narrativo del poeta y de la soldadera agrega un tercer registro discursivo, obsceno éste, el de lo cazurro³⁹. Sólo con nombrar el *conon* de la soldadera se rompe ya un tabú lingüístico:

Les mots grossiers désignant les organes, les produits ou les actes sexuels introduisent le même affaissement. Ces mots sont *interdits*, il est généralement interdit de nommer ces organes. Les nommer d'une manière éhontée fait passer de la transgression à l'indifférence qui met sur un même pied le profane et le plus sacré⁴⁰.

³⁸ Para un análisis de las técnicas eróticas y poéticas de la *fin' amor* trovadoresca y de sus tratadistas, véase DANIELLE JACQUART et CLAUDE THOMASSET, "Médecine et art érotique", *Sexualité et savoir médical au Moyen Age*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985, pp. 121-192.

³⁹ MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pp. 161-168. FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Pan 'pudendum muliebris' y *Los españoles en Flandes*", *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, ed. Joseph V. Ricipito, Juan de la Cuesta, Newark, 1987, pp. 247-269, pp. 249-250, 266. JUAN CANO BALLESTA, "Los 'cantares caçurros' como género juglaresco", *La juglaresca: Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val, EDI-6, Madrid, 1986, pp. 327-335. FRANCISCO NODAR MANSO, "El uso literario de la estructura del signo genital: onomástico y alegoría en las cantigas de escarnio", *Verba*, 16 (1989), 451-457. GIUSEPPE TAVANI, "O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer", *Boletim de Filologia*, 29 (1984), 59-74. Para la extensa bibliografía sobre la "troba caçurra" del Arcipreste, me remito a MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Pan 'pudendum muliebris'", pp. 249-250; y LOUISE O. VASVARI, "La semiología de la connotación: Lectura polisémica de «Cruz cruzada panadera»", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), 299-324, p. 304.

⁴⁰ BATAILLE, *op. cit.*, pp. 149-150. Jean Gerson critica a Jean de Meun por haber nombrado los órganos prohibidos en el *Roman de la Rose*: "Il, en sa persone, nomme les parties deshonestes du corps et les pechiés ors et vilains par paroles saintes et sacrees, ainssy comme toute tele euvre fut chose divine et sacree et a adourer, mesmement hors mariaige et par fraude et violence". ERIC HICKS, ed., *Le débat sur le roman de la Rose*, Champion, Paris, 1977, pp. 62-63. La lengua desenvuelta de Raison, en el *Roman*, acostumbrada a "parler proprement des choses... sans metre gloses", (vv. 7099-7080) pronuncia el vocablo "coilles" (v. 5537) y se burla del uso eufemístico de "reliques" (vv. 7109-7122). GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le roman de la Rose*, ed. Daniel Poirion, Garnier-Flammarion, Paris, 1974.

El poeta no vacila, al principio de la cantiga, en nombrar el órgano sexual de la soldadera, no sólo con un vocablo de corte vulgar y despreciativo, como lo es *cono*, sino, como acertó Mettman, con el agravio añadido de un aumentativo peyorativo en *-on*⁴¹. Lo que para Bakhtin representa el imaginario grotesco del “material bodily lower stratum”, con su igualación carnavalesca de diferencias sociales, puede convertirse *in extremis*, para Bataille, en un lenguaje de odio y violencia (“non era de Deus aquel son”, v. 9), cuya presencia como tabú es, no obstante, necesaria para la actividad transgresiva del erotismo hacia lo sagrado⁴². Ambos escritores coinciden en ver en la obscenidad (o lo grotesco, según el concepto más bien afirmativo de Bakhtin) un principio de continuidad entre el cuerpo y su exterior u otro cuerpo, una interrupción momentánea de los límites del individuo, una pérdida de la “possession de soi”⁴³. El aumentativo peyorativo de “conon” sugiere una ruptura del cuerpo simbólica pero todavía violenta; se trata de una desmembración lingüística en la cual el órgano representa por sinécdoque a la identidad total de la persona. Ésta, por consecuencia, ve sacrificada su “entereza” individual al motivo englobador de la “dépossession” obscena, un equivalente formal de la ejemplaridad, en cierto modo, pero de signo opuesto. Lo mismo se podría decir de la “mão” (fálica) del poeta, al igual que su “eu”, porque ambos participan en una identificación tanto sexual como lingüística que sobrepasa los límites del individuo⁴⁴. El contacto lingüístico establecido entre la mano y el *conon* rompe asimismo, aunque sólo de momento, la discontinuidad de estado social entre poeta regio y soldadera. La ejemplaridad ritual de la fecha del Viernes Santo, que propone una imitación universal, da ocasión también a un motivo contrario de igualación, el de la obscenidad cuya violencia borra las facciones distintivas del individuo en su

⁴¹ METTMAN, art. cit., p. 314. Esta lectura fue adoptada en el texto de I APA (ed. rev. de 1970), quien lo había sugerido en su glosario de 1965.

⁴² BATAILLE, *op. cit.*, pp. 153-154.

⁴³ M. M. BAKHTIN, *Rabelais and His World*, trad. Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984, pp. 316-322. BATAILLE, *op. cit.*, p. 24: “Les corps s’ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l’obscénité. L’obscénité signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l’individualité durable et affirmée”.

⁴⁴ Sobre *mano* como figura de falo por metonimia, véanse las referencias que proporcionan ALZIEU *et al.*, *op. cit.*, p. 343. En núm. 25.19, es evidente la connotación sexual de “meter mano”; cf. “Fui eu poer a mão...” (v. 1).

“martirio” erótico (v. 14). También compone una especie de continuidad obscena la “desfiguración” del texto por la laguna de los vv. 4-5, que abre el texto al olvido, no del todo recuperable, de la historia⁴⁵. El defecto textual, que tanto ha dificultado la disposición discursiva del poema, oscurece a la vez los límites que separan a los personajes del poeta y de la soldadera, a sus voces, e incluso a sus sexos.

Aún hay otro aspecto de la obscenidad, en su ruptura de la discontinuidad del individuo, que aproxima aun más los registros equívocos de lo erótico y lo sagrado en la cantiga alfonsí. La muerte, o mejor dicho el miedo a la muerte, es el motor que impele tanto al erotismo como a la escatología divina. La “imitación” obscena de la Pasión de Cristo por parte del poeta tiene que ver no sólo con el sufrimiento erótico sino también con el miedo y la intimación de la muerte (“con pavor”, v. 24; “cuidei morrer”, v. 12), incluso con una preocupación maniática acerca de la muerte: “con medo de morrer e con al non” (v. 17). La ampliación semántica de *morrer*, por otra parte, incluye el tópico “morir de amor”, además de significar en un registro equívoco el orgasmo⁴⁶. La poética “virtual” y anfibológica del escarnio admite la posibilidad paradójica de que la representación de una privación sexual pueda significar, al mismo tiempo, el cumplimiento del mismo deseo privado⁴⁷. Ambas acepciones, en la

⁴⁵ PAUL DE MAN, “Shelley Disfigured”, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, 93-123.

⁴⁶ “¿No era acaso el orgasmo una pequeña muerte?”, JUAN GOYTISOLO, *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 120. Se trata de la conocida acepción francesa de la *petite mort*; véanse FOUCAULT, art. cit., p. 764; BATAILLE, *op. cit.*, pp. 189-190: “La volupté est si proche de la dilapidation ruineuse que nous appelons «petite mort» le moment de son paroxysme”. ALZIEU *et al.* recogen varios ejemplos del uso parecido en el siglo de oro español, *op. cit.*, núms. 3.36, 3.43, 83.12, 135.27, 142.23. Cito por ventura: “me harás vivir muriendo, / los miembros estremeciendo...” (núm. 83.12). Véanse también FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “El carnaval de Juan Ruiz”, *DICENDA: Cuadernos de Filología Hispánica* (Arcadia: Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada), 6 (1987), 177-188, pp. 185-186; KEITH WHINNOM, “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511”, *Fil* (Homenaje a Ramón Menéndez Pidal), 13 (1968-69), 361-381, pp. 373-375; LOUISE O. VASVARI, “The Battle of Flesh and Lent in the «Libro del Arçipreste»: Gastro-Genital Rites of Reversal”, *La Corónica*, 20:1 (1991-92), 1-15, p. 10.

⁴⁷ Véanse acerca de la “virtualidad” semántica y la poética de la equivocación MÁRQUEZ VILLANUEVA, “La buenaventura de Preciosa”, pp. 750-751; WHINNOM, art. cit.; PAUL ZUMTHOR, “L'équivoque généralisée”, *Le*

transgresión obscena del escarnio, funden la sexualidad y la muerte en una continuidad vital que traspasa los mismos límites del ser. “Mourir et sortir des limites sont d’ailleurs une même chose”⁴⁸.

Es posible que las *Cantigas de Santa María* representen otra modalidad de reconciliar el erotismo y la escatología divina, en la cual el poder de intercesión que ejerce la Virgen en sus milagros, su “poder sobre la vida”, condicionado en la sexualidad depurada del culto mariano, mitiga la aspereza del “derecho de muerte” divino⁴⁹. El erotismo de Bataille, en cambio, entra en el juego de transgresión y tabú que pretende completar y sobrepasar los límites de la mortalidad precisamente tras la filosófica “muerte de Dios”⁵⁰. La cantiga de Alfonso X juega asimismo, en la transgresividad lingüística de lo obsceno, con la posibilidad asombrosa de la aniquilación, también en el mismo momento de la muerte de Dios, pero “muerte” que esta vez no lo es sino en la conmemoración ritual del Viernes Santo. La “imitación” obscena de la Pasión por parte del poeta, dentro de la temporalidad cíclica del ritual, abre camino a la vez para una imitación tropológica del domingo de la Resurrección y para la eventual redención del poeta pecador. La narración que comienza con un rechazo sexual, ocurrido “noutro dia” en el día de Viernes Santo, acaba por solicitar una afirmación vital de orden escatológico, tal vez, a la manera del *risus paschalis*, dentro del regocijo general de la Pascua⁵¹.

Se topa aquí con el profundo eje de continuidad que descubre la obscenidad de lo castrado entre el erotismo, cuyo origen (aun-

masque et la lumière: La poétique des Grands Rhétoriciens, Seuil, Paris, 1978, 267-281; BRUNO ROY, *Une culture de l'équivoque*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1992.

⁴⁸ BATAILLE, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁹ MICHEL FOUCAULT, “Droit de mort et pouvoir sur la vie”, *La volonté du savior*, Gallimard, Paris, 1976, pp. 177-211 (*Histoire de la sexualité*, t. 1). MARICEL E. PRESILLA, “The Image of Death and Political Ideology in the *Cantigas de Santa María*”, *Studies on the “Cantigas de Santa María”*, pp. 403-457. JAMES F. BURKE, “Virtue and Sin, Reward and Punishment in the *Cantigas de Santa María*”, *Studies on the “Cantigas de Santa María”*, 247-252.

⁵⁰ “Mort qu’il ne faut point entendre comme la fin de son règne historique, ni le constat enfin délivré de son inexistence, mais comme l’espace désormais constant de notre expérience”, FOUCAULT, “Préface”, p. 753. BATAILLE, *op. cit.*, pp. 296-300.

⁵¹ BAKHTIN, *Rabelais*, pp. 78-79.

que lo trascienda) es un instinto de generación⁵², y una escatología que responde al miedo del individuo frente a la corrupción de la muerte. No es por casualidad que los “cantares caçurros” (947b) que compuso el Arcipreste de Hita de su viaje a la sierra sigan de forma inmediata a un fallecimiento (“Como es natural cosa el nasçer e el morir, / ovo por mal pecado la dueña a fallir . . .”, 943ab)⁵³, ni que vengan seguidos por dos canciones de la Pasión de Cristo, con sólo un breve *ditado* a Santa María por medio. Justamente en este *ditado*, entre los juegos eróticos y verbales de la serranía y la devoción de las *Pasiones*, el Arcipreste cuenta de una oración que dirigió a Dios: “E yo, desque salí de todo aqueste rroído, / torné rrogar a Dios que me non diese a olvido” (1043cd). Al igual que la cantiga alfonsí (“E poren, ai, Jesu Cristo, Senhor, / en juizo, quando ante ti for, / nembre-ch’ esto que por ti padeci!”), se trata del temor y de la fascinación hacia la “dépossession” de sí mismo, el olvido y la continuidad con lo desconocido. En el límite obsceno del lenguaje, entre lo erótico y lo sagrado, se va intimando, detrás de la cara jocosa del *animal risibile*, el ansia terrible de ese “grand peut-être” rabelaisiano.

BENJAMIN LIU
Harvard University

⁵² BATAILLE, *op. cit.*, pp. 104-106.

⁵³ RAFAEL LAPESA, “El tema de la muerte en el *Libro de buen amor*”, *Estudios dedicados a James Homer Herriot*, University of Wisconsin, 1966, pp. 127-144. ROGER M. WALKER, “«Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa»: Love, Sin and Death in the *Libro de buen amor*”, *“Libro de buen amor” Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Tamesis, London, 1970.

UN MÍSTICO DE FEZ, EXPERTO EN AMORES: EL MODELO PRINCIPAL DEL *KĀMA SŪTRA ESPAÑOL*

A la memoria de Severo Sarduy, que una tarde de París con aguacero me llevó al hospital un fragmento de capitel de Medina Al-Zahrā', y llenó la habitación de sol resplandeciente y de zéjeles nostálgicos.

Me atrevo a pensar que en los últimos años la historia de la literatura erótica española está siendo reescrita. Ya no podemos estar de acuerdo con las teorías del insigne maestro Ramón Menéndez Pidal, que dictaminó la inexistencia del tema erotológico en la Edad Media española. El estudioso se jactaba de la castísima “asepsis” de esta literatura, que se inhibía de celebrar el amor adúltero y que no llegaba nunca a la festiva escabrosidad del *Decamerón*¹. Descubrimientos como el *Speculum al foderi catalán* del siglo xiv y aún del más tardío *Kāma Sūtra español*² del siglo xvii desmienten rotundamente estos asertos. Y, con todo, estos tratados no deben ser sino la punta del témpano de una copiosa literatura erotológica existente en la Península que sólo hoy comienza a desfilarse ante nuestros ojos asombrados. Ya dejé dicho en otro lugar que descubrimientos como éstos hacen de Francisco Márquez Villanueva un verdadero “profeta” de la literatura erótica hispánica³, cuya existencia postuló a la luz de las curiosas lectu-

¹ “Caracteres de la literatura española”, en *España y su historia*, vol. II, Madrid, 1957.

² Acabo de editar el tratado, que forma parte de un extenso códice misceláneo (S-2) de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, bajo el título de *Un Kāma Sūtra español* (Ediciones Siruela, Madrid, 1992).

³ “Francisco Márquez Villanueva, profeta de la literatura erotológica española”, en *Francisco Márquez Villanueva. Una nueva visión metodológica y de proyecto de la cultura hispánica* (*Anthropos*, 137, Barcelona, octubre 1992, pp. 43-49).

ras que, según una cantiga de escarnio de Alfonso X, llevaba a cabo un curioso Deán de Cádiz allá por el siglo XIII⁴. Resulta que el rijoso capitular era un experto en la didascalia amorosa, particularmente en el “arte de foder” mujeres “mouras”. Y todo ello lo aprendía en los libros que le proporcionaba la biblioteca ambulante que le daba servicio en aquel Cádiz que aún sería muy pequeño pero no tan provinciano ni tan casto como se nos ha hecho creer.

Pero nuestro desconcierto de estudiosos no se limita a admitir que la antigua literatura española se hizo cargo del tema erótico de manera flagrante: es que, al hacerlo, no se amparó tanto en el *Ars amandi* de Ovidio como en los libros de amor de Oriente. En efecto: la contextualidad más significativa de estos tratados sobre el arte del amor sexual fue oriental antes que ovidiana, por más que el travieso Juan Ruiz insistiese en escudarse bajo el amparo de “Ovidio Nasón”. Ciertamente que el Arcipreste de Hita no suelta prenda a la hora de admitir sus posibles fuentes arábicas, pero de que lo serían no debe haber mucha duda: ahí está su “bella”, toda problemas, como advertía, entre asombrado e irónico, mi antiguo amigo Dámaso Alonso. La niña del Arcipreste exhibía unas caderas “anchietas” y unos dientes “apartadiellos” que muy poco tenían que ver con los cánones estéticos europeos al uso. Pero cada vez sabemos más acerca de esta beldad semítica del *Libro de buen amor*: sus ojos de hurí “resplandecían” justamente por el fuerte contraste que ofrecía el negro azabache de la pupila y el blanco purísimo de la córnea. Muy excéntrico sin duda para el gusto occidental, y muy acorde en cambio con las exigencias estéticas árabes. No me canso de insistir en que un poeta que sabe rimar en un árabe dialectal perfecto y que conoce precisamente “en cuáles instrumentos non convienen los cantares en arávigo” tiene que saber mucho y aún harto de la cultura de los hijos de Agar. Otro tanto Don Juan Manuel, que dio buena prueba de conocer al dedillo las costumbres nupciales islámicas, como muestra certeramente —una vez más— Francisco Márquez Villanueva en un estudio que ve la luz en este mismo volumen⁵ sobre el exemplo XXXV del *Conde Lucanor*. Estamos

⁴ “Las cantigas del Deán de Cádiz”, en *Studies on the Cantigas de Santa María. International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X el Sabio*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, pp. 329-354.

⁵ “Sangre y matrimonio: «El mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava»”.

ante unas auténticas “bodas de sangre a lo arábigo”: tanto es, en efecto, lo que sabía Don Juan Manuel de los mores nupciales de sus vecinos semitas. También hoy vamos enterándonos de las implicaciones sociológicas y literarias del “arábigo modo” que exhibe el tema celestinesco en España, que tanto debe a las alcahuetas de estirpe musulmana que pululaban en la Península en los siglos medios. De nuevo es Márquez Villanueva quien rescata las coordenadas culturales auténticas de estas viejas Trotaconventos y Celestinas, tan distintas de sus correligionarias latinas, y las inserta dentro de las formas de vida peculiares a la España en que convivieron tan larga y fecundamente las tres grandes religiones⁶. Aunque Fernando de Rojas tampoco cita directamente sus fuentes semíticas, es fuerza concluir que recibiría su andariego personaje ya forjado como parte de su herencia literaria y social hispanosemítica.

Pero hubo autores peninsulares que no silenciaron sus fuentes orientales. Los que las admitieron fueron precisamente los que terminaron condenados a un olvido de siglos. La incomodidad y la precaución con la que se acercaron a su contextualidad literaria y cultural árabe salta a la vista en seguida. No todos escribieron, advirtámoslo en seguida, desde España. Denielle Jacquart y Claude Thomasset⁷ nos recuerdan los apuros que pasaron aquellos primeros médicos europeos que se vieron precisados a traducir el libro III del *Canon* de Avicena, y que, al hacerlo, quedaron convertidos automáticamente en erotólogos auténticos. Estos pioneros de la incipiente erotología europea obligaban a su trémulo latín a verter los explícitos consejos amorosos que el príncipe de los médicos árabes daba a los lectores de su texto original. Galenos como Gentile da Foligno, Bernard de Gordon, Guainerius, Jean de Gaddesden —entre tantos otros— estrenan su condición de tratadistas eróticos por una razón harto obvia: creían, como su mentor Avicena, que para lograr la concepción de la criatura tanto el varón como la mujer tenían que culminar la cópula carnal. Las instrucciones que el médico, desde su autoridad facultativa, daba al varón en lo tocante a la satisfacción sexual de su pareja caían dentro de la más estricta esfera médica, ya que sólo de esta manera es como podría procurar descenden-

⁶ Cf. su reciente *Orígenes y sociología del tema celestinesco* (Anthropos, Barcelona, 1993).

⁷ *Sexualité et savoir médical au Moyen-Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.

cia. Hijo de esta tradición médica que comienza con las refundiciones latinas del árabe en la Escuela de Salerno es el español Arnaldo de Vilanova. Su *De regimine sanitatis* es particularmente explícito en la materia, pero mucho más lo fue el anónimo autor del *Speculum al foderi*, que no tiene reparos en exgrimir una fuente árabe desde el comienzo mismo de su tratado: “Dix Albafumet. . .”. Aún no sabemos, como señalan Jacquart y Thomasset (*op. cit.*, p. 188) y Michael Solomon, el editor más reciente del texto⁸, si se trata de una traducción o de una adaptación de algún original árabe que acaso sea del enigmático Albafumet o de algún otro experto en la materia. Enrique Montero Cartelle ha dedicado un estudio reciente a esta autoría árabe que aún nos resulta misteriosa⁹. Pero no cabe duda de que la estremecedora cercanía a las fuentes orientales hicieron que el código del *Speculum* quedara literalmente borrado de la historia cultural española. Es que aquí ya estamos ante un tratado erótico a la oriental en toda forma, no empecé los reclamos estrictamente médicos de los primeros capítulos con los que el autor quiere encubrir y disimular la parte final de su librito, que se le convierte sin remedio en un *ars amandi* sexual a la usanza india o arábica.

Tampoco el autor del *Kāma Sūtra español* ocultó sus fuentes orientales, que tanto orgullo de erudito le producían. Claro que era más fácil escribir sobre temas islámicos desde el exilio tunecino al que fue forzado en la diáspora de 1609. Con todo, hay que admitir que el criptomusulmán manejaría muchos de estos autores cuando escribía en la clandestinidad en su patria de origen, como hicieron muchos de sus correligionarios tal el Mancebo de Arévalo. Sus fuentes eruditas son innumerables: Algazel, el Jeque Nefzawī, el Samarquandī, Aşbag, Abū-Wālid al-Baʿī, Abū Wālid Muḥammad ben Ruṣd, Ibn al-Qasim, entre tantísimos otros sufíes y jurisconsultos musulmanes. Pero quiero dedicar estas páginas al más importante y al más desconocido de todos estos

⁸ Cf. su edición titulada *Mirror of coitus (Speculum al foderi)*. (Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, Wisconsin, 1990). La edición anterior es de TERESA VICÉNS: *Speculum al joder. Tratado de recetas y consejos sobre el coito (cod. BNM núm. 3356, fols. 35-54)*. Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs, Barcelona/Palma de Mallorca, 1878. Se ha hablado de otra edición muy restringida de Ramón Míquel y Planas, dirigida a bibliófilos, editada en 1917, pero parece que ha desaparecido y que realmente nunca llegó a ver la luz.

⁹ Cf. su reciente “Sobre el origen árabe del *Speculum al foderi* catalán y su relación con el *Liber de coitu salernitano*” (*Anuari de Filologia*, XIV, 191, pp. 71-80).

autores que el morisco anónimo esgrime como modelo de sabiduría erotológica: el sufí de Fez Sayyīdī Aḥmad Zarrūq (846-1442/899/1493).

Es la primera vez, hasta donde tengo noticia, que los textos del jurisconsulto marroquí ven la luz en una lengua occidental. Más aún, parece que la incursión del piadoso Zarrūq en temas erotológicos (aunque sean de carácter espiritualizante) es casi totalmente desconocida en el mundo árabe. Tanto Annemarie Schimmel como Fritz Meier y M. Chodkiewicz me confesaron sentirse sorprendidos de saber que las obras del sufí incluyeran estas meditaciones sobre el amor humano. Importa tanto el hecho que cito directamente a los estudiosos: “Autant que je sache, il [Zarrūq] n’a écrit aucun traité sur la vie sexuelle”, me ha comentado Meier¹⁰; a lo que añade M. Chodkiewicz: “je suis assez surpris par l’existence d’écrits érotologiques de Zarrūq”¹¹. Me alegra pensar que, a la distancia de tantos siglos, haya sido precisamente el anónimo morisco quien “descubra” estos aspectos de la obra de Zarrūq a la erudición arabista. Al menos, al Zarrūq erotólogo, del que por cierto nada dice tampoco su biógrafo Ali Fahmi Kushaim (*Zarrūq the Sufi. A Guide in the Way and a Leader to the Truth*, General Company for Publication, Tripoli, s.f.).

Nuestro autor español arguye a Zarrūq como fuente principal de las páginas del *Kāma Sūtra español* que dedica a la descripción del coito, y lo llama “Çiti Ahmat ZaRuq” (Ms. S-2, fol. 97r). Entre los textos de Zarrūq, hace referencia concreta a su “Sarx” (سارخ), *sārḥ*: comentario, tratado) “sobre la Gualgiyya” (*ibid*) que es, sin duda, el *Šarḥ al-Waglisīyya*, comentario de Zarrūq al tratado jurídico de ‘Abderrahmān b. Aḥmad al-Waglisī (m. 786-1384)¹², titulado *Al-muqqadimah al-waglisīyya*. El morisco nos da noticia de que se sirve además de la “Naṣiḥa” (نصيحة) o *naṣiḥa*: consejo o recomendación) del mismo sufí (*ibid*): ahora se trata de la *Naṣiḥa al-kāfiyya*, comentario o resumen del texto aludido. Después de prolongadas pesquisas¹³ pude dar

¹⁰ Carta del 7 de enero de 1986.

¹¹ Carta del 11 de febrero de 1987.

¹² Sobre Al-Waglisī al-Magribī, véase CARL BROCKELMAN, *Geschichte der Arabischen Literatur* (Suppl. II), Leiden, 1938, pp. 351-352.

¹³ Consigno mi agradecimiento a tantos colegas como me ayudaron en la difícil tarea de dar con las obras de Zarrūq: a Annemarie Schimmel, de Harvard, que me orientó en la tarea de dar con las obras de Zarrūq y que me puso en contacto con el Prof. Fritz Meier, a quien debo mi conocimiento de

con estas obras, que se encuentran en forma manuscrita o litográfica en diferentes bibliotecas de Oriente y de Occidente. En la Biblioteca de la Universidad de Rabat existen los manuscritos del *Šarḥ al-waglisīyya* (ms. D 1224 y D 2207, que es un códice misceláneo titulado *Al-ŷāmi‘ŷumalin min al-fawā'id wa almanāfi'*, así como los manuscritos de la *Naṣīḥa al-kāfiyya* (ms. D 1663, D 2402 y D 2259). Debo a mi colega Hossein Bouzineb la ubicación de estos manuscritos, que luego tradujimos al español, en estrecha colaboración, en Rabat, donde me trasladé una temporada con la ayuda de una beca Fulbright. No hay cómo pueda ponderar la generosidad, conmovedora y sin límites, de mi colega marroquí, cuya ayuda con los manuscritos me fue sencillamente indispensable. (La versión española que hicimos ambos de los pasajes de tema erótico de la *Naṣīḥa al-kāfiyya* [ms. Rabat D 1663], así como los del *Šarḥ al-waglisīyya* [ms. D 1424] aparecen como apéndices a mi libro *Un Kāma Sūtra español*.)

Sabemos bastante acerca de la vida de este insigne jurista y sufi del siglo xv, cuyo nombre completo fue Shihāb al-Dīn Abū al-‘Abbās Aḥmad b. Aḥmad b. Muḥammad b. ‘Īsa al-Barnusī al-Fāsi¹⁴. Era mejor conocido por el apelativo de “Zarrūq” (“el zarco”), que hereda de su abuelo de ojos azules (*azraq al-‘ainain*), “a common feature in the Berber race”, como nos recuerda

la única biografía existente de Zarrūq; y a L. P. Harvey, de Londres, que pudo fotocopiar el elusivo texto biográfico de Ali Fahmi Kushaim, al que ya nos hemos referido (*Zarrūq the Sūfī. A Guide in the Way and a Leader to the Truth*). Este estudio me dio a su vez acceso a información invaluable en torno a los códices inéditos de Zarrūq. Fue mi colega Hossein Bouzineb de la Universidad de Rabat quien ubicó los textos de la *Naṣīḥa* y del *Šarḥ* en la Biblioteca de la Universidad de Rabat, y con quien traduje luego al español los pasajes pertinentes de ambos tratados. Consuelo López Morillas, de la Universidad de Indiana, me envió una rarísima copia de una litografía de la *Naṣīḥa al-kāfiyya* que había en la biblioteca de su Universidad; y Jesús Riosalido, que fuera embajador de España en Siria, y antes Director del Instituto Hispano-Árabe de Cultura, me hizo llegar copias fotostáticas de la *Naṣīḥa* y de varios tratados manuscritos en que la comentaban, procedentes de la Biblioteca del Cairo. Sin esta ayuda indispensable, que agradezco con toda el alma, no me hubiera sido posible escribir estas páginas en torno a la fuente literaria principal de nuestro morisco anónimo.

¹⁴ Tomamos principalmente nuestros datos de la citada biografía de Kushaim; de C. BROCKELMAN, *Geschichte des Arabischen Literatur*, pp. 360-362; y MUHAMMED BEN CHENEB, *Étude sur les personnages mentionnés dans l' "Idjaza" de Cheikh 'Abd el-Qadir el Fāsy* (Extrait du tome IV des *Actes du XIVe Congrès International des Orientalistes*, Paris, 1907, pp. 99-101).

Kushaim¹⁵. Como bereber era probablemente blanco de tez, aunque se sabe que no heredó los ojos zarcos de su abuelo. Si damos crédito, sin embargo, al *Al-waṣiyyah al-kūbrā* de ‘Abd al-Salām al Asmar, podemos imaginar más concretamente cómo sería físicamente nuestro contemplativo: “muy guapo y bajo de estatura”¹⁶. También —y esto es lo más importante— Al Asmar nos recuerda que Zarrūq fue admirado por sus contemporáneos como hombre piadoso, modesto, temeroso de Dios, incluso, como santo o “morabito” (*marabūt*) cuya tumba emitía *baraka* (bendición) y producía *kāramāt* o maravillas espirituales. Todo esto no era óbice para que Zarrūq fuera también recordado como persona sociable, incluso, alegre de carácter.

Zarrūq queda huérfano a la edad de siete años, y se forma con su abuela, mujer muy instruida, cosa que no era común en el cultísimo Fez del siglo xv. Desde muy temprano se dedica al estudio: tiene la fortuna de poder formarse en las *madrasas* (universidades-mezquitas) de Al-Qarawiyyīn, y de Al-‘Ināniyyah, donde se enseñaba ley coránica, jurisprudencia, teología, poesía, gramática, historia, matemáticas, alquimia, medicina, geometría, y astronomía, entre otras disciplinas que probablemente incluían el estudio del sufismo. Ambos centros de estudio de Fez competían entre sí en excelencia, y le dieron a la ciudad su extraordinaria reputación académica. Debemos a Leo Africanus noticias concretas acerca del esplendor intelectual del Fez de Zarrūq, en el que florecieron figuras de la talla de Ibn Jaldūn, Ibn al-Jatib, Al-Maqqarī, Ibn ‘Abbad de Ronda, entre tantos otros. Ben Cheneb (*op. cit.*, p. 99-100) y Kushaim (*op. cit.*, pp. 12 y ss) nos ofrecen listados impresionantes sobre los maestros que tenía y las lecturas que llevaba a cabo Zarrūq en su época de formación en estas ilustres *madrasas*. Los intelectuales de Fez solían ser tan influyentes en la vida pública de la ciudad que participaban en las revueltas que derrocaban y subían al poder a los sultanes de turno. Leo Africanus, de otra parte, apunta hacia el hecho de que coexistieron en la ciudad el esplendor intelectual junto a la corrupción y a la inestabilidad política. Según Kushaim (*op. cit.*, pp. 4-5), Zarrūq representaba el esfuerzo de los verdaderos sufíes por superar estas condiciones político-sociales

¹⁵ Continúa KUSHAIM: “Although the derivation does not correspond with Arabic etymology it is obvious that the nickname has its roots from the word *azraq* (blue)” (*op. cit.*, p. 10).

¹⁶ *Apud* KUSHAIM, *op. cit.*, p. 32.

tan convulsas. Como sufí sunita, Zarrūq puede compararse con Abū Ḥamid al-Gāzalī, ya que ambos comenzaron como juristas (*fuqahā'*), intentaron armonizar el sufismo con la šarī'a o ley islámica, y terminaron como sufíes puros al final de sus vidas.

Nuestro autor fue, además de un insigne estudioso, un viajero infatigable. Es en el Cairo donde profundiza sus estudios de sufismo, y donde su maestro Al-Ḥaḍramī lo inicia como un *qādiri-sāḍilī sālīk* o "viajero en el camino [espiritual]". Después se desplaza a Bugía en Túnez y de allí regresa a su ciudad natal. Las tensiones entre él y los *fuqahā'* o jurisconsultos de Fez lo hacen exiliarse de nuevo, esta vez para siempre. Vuelve a Bugía, y se aposenta en Misurata o Masrata (cerca de Trípoli, en lo que hoy es Libia), donde establece una *zāwiyah* o centro de meditación y estudio. Desde aquí habrá de viajar a Argel, a la Meca y de nuevo al Cairo. En Masrata se casa con una nativa, 'Amar al-Jalīl, que le da tres hijos (su primera mujer, Fāṭimah al-Zillā-*'iyah*, lo había seguido desde Fez). Muere a los cincuenta y cuatro años, pobre, y rodeado del respeto de sus discípulos y en olor de santidad.

Aḥmad Zarrūq fue un sufí muy activo. Funda la orden que se conocería luego como la *Zarrūqiya*, que no era otra cosa que una rama de la orden hispanoaficana de la Šāḍiliyya, sobre la que Miguel Asín escribió su libro póstumo *Sāḍiliēs y alumbrados*¹⁷. Con todo, Kushaim considera que "Zarrūq was a true Shāḍilī" (*op. cit.*, p. 100) y que su nueva congregación, aunque influida por diversas órdenes sufíes, se encuentra endeudada principalmente con la Šāḍiliyya. Parece, en efecto, que había muchos rasgos espirituales en común entre ambas ramas del sufismo, la Šāḍiliyya y la Zarrūqiya, como el temor de Dios; la resignación absoluta a Su voluntad en toda situación; la entrega a Él, en la alegría igual que en la tristeza, entre otras. Miguel Asín cita repetidamente al maestro de Fez, sobre todo en lo que concierne a la meditación y sus prácticas, ya sea en soledad o en grupo. Detengámonos tan sólo en uno de estos casos. Asín cita el *Majāfir*, 104, 121, en el que Zarrūq reflexiona acerca de los ejercicios que debe llevar a cabo el devoto a lo largo del día:

El hombre inteligente ha de distribuir su tiempo en cuatro partes: una, para conversar con Dios su Señor, desde el alba hasta la salida del sol; otra, para el examen de conciencia, desde la caída de la tar-

¹⁷ He editado el texto para Hiperión de Madrid (1990).

de hasta la puesta del sol; otra, para conferencias ascéticas con sus hermanos; que le hagan ver sus propios defectos y lo guíen hacia Dios; otra, para sus personales ocupaciones lícitas.

La hora del alba es el tiempo para la oración mental y para el coloquio íntimo con Dios, que es la llave de las obras buenas. La hora de la caída de la tarde es la más propicia para pedir a Dios perdón de las caídas¹⁸.

Kushaim resume el sentido principal de la obra de Zarrūq como sufí: “As an intellectual and a founder of a Sufi order, [*Zarrūqiyah*], his impact was felt in the realm of the orthodox Sufi masters whose concern was largely directed toward alleviating the misunderstanding which had occurred in Islamic thought between jurisprudence and Sufism’ (*op. cit.*, p. v). Debemos a la pluma del maestro Zarrūq muchísimas obras sobre estos temas jurídicos de la *Šarī‘a* o ley islámica y concretamente sufíes (acerca de la *ḥaqīqa* o verdad) así como sobre alquimia, poesía, teología, tradición musulmana, medicina y ciencias coránicas. También se conserva bastante correspondencia del contemplativo maroquí. Estamos ante una obra extensísima, sólo que casi toda se encuentra inédita, incluso sin clasificar y, naturalmente, sin estudiar. Así lo admite Kushaim, aunque ofrece al lector un inventario utilísimo de buena parte de estos manuscritos, comenzando en la p. 47 de su citada obra. La mayoría de los códices se encuentran en Oriente (Cairo, Túnez, Marruecos, Bagdad, Argel, etc.) y algunos —los menos— en Occidente (el Vaticano, Princeton, British Museum, Leiden, Madrid, entre otros). También Kushaim hace una catalogación de los autores que comentan la obra de Zarrūq, que fue, a todas luces, ampliamente leída en el mundo islámico. Su libro más conocido, el *Wazīfā*, que ha recibido más de veinte comentarios, se recita a diario por sus seguidores actuales y ha recibido el honor de ser colgado al cuello de reinas para protegerlas contra el mal¹⁹. Hay, sin duda, problemas de atribución dudosa en el largo registro de las obras de Zarrūq, y, lamentablemente, textos perdidos, como el *Kitāb al-maḥabbah* o *Libro sobre el amor*²⁰, que tanto nos hubiera gustado leer porque

¹⁸ *Šādiliēs y alumbrados*, p. 101.

¹⁹ El término *wazīfā* se usa para el oficio diario o para una porción del Corán que debe ser leída por musulmanes piadosos. El *Wazīfā* de Zarrūq contiene versos coránicos, así como oraciones atribuidas al Profeta, y es un texto sencillo y claro (Cf. Kushaim, *op. cit.*, p. 134 y ss.).

²⁰ Kushaim se refiere a este texto en la p. 58 de su catálogo (*op. cit.*).

apunta hacia el interés constante del sufí en el tema erótico del que ningún crítico ha hablado aún.

Kushaim cataloga y describe los dos textos de Zarrūq de los que se sirve el morisco refugiado. El primero lleva, como título completo, *Al-Naṣīḥah al-kāfiyah liman khaṣṣahu Allāh bi-al-‘afiyah*, que traduce el estudioso al inglés como *The Sufficient Advice for he whom God has Especially Protected from Evil*. Podemos, a nuestra vez, traducirlo al español como *La recomendación cualificada para aquel a quien Dios ha protegido especialmente del mal*. La obra, que sería redactada hacia 1472-1473, existe en forma manuscrita en numerosas bibliotecas y parece ser que fue objeto de una edición en el Cairo en 1281 / 1864. Kushaim la cataloga junto a otras obras de Zarrūq de tema sufí²¹ y la describe en estos términos: “A mixture of essays on various topics in Jurisprudence, Theology, Qur’an and Sunnah in connection with Sufism” (*op. cit.*, p. 56). Salta a la vista que nada nos dice el estudioso de las páginas que dedica Zarrūq al ámbito de la sexualidad humana en este códice. El *Comentario a la Waglīsiyya* o *Šarḥ al-Waglīsiyya* queda catalogado bajo el tema de la jurisprudencia, y fue menos copiado en forma manuscrita que el texto de la *Naṣīḥa*. Todo parece indicar que nunca ha sido editado, mucho menos traducido. He aquí la descripción de Kushaim de la obra: “A Commentary on *Al-Muqaddimah* of Abū-Zaid ‘Adb al-Raḥman b. Aḥmad al-Waglīsī (d. 786 / 1384). It is divided in two parts: the first deals with *fiqh* and ‘*ibādāt* (practices) such as the prohibited as well as the recommended deeds, prayer, purity and fasting. The second part is concerned with Sufism, its manners and practice” (*op. cit.*, p. 79). Salta a la vista que, una vez más, Kushaim hace caso omiso al contenido de ésta en lo que concierne a las instrucciones amoratorias.

Ya nos ocuparemos de ellas en detalle, a medida que comentemos el códice del morisco anónimo. Cabe adelantar por el momento que Zarrūq, al igual que nuestro erotólogo español, intercala leyendas pías en su opúsculo pedagógico, aunque éstas no coinciden con la del morisco. Lo que sí leyó de cerca el refugiado fueron los pasajes que Zarrūq dedica a la descripción de los preliminares de la cópula y del coito mismo. En estos fragmentos, el morisco está más cerca de Zarrūq que de Algazel o de Nefzāwī, y a veces traduce al contemplativo de Fez casi al pie de la letra. Para ello

²¹ El propio Zarrūq escribe un comentario a su *Naṣīḥa*, contenido en la Biblioteca de Rabat 747, que no hemos tenido la oportunidad de leer.

se sirve de la *Naṣīḥa* y del *Šarḥ*, simultáneamente. Podríamos decir que nuestro morisco tiene más dotes literarias y es más entretenido que Zarrūq. El sufí se atiene más a la jurisprudencia musulmana, que sin duda conoció mejor que el erotólogo hispanomusulmán, pero por eso mismo su obra resulta más parca y más pedagógica. Zarrūq también incluye recetas que hoy consideraríamos más “mágicas” que médicas, y es interesante constatar que nuestro morisco se abstiene de copiarlas. Eso sí: el refugiado está en profunda deuda con Zarrūq en cuanto al tono general de su tratado se refiere: ha heredado la manera suave y la actitud considerada —incluso, la dulzura— hacia la mujer que reclama el sufí a sus lectores varones. Cabe reflexionar sobre el hecho de que nuestro morisco es el primero en “hispanizar” a Aḥmad Zarrūq y en servirse de sus instrucciones amoratorias en la lengua de Cervantes. ¿Dónde lo leería? Con toda probabilidad, ya en Túnez, donde circulaban abundantemente los manuscritos del fundador de la *Zarrūqiyya*, aunque tampoco cabe descartar del todo la posibilidad de que lo leyera en España²². No olvidemos, sin embargo, que es precisamente en su nueva patria adoptiva donde el morisco se entrega a un afanoso proceso de aculturación islámica, que debió haber sido muy arduo y que incluiría numerosas lecturas que le habrían sido difíciles de llevar a cabo en su tierra natal. No es que hubiese sido imposible tener acceso a las obras de Zarrūq en la Península: ya se sabe que tenemos documentados allí textos erotológicos de clara estirpe árabe como el *Speculum al foderi*. También consta, de otra parte, que los moriscos leyeron el *Iḥyā’ ‘ulum ad-dīn* de Algazel en árabe, y lo colmaron de notas en aljamiado²³: eso significa que se las tendrían

²² En su catálogo de los manuscritos árabes existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid (Imp. Manuel Tello, Madrid, 1889), F. GUILLÉN ROBLES alude al ms. Gay, 209-CLXXVI, aparentemente atribuido a “Az-zabag” (¿aquel erotólogo “Aṣḥab” que cita el refugiado de Túnez?). Este “Az-zabag” a su vez parecería comentar el texto de un autor llamado “Abdul Abbas Ahmed ben Muh. Alfasi Aljazza Zarruq”, que debe ser, con toda probabilidad nuestro erotólogo marroquí. Recordemos que, aun cuando no se trate del mismo Zarrūq que venimos estudiando, eso no significa necesariamente que sus textos circularan en España. La catalogación del manuscrito nos deja ver que perteneció a la Colección de Gayangos, y se sabe que el ilustre bibliófilo adquirió casi todos sus manuscritos en Oriente.

²³ JULIÁN RIBERA y M. ASÍN PALACIOS nos dan noticia de este Compendio del *Iḥyā’ ‘ulum ad-dīn* contenido en el manuscrito XXI de la Biblioteca de la Junta, *Manuscritos árabes y aljamiados de la Biblioteca de la Junta* (Madrid, 1912, p. 95 y ss.)

que haber visto con el capítulo que el maestro persa dedica a “Los buenos usos del matrimonio”, es decir al *adab* o etiqueta de conducta nupcial islámica. (Importa recordar que en casos como éstos estamos ante manuscritos redactados en la Península, y no adquiridos tardíamente en Oriente por bibliófilos eruditos para las bibliotecas nacionales españolas.) Con todo, la literatura aljamiado-morisca conocida hasta el presente no parece indicar que los moriscos del Siglo de Oro tuvieran mucha inclinación hacia esos temas erotológicos, aunque importa dejar en claro que aún no sabemos todo lo que redactaron desde su clandestinidad de criptomusulmanes²⁴. Aunque no descarto del todo la posibilidad de que nuestro autor español pudiera haberse relacionado con la obra de Zarrūq en la Península, Túnez nos parece mejor candidato al encuentro de ambos erotólogos.

Los textos erótico-religiosos de Algazel (el citado *Ihyā’ ‘ulum ad-dīn* o *Vivificación de las ciencias de la fe*), de Nefzāwī (el *Rawḍ al-‘atīr* o *Jardín perfumado*) y, sobre todo, los citados códigos de Aḥmad Zarrūq, son los más importantes a la hora de entender la contextualidad literaria del refugiado, pero no son, de ninguna manera, los únicos que se redactaron en árabe con semejante unción religiosa. Recordemos, por ejemplo, el *Raudat al-muḥibbīn* o *Jardín de los amantes* del teólogo Ibn Qayyim al-Jawziyya²⁵, y el mucho más tardío (siglo xix) *Ktab* o *Libro de las leyes secretas del amor*, del maestro argelino Abū Oṭman²⁶. Este último es un tratado muy afín a lo que acabamos de citar, en el que, desde un punto de vista musulmán ortodoxo, el autor instruye a sus lectores en los pormenores del amor nupcial, sin olvidar todo lo tocante a la magia, la circuncisión, las abluciones, los perfumes y las prácticas prohibidas como el aborto. Veamos un pasaje en el que Abū Oṭman aboga apasionadamente por la simultaneidad del amor humano y divino:

²⁴ En el *Kāma Sūtra español* discuto en más detalle la presencia de temas erotológicos en las letras aljamiadas.

²⁵ VICENTE CANTARINO (*Entre monjes y musulmanes. El conflicto que fue España*. Alhambra, Madrid, 1978, p. 79) y C. BROCKELMANN (*op. cit.*, vol. I, p. 127 y ss.) nos dan noticia de este autor.

²⁶ JUAN B. BERGUA, quien edita este texto, explica que es muy poco lo que se sabe acerca de este autor tardío. Cf. su *Libros del amor de Oriente. El Kama Sutra (Manual de erotología hindú), el Ananga-Ranga, y el Ktab (Libro musulmán de las leyes secretas del amor, publicado por primera vez en español)*. Traducción, noticias preliminares, notas y apéndices de Juan Bergua. Clásicos Bergua, Madrid, 1974.

luego de haber sido durante unos segundos más que un hombre un colaborador de Dios, del Dios creador, un obrero del gran arquitecto de la naturaleza, recobraréis dulcemente el aliento en los brazos de vuestra compañera, también fatigada y feliz [...] De este modo [...] realizaréis un triple fin: un acto de verdadero creyente al aseguraros la vida supraterrrestre, de la que el coito no es sino el vestíbulo; aumentaréis vuestro goce corporal añadiendo a él el doblemente inefable de vuestro espíritu creyente, satisfecho y tranquilo; [y] daréis vida a hijos sanos [...] tanto física como moralmente²⁷.

Este pasaje contrasta de una manera dramática con las enseñanzas cristianas tradicionales: obsérvese que Abū Oṭman coloca la procreación de los hijos en último lugar, y que el pensador religioso se ocupa más de la pareja, de su espiritualidad y de su propio placer que de su posible sucesión y capacidades reproductivas. Mucho que hubieran, por cierto, censurado al pío autor San Jerónimo o San Agustín²⁸.

El tratado sobre la unión sexual del *Kāma Sūtra español* comienza propiamente entre los fols. 96v-97r²⁹. Es aquí justamente que hace tradición con los erotólogos orientales de pura estirpe espiritual y coránica, pero sobre todo con Aḥmad Zarrūq. Nuestro morisco se convierte en hijo espiritual y literario del sufi de Fez cuando aborda su delicado tema observando desde el principio una extraordinaria unción religiosa. No hay el más leve asomo de pornografía ni de frivolidad en su lección magisterial. Todo lo contrario: quien nos habla es un espiritual con extremos de contemplativo, que no hace sino llevar muy al cabo las enseñanzas de los santones sufíes que le precedieron. No sé cuán consciente estaba nuestro tratadista de que estaba haciendo historia en las letras españolas de su patria perdida cuando nos propone, sin paliativos, que el sexo nos acerca a la unión transformante con Dios. Sea con consciencia de ello o no, el refugiado está aclimatando a la literatura de¹ Siglo de Oro nada

²⁷ BERGUA, *op. cit.*, p. 462.

²⁸ Sobre el pensamiento teórico cristiano en torno a la sexualidad humana, véase el capítulo tercero del *Kāma Sūtra español*: “Cristianismo y eros: historia de una incomodidad dos veces milenaria”.

²⁹ Citaremos siempre por el texto del manuscrito S-2 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid. En el *Kāma Sūtra español* editamos los folios correspondientes al tratado erótico del refugiado de Túnez.

menos que la prolongada tradición oriental sobre el arte no de amar, sino de hacer el amor.

Y de hacer el amor con reverencia espiritual. Esta visión entusiasta y espiritualizante del placer carnal es de estirpe claramente coránica. El Islam favorece la satisfacción del instinto sexual y su actitud se encuentra en las antípodas de la moral cristiana más tradicional y recalcitrante: basta recordar que teólogos como el atormentado San Agustín proclamaron que el sexo siempre era pecado —al menos, venial— incluso dentro de un matrimonio canónico. El libro revelado de los musulmanes, muy por el contrario, recomienda sin ambages los deleites del acto generativo: insta a los creyentes a no inhibirse de los placeres que Dios ha declarado lícitos (azora V, 89-90), y a casar a los solteros (azora XXIX, 32). Zayd b. 'Alī recoge un *hadīz* o tradición profética muy hermosa que nuestro morisco parafrasea y que vendría a resumir la celebración dignificadora de la cópula que caracteriza su tratado erótico:

Cuando el hombre mira a su esposa y ella lo mira, Alá posa sobre ellos una mirada de misericordia. Cuando el esposo toma la mano de la esposa y ella le toma la mano, sus pecados se deslizan por el intersticio de sus dedos. Cuando él cohabita con ella, los ángeles los circundan desde la tierra al cénit. La voluptuosidad y el deseo tienen la belleza de las montañas. Cuando la esposa queda encinta, su premio es el mismo del ayuno, de la oración, y de la guerra santa, más cuando ella da a luz, el alma no puede concebir la felicidad que le será revelada³⁰.

Ésta es la nueva estética del *adab* del amor nupcial que el morisco ha aprendido en los folios de la *Nasīḥa* y del *Šarḥ* de Aḥmad Zarrūq. Creo que el breve pasaje con el que nuestro morisco inaugura su lección “Sobre los provechos del casarse” constituye, pese a su castellano trabajoso, uno de los fragmentos más emocionantes —y más extrañamente novedosos— de las letras hispánicas de la Edad de Oro.

Importa que insistamos en el uso revolucionario que el morisco está dando aquí al castellano de sus mayores. José María Díez Borque³¹ había aludido al problema que aborda Camilo José Cela en su *Enciclopedia del erotismo* (4 vols., Sedmay Ediciones,

³⁰ *Apud* G. H. BOUSQUETS, *L'éthique sexuelle de l'Islam*, G. P. Maisonneuve y Larousse, Paris, 1966, p. 46. La traducción española es nuestra.

³¹ *Poesía erótica* (Ed. Siro, Madrid, 1977, p. 45).

Madrid, s.f.) sobre el hecho de que la convención social condena ciertas palabras, aunque no las ideas que denotan (las ideas se pueden discutir, pero las palabras que las denotan a menudo son impronunciabiles: “puta”, “culo”, etc.). El tratado erotológico del morisco nos lanza a la aventura lingüística de aludir a los órganos sexuales y al erotismo humano sin el más mínimo asomo de pornografía. Palabras como “baso” (para referirse a la vagina) o “miembro” (el órgano masculino) se pronuncian en su tratado con una reverencia muy poco hispánica por cierto. No estamos ni ante “malas palabras” ni ante un texto lúbrico. Esto es particularmente significativo cuando consideramos que el caso del *Speculum al foderi* catalán que lo precede es muy distinto. Michael Solomon, el editor, advierte que, por el contrario a otros tratados médicos más eufemísticos,

the language used in the *Mirror* is unreserved and lacks much of the euphemistic color employed in other, less scientific treatises. The author consistently uses words such as “verga” for penis, “cony” for vagina, “collons” for testicles, and “foder” for the sexual act (*op. cit.*, pp. xiv-xv).

En efecto, los antiguos médicos que ayudaron a inspirar el misterioso texto catalán son más “pulidos” en su vocabulario: la palabra “coito” o *coitu* es la más utilizada (en vez de “foder”), y de ella se sirven Constantino el Africano, Villalobos, Aviñón, entre tantos otros, que alternan el vocablo con otros modismos aún más suaves como “dormir”, “usar con la mujer”, “ayuntamiento”. Cree Solomon que el autor del *Speculum* recurre a este vocabulario más explícito (cuando no de sobretonos soeces, pues “foder”, del latín *futuo*, era término usado en la antigüedad en los burdeles por las prostitutas y sus clientes) en un esfuerzo por diseminar una información sexual de manera que fuese inequívocamente entendida por su público (*ibid.*, p. xv). Con todo, es curioso el contraste que se establece entre el refinamiento de los consejos eróticos y de las complicadas posiciones y el lenguaje algo burdo con que el anónimo catalán traduce sus enseñanzas magisteriales eróticas.

El refugiado, en cambio, ha logrado manejar la lengua de Cervantes de una manera novedosa, adaptando a su lenguaje técnico el antiguo respeto oriental para con el tema venéreo. Una vez más, tiene aprendido con Aḥmad Zarrūq el empleo de una terminología técnica altamente respetuosa y nada lúbrica para

referirse a la vida generativa. Para lograr ese “saneamiento” de su léxico el refugiado de Túnez ha tenido que adaptar la pía modestia de los códices originales del sufi de Fez, que habla del coito como quien habla de una plegaria ejecutada en un espacio sagrado. La terminología que emplea Zarrūq en su árabe autóctono para los órganos de la generación y para el ayuntamiento carnal no puede ser más respetuosa ni más técnica. Al seguirlo tan de cerca, el morisco tiene que haber “encerrado bajo seis llaves” a los Padres de la Iglesia que se tendría aprendidos desde niño y que tanto censuraron la cópula carnal incluso dentro del contexto del matrimonio. Difícilmente se podía discutir la unión sexual de una manera tan explícita y tan detallada pero a la vez tan respetuosa si no era desde las coordenadas de una cultura religiosa que no culpabiliza el amor humano. El morisco, de otra parte, también puso a buen recaudo toda la prolongada tradición de literatura erótica española, desde la *Carajicomedia* hasta *La Celestina* y en particular la poesía lúbrica de sus contemporáneos Quevedo y Góngora. Por no decir nada de lo que Joaquín de Entrambasaguas llamó los “cardos del jardín de Lope”.

El autor morisco comienza la sección dedicada al ayuntamiento de los esposos de una manera muy sencilla, haciéndose eco de una defensa del estado matrimonial que era un lugar común en las letras erotológicas islámicas. Lo que más llama la atención del lector moderno es, naturalmente, la encendida celebración del goce sexual entendido como regalo especialísimo de Dios a la humanidad y como anticipo a las delicias del cielo a las que este acto generativo nos enseña a aspirar. Considera el morisco, muy dentro, como sabemos, de la línea de pensamiento islámica, que este acto sexual, “breve y perecedero” (fol. 97r), nos lleva, si lo acompañamos con el cumplimiento de los preceptos divinos, a alcanzar “lo que es regalo y gusto eterno” (*ibid.*). Es importante advertir que nuestro autor no se contenta con esta versión del Paraíso musulmán que prolonga los goces sensuales: el acto amoroso, espiritualmente aleccionador, termina por ayudarnos a obtener nada menos que la contemplación eterna de Dios: “a mirar a su Señor y Criador mañana y tarde” (*ibid.*). Hay que decir, a favor de nuestro anónimo morisco, que ha ido más lejos en su entusiasmo religioso que los mismísimos Zarrūq, Algazel y Nefzāwī, que asumen el carácter sagrado del sexo pero que no indican explícitamente que nos puede conducir al éxtasis transformante.

Después de celebrar espiritualmente el placer sexual, nuestro

tratadista pasa a detallar los pormenores del acto amoroso en un apartado que titula “De las cosas de premio en el tener acto con sus mujeres o esclavas” (fol. 97r/98v). Comienza, como buen oriental, recomendando vivamente el juego amoroso previo al coito:

antes del acto es [cosa de premio] el jugar con ella con todas las circunstancias de gusto que pueda, besando, abraçando y tentando, para que con esto se contenten los dos y se apresten sus coraçones y pretençiones, de suerte que, ençendidos en gusto, ella pida a su marido la obra y él la execute con fuerça (fol. 98v).

Qué mucho sabía de amores nuestro refugiado. Más que Algazel. Para la explicitación del *foreplay*, el morisco abandona el *Iḥyā'*, que tan parco es en este asunto, y coloca sobre su mesa de trabajo los manuscritos de Aḥmad Zarrūq. Es la autoridad que cita con mayor rigor de estudioso, ya que nos menciona las obras específicas del sufí de Fez de las que habrá de servirse: éstas son —ya lo sabemos— la *Naṣīḥa al-kāfiyya* y el *Šarḥ al waglīsiyya*. Nuestro autor hispaniza caseramente los títulos árabes: “el Sarx sobre la Guagleçía” y la “Naçiha”. Es inmediatamente evidente que el primer código que tiene nuestro exilado ante la vista es el *Šarḥ* o *Comentario* de Zarrūq. En este texto, Zarrūq comienza su estudio de la cópula invocando precisamente estos juegos preliminares que el morisco acaba de escribirnos, y que no figuran en el *Iḥyā'* de Algazel. Aconseja al marido:

juguetea con ella, contarle historias, tocarla con los dedos o con un dedo en sus partes sensibles [...] No se debe echar sobre ella hasta que esté seguro que tiene deseos. La mujer lo darí a entender por la alteración de sus ojos; por su mirada fija e inamovible en él; por la fuerza de su aliento [...] Debe [el varón] chupar su lengua, frotar el miembro entre los bordes de la vagina, acariciar sus senos, y [hacer], en una palabra, todo aquello que la pueda predisponer al amor (fol. 151v).

Tanto importan estos preámbulos amorosos, que Zarrūq vuelve sobre ellos al final de su disertación “[se debe] empezar con el jugueteo para preparar a la esposa y provocar sus deseos, hasta que se eleve su aliento, aumente su impaciencia y pida la compañía del marido: sólo entonces se acercará a ella” (fol. 153r). En la *Naṣīḥa* el docto sufí convertido en erotólogo vuelve a insistir en

lo dicho: “Y quien desee [hacer bien el amor] que no se acerque a ella hasta que se eleve su aliento y bajen sus ojos y pida su contacto. El preludio [del acto] es jugar mucho con ella, tocar sus senos, y frotar su pene entre [los] dos bordes [de su sexo]” (fol. 139r).

Y ya que hemos sorprendido al refugiado haciendo una lectura tan esmerada de Aḥmad Zarrūq para este parte final de su tratado que es, posiblemente, la más novedosa, importante y delicada, conviene que advirtamos que nuestro autor no copia servilmente al maestro marroquí, sino que a veces lo abrevia, otras lo amplifica, o introduce información de otras autoridades o de su propia cosecha. (Zarrūq, por ejemplo, se sirve a su vez de fuentes eruditas distintas a las del refugiado, como Mālik, Ibn ‘Arabī, etc., mientras que el morisco introduce novedades tan trascendentales como los sonetos de Lope con los que ilustra sus enseñanzas amorosas.) Importa decir que nuestro autor funde el *Šarḥ* y la *Naṣīḥa* en su propio capítulo sobre el coito. En general usa más el *Šarḥ* del que se sirve, sobre todo, para explicitar las instrucciones relacionadas con el coito. (Ya vimos que comienza su tema sirviéndose de este código.) A la *Naṣīḥa* la usa principalmente para las oraciones que entreveran el acto (de las que también Algazel dejó dicho algo), y para explicar el tema de las prohibiciones que contempla la ley islámica relacionadas con la vida sexual. Conviene aquí que resumamos la estructura de ambos textos, observando cuándo el morisco sigue a su maestro y cuándo se aparta de él.

Veamos primero el *Šarḥ*, que abre explicando las normas de la sexualidad. Ofrece guía para cada momento de la cópula sexual:

1. Antes del acto:

Preámbulo: jugar con la mujer, tocarla en sus puntos sensibles. Se debe echar a la mujer de espaldas. (Aquí el S-2 lo sigue). El varón no debe proceder al coito hasta que no advierta que la mujer se encuentra preparada (se altera su mirada, se eleva su aliento, etc.). No debe besarla entre los ojos. (En estos detalles últimos nuestro morisco no coincide con Zarrūq.)

2. Durante el acto:

La penetración debe ser llevada a cabo con lentitud; se debe intentar la eyaculación simultánea porque “ello siembra amor en el corazón”. El refugiado sigue muy de cerca a Zarrūq aquí.

3. Después del acto:

El varón debe pedir a su compañera que se eche del lado derecho si quiere concebir un varón, del izquierdo si quiere concebir una hembra. Debe decir en silencio la azora XXV, 54, y observar las abluciones pertinentes posteriores al acto. El refugiado sigue leyendo de cerca a su mentor en todos estos consejos, así como en esta división tripartita del acto en tres momentos específicos.

Temas misceláneos:

A continuación Zarrūq ofrece información aledaña a la vida amorosa: los sueños eróticos, la prohibición de derramar el semen si no es mediante la cópula legal; la menstruación y las reglas que conciernen a la misma; la eyaculación sin que medie el coito; la polución nocturna. Añade comentarios curiosos sobre el coito con hombres, con vivos, muertos, animales, etc., y se extiende más sobre las reglas del lavado ritual posterior al acto. El morisco se ahorra toda esta sección del *Sarḥ*.

Vuelta al principio: las tres normas a seguir durante la cópula:

1. Antes del acto: jugar con la esposa hasta que esté lista. El S-2 sigue en esto al *Sarḥ*.

2. Posiciones: no debe ser “en cuatro pies”, ni de lado, ni encima del varón, sino echada y con las piernas levantadas. El morisco es aún más explícito que Zarrūq.

3. La penetración debe ser lenta. Se debe hacer el amor dos veces por semana, y dependiendo de distintos cómputos relativos al ciclo menstrual de la mujer, o de su posible embarazo. El refugiado omite este apartado.

Lo que más de cerca imita el morisco de la *Naṣiḥa al-kāfiyya* son, como dijimos, las plegarias que acompañan el acto amoroso y la regimentación de los tabúes sexuales. Ésta es la estructura de la obra:

Las prohibiciones sexuales:

1. La sodomía, que es la práctica más condenada. El morisco secunda en esto a Zarrūq, aunque insiste menos en su rechazo moral.

2. La fornicación con mujer de vida pública o con mujer vedada. Poco dice el refugiado acerca de esto.

3. El coito en lugar que no sea el órgano sexual de la mujer, que es el único natural y legal. Zarrūq cita al efecto la azora II, 223, y el morisco secunda su pensamiento al detalle.

4. La masturbación. El morisco omite aquí su opinión al respecto.

Temas misceláneos:

Zarrûq nos habla una vez más de los sueños eróticos, de los que nada nos dice el morisco, así como de las azoras que son beneficiosas al coito, de lo que sí nos hablará nuestro autor. El sufi se extiende en otras prohibiciones: el varón no debe tocar su miembro con la mano derecha ni abordar a su esposa después de un sueño erótico (todo ello se lo ahorra el morisco).

Sobre el acto sexual:

Si no hay juego previo al acto, el hijo sale ignorante y necio. (El refugiado abrevia el dato pintoresco de Zarrûq.) El varón debe actuar cariñosamente con la mujer, e intentar provocar el orgasmo mutuo; ello provoca el amor de la esposa. Describe aquí el *foreplay*, y ya vimos que el morisco lo sigue de cerca. Si quiere un hijo varón, debe decir a la mujer que se acueste del lado derecho, si hembra, del izquierdo; si no quiere concebir, debe acostarse de espaldas. El refugiado sólo recomienda lo primero. (¿Habría deseado —o habría tenido— un hijo varón?) Ahora vienen las plegarias que conviene decir durante el acto y después del mismo: con ellas se aleja a Satanás y se es consciente de que durante la cópula el hombre, co-creador con Dios, puede haber traído un alma al mundo. Nuestro refugiado lee a Zarrûq aquí con mucho esmero.

Recomendaciones para la relación del varón con su esposa:

Durante el coito, debe juntar su saliva con la de ella, y respirar en su cara. No debe, sin embargo, besarla entre los ojos. (Tampoco debe hacer el amor con una vieja, ni dormir o bañarse —o copular— acabando de comer, ni con su mujer, si está vestida.) El marido debe ser generoso, económicamente hablando, con su cónyuge. Tampoco debe copular en exceso, ni demasiado poco. La esposa tiene derecho al acto dos veces cada viernes. El marido no debe repudiar a la esposa. Si ha de hacerlo, nunca debe hablar mal de ella. Debe mantenerla adecuadamente, sin exageraciones pero tampoco con privaciones. Hasta aquí el morisco va ignorando la *Naṣīḥa*, que retoma ahora, cuando Zarrûq pasa a hablar de la obligación del marido de aleccionar a su esposa en lo tocante a la oración, la purificación, las reglas rituales relacionadas con la menstruación, entre otras. El refugiado omite, una vez más, las autoridades de Zarrûq al respecto, como Al-Haŷŷ, pero sigue de cerca los consejos de su mentor acerca de las azoras que conviene decir al consumar el matrimonio. Omite, sin embargo, detalles relativos a reglas de urbanidad, como el deber del marido de salu-

dar a su esposa mañana y tarde, y lo relativo a los “hechizos” o conjuros con los que éste puede protegerla. Sí coinciden ambos en la idea de que el varón musulmán debe ser justo con sus esposas, si tiene más de una: sólo que el morisco lo había dejado dicho mucho antes, y Zarrûq lo comenta, de pasada, al final de su lección sobre la sexualidad humana.

Salta a la vista en seguida lo endeudado que se encuentra el refugiado con Aḥmad Zarrûq. Una de las modalidades más importantes que debe nuestro autor al maestro marroquí es el tono de dulzura con el que aborda el delicado tema de las relaciones sexuales, y la ternura constante que pide al esposo para con su compañera de amores. Hay, sin embargo, diferencias interesantes entre ambos teóricos. En nuestro breve examen de la estructura de las obras de Zarrûq hemos podido ver, principalmente, la información que el refugiado va omitiendo según refunde los códigos. Pero es que el morisco no se limita a omitir, sino que pone de su propia cosecha. Esto lo iremos viendo ahora en detalle, pero, por lo pronto, es justo indicar que la celebración del “gusto” o placer del acto amoroso, que nos lleva a la contemplación misma de Dios, la añade por cuenta propia a su reflexión sobre el amor humano. También el anónimo criptomusulmán es mucho más *risqué* que Zarrûq en dimensiones importantes de la vida erótica: ya veremos que aconseja que los cónyuges pueden mirarse sus órganos sexuales respectivos, y que la esposa puede tomarse licencias eróticas que no contempla para ella Zarrûq, como el jugar activamente con el cuerpo de su esposo (el morisco recomienda que la esposa debe ser lo más honesta posible en público, pero completamente licenciosa en la cama). El refugiado permite, de otra parte, el sexo oral, sirviéndose de la autoridad de Asbag, de la que nada dice el sufi; y, por último, declara lícitas todas las posiciones sexuales, no sólo las que sugiere su mentor. Naturalmente, las *belles lettres* que ilustran el tratado magistral hispánico van por cuenta del morisco: el Samarqandî (o las *Mil y una noches*) y Lope de Vega, entre otros. También es evidente que al refugiado lo guía el sentido común al condensar aquellas partes de la obra de Zarrûq que sonarían demasiado onerosas o complicadas a sus correligionarios españoles, como los complejos cálculos matemáticos relativos al ciclo femenino, o aquellas prácticas que parecerían teológicamente controvertibles o “folklóricas”, como la mención de las relaciones sexuales con muertos o con bestias y los hechizos o conjuros mágicos.

Hemos visto lo cerca que se encuentra el refugiado de Túnez de la fuente que ha declarado estar siguiendo. Pero importa decir que las enseñanzas de Zarrūq son las enseñanzas fundamentales de todos los erotólogos del Islam. En lo que se refiere a este juego erótico previo al acto, Abdelwahab Bouhbida³² nos advierte que “los juegos sexuales (*mula‘aba*) son calurosamente recomendados por el Profeta [...] el amor no debe cumplirse en la tristeza”. Algazel y Nefzāwī están de acuerdo, pero un examen detenido de sus textos indica que a quien sigue de cerca el morisco en estos momentos finales de su tratado es a Aḥmad Zarrūq³³.

El autor del S-2 pasa a continuación a hacer recomendaciones específicas sobre las posiciones más recomendables para el acto generativo: “el modo de ponerse” (fol. 97r). Aunque el morisco tiene sus preferencias, acepta que “todas son permitidas” (fol. 98r), respaldándose a estos efectos con un versículo coránico (II, 223) muy socorrido entre los tratadistas musulmanes que lo precedieron: “Vuestras mujeres son vuestra campiña. Id a vuestra campiña como queráis”. Zarrūq, por cierto, se sirve del mismo versículo en la *Naṣiḥa* (fol. 138r), pero no para defender la permisibilidad de todas las posiciones, sino para atacar la sodomía. El refugiado parecería estar más cerca, entonces, de Nefzāwī, quien inaugura su descripción acerca de las posiciones con la misma azora que el autor del S-2 y que el tardío *Ktab*, que también la cita al efecto.

Nuestro morisco privilegia la posición en la que la mujer se acuesta “boca arriba, alçados los pies, porque ésta [...] es la mejor postura, y se concede con su gusto” (fol. 98r). Exactamente lo mismo leemos en el *Šarḥ* de Zarrūq: “la mejor postura para el acto sexual es echada y con las piernas levantadas [...]” (fol. 1153r) y en el *Jardín perfumado* de Nefzāwī, que privilegia esta postura por sobre las once que recomienda.

El refugiado es menos generoso en su información que Sūyūtī, que examina unas versátiles 137 posiciones; que Vātsyāyana, que explica una treintena; que el anónimo autor del *Speculum al foderi*, que atiende veinticinco; y que Nefzāwī, que da cuenta de once en su *Jardín perfumado* (en su más arriesgada *Gloria del jardín perfumado*, sin embargo, nos sorprende con su defensa de una sola

³² *La sexualidad en el Islam* (Rafael Fauquité, traductor, Monte Ávila Editores, Caracas, 1980, p. 149).

³³ Llevo a cabo ese examen comparativo en el *Kāma Sūtra español* (cap. VI).

posición —la mujer bajo el varón— y su abrupta conclusión de que “cualquier otra posición es inservible”³⁴). El refugiado, por su parte, se limita a anunciarnos que “se puede escoger media docena para diferenciar” (fol. 98r) pero no entra en más detalle. Sí nos deja saber, sin embargo, acerca de las posiciones que le merecen reprensión: aunque sean legítimas, pueden resultar incómodas para la mujer o para el hombre. Resulta interesante el hecho de que la primera advertencia que hace el exiliado en este sentido sea en defensa de la mujer: “no la pongas en cuatro pies, porque es de trabajo para ella” (fol. 97r). Con su característico sentido común añade; “Y esto, si lo diçe, que, a pedillo, no lo será” (*ibid.*).

El morisco sigue muy de cerca a Zarrūq, que desaconseja también esta postura: “no la pongas de rodillas, porque le hace daño” (*Šarḥ*, fol. 153r). Aquí podemos comprobar que la delicada sensibilidad del morisco ante la mujer, a quien protege de ciertas posiciones, la tiene heredada del sufí de Fez. Vuelve a proclamarse en su defensor al desaconsejar otra postura: “no la pongas de lado, porque proçede de ello dolor en las yngles” (fol. 98r). Es curioso que Nefzāwī, que también objeta esta posición, lo hace pensando que es nociva para el hombre, no para la mujer: “si el coito se lleva a cabo de lado, predispondrá tu sistema a la gota y a la ciática”³⁵. Es justo recordar, sin embargo, que en más de una ocasión Nefzāwī ha protestado también de ciertas posiciones porque resultan perjudiciales a la mujer. Pero aquí a quien sigue de cerca el exiliado es a Zarrūq: “[no abordes] a la mujer de lado, porque le causa dolores de cadera” (*Šarḥ*, fol. 153r).

El exiliado previene, de otra parte, contra la posición en la que la mujer se coloca sobre el hombre: “[no la pongas] ençima de ti”, pero argumenta esta vez a favor del hombre: “porque resulta de ello el sujetarte” (fol. 98r). Zarrūq condena la misma postura argumentando que si la mujer se coloca encima del varón, “engendra su desprecio” (*Šarḥ*, fol. 1153r). Aquí comprobamos, una vez más, lo cerca que está leyendo el morisco al jurisconsulto, ya que no se le ocurre argumentar con tantos otros

³⁴ *The Glory of the Perfumed Garden* (Syracuse University Press, 1986, p. 226). La versión española es nuestra.

³⁵ Citamos por la versión inglesa, que vertemos al castellano: *The Perfumed Garden of the Shaykh Nefzāwī*, Sir Richard Burton (trad.), Neville Spearman, London, 1963, p. 65.

erotólogos el lugar común médico que pudo haber originado en parte la objeción por esta postura: el fluido vaginal de la mujer puede irritar la uretra del varón. Así lo aseguran, entre otros, Al-Šūyūtī, Avicena y Nefzāwī, que lo repite en sus dos tratados.

Nefzāwī tiene una visión más práctica de la teoría sexual que los teóricos hindúes como Vatsyāyana, y en esto se acerca en algo a los consejos “caseros” del morisco de Túnez y de su modelo Zarrūq, que son todavía menos pretensiosos que los del autor del *Jardín perfumado*. El cadí de Túnez hace una clara referencia a sus lecturas de los libros erotológicos de la India, en los que al tema de las posiciones se refiere, y describe, aunque un poco a regañadientes, veinticinco complicadas posturas de esta procedencia. Se impacienta del hecho que muchas de ellas resulten fatigantes y difíciles de lograr: “creo incluso que sólo se pueden llevar a cabo con palabras y diseños” (*op. cit.*, p. 51). Nefzāwī avala su saludable suspicacia para con la frecuente impracticabilidad del arte amatorio indio con un ejemplo incontestable:

Se dice que hay mujeres de gran experiencia que, acostadas con un hombre, elevan uno de sus pies verticalmente en el aire, y sobre este pie colocan una lámpara de aceite, con la mecha ardiendo. Mientras el hombre las empuja en el asedio amoroso, ellas mantienen la lámpara estable y ardiendo, y el aceite no se derrama. Su coito no queda impedido de manera alguna por esta exhibición, pero de todo ello debe requerir una gran práctica de parte de ambos.

De seguro los escritores indios describen en sus libros muchas maneras de hacer el amor, pero la mayoría de ellos no producen placer, y dan más dolor que deleite (*op. cit.*, p. 58).

Ante este asombroso ejemplo de la literatura erótica india que nos ofrece Nefzāwī con ceño fruncido, la sobria parquedad del morisco y de Zarrūq en el tema parecen palmarias.

El morisco pasa ahora a describir el momento mismo de la culminación de la cópula carnal. Aquí llaman la atención dos cosas. En primer lugar, el exiliado, al igual que sus mentores musulmanes, se vuelve a mostrar comprensivo para con las necesidades y particularidades sexuales de la mujer, no empece el hecho de que sus tratados estén escritos para lectores masculinos. En segundo lugar, a un lector occidental le conmueve la complicada letanía de oraciones y de suratas que debe acompañar este momento supremo del acto amoroso. No es exagerado decir que

los teóricos musulmanes piden que se haga el amor rezando: difícil que haya, en estas circunstancias, conflicto entre Dios y el amor humano. Oigamos directamente al morisco:

al tiempo de querer meter el miembro, refregallo en los labios del baso [vaginal], porque se altere más él y ella, y diçiendo: biçmi ylahi [sic.: بِسْمِ اللَّهِ o *bi-smi illāhi*: “en el nombre de Dios”], metello [...] debe haçer de manera que sea con blandura, no con fuerça, de suerte que no le dé gusto [para que no eyacule prematuramente], y con amor exerçitallo dentro [...] que se detenga él lo más que pueda en derramar, hasta que lo hagan los dos a un tiempo, porque proçede desto quererse mucho (fol. 98r).

“Proçede desto quererse mucho”: el morisco evoca con singular ternura el resultado afectivo de una unión amorosa que sea igualmente satisfactoria a ambos cónyuges. La idea de esta mutua satisfacción es imprescindible en la erotología oriental, pero la delicadeza emocional que de repente ha adquirido el castellano del exiliado transparenta claramente el árabe original de Aḥmad Zarrūq, que es con quien nuestro exiliado ha aprendido a ser sensible en materia de amores. He aquí los consejos del sufi de Fez tal como los expresa en su *Šarḥ al-waglīsiyya*:

En cuanto a los pasos a seguir durante el acto sexual, tenemos, en primer lugar, que la penetración debe ser con moderación, silencio y delicadeza, porque de esta manera se experimenta más deleite, se preserva el amor y se conserva la fuerza. En segundo lugar, el hombre no debe precipitarse cuando siente que asoma su deseo, hasta que esté seguro de que ambos culminen a un tiempo, porque ello siembra el amor en el corazón. La anticipación [del hombre] perjudica [a la mujer] y le inspira odio permanente hacia su compañero (fol. 151v).

Zarrūq insiste una y otra vez en la importancia trascendental de que la mujer quede satisfecha sexualmente: sólo así podrá amar a su compañero de amores. En la *Naṣīḥa* el jurisconsulto reitera los consejos del *Šarḥ*: “[debe] actuar con delicadeza hacia la mujer hasta que se encuentre su licor espermático con el del hombre; que ello hace que su compañera lo ame” (fol. 139r). Pero casi no hay erotólogo oriental que no haya preludiado la idea de esta satisfacción amorosa por partes iguales. Nefzāwī, como todos los teóricos del arte amatorio oriental, insiste una y otra vez en que el acto “debe implicar una igual participación en

la felicidad para los dos combatientes y debe ser satisfactorio a ambos'' (*op. cit.*, p. 43). En su *Ihyā'*, Algazel escribe que una práctica marital particularmente recomendada por el Profeta es ésta: si el esposo deriva satisfacción de su clímax, debe ir despacio con su mujer para que ella también pueda culminar, porque en su caso la consecución del orgasmo es más lenta; y alejarse de ella en el momento inapropiado es nocivo y dañino. Si el hombre y la mujer no culminan a un tiempo, añade Algazel, y si el hombre es siempre el primero en culminar, puede sobrevenir la fricción conyugal. No le hará ningún daño al esposo, sin embargo, si es la mujer quien culmina primero³⁶.

A estos efectos, tanto el cadí de Túnez (*El jardín...*, p. 11) como Algazel coinciden con Zarrūq y el morisco en aconsejar una eyaculación tardía de parte del hombre a fin de garantizar a la mujer la plena satisfacción de su erotismo: "que el marido no se ocupe tan sólo de su propio placer, porque a menudo la mujer es retenida por su pudor"³⁷. Según el célebre filósofo, Mahoma cuenta entre las debilidades del varón su insensibilidad sexual para con su pareja. Estas enseñanzas, que comparten las autoridades citadas con Al-Sūyūtī, con Ibn al-Jatib, con Ibn Ḥazm de Córdoba —es decir, con cualquier erotólogo árabe que se tuviera en algo— son parte de una ciencia sexual milenaria que había preludiado Vātsyāyana en su *Kāma Sūtra*. Allí el misterioso contemplativo nos enseña que la mujer, por ser de sangre fría, es menos excitable que el hombre, de lo que se infiere que uno de los principales deberes del varón es aprender a diferir su propia culminación sexual tanto como le sea posible, y, al mismo tiempo, acelerar la de su compañera.

Parece, sin embargo, que todos los teóricos del canon amoroso oriental favorecen el orgasmo simultáneo como la meta más deseable: "haz todo lo posible por provocar una descarga simultánea de los dos fluidos espermáticos: ahí yace el secreto del amor" (*El jardín...*, p. 41), asegura una vez más Nefzāwī. Ya hemos visto que las enseñanzas de Zarrūq y su discípulo de Túnez son idénticas en este sentido. Recordemos, de otra parte, que todos estos antiguos sexólogos consideraban que la mujer, en

³⁶ Cf. *Ihyā' 'ulum ad-dīn* (Al-Makbata al-Tilfāra al-kubrā, El Cairo, s.f.) y la versión francesa: *Le livre de bons usages en matière de mariage. Extrait de l'Ihyā' Oulum ed-Dīn ou: Vivification des Sciences de la foi*, L. Bercher y G.H. Bousquets (trads.), A. Maisonnenuve, Paris/J. Thorton and Son, Oxford, 1953, p. 126.

³⁷ Cf. el *Ihyā'* y *Le livre...*, p. 86. La versión española del *Ihyā'* es nuestra.

su culminación amorosa, eyaculaba o “derramaba” como el hombre: se creía que la hembra emitía una suerte de semen en el momento de su orgasmo. Desde el punto de vista médico —y Avicena en su *Canon* lo recuerda palmariamente— la concepción se lograba con la unión de las dos “aguas” o “semillas” masculina y femenina. Erotismo y ciencia médica se unieron pues en la cultura oriental para garantizar la felicidad conyugal —y la descendencia— de ambos esposos.

El refugiado de Túnez no ve como bueno, a este respecto, el coitus *interruptus*, precisamente porque resulta en perjuicio de la mujer: “sintiendo que ella quiere deRamar, [el hombre] debe sacar un poco el miembro porque de dejallo se sigue el debilitarse, pero no ha de ser de suerte que deRame fuera, porque es en perjuicio della” (fol. 99v). El morisco ha entendido muy bien aquí el sentido exacto del escueto árabe de Zarrūq: “saque rápidamente su miembro cuando sienta su agua [de ella], porque se debilita, y no separe su fluido de ella, y aquello la perjudica” (*Šarḥ*, fol. 151v). Eso es lo que dice, literalmente, Zarrūq, pero aquí, para conllevar el sentido correcto en castellano, habría que traducir, en efecto, como lo ha hecho el morisco, aclarando que el el varón debe retirar el miembro “pero no ha de ser de suerte que deRame fuera, porque es en perjuicio de ella”. En pasajes así advertimos que lo que el refugiado hace es sencillamente traducir —y muy de cerca por cierto— a Zarrūq.

Detengámonos ahora en una de las sorpresas más extrañas que el código S-2 depara al lector occidental: las oraciones e invocaciones que deben acompañar la cópula amorosa. Nuestro morisco carga la mano particularmente en ello: en el momento de introducir el miembro viril, el varón debe exclamar: “byçmi ylahi” (fol. 98r): es decir, “en el nombre de Dios”, que es la frase abriente del Corán y la frase con la que los musulmanes devotos, incluso hasta el día de hoy, encomiendan muchas de sus actividades cotidianas. Algazel y Zarrūq son los teóricos más proclives a esta cópula suplicante, y son los que están, en este caso, más cerca del refugiado. En el *Ihyā'*, también se recomienda que el hombre comience el acto con la invocación del nombre divino. Pero debe orar aún más: importa que diga la azora CXII,1: “Di: Él es Dios, es único. Dios, el solo. No ha engendrado ni ha sido engendrado y no tiene a nadie por igual”; y, seguidamente, el *takbīr* (*Allahu akbar* o “Dios es el más grande”) y el *tahlīl* (*lā illāha ilā Allāh* o “No hay Dios sino Dios”). Finalmente, debe invocar: “En el nombre de Dios, alto y poderoso,

¡Oh Dios, haz que ésta sea una buena posteridad, si has decidido hacer salir una de mis semillas!” (*Ihyā*’, pp. 84-85³⁸). Toda esta larga letanía de plegarias nos certifica que el buen musulmán debe estar consciente de que, durante la expresión de su líbido, está en un momento sagrado y puede, por más, traer al mundo una nueva alma. Algazel recuerda los consejos del Profeta al respecto, recogidos en un conocido *ḥadīz*:

El Profeta [...] ha dicho: cuando uno de entre vosotros va a conocer a su mujer y dice: “Oh Dios, aleja de mí a Satanás y aléjalo de mi posteridad”, si acaso engendra una criatura, Satanás no le causará daño (*ibid*).

El morisco va a repetir al pie de la letra el consejo del filósofo. El hombre habrá de decir “al tiempo de querer derramar el umor” esto: “*اللهم جنبنا الشيطان وجن الشيطان*” (fol. 99v). Se trata exactamente del mismo *ḥadīz* que cita el maestro en el *Ihyā*’, y el refugiado, para enaltecer el pasaje, lo escribe directamente en árabe, al igual que hace con varias azoras coránicas. Y no lo hace tan sólo para demostrar su *expertise* en la lengua de sus mayores. Es que, para un musulmán, es un requisito prácticamente indispensable el orar en la lengua original coránica, que es sagrada justamente por haber sido el instrumento de la revelación.

El acto debe culminar, según el refugiado, en una hermosa oración silente, que su aconsejado debe decir “en su pensamiento, sin menear la lengua” (fol. 99v). Se trata de la azora XXV, 56/54: “Él es quien ha creado, a partir del agua, un mortal en el que ha colocado genealogía y alianza”³⁹. El morisco vuelve a citar directamente en árabe, y, una vez más, sigue de cerca los pasos de Algazel, que recomienda la misma surata, sólo que el filósofo aconseja proferirla justo antes de la eyaculación y no después.

Pero sospecho que el morisco, más que seguir a Algazel, está leyendo atentamente a Zarrūq. Lo que tiene ahora ante los ojos es la *Naṣīḥa*, que es el tratado más rico en plegarias nupciales: “Y no debe olvidar las plegarias legales [...] como decir en el momento de la copulación: ‘En el nombre de Dios’; ‘¡Oh Dios! aléjame de Satanás y aleja a Satanás de lo que nos has ofrecido’ ”.

³⁸ La traducción española del *Ihyā*’ siempre es nuestra.

³⁹ Citamos el *Corán* por la versión española de Juan Vernet (Ed. Planeta, Barcelona, 1967, p. 375).

Y, al acabar, diga ella en silencio: “Gracias a Dios que ha creado del agua al hombre. . . , etc.” (fol. 139r). Advirtamos, en primer lugar, que Zarrūq enumera las plegarias casi en el mismo orden que el refugiado. Sin embargo, asume que sus lectores sí saben de memoria las azoras coránicas y las abrevia, mientras que, de otra parte, el sufi pide que sea la mujer, y no el hombre, quien ore en silencio. En esto el morisco no lo sigue, como tampoco en otras plegarias que prodiga el devoto contemplativo en su *Nasīḥa* (fol. 139v): “Ayuda a preservar la unión conyugal la frecuente lectura de: ‘Di: me refugio en el Señor del alba. . . ’ [azora CXIII,1]; [y] decir constantemente: ‘Gloria al Rey santísimo!’, y leer a menudo ‘Por el cielo y el astro nocturno. . . ’ [LXXXVI, 1]”. Más adelante, Zarrūq habrá de insistir en las plegarias, por lo que es evidente su concepción de la cópula como un momento supremo del hombre ante Dios. Ahora nos habla del caso de la consumación misma del matrimonio: “Debe ayudarse, al querer consumir el matrimonio, con la recitación de: “Cuando llega la victoria de Dios. . . ” [CX,11], y “¿No te hemos abierto el pecho. . . ?” [XCIV, 1]” (fol. 140r). A esto siguen muchas otras oraciones, para distintos momentos de la vida conyugal. Si el marido teme por la salud de su esposa, o teme que incurra en adulterio, o le preocupa la salud de su hijo, debe imponer las manos sobre su cónyuge y orar por ella repetidamente. Incluso debe darle a beber una poción en la que se encuentren diluidas las letras de la *sūra al-fātiḥa* o azora abriente del Corán.

Aunque salta a la vista que el modelo principal del refugiado es, una vez más, Zarrūq, importa recordar que la práctica de acompañar el acto sexual con la plegaria es otro de los lugares comunes de la erotología musulmana. En la *Gloria del jardín perfumado*, Nefzāwī ofrece exactamente el mismo consejo que Zarrūq, y podemos pensar que nuestro morisco, que parecería haber leído esta obra directamente, verificó allí lo dicho por su maestro en lo tocante a la oración nupcial. Lo mismo, poco más o menos, continúa aconsejando en tiempos modernos el anónimo *Ktab* e innumerables erotólogos islámicos adicionales. Pero nadie lo hace de manera tan hermosa como Al-Sūyūtī, que declara en verso sus píos consejos erótico-religiosos.

Cuando ella se apresta a entreabrir
los labios, mostrando el aderezo
de sus perlas, palabras extrañas y asonantes

en el interior de su boca,
yo comienzo a desgranar
las expresiones musicales
del capítulo primero: “En el nombre de Dios...”⁴⁰.

Después del acto, y ante la posibilidad de haber logrado generación, el morisco aconseja

deçir a la mujer se eche del lado derecho, porque si enjendra, que será barón. Y si lo haçe del içquierdo, será hembra, y esto por bía de costumbre, que Dios nross [nuestro Señor] es el que con su poder y su querer haçe y particulariça lo que es serbido (fol. 99v).

Esta recomendación, curiosa para el lector occidental moderno, la tiene recibida el morisco con toda seguridad de sus fuentes musulmanas, pero no es musulmana de origen. Galeno había dejado establecido que el lado derecho del útero es más caliente porque lo alimenta sangre más purificada y más subida en temperatura. Allí se encuentra el hígado, que es, por su propia naturaleza, caliente y húmedo; mientras que, por el contrario, al lado izquierdo se encuentra el bazo, que es, de suyo, frío y seco. Este frío y este calor corporales ayudan a determinar el sexo del niño en el útero materno, siendo evidente que la niña se asocia al frío y al lado izquierdo y el niño al calor y al lado derecho. Hipócrates, por su parte, dice taxativamente que el feto masculino se asienta usualmente en el lado derecho, y el femenino en el lado izquierdo (*Aforismos* V: 48). Constantinus Africanus se hace eco de Galeno cuando afirma que si el semen caliente cae en la matriz y llega hasta la parte izquierda, engendrará una niña; mientras que si se aloja en la parte derecha, engendrará un niño. Todos estos ilustres galenos creían a pie juntillas que se ayudaba a decidir el sexo del niño acostándose en una u otra posición estratégica. La tradición es aún más antigua en Occidente, ya que se remonta al mismo Aristóteles. En su *Tratado de la generación de los animales*, el ilustre filósofo argumenta que la razón última que determina el sexo de la criatura es el calor. En el momento de la concepción, si falta el calor adecuado, el principio masculino no puede lograr convertir en su propia substancia la materia prima de la matriz materna, se “daña” en el intento, y cambia

⁴⁰ *Nuits de nocces, ou comment humer le doux brevages de la magie licite* (René Khawam, trad.), Éditions Albin Michel, Paris, 1972, p. 21. (La traducción española es nuestra).

a su condición opuesta. El opuesto del macho es, naturalmente, la hembra. Queda claro que Aristóteles piensa que la concepción femenina se debe a un “defecto” del proceso de gestación: la criatura resulta una niña en virtud de su incapacidad para efectuar adecuadamente la “cocción” de su propia materia prima, y por causa de la frialdad del fluido alimenticio que la rodea. Hoy nos asombra la conclusión lapidaria del antiguo sabio: “Debemos entender la condición femenina como si fuera una deformidad, aunque se trata de una anomalía que ocurre en el curso ordinario de las cosas naturales”⁴¹. De ahí que las hembras maduren antes que los machos: “las cosas inferiores se culminan a sí mismas más rápidamente” (*ibid.*). Ya sabemos que es Aristóteles quien le cuelga a la hembra de la especie humana un pesado sambenito que habrá de durar siglos al definirla como “varón disminuido” o “frustrado”. La mujer constituía, sencillamente, un “fallo esencial de la naturaleza” (*ibid.*).

Los musulmanes heredaron, como se sabe, toda esta “misoginia científica” y repitieron la fórmula de posicionarse estratégicamente durante el intercambio sexual para lograr descendencia de uno y otro sexo⁴². Casi invariablemente, como podemos adivinar, intentaban engendrar el varón. Nefzāwī, se hace eco del lugar común médico, y, como el morisco, lo hace parte integrante de su texto erótico-religioso: “Cuando termines el acto, no te levantes en seguida, sino desciende suavemente por su parte derecha, y, si ha concebido, será un varón, si Dios todopoderoso quiere” (*El jardín...*, p. 43). Una vez más, nuestro refugiado ha seguido de cerca los consejos de Zarrūq, que pide a su lector varón que: “si quiere formar un varón, tiene que mandar [a la esposa] que se acueste sobre su lado derecho después de terminar [el acto]; y, si quiere una hembra, debe entonces hacer lo contrario; y, por último, para anular [la concepción], debe echarse sobre sus espaldas” (fol. 139r). Zarrūq es más democrático en aconsejar distintas opciones generativas a su lector, que considera capaz de poder desear engendrar una niña. Tampoco para mientes, de otra parte, en aconsejar el curioso método de concepción a base de la posición supina de la mujer. Ya hemos podi-

⁴¹ Citamos por la versión bilingüe greco-inglesa: *Generation of Animals*. Trans. A. L. Peck, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1953, p. v. La versión española es nuestra.

⁴² El lugar común alcanzó a Juan Huarte de San Juan, que lo repite *verbatim* en su *Examen de ingenios*, tan leído por Cervantes.

do constatar que aquí nuestro refugiado se niega a hacerse eco de las enseñanzas de su maestro.

“La limpieza forma parte de la fe”, proclama un *ḥadīz* que sintetiza magníficamente la extrema privilegiación de la limpieza del cuerpo por parte de los musulmanes. Nuestro morisco, que tanto resentiría los escollos que le ponía la Inquisición en el orden de la limpieza, se muestra ahora buen hijo de su nueva cultura. Enseña que, al concluir el acto, los participantes tienen el deber de recurrir a las abluciones. Aconseja a la pareja que se lave sus órganos genitales

por si quieren haçer otra bez, porque dello se sigue el fortaleçersse y se quitan las çuçiedades de las umedades que tienen, y si quieren dormir les es mucho trabajo tomar el guado [وِضْوَةٌ o *wadū'*: “ablución”], el cual no se pierde si no es teniendo acto otra bez (fol. 99r).

Otro tanto dejaron dicho los teóricos del Islam. El refugiado sigue, una vez más, a Zarrūq, que se extiende en su *Šarḥ* no sólo sobre este lavado ritual posterior al coito (fol. 151v) sino sobre lo relativo a otras circunstancias en las que también se precisa el “alguado” o ablución. Algazel va a sugerir las mismas normas de limpieza (*Ihyā'*, pp. 87-88), mientras que Nefzāwī, invariablemente más refinado, añade datos más rebuscados: la pareja debe perfumarse si quiere repetir el acto; y abstenerse de tomar agua de lluvia justamente después de haber hecho el amor.

Los árabes concedieron siempre una extraordinaria importancia a la higiene corporal. Ya se trate de abluciones religiosas o de voluptuosidades estéticas, la importancia del agua era palmaria. No es difícil imaginar lo que sufriría el refugiado en su tierra de origen cuando tenía que suprimir su alguado y su baño o andar con la camisa maloliente. No cabe duda de que redactaría estas líneas acerca de las abluciones con un gusto particular. Y, por excepción, con poca nostalgia hispánica.

El refugiado de Túnez no olvida instruir al lector en aquellas cosas que son prohibidas y permitidas durante el comercio carnal. Curiosamente, en estos temas nuestro morisco se muestra bastante arriesgado. Comienza su lección alegremente, por las cosas que son permitidas a los amantes. Es obvio que, para redactar con libertad, debe haber cerrado los códigos de Aḥmad Zarrūq, que aquí es bastante severo. Lo primero que aborda el refugiado es la posibilidad que tienen los esposos de observarse

mutuamente sus cuerpos. Aunque el varón no debe ver del todo a la “nobia” ni tener acceso a ella antes del matrimonio, una vez contraído éste, cesa toda prohibición y se le da paso a la más absoluta licencia visual: “después de casados puede y se le permite y es de premio el bella y goçalla y refoçilarsse con todo su cuerpo y ber el baso” (fol. 99r). La mujer no se queda atrás en este franco disfrute sexual que defiende el morisco, que es muy democrático en este sentido: “Y así como a él le es permitido goçar de todo el cuerpo della, lo es también a ella que goçe del todo del cuerpo dél, mirando su miembro y demás partes, y reguçijarse con él en todas las çircunstançias que pueda” (fol. 100r). Importa decir que nuestro morisco contradice aquí a muchas autoridades islámicas, que se muestran púdicas en cuanto a mirar la desnudez se refiere. El refugiado se atreve a más cuando aconseja a la mujer que “cuando esté sola con su marido haga lo que haçe la más disoluta mujer, pero que en público questé con el extremo de honestidad” (*ibid.*). Y aquí no vale invocar la autoridad de Aḥmad Zarrūq, porque el contemplativo marroquí no se atreve a tanto. Evoquemos a otro atrevido, el Arcipreste de Hita, que, buen arabizado al fin, había dado el mismo consejo a las féminas en su *Libro de buen amor*: “En cama solaz, trebejo, plasenteras e rientes. / En casa cuerdas, donosas, sosegadas, bienfasyentes” (v. 1609). Juan Ruiz es el único “erotólogo” en quien hemos podido documentar el dato, pero su repetición casi idéntica en el ms. S-2 permite sospechar que estamos ante un antiguo lugar común de la ciencia de amor árabe, que se hispanizaría desde temprano. Sería interesante saber si el morisco aprendió el *clisé* de la mujer púdica en la calle y libertina en la cama en su patria o una vez en Berbería.

Entusiasmado, nuestro autor llega incluso a defender la práctica del sexo oral, respaldándose ahora con la autoridad del “Seyx Asbag” (el sabio o jeque Aṣḥab): “que [...] mire [el baso] hasta lamello con la lengua” (fol. 99r). Importa aquí decir que nuestro autor es más osado que sus mentores Zarrūq, Algazel y Nefzāwī, que no dejan dicho absolutamente nada sobre el tema. Sin embargo, el tratadista morisco en seguida matiza su liberalismo: “aunque dijeron algunos que no es obra de persona de consideración, y que el deçir lo dicho es encareçimiento” (fols. 99r-100v). En esto viene a coincidir nada menos que con el autor del *Kāma Sūtra* hindú, que habla también de este tipo de contacto sexual, aunque lo restringe, permitiéndolo tan sólo a un erudito *brahmin*, a un ministro de estado y, en general, a un hom-

bre de buena reputación. (La costumbre del sexo oral se solía practicar entre los miembros de la casta más baja de los *shastras*, y, de ahí, seguramente, la precaución de Vātsyāyana.)

El morisco deja muy en claro, sin embargo, que desautoriza el comercio anal: “Sólo se beda el tener acto por la otra bía, porque Dios nross [nuestro Señor] dixo que la mujer es como la tierra [alude a la citada azora II, 223], para sembrar, y el sembrar no ha de ser sino en la bía que produce lo sembrado, ques la criatura; y en aquella bía no produce; demás que es cosa fea y contra la costumbre y en contra de lo que se pretende, que es la jeneración, y así, es cosa prohibida. . .” (fol. 100v). Una vez más, el erotólogo español ha leído a Aḥmad Zarrūq con pormenor. Al principio de la *Naṣīḥa*, el jurisconsulto había explicitado cuáles eran las cuatro prohibiciones principales de la vida sexual: la sodomía, la fornicación con mujer pública o ilegal, el coito en un lugar que no sea el órgano sexual, y la masturbación. Se dedica en cierto detalle al tercer caso, y lo hace casi en los mismos términos que el refugiado:

La tercera [prohibición] es el coito en otro lugar que no sea la vagina. La falta más grave es aquella que es semejante a la sodomía [. . .] El trasero de la esposa está prohibido de la misma manera que lo están los demás [traseros] [. . .] Se atribuyó a Mālīk la legalización [del trasero] pero él lo denegó, argumentando que “vuestras mujeres vuestra campiña [o labranza] [azora II, 223], y añadió: ¿Acaso se puede labrar en el lugar donde no se siembra? La cuestión del coito por el trasero es aún más grave que la fornicación simple, que conlleva de por sí la confusión de la genalogía, porque está contra de la razón y del derecho divino; ya que la salida se convierte en entrada. Hay [en esta práctica], por añadidura, agravantes de índole higiénica y daños a la salud” (fol. 138v).

Es importante señalar, de otra parte, que todos estos tratadistas —Zarrūq, Vātsyāyana, Algazel, Nefzāwī, nuestro morisco— son estrictamente heterosexuales. Y ello, no empece la tradicional tolerancia para la ambigüedad sexual que ha distinguido a los árabes a lo largo de muchos siglos de cultura. La definida heterosexualidad de nuestros tratadistas es, de otra parte, de origen coránico: el libro revelado contempla como modelo la unión conyugal que produce descendencia. Con todo, nuestro morisco apenas insiste en la sodomía, mientras que su modelo Zarrūq dedica largas parrafadas al acto prohibido en su *Naṣīḥa*, que

comienza precisamente con una alocución en contra de los sodomitas. Incluso Nefzāwī condena todo exceso sexual, incluyendo la sodomía, en su libro más libertino, *La gloria del jardín perfumado*. Y, sin embargo, es fuerza señalar que muchísimos erotólogos árabes han dado muestras de una extraordinaria permisibilidad en el tema —pongamos, por ejemplo, a Al-Tifāyī y a Al-Sūyūtī—. Pero el *corpus* de teóricos sobre el amor que venimos esgrimiendo en estas páginas representan, como ya dejamos dicho, la rama espiritual de la erotología islámica, que es con quien el refugiado cierra filas y hace escuela. Imposible pensar que nuestros tratadistas se atrevieran a contradecir al Corán o a la tradición profética: estamos ante escritores fundamentalmente conservadores desde el punto de vista moral y religioso. Son maestros de ley islámica y no podía ser de otra manera.

Muy de cerca una vez más del Corán y de sus mentores literarios, el refugiado previene contra tener relaciones con la mujer en el momento de su regla menstrual: “se le prohíbe el tener acto en el baso en tiempo de su costumbre, o estar con la sangre del parto” (fol. 100v). La mujer está, de acuerdo al Corán, ritualmente impura durante su periodo y debe abstenerse de relaciones sexuales:

Apartaos de las mujeres durante la menstruación y no os acerquéis a ellas hasta que estén puras. Cuando estén puras, id a ellas, como Dios ha mandado. Dios ama a los que se arrepienten y a los que se purifican⁴³.

Los teólogos musulmanes suelen todos coincidir con este pasaje coránico. Ya tuvimos ocasión de aludir a las pormenorizadas reglamentaciones del *Šarḥ*, con sus complicados cálculos numéricos que el morisco prefirió ahorrarles a sus correligionarios españoles. Algo más nos dice Zarrūq al respecto en la *Naṣīḥa*, pero ya es información de tipo más general (fol. 140r), como la obligación por parte del esposo de instruir a su compañera en lo tocante a los ritos de purificación de su religión. Nefzāwī, por su parte, considera que tener acto en estas circunstancias es detrimental tanto para el hombre como para la mujer: ella no recibe placer ninguno y el varón puede enfermar si alguna gota del fluido menstrual se aloja en su canal urinario (*El jardín* . . . , p. 67). Algazel, por su parte, disuade al hombre de tener relaciones

⁴³ Azora II, 22, *apud* VERNET, *op. cit.*, p. 38.

con la mujer durante su estado de “impureza”, advirtiéndole que si se concibe un niño éste padecerá de elefantiasis. Con todo, el hombre puede acostarse al lado de la mujer, y acariciarla, salvo en la región comprendida entre el bajo vientre y las rodillas (*op. cit.*, p. 87). Este detalle, que por cierto omite Zarrūq, lo va a repetir con exactitud el autor del S-2 (fols. 100v/r). Naturalmente, toda suerte de abluciones deben preparar a la mujer a reiniciar su vida erótica después de su período menstrual, y los teóricos del Islam entran en numerosos pormenores al respecto.

Posiblemente la transgresión sexual con la que más duro se muestra el refugiado es con el adulterio. De sobra lo tiene condenado el Corán: recordemos el castigo de cien azotes que reglamenta para dicho vicio la azora XXIV, 2: “A la adúltera y al adúltero, a cada uno de ellos, dadles cien azotes. En el cumplimiento de este precepto de la ley de Dios, si creéis en Dios y en el último día, no os entre compasión de ellos. ¡Que un grupo de creyentes dé fe de su tormento!”⁴⁴. El morisco censura la fornicación o “el zina” (*zinā*) con otro argumento adicional: si la mujer tiene acto con muchos hombres, nadie sabrá a quiénes pertenecen los hijos que proceden de dichas uniones, y los linajes serán, por lo tanto, imposibles de establecer (fol. 101v). A fin de evitar la caída en el adulterio, el anónimo tratadista repite un remedio que ya había ofrecido Algazel siglos antes: el hombre debe acudir a su mujer propia para satisfacer su líbido cuando se sienta tentado por la mujer ajena. Interesadamente, a Zarrūq parecería preocuparle menos la fornicación que la sodomía: a la primera apenas dedica consejos y sí, en cambio, a la segunda. Es evidente que cada jurisconsulto tenía sus preferencias y sus fobias. En estos últimos motivos temáticos, por cierto, nuestro refugiado va coincidiendo cada vez menos con el sufí de Fez, hasta el punto que parecería que ha cerrado sus códigos y que ha vuelto a poner sobre la mesa una vez más el *Ihyā'* de Algazel.

Tanto Zarrūq como su discípulo el refugiado de Túnez, sin embargo, en la mejor tradición del *adab* literario árabe, ilustran con leyendas y poemas sus consejos. El morisco pasa a narrarnos una hermosa leyenda para avalar su ataque a la infidelidad conyugal: la historia de un cestero que, requerido de amores, prefiere morir antes que violar la fe conyugal que tiene prometida a su abnegada esposa. La leyenda de este “cuasi mártir” de la castidad, de la que no se sirve por cierto Zarrūq, es bastante conoci-

⁴⁴ VERNET, *op. cit.*, pp. 360-361.

da en el mundo árabe, y la hemos podido documentar en el *Tambih al gāfilīn* del Samarqandī y en las *Mil y una noches*. En este momento, el morisco necesita unos versos que lo ayuden a explicitar la duplicidad femenina, capaz de ser fiel al hombre y a la vez tentadora y amenazante. Necesita un buen poema, ya que es el momento de culminar su lección erotológica. El refugiado pudo acaso recordar que Nefzāwī hace uso de unos versos a este propósito que toma prestados a Abū Nuwās. Zarrūq ya no lo guía. ¿Y qué se le ocurre a nuestro refugiado? Pues nada menos que poner broche de oro a su *Kāma Sūtra* hispánico con un soneto de Lope de Vega, aquel que comienza “Es la mujer del hombre, lo más bueno / es la mujer del hombre, lo más malo”. Lope estrena en los folios de nuestro morisco su contextualidad artística más desconcertante. En la *mis-en scène* literaria más novedosa de que tengamos noticia, el autor coloca al Fénix hombro con hombro con Zarrūq, Algazel, Nefzāwī, el Samarquandī, las *Mil y una noches*. En la totalidad de su manuscrito ya nos había dado buena muestra de su afición por la literatura española que le fue contemporánea y que hoy llamamos clásica: Garcilaso, Góngora, Quevedo, el romancero. Otros versos del mismo Lope (“sosiega un poco, airad temeroso”) ya habían sido esgrimidos en otro pasaje del *Kāma Sūtra español*, nada menos que para combatir el tormento de los celos de las féminas de los matrimonios plurales islámicos. No es difícil sospechar que el Fénix hubiera disfrutado de su protagonismo en el primer tratado erótico de nuestra lengua.

Ante lo dicho, salta a la vista que el autor morisco tiene verdadera madera de escritor. No se limita a la copia servil sino que reacciona creativamente frente a sus fuentes árabes, que funde con su literatura patria con un particular júbilo artístico —y, también, con un atrevimiento verdaderamente hispánico. En estos folios que al fin ven la luz los autores de Oriente y Occidente tienen un inesperado, explosivo encuentro, y es obvio que nos encontramos lejos de la literatura aljamiada del siglo anterior, que frecuentemente se limitaba a la copia exacta de sus modelos árabes. Ya hemos visto que el refugiado de Túnez es un experto en sorpresas. No es mucho que entrevere su lección magisterial sobre el amor inspirada en Aḥmad Zarrūq con sonetos de Lope, este autor morisco que tuvo la valentía de proponer, en su castellano natal, que el sexo nos acerca a la contemplación de Dios.

Pero salta a la vista que el mentor principal del morisco a la hora de escribir sobre el arte de hacer el amor rezando y buscando la unión íntima con Dios ha sido precisamente el contemplativo

de Fez. Esas lecciones no las pudo haber aprendido el refugiado con sus admirados Lope, Góngora, o Quevedo. Digámoslo de una vez: ni con Ovidio ni con Andrea Capellanus ni aun en el anónimo *Liber Pamphilus*. Cuando de arte erotológico hispánico se trata, es fuerza mirar a Oriente, porque fue allí precisamente donde miraron, buscando su inspiración espiritual y artística, nuestros tratadistas españoles.

LUCE LÓPEZ-BARALT
Universidad de Puerto Rico

يفضيه جزراً ومنها النكر للضعفاء، سرّاً سرياً -
 غير النكرية والد خفقراً، وما الغفر وهو كـ -
 مؤخر الأثر، لا في خفا أو باغض، فها أنا نكراً
 مبتدئاً ومنها النكر بينك يتركيبه ولا تعلمه اذنه
 كـ ويكر، نكر أحد أئرو خير لفرج صاحبه لـ نه
 يؤدباً، ضرورية تف بالحق، وقد تروى في رواية -
 إلى الغطاء، و"الغطاء" رضى الله عنهما ما رأيت
 إليه من سوانه صلى الله عليه وسلم فحفظوا زوا -
 يني وكنّا نقتل من أبا واحد يقتل أي يما فيه
 ونسبل بقنا عن النكر إلى أبواب أهل الله المأثورة
 فها أنا ضغوف، فلفظ الله وأنته ينكر الله لـ سر
 ينعوه، ذلّ أنغض السلب التوكيد ثلاثه
 فروع بالفعال وقوم بالنكر وقوم بالنكاح فقهة هـ -
 عليه السلام من نكر به كتاب أخيه بغير إذنه
 فكانا ينكر به جرحه وفنا لهما جعل إلى ذمى

أجل البصر، في تفسير قوله تعالى طائفة لا عسى
 مؤان - يكون بين الفروع بفتحهم الفاء، فمما فيها
 النكر وقوم قوله تعالى في التوريس بغضاً وانصاراً
 إلى أن أترو غليل ونهية ولا يجوز الخلق بالنصب
 التفسير إلى أن فتش فانه الشايع وفي بالفسرة
 إلى جنسية بوجهه وبما قاله أنيساً، حباً إلى الشيطان
 والنكرية أغير نسب النكر وقوم فوسر ليس إلا إذا
 ضروباً في تحميم ترك كما قاله نفس الشعر، وأخس
 وأشادة أنت كقرينة العليد يوماً أعتك الفاعل،
 وأنت إلى كماله أنت فادر عليه ولا عريضة أنت صابرة،
 وما حبطت أمة بنكر، إلى حمض الله قلبه و -
 أنكر إلى جانب غنة إلى حداد وتتبع انصر وظروبان
 ولا يجوز به سرور كلف إليه ولا سنيه حارماً إلى أن
 ينكر إلى طاعة لا تفج به يلا، فاما كلف -
 النكرية وقومها بفتحها إلى سرور وجور ليسب

DE SIGNOS ICÓNICOS EN ROTACIÓN: LA MANZANA Y EL PECADO ORIGINAL SEGÚN GUAMÁN POMA

La caída. La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho, y dijo a la mujer: Es verdad que Dios ha dicho: No debéis comer de ninguno de los árboles del jardín. Y la mujer respondió a la serpiente: Del fruto de los árboles del jardín comemos, pero del fruto del árbol que está en medio del jardín Dios ha dicho: No comeréis de él ni lo tocaréis, para que no muráis. Y replicó la serpiente a la mujer: No, no moriréis, al contrario sabe Dios que el día que comiereis de él se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses conocedores del bien y el mal. Entonces vio la mujer que el árbol era bueno para comer y que era agradable a la vista y deseable para adquirir la inteligencia, y tomó de su fruto y comió y dio también a su marido que estaba con ella, y comió. Se abrieron los ojos de ambos y conocieron que estaban desnudos.

Del Génesis bíblico¹

¹ *Sagrada Biblia*. Edición de los padres Pedro Franquesa y José María Solé. Barcelona. Regina. 1966:36-37. El puertorriqueño Luis Palés Matos ofrece una versión posmodernista del mito edénico en “Fruta prohibida”, del libro *Azaleas* (1915); cito el poema de la edición crítica que preparo de la poesía de dicho autor:

FRUTA PROHIBIDA

Para la amada de fuego

Era la noche plétora de un delirio chispeante.
Era una indiferencia sonámbula y fragante:
la muda indiferencia de los astros, despiertos
como un diluvio de ojos parpadeantes y abiertos.

FRUTO, descendiente semiculto del lat. *fructus*, -us, “usufructo”, “disfrute”, “producto”, “fruto”, derivado de *frui* “disfrutar”. Primera doc.: *fruitu*, segunda mitad del s. x, *Glosas Silenses*

J. COROMINAS: *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*²

fructus, us (de *fruor*). m. Plin., Cic., Dig. Derecho de percibir y utilizar los frutos de una cosa cuya propiedad pertenece a otro, servidumbre de usufructo, usufructo. // (fig.) Plaut., Cic. Goce, uso. // Cic., Nep., Lucr. Goce, placer. *Expieri vitae fructibus*, Lucr., hartarse de los goces de la vida. // Hor., Cic., Liv. Aquello de que uno disfruta; producto, provecho, ganancia, utilidad, renta, beneficio. **Fructus praediorum**. Cic., los rendimientos de las tierras. // Cic., Hor., Plaut., Quint., Vitruv., Petr., Frutos de los árboles y de las tierras. // Ov., Phaedr., Sen., Juv. (fig.) Fruto, recompensa, ventaja, resultado, efecto.

malum, i. (del gr. *melon*). n. Hor., Plin., Varr., Col. La manzana, fruto del manzano (y por analogía los frutos similares).

malum, i. (de *malus, a, um*). n. Mal, desgracia, calamidad.

AGUSTÍN BLANQUEZ FRAILE: *Diccionario manual latino-español y español-latino*³

Era un vaho de perfume de hembra en los jardines,
 bajo la enredadera de los blancos jazmines;
 y aquellas, las estrellas, nos miraban temblando;
 y vino el paraíso de anhelos suspirando;
 y vino aquel deseo de la mujer primera,
 y tembló sorprendida la casta enredadera;
 y en el febril incendio de nuestra edad temprana,
 tú desecha en querellas, yo en el amor ardiente,
 probamos los dulzores de la roja manzana,
 y vimos cómo alegre silbaba la serpiente. . .

² Vol. II. Madrid. Gredos. 1954:585.

³ Barcelona. Sopena. 1973:210, 294.

La diferencia entre las palabras y las cosas, decía Foucault en 1966⁴, funda el barroco. Esta conciencia de la ficcionalidad inaugura la modernidad literaria en el siglo xvii desde la famosa interrupción de la batalla entre don Quijote y el vizcaíno, que nos obliga a entrar en los trasbastidores de la gran obra cervantina para asumir nuestra realidad de lectores y reconocer en la novela al género que se mira a sí mismo hacerse⁵. El paroxisma de autorreferencialidad que a partir de esta escena produce en el *Quijote* un narrador oscilante que se desdobra en más de una decena de máscaras tiene su contraparte pictórico en *Las meninas* de Velázquez, la tan contundente reflexión sobre la representación iluminada por Foucault en *Les mots et les choses*.

Diferencia *versus* analogía, en un siglo desengañado de las virtudes de lo natural. El signo miente y leerlo como sustituto de la realidad causa la locura de Alonso Quijano. Los bodegones o naturalezas muertas que proliferaron como género menor en el renacimiento, y cuya ambición mimética fue tal que la historia del arte nombró a una de sus manifestaciones extremas como *trompe l'oeil*⁶, en el xvii se conocen como *vanitas*, en una clara alusión a la engañosa fragilidad no sólo de los bienes terrenales, sino del arte que pretende reproducirlos. La figura cimera de nuestro barroco, Sor Juana Inés de la Cruz, participó explícitamente de esta conciencia del artificio, al deconstruir la ilusión analógica de uno de sus retratos:

Éste que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

⁴ *Les mots et les choses*. Paris. Gallimard, 1968.

⁵ STEPHEN GILMAN ofreció en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico unas importantes reflexiones al respecto en su conferencia "Interruption and Experience in *Don Quijote*", del 24 de noviembre de 1980. La interrupción es otro nombre para la técnica de la suspensión, elemento fundamenal de la retórica barroca, del que habla JOSÉ ANTONIO MARAVALL en *La cultura del barroco* (Barcelona/Caracas/México, Ariel, 1980).

⁶ Se trata de aquellas pinturas en las que mediante una ilusión óptica se rompe la frontera entre el espacio visual y el espacio del espectador.

es un vano artificio del cuidado,
 es una flor al viento delicada,
 es un resguardo inútil para el hado;

es una necia diligencia errada,
 es una afán caduco, y bien mirado,
 es cadáver, es polvo, es sombra, es nada⁷.

Sobre mentiras —o la diferencia barroca— hablaremos aquí, tomando como signo de referencia la **manzana** en dos dibujos del cronista andino Felipe Guamán Poma de Ayala, autor de la *Nueva coronica i buen gobierno*, de 1615⁸.

La crónica ilustrada del autor indio constituye un ejemplo singular de la visión de los vencidos. También carta a Felipe III, contiene una etnografía de la prehistoria andina, una narración de la conquista española, la descripción de los abusos sufridos por los indígenas durante el proceso de colonización, y una utopía de buen gobierno para su Perú nativo. Desde 1908, cuando Richard Pietschmann la descubrió en la Biblioteca Real de Copenhague, la *Nueva coronica* se ha convertido en la fuente primaria más importante para la antropología andina y para la historia del virreinato peruano. Tan sólo recientemente su texto visual se ha empezado a examinar en tanto forma: como un mensaje complejo trabajosamente elaborado para comunicar mensajes múltiples⁹.

En otro lugar¹⁰ abordé los dibujos de Guamán Poma sobre

⁷ Cito de las *Obras escogidas* de SOR JUANA (Barcelona, Bruguera, 1968:189).

⁸ Hay dos ediciones fundamentales de la *Nueva coronica i buen gobierno*: la facsimilar, del Instituto de Etnología de París, editada bajo el cuidado de Paul Rivet por primera vez en 1936 (y reimpresa en 1968), y la crítica, a cargo de John V. Murra y Rolena Adorno (México, Siglo Veintiuno, 1981, tres volúmenes). Los textos verbales los citaré de la edición crítica para facilitar su lectura, ya que dicha edición dota al texto de puntuación y añade los acentos y las tildes allí donde hacen falta. En cuanto a los dibujos, los reproduzco de la edición facsimilar.

⁹ Refiero al lector a los siguientes libros: de ROLENA ADORNO: *Guamán Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru* (Austin, University of Texas Press, 1986) y *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989); y de MERCEDES LÓPEZ-BARALT: *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (Madrid, Playor, 1987) e *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala* (Madrid, Hiperión, 1988). Ambas son co-autoras, con BERNADETTE BUCHER, de *La iconografía política del Nuevo Mundo* (edición de Mercedes López-Baralt, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990).

¹⁰ MERCEDES LÓPEZ-BARALT: "La estridencia silente: oralidad, escritura e

banquetes. Entonces me interesaba estudiar la oralidad, mediada en la *Nueva coronica i buen gobierno* por la escritura, deteniéndome en la retórica del grito (la ironía y la comunicación subliminal) tan importante en un texto político como lo es el del cronista indio. Me interesó examinar el tono (en particular, la estridencia) en textos silentes. Ver cómo se construye el grito en un texto escrito, sin puntuación ni marcadores sintácticos. Y, ya en el terreno de la traslación de los códigos, ver cómo traduce el contenido psíquico del grito en un texto icónico, sin palabras. Ambas imágenes constituían un importante ejemplo de la conjunción de sexo y violencia, tema que confiere un carácter estridente a un buen número de los dibujos del cronista indio. La vociferación visual, con su contraparte verbal, es parte de la retórica sermonaria que, como bien ha visto Rolena Adorno, predomina sobre el impulso narrativo del texto del autor andino¹¹.

Hoy quiero volver sobre los dibujos de las páginas 505-509 y 603-617 para considerarlos como bodegones barrocos en los que frutas y aves trascienden en la intención analógica de celebrar la abundancia del mercado típica de la naturaleza muerta renacentista. Se trata de dos dibujos que presentan una extraña simetría. Ambos ofrecen una escena del mundo al revés: una comelata en que un español de cierta jerarquía (un corregidor, un sacerdote) agasaja a sus inferiores (indios, mestizos, mulatos) con motivos ulteriores de sacar partido a esta condescendencia. Sobre ambas mesas aparecen, junto a vasos, copas, platos y cuchillos, unos elementos curiosos. En primer lugar, una bandeja que contiene, como si fuera un ave lista para ser devorada, un diminuto cuerpo de mujer. La connotación es clara: una de las ganancias de semejante generosidad será para el español el acceso sexual a algunas de las parientas de los convidados. El texto verbal que sigue al dibujo confirma esta interpretación:

Cómo los dichos padres y curas de las dichas doctrinas a los y indios tributarios le llaman “don Juan”, “don Pedro” o pónese a comer y conuersar con ellos porque ande al trato o porque están amancebados con sus hijas o ermanas. Y menosprecia y lo echa y destierra a los señores prencipales de título. Y acá ay muchos “don” y “doña”

iconografía en la *Nueva coronica* de Guamán Poma”. *La Torre*. Universidad de Puerto Rico. 1990.

¹¹ ROLENA ADORNO: *Guamán Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru* (1986).

de indio bajo mitayo. ¡Qué buen don Juan-Mundo-al-rreués conbida al borracho! (pp. 604-618)

Pero si nos fijamos en el primero de los dibujos, también hay sobre el mantel dos objetos redondos que pudieran ser frutas con sus tallos. Aunque la claridad con que se perfila en la bandeja el cuerpecito femenino nos inclina a sospechar que existen objetos no identificados en estas mesas. El próximo dibujo devela brutalmente el misterio: la inocente fruta situada a mano derecha se ha convertido en un sexo masculino, del que sale una impúdica y nada metafórica flecha que apunta, cómo no, a su justo lugar en el cuerpo del sacerdote que preside la comida¹².

El autor andino ha tronado una vez más, gráficamente, contra la fornicación. Y este grito visual tiene, como el verbal, un sentido claramente político: denunciar el mestizaje que como fruto de la violencia colonial amenaza con despoblar las comunidades indígenas y desestructurar el orden tradicional andino.

El empleo político de la asociación simbólica de la fruta con el sexo no se debe a la “imaginación calenturienta” del cronista indio, de quien la insistencia repetitiva de su prédica en favor de sus hermanos de raza mereció en una ocasión el epíteto de “chá-chara alegre, acaso avivada por el alcohol” por parte de Porras Barrenechea¹³. Ni captar esta tan evidente señalización sexual es producto del notorio “piensa mal y acertarás” hispánico: ya Miguel Hernández había dicho: “Basta con mirar y se llena de verdad la mirada”... Que hay casos paralelos lo veremos enseguida.

En otro *corpus* de ilustraciones coetáneo (1590-1634) y comparable al de Guamán Poma, por tratarse de 400 grabados sobre el tema de la conquista y colonización del Nuevo Mundo (el autor andino produce 398), reaparece la cornucopia cifrando un mensaje político a partir de la connotación sexual. Me refiero a la colección de trece volúmenes de los *Grands Voyages* del editor belga Theodore de Bry, quien propone una visión específicamente protestante de la gesta colonizadora para difundir la llamada “leyen-

¹² Los textos que suceden a ambos dibujos no explicitan las connotaciones sexuales de frutas y aves en dichas mesas. Como en tantos otros casos de la *Nueva coronica*, el dibujo aporta un mensaje que no está contenido en el texto verbal.

¹³ RAÚL PORRAS BARRENECHEA: *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*. Lima. Lumen. 1948:64.

da negra''. Y en particular al grabado que Bernadette Bucher, quien ha estudiado con singular penetración la iconografía política de los *Grands Voyages*, ha nombrado como "la ofrenda fatal"¹⁴.

Dicho grabado, del volumen IV (1594), constituye una variante invertida de otro anterior sobre la caída de Adán y Eva que abre la colección. La esposa del cacique de Venezuela ofrece al gobernador español una cesta de frutas que habrá de ser —como en el caso de Eva— la perdición de los suyos. Según el análisis de Bucher, sobre el español recae la responsabilidad de haber contaminado al Nuevo Mundo con el pecado original, al representar el papel del demonio, no tentador, sino ingrato. La violencia del canibalismo tupinambá que plega de escenas orgiásticas el tercer tomo de los *Grands Voyages* será el resultado del pecado del conquistador español: faltar a la reciprocidad obligada por el don de frutas, metáfora —como lo vería hoy Marcel Mauss¹⁵— de la posibilidad de alianza sexual. La segregación característica del esfuerzo colonizador protestante queda así justificada desde la perspectiva de esta colección por el precedente ibero.

Lo que tenemos, tanto en el caso del grabado de De Bry, como en el del dibujo de Guamán Poma en que la fruta se torna pene con flecha, es el tema del pecado original manipulado políticamente para fines opuestos: en el primer caso, imperiales; en el segundo, nativistas.

Examinemos más de cerca la subversión del tópico bíblico en el dibujo del autor andino. Curiosamente en los pasajes de la *Nueva coronica* alusivos al Génesis no figura la manzana ni la tentación. Adán y Eva aparecen desexualizados en el dibujo de la página 12, "CRIÓ DIOS AL MUNDO/ENTREGÓ A ADÁN Y EVA": se trata de una desnudez edénica en la que se hace abstracción, como lo ha notado Adorno, de los genitales¹⁶. Guamán Poma presenta una visión amable de los primeros padres:

¹⁴ BERNADETTE BUCHER: *La sauvage aux seins pendants* (Paris, Hermann, 1977); publicado por la University of Chicago Press en 1981 como *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of De Bry's Great Voyages*.

¹⁵ MARCEL MAUSS: *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange* [1925]. Traducido al inglés por Ian Cunnison y anotado por Evans Pritchard: *The Gift, Froms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. New York. W. W. Norton and Co. 1967.

¹⁶ ROLENA ADORNO: "On Pictorial Language and the Typology of Culture in a New World Chronicle". *Semiotica* 36. Nos. 1-2. 1981:51-106.

Para que veáys, cristiano letor, de las maravillas y merced que Dios hizo para el bien de los hombres, que como dios crió el mundo seys días, y para rredimir el mundo y los hombres trauajó treynta y tres años y murió y perdió la uida y por el mundo y por los hombres. Sauiendo lo mejor de los tiempos y años, hizo a nuestro padre Adán y a nuestra madre Eua, el cielo y la tierra y la agua y uiento, pezes y animales, todo para los hombres, y el cielo para poblarnos a los hombres (p. 13).

De la escena de la creación de Adán y Eva el cronista indio pasa un poco más adelante a lo que llama “PRIMER GENERACIÓN DEL MUNDO de Adán i de su muger Eua” (p. 23). Esta sección comienza la genealogía bíblica después de la siguiente afirmación relativa a Adán: “fue criado por Dios el cuerpo y ánima”, y está precedida de un dibujo que presenta una escena idílica. Adán labra la tierra mientras Eva lo mira sosteniendo en brazos a sus dos hijos, uno de los cuales está lactando. El gallo y la gallina escarban el suelo, buscando también su alimento, y dos aves vuelan en el cielo. Guamán Poma traduce el aserto bíblico de que el mundo está bien hecho a categorías andinas, tanto numéricas como espaciales. Por una parte tenemos la insistencia en la dualidad (hombre y mujer, dos niños, gallo y gallina, dos aves, sol y luna), que como ha visto Zuidema¹⁷, es uno de los principios numéricos que sientan la base de la organización social y espacial andina. Y por la otra el hecho de que el dibujo reitera, como lo he explicado en otro lugar¹⁸, la estructura cosmológica del altar mayor del templo de Coricancha en el Cuzco, según el modelo que presenta Joan de Santacruz Pachakuti Yamqui en su crónica de 1613: el sol y el varón a la derecha¹⁹, la luna y la mujer a la izquierda, un eje (la azada de pie) en el centro, y como resultado de la conjunción de los sexos, el fruto de la vida: dos niños.

La franca omisión del acto libertario y transgresor de los primeros padres es voluntaria. El mundo armonioso de Adán y Eva ha de servir de pórtico a las cinco edades de indios. La intención

¹⁷ Ver MERCEDES LÓPEZ-BARALT: *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, p. 200.

¹⁸ *Ibid.*: capítulo siete.

¹⁹ En los dibujos del cronista el criterio para decidir la izquierda y la derecha es el eje interno de la imagen, y no el ojo del espectador. Ver *ibid.*, capítulo siete.

de Guamán Poma en esta primera parte de su manuscrito no es, como parece a primera vista, etnográfica, sino política. Adorno ha notado con acierto la polémica oculta que sostiene el autor a lo largo de esta sección contra los detractores de la humanidad del amerindio²⁰. El argumento que subyace la descripción de las cinco edades es la tesis monogenética del origen de la humanidad. La creación del hombre se dio una sola vez en un solo lugar, por lo que los indios provienen de Adán y Eva. En otras palabras, son tan humanos y tan cristianos como los primeros padres: “Y otros dixeron que los yndios eran salvages animales; no tuvieran la ley ni oración ni áuito de Adán” (pp. 60/60). Cada una de las edades andinas comienza con la afirmación de que los indios son descendientes de Adán o de Noé o de ambos (“De Uari Uira Cocha Runa desendió Uari Runa, Yaro Bilca, desendió Purun Runa, Yara Bilca, desendió Auca Runa, Yaro Bilca. Este fue rrey lexítimo que desendió de Adán y de Noé”, p. 75; “la primera historia de los primer rrey Ynga que fue de los dichos legítimos dezendientes de Adán, Eva y multiplico de Noé”, p. 80)²¹. Más aún: Guamán Poma contradice la opinión compartida por muchos europeos de la época de que los indios, como las razas semíticas, provienen de Cam, uno de los hijos de Noé²²: “Otros quieren dezir que los yndios salieron de la casta de judíos; parecieran como ellos y barbudos, zarcos y rrubios como español, tubieran la ley de Muyzén y supieran la letra, leer y escriuir y serimonias” (p. 60). De ahí que la visión positiva de la primera pareja humana sea necesaria para sustentar la postura igualitaria del cronista. Igualdad que traduce en la identidad entre Adán y Eva y la primera pareja andina. Los *uari uiracocha runa* aparecen en la página 48 en un dibujo muy similar al de Adán y Eva de la página 23: el varón a la derecha arando la tierra y la mujer a la izquierda. La fusión arquetípica de ambas parejas (que le sirve a Guamán Poma para sustentar la humanidad andina: “Y no adoraban a los ydolos demonios uacas. Comensaron a trauajar, arar, como su padre Adán”, pp. 50/50) se desprende no sólo de la simetría estructural de ambos dibujos, sino de dos detalles: el primer hombre de la era de *uari uiracocha*

²⁰ ROLENA ADORNO: *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala*, p. 22.

²¹ Parecidas afirmaciones se encuentran en las páginas 89 y 367/369.

²² Ver MARGARET HADGEN: *Early Anthropology fo the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Philadelphia, The University of Pensylvania Press. 1971.

*runa*²³ ostenta la barba de Adán, y Adán emplea su *chakitaklla*, el arado de pie andino²⁴. A lo largo de la *Nueva coronica* Adán y Eva serán invocados con una intención tanto modélica como ideológica: Guamán Poma establece la equivalencia entre ser buena criatura de Dios y ser “hijo de Adán y de su muger Eua” (pp. 526/540), alaba a Pero Sánchez, natural de Valladolid, por tratar bien a los indios, llamándolos “ermanos míos, hijos de Adán” (pp. 734/748).

Hablábamos de omisión voluntaria del episodio de la manzana en la versión del cronista del relato bíblico, puesto que no se trata de desconocimiento. El pecado original asoma su fea cara en uno de los sermones que sirven de epílogo a las secciones sobre las coyas (Guamán Poma los llama “prólogos”), cuando el autor andino amonesta así a las mujeres del virreinato: “Nos espantéys, mugeres. El primer pecado que acometió fue muger. La Eua pecó con la mansana, quebró el mandamiento de Dios. Y acá el primer ydúlatra comensastes, muger, y ciruistes a los demonios” (p. 144). El cronista ha escamoteado el tema del pecado de su presentación idílica de Adán y Eva en tanto primeros padres del hombre andino, que fue —según la *Nueva coronica i buen gobierno*— monoteísta y cristiano por intuición en las primeras cuatro edades de indios, para introducirlo —y no es casualidad— en la quinta edad, la de los incas, culpables de haber introducido la idolatría en los Andes. Mama Huaco, madre del primer inca, Manco Capac, fue hechicera y causó que el indio andino errara el camino de la fe, según el cronista. Como instrumento de pecado, es digna heredera de Eva. Recordemos la ambigüedad cultural de Guamán Poma, indio que se proclama heredero de dos dinastías reales, la de los incas y la de un señorío étnico de Huánuco sojuzgado por los incas, los yarovilcas. De cara a los españoles se siente inca y hace la apología del incario, pero frente a los incas se afirma como yarovilca²⁵. En el texto predomina la identificación del

²³ El mismo nombre de la primera edad de indios está ideologizado: en él coexisten el recuerdo de unos de los estados más poderosos que antecedieron a los incas, el de los huari, y el recuerdo del dios creador andino, Wiraqocha.

²⁴ Interesantemente, Adán y Eva se funden en un mito recogido en Vicos en 1965 en una sola deidad, el padre de la primera humanidad, Adaneva. Se trata, como en el caso de Guamán Poma, de la fusión del mito bíblico con el andino (ver ALEJANDRO ORTIZ RESCANIERE: *De Adaneva a Inkarrí: una visión indígena del Perú*, Lima, Retablo de papel, 1973).

²⁵ He examinado este problema en “La metáfora como *traslatio*: del

cronista con la rama paterna de su linaje (“porque el hombre haze la casta, que no la muger”, pp. 454/456), que lo hace engrandecer la memoria de su ascendencia yarovilca, cuya época —la de los *auca runa*— eleva a la categoría de edad dorada.

Lo que me interesa subrayar aquí es que el pecado original (y la fruta como su emblema) aparece por primera vez en la *Nueva coronica* ligado al imperialismo, en este caso, el de los incas. La fruta como fuente de pecado reaparece en la mesa del banquete de marras presidido por el cura, pero con dos inversiones: ahora el culpable es el varón y la mujer la víctima, y el imperio es el español. Pero, hecha la conexión fruta/pecado/situación colonial, ¿podemos vincular la fruta del dibujo de Guamán Poma con el pecado original? Me atrevo a pensar que sí, por la forma de la fruta, que parece ser la de la manzana²⁶, aunque esto no es posible asegurarlo. Sin embargo, no era extraño en la época ver en el pecado original la causa de la hecatombe colonial. En 1679 un escritor inglés, Adriaan Beverland, autor de *De peccato originali*, así lo propone. Según Beverland²⁷, el pecado original yace detrás de la violencia humana; hace del *homo homini lupus*: “Nous croions que les égarements de la raison humaine sont une suite de ce funeste peché originel qui Adam commit avec Eve, par le secours du Démon et peut-être à l’imitation du Démon” (p. 203). Desenmascarando con asombrosa modernidad la justificación religiosa del colonialismo, afirma: “Le desir de faire un proselyte et de gagner un homme à la foi est de tous les desirs peut-être le plus trompeur et celui qui s’accomplit le plus mal”

código verbal al visual en la *Nueva coronica* de Guamán Poma”, *El tapiz por el revés (Sobre traducción)*, Ángel Casares/Marshall Morris, eds., Academia Puertorriqueña de la Lengua Española/Universidad de Puerto Rico, 1986: 182-199.

²⁶ Aunque el tercer capítulo del Génesis no identifica al árbol del conocimiento con ninguna especie botánica, la cultura occidental lo identificó desde temprano con el manzano, eco probable de la mitología pagana.

²⁷ El autor subrayará en su tratado la ambigüedad del término fruta y sus connotaciones eróticas (cito por la edición francesa del tratado, impreso en *Le Monde* en 1714, que lleva el título de *État de l’homme dans le peché original où l’on fait voir quelle est la source, quelles les causes et les suites, de ce peché dans le Monde*): “Manger, dévorer sont aussi chez les Anciens Ecrivains des termes Mystérieux, et le mot de fruit, aussi bien que le Verbe frui d’où ce mot derive et qui signifie jouir, s’emploient souvent dans la même occasion. On dit tous les jours que les enfants sont des fruit du Mariage, qu’une femme a perdu son fruit etc.” (p. 169).

(p. 201). Pero no se interesa por el imperialismo en términos abstractos, sino que alude directamente al caso de América: “Los Chretiens ont mis sous le joug les peuples du Nouveau Monde; ils vont tous les ans acheter et vendre des hommes que l’on traite en bêtes, et dont la vie est moins chère que celle des chiens” (p. 191).

Este tratado, que a primera vista parece un mero ejercicio escolástico, al plantear las consecuencias históricas del pecado original, cumple un propósito claramente político: por estas ideas, y por haber establecido sin embages el simbolismo sexual tanto de la serpiente como de la manzana, fue prohibido en su momento. Como Beverland, Guamán Poma también ve en el tentador del jardín del Edén la fuente de la tragedia de Indias. Insiste una y otra vez en su crónica que el pecado luciferino, la soberbia (del que participaron Adán y Eva al querer probar la fruta del árbol del conocimiento, para, como dioses, tener la libertad de elegir entre el bien y el mal), es el causante de la desgracia del Perú. Huascar, al incitar la guerra civil con Atahualpa (el “alboroto entre ermanos”, como lo llama el autor andino), “pierde con la soberbia todo su rreyno” (pp. 386/388). La soberbia nativa abre el camino a los españoles (“soberbiosos como Lusefer, el gran diablo”, pp. 437/439), quienes guiados por el mismo pecado logran la conquista y colonización del Perú. La expresión suprema de la soberbia se dará en el virrey Toledo, responsable del “mundo al revés” que desarticula de una vez para siempre el mundo tradicional andino al sentenciar a muerte al líder de la resistencia incaica, Tupac Amaru. “Querer ser más que el rrey” (pp. 452/454) o la transgresión del orden cósmico —sólo un rey puede ajusticiar a otro— le costará, según la interpretación del cronista, la muerte: “la soberbia le mató a don Francisco de Toledo” (pp. 459/461).

Regresando a los dos bodegones del cronista andino, miremos más de cerca la oferta de las mesas del corregidor y el sacerdote. Es imprescindible la consideración de los dos dibujos como una unidad, pese a que los separan unas cien páginas. Esto sucede con otras parejas de dibujos de Guamán Poma, vinculados por una simetría más cercana al pensamiento mítico que al pensamiento histórico²⁸; lo noté en las escenas sobre Adán y Eva y la primera pareja andina, pero también se da en las imágenes sobre

²⁸ La repetición, como lo ha visto MIRCEA ELIADE (*Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973) constituye la marca discursiva del mito.

la decapitación de Atahualpa y de Tupac Amaru²⁹, en los dibujos sobre el Inca con su consejo real y el autor con sus informantes³⁰, en las dos versiones de la Santísima Trinidad³¹, en las representaciones respectivas de Luis de Ávalos y Santiago Apóstol a caballo pisando indios, en la escena que muestra al indio en la cárcel para los traidores del incario amenazado por crueles animales que se transforman en un dibujo posterior en metáforas para los funcionarios coloniales en la sociedad virreinal...³²

En la primera mesa sobresale el detalle de la bandeja con el ave; en la segunda, el de la manzana con la flecha. Ya vimos cómo estos objetos (ave y fruta) se transforman, delante de nuestros ojos —al acercarnos— en un diminuto cuerpo femenino el ave y en un pene con flecha la fruta. Ambos objetos están presentes en las dos mesas, pero el foco del cronista privilegia uno en cada caso a expensas del otro, que aparece un tanto desdibujado. Sin embargo, resulta claro que la mesa del corregidor está anticipando la del cura. En otras palabras, Guamán Poma comienza a dibujar el segundo banquete a partir del primero. Allí la susodicha fruta ya tiene un boceto de pene, y un tallo que apunta a la dirección donde ha de estar el sacerdote. Ello prepara al lector para mirar el próximo dibujo más detenidamente.

Porque en esta primera mesa todo apunta a la conjunción de los sexos. Hay no una, sino dos frutas: una insinúa la forma del sexo femenino; la otra, la del masculino. Los motivos predominantes de ambas (la fruta/pene y el ave/mujer) son ambiguos. La fruta por su forma suele asociarse coloquialmente al sexo femenino y en el contexto occidental recuerda a la Eva bíblica, y sin embargo aquí se trueca en falo. Por su parte, el ave de la bandeja, que parece una mujer desnuda, tiene una connotación masculina. A primera vista es un pollo, pero la segunda mirada lo ve como hembra. ¿“Polla”? La palabra vulgar con que se alude al miembro viril no es reciente. En la España de los siglos xvi y xvii “pollo” tiene, además del sentido denotativo, una acepción obscena³³. En *La Dorotea* (1588-1632) de Lope la protagonista le

²⁹ He comentado ambos en *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (Madrid, Playor, 1987).

³⁰ Ver MERCEDES LÓPEZ-BARALT: *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, capítulo VII.

³¹ *Ibid.*, capítulo X.

³² Ver MERCEDES LÓPEZ-BARALT: “La metáfora como *traslatio*: del código verbal al visual en la *Nueva coronica* de Guamán Poma”.

³³ Cito del *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de JOAN CORO-

dice a su madre que está harta de comer pollo, y no se queja precisamente de la dieta. Data del siglo XVI en Castilla el rito de “las vistas”: la costumbre de los novios de mostrar la cama de matrimonio con el ajuar antes de la boda. La colcha solía estar decorada con dibujos de pollos, con una alusión erótica clara para la época³⁴. No debe extrañarnos la connotación, ya que otros términos alusivos al ave (“pájaro”, “pico”) nombran familiarmente el falo.

El erotismo de estos bodegones parece cosa del siglo XX (pensemos en Cézanne y sus manzanas)³⁵, pues ciertamente tiene poco que ver con los bodegones españoles de la época³⁶; sin embargo, Guamán Poma no es el único en su momento en hacer estas asociaciones icónicas. Basta recordar al neerlandés Hieronymus Bosch (el Bosco: c. 1450-1516), uno de los pintores favoritos de Felipe II, quien adquirió varios de sus cuadros para

MINAS (Madrid, Gredos, vol. IV, 1981, p. 600): PULLUS fue primitivamente la cría de cualquier animal, y aún se empleó en latín como adjetivo en el sentido de ‘pequeñito’ (Plauto, S. Jerónimo); no es, pues, extraño que *polla* aparezca en el Cronicón mozárabe del Pacense (h. 754) con el sentido de ‘muchacha’, ac. que tiene hoy en el habla familiar [ej. de Lope en Aut], y que está en la base de la ac. obscena, y que será más bien tradicional que creación reciente [...].

³⁴ En la escena VI del segundo acto de *La Dorotea* (edición de José Manuel Blecua, Universidad de Puerto Rico/Revista de Occidente, 1955) dice la protagonista: “Todo lo tengo de dejar. ¡Pollo, pollo! Ya me tienen más cansada que castañas en cuaresma”. Nótese el plural de “tienen”: el personaje se refiere metonímicamente a los hombres a través de la alusión al miembro viril. Debo éste y el dato de “las vistas” a Francisco Márquez Villanueva (comunicación personal del 17 de junio de 1990).

³⁵ Refiero al lector al hermoso ensayo de MEYER SCHAPIRO, “The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life” (SCHAPIRO, *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York, George Braziller, 1979). La literatura clásica cultivó la asociación entre la manzana y Eros (presente en los poemas de Virgilio y de Propertius), y es una de las fuentes del pintor francés. Partiendo del cuadro “El pastor enamorado”, en que, como en la tercera égloga de Virgilio, el regalo de las manzanas conquista el amor de las pastoras desnudas, Schapiro propone que el interés posterior de Cézanne en cultivar el género de la naturaleza muerta, que en su caso privilegia entre las frutas la manzana, es un desplazamiento de su interés erótico.

³⁶ FRANCISCO PACHECO, en su *Arte de la pintura* de 1638 (edición del Instituto de Valencia de don Juan, Madrid, MCMLVI), afirma “cuan importante es al pintor que ha de ser universal la verdadera imitación de tanta variedad de aves y animales” (Libro tercero, capítulo VIII): obviamente la ambición mimética predomina sobre cualquier intento simbólico.

El Escorial. Su famosísimo *Jardín de las delicias*, una suerte de visión perversa del paraíso terrenal, prolifera en frutas y flores que acompañan los retozos de los amantes: el tomarlas traduce en términos lingüísticos el sentido eufemístico del acto sexual. También es notable, entre otros, el caso del pintor flamenco Joachim Beuckelaer (c. 1535-c. 1575). Pongo como ejemplo dos de sus escenas de mercado, comentadas recientemente por Ethan Matt Kavalier³⁷. En el primero, la verdulera tiene su mano sobre una col (en los Países Bajos, un símbolo para la vagina), mientras con ella señala a dos amantes besándose. En el segundo, el vendedor de pollos (obvio símbolo fálico) se excita al acariciar a su amiga, condición anatómica que se desplaza al cuchillo y la faltriquera que cuelgan de su cintura, y cuya forma y posición reproducen la de los testículos con el falo erecto (el mensaje erótico se reitera en el gesto de levantar la mercancía triunfalmente). Sin embargo, hay una diferencia importante entre la intención del arte de Guamán Poma y el de su contemporáneo en Flandes: este último celebra la naturaleza y la fertilidad, mientras que el autor andino vocifera contra los abusos de la colonización.

Pollo/mujer/polla/falo, fruta/vulva, fruta/pene, fruta/pene-hoja/flecha... Al devenir múltiple, el signo icónico nos engaña y sorprende. La analogía cede a la diferencia, a la representación de la metáfora. En este momento Guamán Poma no anda lejos del retratista del emperador Maximiliano II³⁸, famoso por sus composiciones de rostros y bustos a base de frutas y flores. Arcimboldo (1527-1593, nacido en Milán, cuando era una dependencia de la corona española) extrema la analogía hasta hacerla estallar. Bernadette Bucher ha notado la incapacidad de la pintura para expresar una comparación, ya que no hay traducción icónica para los nexos verbales que conectan los dos términos del símil³⁹. Al conservar ambos términos de la comparación (el comparado o real y el comparable o imaginario), el símil en los cuadros de Arcimboldo se trueca necesariamente en metáfora. Pero la identidad de los objetos no depende de la simultaneidad de la percepción, sino de la rotación de la imagen o del movimiento del

³⁷ Ver su "Erotische Elementen in de Markettaferelen Van Beuckelaer, Aertsen en Hun Tijdgenoten" (*Joachim Beuckelaer, Het markt - en keukenstuk in de Nederladen: 1550-1650*, Stad Gent, Gemeentekrediet, 1987:18-26).

³⁸ Como pintor de la corte en Praga también sirvió a Fernando I y a Rodolfo II.

³⁹ BERNADETTE BUCHER, *op. cit.*

espectador, que ha de alejarse para ver el rostro y acercarse para darse cuenta de que la nariz es un calabacín, la mejilla una pera, la boca una cereza, etc. La distancia, que establece el sentido, es el dispositivo de la ambigüedad que comparte Guamán Poma con Arcimboldo. Podemos aplicar al autor andino las palabras de Barthes al respecto:

Arcimboldo virtually progresses from Newtonian painting, based on the fixity of the objects represented, to an Einsteinian art, in accordance with which the observer's shift in position forms part of the status of the work (p. 50).

Dicho en otras palabras: el movimiento de la mirada produce la metamorfosis del signo icónico. Y la proliferación de sentidos funda el exceso barroco, marcado por la inestabilidad y la pérdida de un centro fijo⁴⁰. Movilidad fecunda que crea, como sugiere Achille Bonito Oliva, un estado permanente de posibilidad⁴¹.

Arcimboldo, rescatado del olvido por los surrealistas, resulta hoy de una asombrosa modernidad. Roland Barthes ve en su pintura un fundamento lingüístico⁴². Veamos por qué. El lenguaje humano tiene dos articulaciones: su discurso se puede desmontar dos veces, primero en palabras (unidades con sentido) y luego las palabras en sonidos o letras (unidades mínimas sin sentido autónomo). Esta estructura no es compartida por las artes visuales. Si bien es posible discernir las formas —líneas y puntos sin sentido propio— que componen el discurso icónico, éste carece de la segunda articulación, constituida por unidades con sentido. Arcimboldo torna a la pintura en lenguaje al dotarla de la doble articulación: la cabeza se puede descomponer en formas que son ya de por sí objetos nombrables (equivalentes a palabras), que a su vez se componen de unidades sin sentido (puntos y líneas). No hay denotación en estado puro ya que los elementos que configuran el rostro ya tienen un sentido. De nuevo, Guamán Poma participa —al menos en su representación de frutas y aves en las dos escenas de banquetes— de esta subversión del lenguaje visual que constituye el aporte revolucionario de Arcimboldo.

⁴⁰ Recordemos que criterio que caracteriza el espacio renacentista es el de la simetría: la equivalencia de dos lados en torno a un eje central.

⁴¹ Ver "Chamber Nature" (*Arcimboldo*, edición de Franco María Ricci, Milano, 1980, pp. 60-114).

⁴² Me refiero al brillante trabajo de BARTHES sobre Arcimboldo, algunas de cuyas ideas elaboro aquí ("Rhetor and Magician", *op. cit.*: 11-68).

El motivo icónico que dio lugar a este trabajo fue la manzana. La manzana que abrió los ojos de Adán y de Eva, que los ayudó a mirar, fundando el riesgo de la libertad. En el bodegón de Guamán Poma, la manzana propone una lección de lectura⁴³ para las letras hispanoamericanas. En un contexto en el que hay censura —la represión que llega al virreinato de la España conflictiva del Siglo de Oro, cuya literatura hay que empezar a leer al revés⁴⁴ —la caleidoscópica manzana del artista andino nos incita a ensayar la segunda mirada. De aprender a ver, como bien dice Galeano en *Memoria del fuego*⁴⁵, se trata.

MERCEDES LÓPEZ-BARALT
Universidad de Puerto Rico

⁴³ Como lecciones de lectura fundamentales para las letras hispánicas, esta vez lectura basada en la ironía como clave, propongo dos pasajes: uno del *Lazarillo de Tormes* y otro de la *Respuesta a Sor Filotea*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Me refiero al tratado IV del primero (“y por otras cosillas que no digo . . .”) y a las primeras páginas del segundo, en las que la Décima Musa afirma que el silencio “explica mucho con el énfasis de no explicar”.

⁴⁴ La frase es de la conferencia de ingreso a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española en 1988 de LUCE LÓPEZ-BARALT, autora de *San Juan de la Cruz y el Islam: estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística* (El Colegio de México/Universidad de Puerto Rico-Río Piedras, 1985), *Huellas del Islam en la literatura española: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo* (Madrid, Hiperión, 1986) y la edición crítica del *Kāma Sūtra español* (Ediciones Siruela, Madrid, 1992).

⁴⁵ EDUARDO GALEANO: *Memoria del fuego III: el siglo del viento*. (México/España/Colombia, Siglo Veintiuno, 1986:152). Aludo al pasaje en que James Baldwin aprende a mirar el cielo y el mundo que pasa en un charquito de agua sucia en la calle de Manhattan.

COREGIMIENTO DEL COREG^o COMBIDA

ensumes a alom en agutaja yñ mitayo a nes ti zo mulato y lio a



pro b i a s

q lus

COMIDA EL PALOS BORA

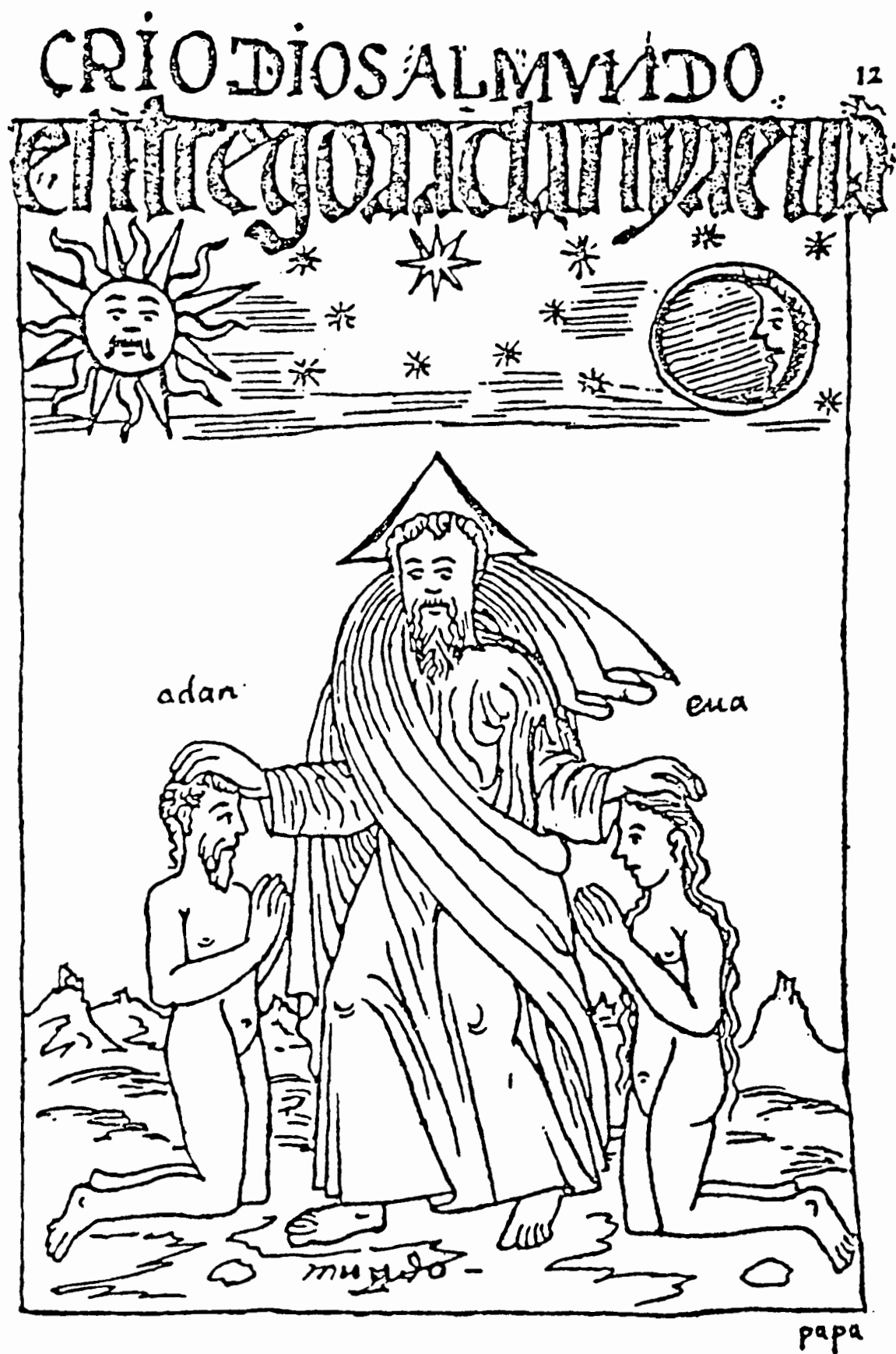
CHOS

yñs uajos mestizos mulatos para tener parte de descubrir a los yñs pobres



Jo rina

como





PRIMER DEGENERACIÓIŃS VARIVIRACOH^A

una primer yñ de tereyno



uamizacocha
uarmi

en este reyno
de las yñs

uam

LECTURA DE UNA ESTAMPA DE GOYA. CAPRICHO 57, *LA FILIACION*

El anuncio de venta de los *Caprichos*, publicado en el *Diario de Madrid* (6 de febrero de 1799), establece ya una analogía entre pintura y poesía al declarar que “persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloquencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra . . . aquellos que ha creído mas aptos á subministrar materia para el ridiculo, y exercitar al mismo tiempo la fantasia del artifice”¹. A finales del siglo XVIII Goya se encuentra todavía inmerso en la tradición de los teorizadores renacentistas para quienes la poesía y la pintura (y también la retórica y hasta la historia) se hermanaban por ser ambas artes imitadoras de la naturaleza². El más

¹ Anuncio reproducido por TOMAS HARRIS, en *Goya. Engravings and Lithographs*, Bruno Cassirer, Oxford, 1964, t. 1, p. 103.

² Al comentar el anuncio de los *Caprichos*, E. HELMAN afirma que Goya no hace sino repetir la máxima retórica horaciana del “Ut pictura poesia erit”, usada de una manera muy convencional por la crítica neoclásica, aunque añade que “en el caso de Goya, tiene cierta aplicación, puesto que él ha sacado algunos de los temas para sus grabados de textos literarios —artículos, poemas o comedias— y, pretende, en efecto, realizar por medio de sus estampas lo que los autores se proponían conseguir con sus escritos”, *Trasmundo de Goya*, Revista de Occidente, Madrid, 1963, pp. 48-49. En su artículo “Los ‘Chinchillas’ de Goya” (*Goya*, 1955, núms. 7-12, p. 166, nota 7) observa también HELMAN que Goya se llama “autor” (en el anuncio de los *Caprichos*) por lo mismo que Hogart se consideraba autor dramático y veía sus estampas como escenas de comedia. La idea era compartida por don Leandro Fernández de Moratín quien, convencido de la hermandad entre la literatura y las artes gráficas, encontraba equivalencia entre las caricaturas inglesas y elementos afines de la comedia. Todavía eran frecuentes en la época las discusiones sobre teoría del arte, como, por ejemplo, la aparecida en el comentario a un poema didáctico titulado *La pintura*, de Diego Rejón de Silva, que se publicó en agosto de 1786 en el *Memorial Literario*. El concepto de la imitación

claro ejemplo de esta afinidad pictórico-literaria sería, históricamente hablando, la emblemática y sus raíces en el concepto de un sistema retórico de *loci et imagines*, a su vez derivado de una técnica de abolengo medieval basada exclusivamente en imágenes. Esta tradición se amplía y continúa en el Barroco con su gusto por la portada o frontispicio, donde de una manera simbólica se figuraba el contenido del libro editado³. No será preciso recordar el auge de que gozaron los libros de emblemas en el siglo xvii y aún el xviii, en especial los *Emblemata* de Alciato (1522), las *Empresas* de Saavedra Fajardo (1640) y las *Empresas sacras* de Francisco Núñez de Céspedes (1682). La emblemática no se halla ni mucho menos arrinconada durante la época de Goya; no debe olvidarse que la Revolución Francesa impone el gusto por lo enigmático y esotérico en las sociedades y clubes secretos que irradian por toda Europa, fomentando así el interés por las alegorías y símbolos. En un plano más académico, un tex-

de la naturaleza y el poder de la imaginación en el proceso creador del artista había sido expuesto con toda clase de detalle en *La belleza ideal* de Esteban de Arteaga (Madrid, 1789), E. HELMAN, "Caprichos y monstruos of Cadalso and Goya", *Hispanic Review*, 26 (1958), pp. 201 y 218. A principios del siglo xix la teoría seguía siendo perfectamente conocida: en 1811 el profesor valenciano Gregorio González de Azaola no dudaba en calificar la serie de los *Caprichos* como "un libro instructivo de 80 poesías morales gravadas, o un tratado satírico de 80 vicios y preocupaciones de las q^e más afligen la sociedad", *Semanario Patriótico*, 27 de marzo de 1811, núm. 11, p. 24. ENRIQUETA HARRIS publica el texto completo, al final del cual se afirma que "nuestro corresponsal disimulará que hayamos omitido quanto dice sobre los efectos morales de la poesía y la pintura comparados unos con otros; por no permitirlos los límites de este papel," en "A Contemporary Review of Goya's 'Caprichos' ", *The Burlington Magazine*, 106 (1964), p. 42. Para formar una idea del largo debate sobre el tema, véase el excelente estudio de AURORA EGIDO MARTÍNEZ, *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco. Discursos leídos el 10 de marzo de 1989 por... en su recepción académica*, Zaragoza, R. A. de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1989.

³ Los dos dibujos conservados para el frontispicio de la primera serie de grabados antecedentes de los *Caprichos*, los *Sueños* (GW 537 y 538; las referencias a otros dibujos y estampas de Goya, no reproducidos en este estudio, se remiten a la obra de P. GASSIER y J. WILSON, *The Life and Complete Work of Francisco Goya*, Harrison House, New York, 1981; los números corresponden a los del catálogo contenido en dicha obra), muestran una clara similitud con la ilustración al comienzo del sueño de QUEVEDO, *La Fortuna con Seso y la Hora de Todos*, publicado en la edición de sus obras completas (Amberes 1699, página opuesta a la 229) siendo GEORGE LEVITINE el primero en señalar la semejanza entre los dibujos y el grabado ("Some Emblematic Sources of Goya", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22, 1959, p. 114).

to de los *Emblemata* de Alciato se cita todavía en el *Plan de Estudios de la Universidad de Salamanca* publicado en 1772⁴. Dicha corriente artístico-literaria del libro ilustrado continúa ofreciendo, a su vez, un privilegiado enmarque para la obra de los *Caprichos*.

Llevando a su último extremo la idea, tan cara a la pintura, de que la imagen se dirige a la vista y no al oído (y por lo tanto constituye un lenguaje universal) Goya compone su libro a base de imágenes pictóricas y títulos o leyendas, prescindiendo de desarrollarlas en un texto expreso. Éste venía a quedar sugerido en esbozo y por eso las “explicaciones” detalladas de los grabados aparecen, significativamente, durante la misma vida del pintor. Hasta el día de hoy buena parte de la crítica sobre los *Caprichos* proviene de intentos de poner una *suscriptio* a cada estampa de la serie. El presente estudio se propone demostrar

⁴ *Plan de estudios de la Universidad de Salamanca aprobado por el Consejo*, Sancha, Madrid, 1772, p. 44, LEVITINE (*Some Emblematic Sources of Goya*, p. 107, nota 9) identifica el texto como de la *Philautia*. La literatura emblemática no sólo ofreció a Goya ideas, fuentes, lenguaje y claves interpretativas, sino que hasta en la misma concepción de las estampas puede rastrearse su huella. Las ambiguas y enigmáticas imágenes pictóricas, con sus títulos de doble sentido, vienen a coincidir con dos de las tres partes del emblema, *pictura* e *inscriptio*, mientras que la *suscriptio* se supliría con las numerosas interpretaciones que, inevitablemente y a través de los años, se han dado de los *Caprichos*. Otro punto de coincidencia entre estampas y dibujos de Goya y los emblemas es el uso de refranes y frases populares en los títulos de los primeros y en los mote de los segundos, tal como puede verse en los *Emblemas morales* (1610) de SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS (ed. Carmen Bravo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978). En esta obra incluso aparecen como mote a veces sólo la mitad de un refrán (emblemas 39, 57, 229, 279) en exacta similitud a lo que sucede en el capricho 23, cuyo título, *Aquellos polvos*, sugeriría a los contemporáneos la continuación de “traen estos lodos”. La importancia de la literatura emblemática en la obra de Goya ha sido objeto de estudio por MARTIN S. SORIA (“Goya’s Allegories of Fact and Fiction”, *The Burlington Magazine*, 90 [1948], pp. 196-200), LEVITINE (*Some Emblematic Sources of Goya*), FOLKE NORDSTRÖM (*Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*, Alqvist & Wiksell, Stockholm, 1962), y N. GLENDINNING (“Goya and Van Veen. An Emblematic Source of Some of Goya’s Late Drawings”, *The Burlington Magazine*, 119 [1977], pp. 568-570). JOHN F. MOFFITT (“Goya’s Emblematic Portrait of Don Manuel María Osorio de Moscoso y Álvarez de Toledo”, *Konsthistorisk Tidskrift*, 56 [1987], p. 155, nota 5) recoge también una serie de artículos sobre el mismo tema publicados en los últimos años. JOSÉ MANUEL LÓPEZ VÁZQUEZ ha publicado un artículo titulado “Posibilidades de interpretación de la obra de Goya a través de los emblemas”, *Actas de los II Coloquios de Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1991, *Ponencias y Comunicaciones*, II, pp. 141-166. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8 (1991).

hasta qué punto la “lectura” de la página 57, titulada *La filiación*, del libro de los *Caprichos* (1797-1798), permite un atisbo de la capacidad de Goya para trasladar palabras, frases y conceptos a un plano de eficaces imágenes visuales.

El proceso creador de la estampa (fig. 1) es relativamente fácil de reconstruir. Su desarrollo se muestra acotado por tres estadios previos en que cabe seguir con relativa claridad el pensamiento de Goya y su búsqueda de una última y perfecta expresión. En primer lugar hay que señalar el dibujo a la aguada, titulado *masc^s / la apunta p^r. ermafrodita*, con toda probabilidad del *Álbum B* (B? 59), 1796-1797; en segundo lugar el sueño 11, *Mascaras de caricaturas que apuntan por su significado* (hacia 1797); y, por último, el dibujo preparatorio del capricho, realizado a la sanguina (1797-98), que reúne por primera vez todos los elementos característicos de lo que será su versión definitiva como capricho 57, *La filiación*.

El primero de los dibujos mencionados (fig. 2) muestra a una mujer, sentada en el suelo, que sostiene entre los muslos una máscara de clara sugerencia hermafrodita. También en primer plano y frente a ella, un hombre se inclina y escribe en un libro que mantiene abierto con la mano izquierda. Por detrás de ambos, otro personaje de vagas connotaciones eclesiásticas (larga túnica oscura y sombrero que, en parte, recuerda un bonete de tres picos), manifiesta gran asombro y abre los brazos con gesto teatral, mientras hace con la mano derecha el signo de los cuernos. En el fondo puede verse el busto de una mujer velada.

El primitivo título de *masc^s* (“máscaras”), escrito en el dibujo por el propio Goya, alude al carácter carnavalesco de la escena donde casi todos los protagonistas llevan o parecen usar máscaras. La mujer muestra, sin ninguna ambigüedad, dos de éstas: la que presenta entre las piernas y la que oculta su rostro, de clara insinuación simiesca. El hombre que escribe se oculta tras otra de picuda nariz y la sombra proyectada sobre los ojos de la mujer al fondo semeja un antifaz. No puede afirmarse que el cuarto personaje vaya también enmascarado, aunque debe señalarse cierta correlación entre la máscara hermafrodita y su rostro. Ambos tienen la sugerente boca abierta y la nariz grande, con la diferencia que esta última aparece erecta en la máscara y encorvada y caída hacia abajo en el hombre⁵. Ante todo lo anterior

⁵ La nariz ha tenido desde la Antigüedad una clara connotación fálica. Existe una arraigada tradición popular en toda Europa que deduce el tamaño

sería lógico pensar que se trata de una escena de carnaval con una mujer disfrazada de hermafrodita y, sin embargo, el inequívoco signo de los cuernos nos indica con toda claridad que la única “monstruosidad” y tema central del dibujo no es otro que el adulterio femenino. Corroboran lo anterior la máscara simiesca de la joven y su postura de piernas abiertas, dos de los símbolos iconográficos de la lujuria femenina más usados desde la Edad Media; el último de ellos es, hasta el día de hoy, de amplio reconocimiento popular, y ciertamente no ignorado de la poesía erótica del siglo XVIII⁶. No es poco lo que asimismo se desvela acerca de los personajes masculinos y su papel. Quizás el que la apunta por “monstruo” la “conozca” bien en sentido bíblico, pues su picuda “nariz” enfila hacia la “boca” de la máscara hermafrodita⁷. El personaje vestido de túnica negra y vago bonete

y potencia del órgano sexual masculino por las dimensiones y forma de la nariz. En caricaturas representadas en manuscritos medievales frecuentemente se le da a la nariz una apariencia fálica (LOUISE O. VASVARI, “The Two Lazy Suitors in the *Libro de buen amor*. Popular Tradition and Literary Game of Love”, *Anuario Medieval*, 1 [1989], p. 196 y nota 13). El más conocido ejemplo de este simbolismo es la famosa representación carnavalesca de la *Danza de las Narices* (*Nazentanz*) del poeta alemán HANS SACHS (1494-1576). La boca abierta simboliza el vientre y concretamente los órganos genitales femeninos. MIKHAEL BAKHTIN, *Rabelais and his World*, MIT Press, Cambridge, MA, y London, England, 1968, pp. 86-87 y 317-323. Nuestra poesía erótica del Siglo de Oro recoge la misma tradición. PIERRE ALZIEU, ROBERT JAMMES, YVAN LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Editorial Crítica, Barcelona, 1984, 43, 3; 100, 9-14; 133, 30. CAMILO JOSÉ CELA (*Diccionario del erotismo*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1988, 2 vols.) recoge el sentido sexual sincrónico del término narices; véase *nariz* en v. 2.

⁶ Desde el *Physiologus*, y a partir de él todas las iconografías, se ha identificado al mono con el demonio y los pecados capitales, y uno de sus simbolismos más frecuentes es el de la lujuria. ISABEL MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, C.S.I.C., Madrid, 1979, pp. 88-93. Un poema de Samaniego ilustra con suma claridad la simbología de las piernas abiertas: “En un día muy festivo / estaba una mercadera / sentada en silla poltrona / a la puerta de su casa. / Su postura era chocante / porque tenía ambas piernas, / demasiado separadas, / y así con razón se lleva / la atención de los que pasan. / Entre todos uno llega / que le dice: — ‘Señorita, / cierre usted luego la puerta, / que hoy no se puede vender / porque es de precepto fiesta’ / . . . ‘Señor Babieca, / usted no sea ignorante / y para adelante sepa / que estos postigos se abren / tan sólo para las fiestas’ ”. FÉLIX MARÍA SAMANIEGO, *El jardín de Venus*, ed. Emilio Palacios Fernández, Siro, Madrid, 1976, pp. 195-196.

⁷ Para el sentido de *pico*, *picudo* como ‘pene’ y *picar* como relativo a actividad sexual, véase ALZIEU, *Poesía erótica*, 55, 30; 58, nota 12; 51, 22; 84, 26 y nota; 87, 18 y nota 24; 133, 5, 14 y nota; 141, 21, 22, 23, 60.

de tres picos hace la señal de los cuernos y muestra su asombro ante lo que ve, pero es en realidad “impotente” (como la forma de su nariz nos indica) ante la situación que se le presenta. La mujer del fondo es una simple espectadora.

La idea de representar el tema del adulterio femenino en un contexto carnavalesco responde lógicamente al pensamiento de ciertos moralistas del siglo XVIII, para los que el mundo es una vasta mascarada. En toda Europa las mascaradas tenían la reputación de un fenómeno de clases bajas y de constituir una quinta-esencia de la vida erótica de las masas urbanas. Eran con frecuencia ocasión de seducciones, violaciones, adulterios, etc. La máscara misma, símbolo muy obvio de hipocresía y doblez, se consideraba a su vez como un afrodisíaco, que se asociaba con prostitutas y, más aún, absolvía a quien la llevaba de todo control moral, sobre todo a las mujeres⁸. No es ésta la única oca-

⁸ TERRY CASTLE (“The Culture of Travesty: Sexuality and Masquerade in Eighteenth Century England”, en G. S. ROUSSEAU and ROY PORTER, *Sexual Underworlds of the Enlightenment*, University Press, Manchester, 1987, pp. 156-180) recoge una larga lista de moralistas ingleses del siglo XVIII que utilizan en sus obras las eternas metáforas del mundo al revés (p. 156). Para el análisis del carácter sumamente erótico de la mascarada y el simbolismo de la máscara, pp. 157-158 y 160-161. El comentario al capricho 6 (fig. 3) recogido en el manuscrito del Prado (hacia 1799-1803) resume en unas pocas frases el comentario de los moralistas: “El mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz, todo es fingido. Todos quieren aparentar lo q^e. no son, todos engañan y nadie se conoce”. Una versión completa de textos contemporáneos sobre los *Caprichos* de los ms. de Ayala y del Prado fue publicada por primera vez por C. MUÑOZ Y MANZANO, CONDE DE LA VIÑAZA, *Goya: su tiempo, su vida, sus obras*, Tipografía de Manuel G. Fernández, Madrid, 1887, pp. 327-359. HELMAN incluye estos manuscritos en su obra *Trasmundo* (pp. 219-241), donde publica también otros comentarios de la época conocidos con el nombre de manuscrito de la Biblioteca Nacional. (En los textos citados en este artículo se utilizará la obra de Helman, el reproducido en esta nota en p. 221.) PAUL LEFORT tradujo al francés y publicó algunas explicaciones de los *Caprichos* sacadas de un manuscrito que creía de Goya, y de algunos otros, cuyo paradero nos es desconocido hoy día, en “Essai de catalogue raisonné de la oeuvre gravé et lithographié de Francisco Goya”, *Gazette des Beaux-Arts*, 22 (1867), pp. 199-205. Las explicaciones completas las publicó en su libro *Francisco Goya*, Librairie Renouard, Paris, 1877, pp. 41-67. El comentario al capricho n. 6 es una traducción literal del transcrito más arriba, p. 43. N. GLENDINNING en “Goya and England in the Nineteenth Century”, *The Burlington Magazine*, 106 (1964), pp. 4-14, publica las explicaciones de otro manuscrito conocido con el nombre de Douce. SAYRE da noticia de hasta cinco manuscritos más, todavía no publicados hasta la fecha, aunque algunos de los comentarios se reproducen en el catálogo de *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Museo del Prado, Madrid, 1988,

sión en que Goya utiliza un escenario de carnaval para sus dibujos y estampas, aunque sólo se mencionará el capricho 6, *Nadie se conoce* (fig. 3), repleto como esta otra obra de alusiones y símbolos eróticos, que más adelante analizaremos⁹.

Hacia mediados del siglo XVIII se acentúa el debate médico acerca de la existencia real del hermafrodita, interés desarrollado dentro de la curiosidad que inspiran en la época los nacimientos monstruosos y otros fenómenos naturales. La opinión culta más generalizada tiende a ver en ellos simplemente una mujer con el sexo deformado, e incluso se llega a afirmar en alguna ocasión ser el resultado de “lascivious frictions”¹⁰. Aunque por el mero hecho de mostrar la máscara hermafrodita Goya se haga eco de dicha actualidad, es más verosímil que su interés sea, como más arriba se ha mencionado, presentar a la mujer del dibujo como “monstruo” de perversidad moral. Por otro lado conocía muy bien la tradición cristiano-medieval carnavalesca de las inversiones típicas del *mundo al revés*, en este caso concreto la de cara y sexo¹¹. El ejemplo más obvio es el capricho 54, *El Vergonzoso*, cuyo protagonista principal exhibe una indiscutible cara-sexo, enmarcada por unos calzones (GW 559)¹².

Otra versión del tema aquí estudiado lo constituye el dibujo del sueño 11, *Mascaras de caricaturas que apuntan por su significado* (fig. 4). Concebida por Goya como la primitiva forma de los *Caprichos*, se conservan de esta serie de los *Sueños* unos 28 dibujos,

exposición dirigida por ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ y ELEANOR A. SAYRE, pp. 116-117.

⁹ Sobre la pervivencia de estas tradiciones en el siglo XVIII y concretamente en la obra de Goya, TERESA LORENZO DE MÁRQUEZ, “Tradiciones carnavalescas en el lenguaje icónico de Goya”, en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, pp. 99-109.

¹⁰ En las ediciones de 1741 y 1783 de la *Chambers Cyclopaedia* se incluye la disputa sobre la existencia del hermafrodita y se recoge la cita mencionada, LINNE FRIEDLI, “«Passing Women». A Studio of Gender Boundaries in the Eighteenth Century”, en ROUSSEAU and PORTER (eds.), *Sexual Underworlds*, p. 247.

¹¹ LORENZO, “Tradiciones carnavalescas”, p. 107. En el dibujo de la Lujuria de la serie de *Los siete pecados capitales* (1557) de Peter Bruegel el Viejo, aparece una extraña figura que consiste sólo de piernas y una cara-ventre donde la boca es claramente un ano. El dibujo original para los grabados puede verse en Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I. Otro monstruo semejante se representa en el cuadro del mismo pintor titulado *Dulle Griet* (La loca Margarita), 1562, con la particularidad de que este último sostiene una escudilla en la mano y tiene una cuchara metida en la boca, en claro paralelo con el capricho 54, *El Vergonzoso* (GW 559). Museo Mayer van den Bergh, Amberes.

¹² Para la significación de estas indicaciones véase la nota 3.

algunos de los cuales muestran, como esta obra, señales de haber sido humedecidos y colocados sobre el cobre ya preparado y hasta de haber pasado por el tórculo, si bien no haya sobrevivido ninguna impresión.

En el sueño la máscara hermafrodita es mucho más obscena que en el dibujo del *Álbum B*. Goya ha suprimido ojos y frente y presenta sólo una descomunal nariz, bigotes y boca, con el resultado de una imagen en extremo provocativa. La mujer conserva también la máscara simiesca sobre el rostro y aparece sentada, no sobre el suelo, sino quizás sobre un poyete. La nariz del hombre que escribe se ha convertido en un gran pico de pájaro que, dado su sema erótico y la dirección en que apunta, constituye una diáfana alusión a su papel de amante de la monstruosa fémina¹³. Es, sin embargo, el personaje situado por detrás de la hermafrodita quien sufre cambios más radicales. No aparece la sugerencia eclesiástica del bonete, ni tampoco el gesto de asombro o el signo de los cuernos. Esta figura un poco imprecisa en el dibujo toma en el sueño una significación muy clara. Se toca ahora de un gorro ligeramente cónico, que el mono (la lujuria de la mujer) encaramado sobre sus espaldas parece torcer en forma de cuerno. Se hace así meridiana la metáfora de *gorro* como 'cuernos', *gorreado* como 'cornudo' y de la frase *poner el gorro* como 'poner los cuernos'¹⁴. Mira el engañado a través de un monóculo, pero la dirección de sus ojos estrábicos no parece fijarse en lo que ocurre a su alrededor. Por añadidura, la exagerada forma de

¹³ Para el sentido de *pájaro*, *pajarito* y *pico de pájaro* como 'pene', véase CELA, *Diccionario del erotismo*, s.v. *pájaro*. Se recogen allí algunos versos de las *Coplas del pájaro*, de Samaniego, y multitud de ejemplos en el habla actual hispanoamericana. CELA cita también (*Diccionario secreto*, Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1968, 2 vols., s.v. *pajarillo*, *pajarito*) algunas poesías de *Venus picaresca* y del *Álbum de Priapo* con el mismo significado. Su uso en tal sentido se documenta en la poesía erótica del Siglo de Oro (ALZIEU, *Poesía erótica*, 97, nota 63; 130, 24) y es lugar común hoy día en el lenguaje popular de la península. El uso obsceno de *vogel* 'pájaro' era muy común en Holanda y en todo el norte de Europa durante el siglo XVII y aun en fechas más tempranas; uno de sus significados era el de 'pene' (ALISON G. STEWARD, *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*, Abaris Books, New York, 1977, p. 81). No es ésta la única estampa en que Goya utiliza la metáfora. En los caprichos 19, *Todos caeran*, y 20, *Ya van desplumados* (GW 489 y 491) nuestro pintor caracteriza de hombres-pájaros a los obvios fornicadores sujetos, y así no sólo los califica de "pollos" y "pájaros" sino que los reduce meramente a sexos.

¹⁴ CELA, *Diccionario del erotismo*, s.v. *gorra*, *gorreado*, *gorrear* y *gorro*. También en ALZIEU, *Poesía erótica*, 89, 30.

la nariz, caída hacia abajo, lo califica a las claras de “cornudo” e “impotente”. Otro dibujo del *Álbum B* (B 58), titulado *Caricat^s. Le pide cuentas la muger al marido* (fig. 5), no deja lugar a dudas sobre el simbolismo de las narices caídas hacia abajo. En él la mujer parece increpar al indiferente marido de larga y colgante nariz, mientras que el burlón personaje, sentado entre ellos, hace el signo de los cuernos como única posible solución al problema matrimonial. Para dejar todavía más patente el papel que uno y otro protagonista masculino desempeña en el sueño, Goya presenta al primero destocado y al segundo con la cabeza cubierta. Con este detalle el pintor recoge la conocida metáfora del sombrero, tan popular en las estampas y pinturas eróticas francesas de la época, y que también utiliza con el mismo significado en el capricho 6, *Nadie se conoce* (fig. 3), donde el hombre que apunta certeramente con brazo y mano hacia ciertas regiones del cuerpo femenino, lleva asimismo la cabeza desnuda, mientras que todos los demás se cubren con sombreros, uno de ellos en clara forma de cuerno¹⁵. Por último hay que recoger la aparición por prime-

¹⁵ DONALD POSNER recoge la metáfora del sombrero quitado como significativa del acto sexual en “The Swinging Women of Watteau and Fragonard”, *Art Bulletin*, 64 (1982), p. 85. El capricho 6, *Nadie se conoce*, muestra algunos símbolos eróticos semejantes a los dibujos estudiados. Una clara escena de carnaval, presenta en primer plano una pareja enmascarada al parecer en conversación, aunque la dirección del brazo cubierto con una ampulosa manga y la postura de la mano a la altura de las partes femeninas nos indica, sin género de duda, la clase de intercambio de que se trata, máxime si se tiene en cuenta el dilógico significado de *manga* como ‘pene’ o ‘prepucio’ (ALZIEU, *Poesía erótica*, 89, nota 2). El uso de *mano* en el sentido de ‘genitalia’ es muy corriente en *La lozana andaluza*, lo mismo que en la *Carajicomedia*, y aunque en ambas obras se refieren al genital femenino, de hecho las metáforas sexuales significan, en muchas ocasiones, el uno y otro sexo. Ejemplos en Claude Allaire en su ed. de FRANCISCO DELICADO, *La lozana andaluza*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1985, p. 104 y n. 117. El simbolismo era tan claro en la época que el comentario a este capricho del ms. de la Biblioteca Nacional nos dice que “se lo está pidiendo a una buena moza”. Corrobora lo anterior que el personaje masculino aparezca destocado, en contraste con las figuras del fondo que lucen sendos sombreros, uno de ellos con el cono torcido en forma de cuerno, en claro paralelo con el del cornudo del sueño. Estos mismos personajes se clasifican en el manuscrito de Ayala como “cornudos”. Ambos comentarios identifican al protagonista masculino como un general afeminado; las ropas de la máscara están llenas de encajes y los calzones parecen prenda interior femenina, por otra parte costumbre muy conocida en las mascaradas de la época donde el travestismo era la ofensa más común contra el decoro (CASTLE, “The Culture of Travesty”, en ROUSSEAU and PORTER (eds.), *Sexual Underworlds*, p. 163). Pero aún hay más, el hombre en apariencia agazapado en el suelo mira

ra vez de un hombre detrás de la figura femenina, así como la presencia de hasta cuatro espectadores, esta vez sonrientes. Estos burlones personajes de uno u otro sexo, que también figuran en varios caprichos, contemplan la escena como testigos de la inmoralidad en ella representada¹⁶. El sugestivo título de Goya, *Mascaras de caricaturas que apuntan por su significado*, es un buen ejemplo de la ironía y doble sentido típicos de muchas leyendas de los *Caprichos*. Cubiertos o no con máscaras, los rostros representados sólo son caricaturas y éstas, literal (como en el caso de las narices) o metafóricamente, “apuntan” hacia el verdadero “significado” de sus portadores.

Hacia 1797-1798 Goya vuelve de nuevo a la misma composición en un dibujo a la sanguina (fig. 6), donde se perfilan casi todos los elementos componentes del capricho definitivo. Una vez pasado este dibujo al cobre, Goya corrige, detalla y pule sobre la misma lámina hasta alcanzar su expresión final en el capricho 57, *La filiación* (fig. 1). Si se comparan una y otra obra se echa de ver, aparte de una mayor prolijidad en la última, tan sólo una importante diferencia entre ambas. La máscara que la dama tiene entre las piernas luce unos hermosos cuernos en el dibujo preparatorio, mientras que en el capricho la señorita ha optado por encubrirlos hipócritamente con las manos, aunque la

con intensidad las partes traseras del general, de las que parece emerger una gran espada o “espadón”. Según el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), s.v. *espadón* era sinónimo de ‘eunuco, capón y castrado’. Quizás Goya sugiera la bisexualidad del general, aunque parece más probable que haya querido tacharlo de capón y castrado como atributos de militar cobarde, amoral e indeseable, en un giro de virtualidad semántica muy de acuerdo con el lenguaje erótico-satírico, popular en la literatura española desde las *Coplas del Provincial* hasta nuestros días. —Ms. de Ayala: “El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz todo es fingido. Un General afeminado obsequia á madama delante de otros cornudos”. HELMAN, *Trasmundo*, p. 221. —Ms. (recto) de la Biblioteca Nacional: “Un General afeminado ó disfrazado de mujer en una fiesta, se lo está pidiendo a una buena moza; él se deja conocer por los bordados de la manga; los maridos están detrás, y en vez de sombreros, se figuran con tremendos cuernos como un unicornio. Al que se tapa bien, le sale derecho; al que no, torcido”. HELMAN, *Trasmundo*, p. 221. Véase el comentario al mismo capricho del Ms. del Prado en la nota 8 de este artículo.

¹⁶ Personajes de larga tradición iconográfica en la pintura y escultura del norte de Europa. En realidad no son sino recuerdo de la imagen del “loco” que, en las tallas de las sillerías góticas y en las pinturas flamencas y alemanas de finales del xv y principios del xvi, se vuelve testigo acusador de las transgresiones sexuales. LORENZO, “Tradiciones carnavalescas”, p. 109 y nota 41.

posición de éstas nos indica con toda claridad su presencia.

En el capricho (fig. 1) nuestro pintor conserva el conjunto formado por la mujer de las dos máscaras, el personaje que escribe y el que mira a través del monóculo, si bien todos ellos sufren modificaciones muy significativas, que añaden nuevas dimensiones al tema. Los espectadores del sueño se convierten aquí en un grupo abigarrado e impreciso, del que sobresale con nitidez un hombre que, con las manos juntas y los ojos semientornados, abre la boca como para lanzar un grito; del resto, envuelto en sombra, se adivina con cierta claridad una cara simiesca sobre el hombro del anterior. Un enorme sombrero remata y corona el grupo. Por detrás de la damisela, un personaje de picuda nariz y manos juntas parece adorar a ésta. Pero lo que va a captar muy pronto la atención es un elemento nuevo: unos fálicos quevedos, de gafa muy visible, que presiden, desde lo alto de un palo, la escena representada. La iconografía tradicional es muy clara acerca del simbolismo de los quevedos, como ilustra un cuadro atribuido a Jacob Cornelisz van Oostsanem, *Amante viejo-Viejo loco*, también conocido como *La vendedora de gafas*, 1520-1525. Conforme al tema de la pareja desigual, tan común en la pintura del Norte de Europa a finales del xv y principios del xvi, presenta en primer plano a una jovencita que vende unos quevedos a un hombre, alusivos a la antigua expresión holandesa *brillen verkopen*, literalmente ‘vender gafas’, y en sentido metafórico ‘engañar’¹⁷. Este curioso eufemismo de los lentes como símbolos del engaño debió ser muy conocido en toda Europa durante el siglo xvi y aun posteriormente. En un emblema de Juan de Borja, titulado *Sic animi affectus*, las ilusiones engañosas que causan las pasiones humanas quedan ilustradas con la solitaria imagen de unos quevedos. Lo mismo sucede en otro emblema de Sebastián de Covarrubias, *Sombras son de la verdad*, acerca de la

¹⁷ J. HELD, “Dr. Friedlander’s Scholarly Study of Early Flemish and Dutch Painting”, *Art in America*, 27 (1939), p. 82, fig. 1. El cuadro mencionado se encuentra en la Goudstickker Collection, Amsterdam. Held cita también un grabado de Theodor de Bray (*Emblemata Secularia*) donde una mujer joven ofrece unas gafas a su viejo esposo mientras entrega su corazón a un apuesto caballero, quien, a su vez, hace con la mano derecha ademán de dar cuernos. El mismo tema aparece en un cuadro de la escuela de Fontainebleau, *Mujer entre dos edades* (1570-1580), en el que una joven entrega unos quevedos a un viejo, que hace el gesto de pagárselos, mientras ella se abandona a las caricias de un joven (JEAN ADHEMAR, “French Sixteen Century Genre Paintings”, *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, pp. 191-195, lám. 44a).

mentira¹⁸. Las obvias referencias sexuales tanto del dibujo del *Álbum B* (fig. 2) como del sueño (fig. 4), signo de los cuernos, pico de pájaro, máscara hermafrodita, mono, etc., han sido abandonadas por Goya en favor de otra mucho más sutil, la de los quevedos. Dada su situación en la obra, éstos constituyen una leyenda codificada o símbolo parlante del engaño sexual y más concretamente del adulterio femenino, según corrobora la máscara cornuda del dibujo preparatorio¹⁹.

En el capricho la máscara hermafrodita toma la apariencia de una cabeza masculina de facciones algo caricaturizadas. Su expresión es plácida y tiene los ojos cerrados como corresponde a un marido ignorante²⁰. Esta carátula bien pudiera ser un recuerdo del esposo cornudo, dormido feliz en la cama mientras su mujer busca amantes, de la sátira de Jovellanos *A Arnesto*, que Goya conocía y de la que utilizó algunos versos como título del capricho 2, *El si pronuncian y la mano alargan / Al primero que llega* (GW 454)²¹. Como Alcinda, la protagonista del poema, la dama

¹⁸ ARTHUR HENKEL und ALBRECHT SCHONE, *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des xvi und xvii Jahrhunderts*, J. B. Metzlesche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1967, columnas 1424-1425. La misma idea se recoge en la *Tienda de antojos políticos* de ANDRÉS DÁVILA Y HEREDIA (Valencia, 1673, p. 11) donde el diablo vendía "antojos" no como remedio de "descubrir verdades, sino de encubrir las".

¹⁹ ROBERTO ALCALÁ FLECHA (*Literatura e ideología en el arte de Goya*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1988, p. 349) considera que los quevedos advierten la necesidad de observar con suma atención la naturaleza de los matrimonios nobles. Es posible que Goya tuviese también presente dicha interpretación, dado su verdadero genio para trasladar a un lenguaje gráfico las frases coloquiales. Una interpretación no invalida la otra, como ha sido notado en numerosas ocasiones. Es más, el pintor busca a menudo un doble significado que enriquezca su obra.

²⁰ La iconología clásica ha representado siempre la ignorancia como un personaje ciego, con los ojos vendados, HUBERT FRANÇOIS BOURGUIGNON (conocido por Gravelot) et CHARLES NICOLAS COCHIN, *Iconologie per figures ou Traité complet des allégories, emblèmes &c.*, 4 vols. Paris, [1971], v. 2, p. 7. La misma simbología puede verse en la *Iconología* de CESARE RIPA, Perugia, 1765, v. 3, p. 247. En el capricho 42, *Tu que no puedes* (GW 534) los ignorantes hijos del pueblo soportan con los ojos cerrados la bestial carga, y en el 50, *Los Chinchillas* (GW 551), la imagen de la ignorancia, que alimenta a la nobleza insensible y holgazana, luce una simbólica venda en la frente y su cara parece carecer de ojos. También en el dibujo 19 del *Álbum E*, *No sabe lo que hace*, el ignorante hombre del pueblo que destroza una estatua alegórica aparece con los ojos cerrados (GW 1392).

²¹ GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS, *Poesías*, ed. José Caso González, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1961, p. 237.

del capricho pertenece también a la aristocracia, según acreditan su prestancia y lujoso vestido (nuevo detalle respecto al dibujo del *Álbum* y al sueño). En la misma línea de Jovellanos y otros moralistas de la época en sus críticas de las costumbres licenciosas de la alta sociedad²², Goya considera a la mujer adúltera como la peor clase de prostituta y a tenor de lo anterior se complace en presentarnos a la fémina con máscara de “zorra”, las piernas bien abiertas (iluminadas para no perder el detalle) y en posición sedente. En el capricho 15, *Bellos consejos* (GW 481), la joven que escucha atenta a la vieja alcahueta se encuentra tan plantada en su silla como nuestra señorita en su taburete, y en el capricho 31, *Ruega por ella* (GW 513), que condensa tantos atributos iconográficos de la lujuria, la cortesana también aparece sentada²³. En ningún caso se trata de casualidades, pues se está reflejando la costumbre de que las mozas del partido solían sentarse cerca de sus casillas para atraer cantando a los posibles clientes, práctica recogida en la expresión germanesca *plantar silla* o *plantar la silla* que equivalía a ‘instalarse de prostituta’. Evidentemente la tradición era conocida de Goya y sus contemporáneos, como demuestran los caprichos citados y su uso en la poesía erótica del siglo XVIII²⁴.

²² Cabarrús había denunciado en sus cartas la permisividad de la ley con las damas de la alta sociedad, mientras que por el contrario aplicaba todo su rigor a las pobres prostitutas callejeras (CONDE DE CABARRÚS, *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, Castellote, Madrid, 1973, pp. 96-98). La misma opinión expresa don NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN en *El Arte de las putas* (ed. de M. Fernández Nieto, Siro, Madrid, 1977, pp. 146-147, 154-155) y JOVELLANOS en la Sátira primera, *A Arnesto* (*Poesías* 238), textos recogidos en HELMAN, *Trasmundo*, pp. 82-83. Goya comparte el mismo juicio en el dibujo 82 del *Álbum B*, donde dos prostitutas van detenidas por alguaciles, y que titula *Pobres, ¿quantas lo merecerán mejor? ¿pues q. es esto?...* (GW 440). El tema de este último dibujo vuelve a ser recreado en el capricho 22, *Pobrecitas!* (GW 496) ALCALÁ FLECHA comenta este aspecto social en su libro *Literatura e ideología en el arte de Goya* (pp. 342-347) donde se enumeran los distintos dibujos y estampas goyescas relacionadas con el tema y se comparan con escritos de Cabarrús, Jovellanos y Moratín padre. Las esposas infieles se consideraban como prostitutas y se enjerraban lo mismo que éstas en San Fernando, JACQUES SOUBEYROUX, “Pauperismo y relaciones sociales en el Madrid del siglo XVIII”, *Estudios de Historia Social* (1980), núms. 12/13, p. 112.

²³ LORENZO, “Tradiciones carnavalescas”, p. 100.

²⁴ JOSÉ LUIS ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo en el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1976, s.v. *silla*. La absurda escena de burdel representada en el capricho 26, *Ya tienen asiento* (GW 502), donde las prostitutas lle-

La figura del monóculo cambia en la estampa de tocado y luce un inmenso sombrero de la época, pero si lo comparamos con otros similares en los caprichos 5, *Tal para cual*, y 76 *¿Está VM... pues, Como digo...? eh ¡Cuidado! si nó...* (GW 459 y 605), se advierte con toda claridad que lo que Goya ha querido representar no es un sombrero, sino una silla de montar perfectamente definida. Este detalle, y también la fálica nariz, califican al personaje de “cabalgado” o “bujarrón”²⁵. Como la mancha blanca en el cuello sugiere sin la menor duda una gola y sus ojos estrábicos, a pesar del monóculo, decididamente no miran hacia la dama y sus máscaras, no será descaminado pensar que el pintor de Fuendetodos quiera representar en este golilla a la justicia que “mira hacia otro lado” cuando esta clase de inmoralidades se cometen por damas de la nobleza. Y no deja Goya de lanzarle a la cara el epíteto de “cabalgado” como medida de su desprecio, lo mismo que en el capricho 6, *Nadie se conoce* (fig. 3), el supuesto general travestido le merece el apelativo de “capón”²⁶.

Goya reserva los mayores cambios para el personaje situado en primer plano, por delante de la señorita. Del dibujo del *Álbum* y del sueño (figs. 2 y 4) sólo conserva la postura y el acto de escribir en el libro. Ni siquiera se puede estar seguro de su sexo, pues si bien la mano que empuña el cálamo es a las claras masculina, el diminuto pie y fino calzado parecen de mujer. La misma ambigüedad puede advertirse en el vestido, que no llega a ser del todo femenino por introducir también una vaga sugerencia eclesiástica. La cabeza, cubierta de una peluca con cofia de encajes, tiene cara de cadáver y, a pesar de la vigorosa mano masculina, no se percibe un cuerpo sólido debajo de la vestimenta, pues más

van puestas las sillas sobre la cabeza, se ilumina al analizar la polisemia de la palabra *asiento*. La silla es un “asiento”, y en su leyenda claramente nos advierte Goya que ya son prostitutas. Pero al ser otro de sus significados ‘cordura’, también nos dice que el paradójico juicio de las alocadas jóvenes consiste en coronarse con la silla representativa del infame oficio. Como al mismo tiempo *asiento* vale por ‘asentaderas’ o ‘nalgas’, la leyenda de Goya también hace pensar en la frase “pensar con el culo”, que resume el burlón y satírico comentario que le merecen las buenas piezas. Respecto al uso de este simbolismo de la silla en la poesía erótica contemporánea de Goya, véase en la nota 5 de este artículo el poema de Samaniego que comienza “En un día muy festivo / estaba una mercadera / *sentada en silla poltrona*”.

²⁵ ALONSO, *Léxico*, s.v. *cabalgado* y *cabalgar*. Véase también *cabalgar* en el *Diccionario de Autoridades*.

²⁶ Véase la nota 15 de este artículo.

bien sugiere un argadillo o armazón como los usados para vestir imágenes. La idea de utilizar muertos vivos para representar una nobleza anticuada y retrógrada ya la había empleado Goya en el dibujo titulado *Sueño / Crecer después de morir* (GW 627) y, en esta serie de los *Caprichos* vuelve a repetir el mismo tema en el 77, *Unos a otros* (GW 607)²⁷. Este cuerpo falso, cadáver viviente o reliquia caduca, pudiera ser representación de la nobleza y o de la iglesia, y aunque dichas instituciones conocen bien a la dama ambas callan “como un muerto”. En la primera versión del tema (fig. 2) el título reza *la apunta por ermafrodita*, y en el capricho ahora estudiado lo más probable es que la “apunten” por prostituta, pero sin que aquéllas hagan oír su voz. Ante una justicia impotente y ciega e instituciones mortecinas y sin vigor moral, la mujer se nos muestra con toda desvergüenza tal cual es y hasta se acompaña de su amante, pues no puede ser otra cosa el personaje cuya picuda “nariz” casi se introduce en el “pelo” de la dama y que parece hallarse “respaldado” o protegido por ella. Tan solo un hombre, con las manos entrelazadas y los ojos semientornados clama inútilmente ante semejante espectáculo²⁸.

Es interesante analizar los comentarios contemporáneos a este capricho 57. El manuscrito del Prado anota: “Aquí se trata de engatuzar al novio haciéndole ver por la ejecutoria quiénes fueron los padres, abuelos, bisabuelos y tatarabuelos de la Señorita y ella ¿quién es? luego lo verá”. Casi en forma semejante el de Ayala cita: “Se engatuzo al novio con la Executoria de sus padres, abuelos y tatarabuelos; y ella ¿quién es? luego lo verá”. El de la Biblioteca Nacional, no viendo en la estampa ningún tema de boda, asume que se trata de una falsa ejecutoria de nobleza: “La gente vana pretende descender de hombres grandes, cuando los parientes lexanos apenas se conocen, y es necesario anteojos para ver lo que está cerca”²⁹. En los dos primeros

²⁷ *Goya y el espíritu de la Ilustración*, cat. 62 y fig. 2.

²⁸ En el dibujo 39 del *Álbum E* (hacia 1814-1817) la expresión del mísero campesino es muy similar a la de este personaje. El título de la propia mano de Goya reza *No harás nada con clamar* (GW 1408).

²⁹ Los tres comentarios citados en HELMAN, *Trasmundo*, p. 235. La explicación copiada por LEFORT (*Francisco Goya*, p. 59) no es muy acertada, aunque identifica en la máscara hermafrodita al novio: “Une assemblée des personnages ridicules assiste à la rédaction des actes de fiançalles d’un nain affreux et d’une jeune femme à tête d’animal”. El ms. de Douce califica el capricho como “The school of vice”, GLENDINNING, *Goya and England in the Nineteenth Century*, p. 9.

manuscritos la tarabilla de “padres, abuelos, bisabuelos y tatarabuelos” hace sospechar que la intención del comentarista no es tan inocente como puede parecer y que, por el contrario, éste caló mucho más hondo en la significación del capricho. Una de las constantes de la personalidad del pícaro literario español es la de descender de una progenie deshonorada (o manchada) en la que abundan las transgresiones contra el sexto mandamiento, como ocurre con Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache y tantos otros. En *La pícara Justina* (1605) se afirma incluso que la protagonista debe su desvergüenza a lo que sus abuelos, bisabuelos y tatarabuelos fueron antes que ella, muy en particular en lo que toca a excesos sexuales³⁰. La misma frase suele repetirse siglo tras siglo en los conocidos insultos en que se nombra a toda la ascendencia. La ejecutoria de los antepasados mencionada en los manuscritos del Prado y de Ayala (que tienen buen cuidado de no añadir la palabra “nobleza”) no es más que una sugerencia irónica de la genealogía infame o picaresca y un traer a la memoria la frase popular que proclama la catadura moral de ciertos individuos, entre los que naturalmente se contaría la dama del capricho.

Edith Helman observó con acierto cómo las leyendas de los *Caprichos* rara vez señalan de forma directa y clara el tema de las estampas. En ocasiones el juego de palabras del título corresponde al juego visual representado en el capricho, aunque la mayoría de las veces compliquen la significación de éste al condensar el sentido o sentidos del grabado en una breve frase, por lo general de naturaleza ambigua³¹. El título *La filiación*, unido a la imagen gráfica, sugiere sin duda la idea de “ejecutoria”, aunque ya sabemos que no precisamente de nobleza, y también podría hacer referencia a las filiaciones de prostitutas por las que el conde de Cabarrús abogaba en sus cartas casi en las mismas fechas del capricho:

Además del número de la manzana, todas las casas debían de tener un rótulo que expresase los nombres, edades y patria de los inquil-

³⁰ FRANCISCO LÓPEZ DE ÚBEDA, *La pícara Justina*, ed. Bruno Damiani, José Porrúa, Madrid, 1982, pp. 107-127. La detallada genealogía de *La pícara Justina* y su lenguaje erótico es objeto de estudio en relación con el *Lazarillo* en GEORGE A. SHIPLEY, “A Case of Functional Obscurity: The Master Tambourine-Painter of Lazarillo, Tratado VII”, *Modern Language Notes*, 97 (1982), pp. 225-253.

³¹ HELMAN, *Trasmundo*, p. 41.

nos para facilitar las reclamaciones y comprobación de todo desorden³².

La palabra *filiación* viene a significar en primer lugar, desde el *Diccionario de Autoridades* hasta nuestros días, 'la procedencia de padres a hijos'³³ y la expresión más común en documentos es "hijo o hija de...". No hay que ser muy lince (por utilizar el lenguaje goyesco del capricho 43, *El sueño de la razón produce monstruos*)³⁴ para asociar el título con la castiza frase de "*hija de puta*" que es, a fin de cuentas, el rotundo y expresivo comentario que le merece a Goya la dama del capricho.

Existen muy buenas razones para relacionar el manuscrito del Prado con Goya y el círculo de amigos y literatos a su alrededor³⁵. Más aún, Valentín Carderera, primer coleccionista de la obra gráfica del pintor, creía que en un principio se pretendió que la Real Calcografía imprimiera estos comentarios para venderlos junto con las estampas, pero que "al publicarlo [la serie de los *Caprichos*] la Calcog^a no hizo uso de... la expliⁿ acaso por que designaba más explicitam^e los vicios de la Corte, y así solo corre manuscrita entre algunos aficionados". Eleanor Sayre comenta la ironía mordaz y el carácter literario y velado del manuscrito que, en muchas ocasiones, añade sus propios juegos

³² CABARRÚS, *Cartas*, pp. 240-241.

³³ *Diccionario de Autoridades*, s.v. *filiación*. Como segunda acepción anota 'se toma también por la comunidad [religiosa] que depende de algún superior, a quien mira como padre'. Sin embargo la palabra *filiación* era conocida en su sentido actual. En las ordenanzas militares de Carlos III se utiliza el término en el reclutamiento de soldados. *Ordenanzas de S. M. para el régimen, disciplina, subordinación, y servicio de sus ejércitos*, Imprenta de Antonio Marín, Madrid, 1762, tratado I, título III, artículo V, p. 33.

³⁴ Primero LEVITINE, (*Some Emblematic Sources of Goya*, p. 120) y con posterioridad SAYRE (*Goya y el espíritu de la Ilustración*, cat. 50, p. 229) identifican al felino de ojos alertas, que también vemos en el capricho 43, con un lince cuya vista extraordinariamente fina permite penetrar la oscuridad, por lo que en sentido metafórico común, conocido ya en siglo XVIII, se le da este calificativo a quien tiene gran perspicacia y sutileza para comprender las cosas dificultosas y difíciles.

³⁵ E. HELMAN compara el texto y notas del auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 6 y 7 de noviembre de 1610 con el del ms. del Prado, en especial los comentarios de las estampas de brujas, y concluye que las semejanzas temáticas y lingüísticas son tan frecuentes y de tal calibre que Goya (o quien fuera su autor) no pudo menos que haberlas tenido presentes ("The Younger Moratín and Goya on *duendes* and *brujas*", *Hispanic Review*, 27 [1959], pp. 109-111, 116-118, 119, nota 16, 121).

de palabras a los expresados tanto visualmente en las imágenes como de manera literal en las leyendas. No sorprenderá, pues, la sugerencia literaria a la genealogía picaresca y la inclusión de “bisabuelos” (término omitido en el manuscrito de Ayala) para completarla sin lugar a dudas³⁶. A diferencia de los otros manuscritos contemporáneos, el del Prado nunca trata de identificar a ningún personaje representado en las estampas, y es éste el único caso en que invita a desenmascarar a la dama del capricho con esa vaga coletilla de “...y ella ¿quién es? luego lo verá”. Lo hace quizás por hallarse en posesión del secreto o, mejor aún, por apuntar a algún detalle clave que no debería pasar desapercibido para el observador perspicaz. La solución a este reto lanzado al lector se encuentra con toda probabilidad en la máscara que la mujer tiene entre las piernas, símbolo del cornudo ajeno a las maquinaciones de su cónyuge³⁷. Esa nariz grande, de forma casi triangular, con la punta curvada hacia abajo, la boca sumida y el contorno de la barbilla con el hoyuelo en el centro, recuerdan demasiado (en versión caricaturesca claro está) las mismas facciones de Carlos IV en los retratos pintados por Goya, como puede apreciarse en el ecuestre (1800-1801) del Museo del Prado (figs. 8 y 7)³⁸. Más aún, el lugar que ocupa el grabado dentro

³⁶ Existe una obvia relación entre el manuscrito de Ayala y el del Prado (ambos fechados hacia 1799-1803) en cuanto que muchas de las explicaciones son idénticas casi frase por frase o presentan pequeñas variantes como el caso que se comenta. Sayre cree más acertado suponer que la franqueza del manuscrito de Ayala derivara en la versión más literaria y velada del manuscrito del Prado que no a la inversa. SAYRE, “Caprichos”, en *Goya y el espíritu de la Ilustración*, p. 116. La cita de Carderera también en p. 116.

³⁷ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, siguiendo a Lefort, veía en la máscara al novio, caduco ya, que iba a contraer matrimonio con mujer noble, *Los caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, 1949, p. 28.

³⁸ El presentar al rey calvo, sin peluca, y con los ojos cerrados, hace que no se asocien de inmediato las facciones de la máscara con las de Carlos IV, a pesar de la gran semejanza entre ambas. LEFORT publica (*Francisco Goya*, p. 38, nota 1) una nota manuscrita anónima, encontrada en un ejemplar de la primera edición de los *Caprichos* donde se comenta “Il y a plus de vingt ans que Goya fait des caricatures: une sorte de malignité joviale et le caractère de son talent comme peintre le rendent tres-propre à ce genre de composition”. JOSÉ LÓPEZ-REY (*Goya y el mundo a su alrededor*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1947, p. 15) nos dice que según tradición Goya hacía caricaturas en la tertulia del Marqués de Santa Cruz en 1798. GLENDINNING cita de los diarios del conde Gustaf de la Gardie —que estuvo en España entre agosto de 1814 y septiembre de 1815— que “his caricatures are outstanding— La marquise d’Arizza of the greatest likeness”. El mismo autor afirma que Bartolomé José

de la serie es también muy significativo y corrobora la hipótesis expuesta. Es común admitir hoy día que nuestro pintor ordenaba tanto los dibujos de los álbumes como las estampas de los caprichos en secuencias temáticas, muchas de las cuales se reconocen con toda facilidad. En este caso concreto tendríamos un perfecto correlato entre el capricho 56, titulado *Subir y Bajar* (GW 563), y el presente 57, *La filiación*. En el primero, el personaje que la lujuria levanta por los pies ha sido identificado desde los contemporáneos hasta nuestros días con Manuel Godoy, cuyo meteórico encumbramiento durante el reinado de Carlos IV se debió al simple hecho de ser amante de la reina³⁹. En la estampa que le sigue, el pintor de Fuendetodos se identifica con ese único hombre que clama ante el espectáculo del primer adulterio de la corte, el de María Luisa de Parma con el príncipe de la Paz. Goya había grabado una lámina (GW 618), con toda probabilidad para incluirla en la serie de los *Caprichos*, de un caballero haciendo reverencia a una vieja dama en los que no sólo puede reconocerse a la reina y al favorito sino también la clase de relación que los une. Los gestos obscenos del zafio personaje situado por detrás de la dama no pueden ser más elocuentes⁴⁰. Naturalmente-

Gallardo comentó al historiador de arte escocés Stirling-Maxwell que había visto a Goya hacer caricaturas de Manuel Godoy (*Goya and His Critics*, Yale University Press, New Heaven-London, 1977, pp. 54 y 66). Goya también hizo caricaturas en casa de la condesa de Merlín, N. GLENDINNING, "La fortuna de Goya", en *Goya en las colecciones madrileñas*, Museo del Prado, abril-junio 1983, p. 47.

³⁹ Goya no necesitó presentar semejanza física entre el personaje de la estampa y Godoy (*Goya y el espíritu de la Ilustración*, cat. 56, pp. 237-238) para ser perfectamente reconocible por los contemporáneos. Lo mismo sucede en el capricho estudiado; las facciones de la máscara que la señora tiene entre las piernas obvia toda otra semejanza con los demás personajes aludidos. No sólo españoles sino también extranjeros veían como tema de muchos caprichos la sátira de la reina y Godoy. LEFORT, *Francisco Goya*, p. 39, nota. GLENDINNING cita un comentario sobre el mismo tema en una carta del conde Joseph de Maistre (*Goya and His Critics*, p. 63). Cuando en 1814 Thomas Boosey pone a la venta en Londres una copia de los *Caprichos*, anota lo siguiente en el catálogo: "Collection of Eighty Well Executed Modern Caricatures, Being a True History of the Spanish Court during the Reign de Charles IV", GLENDINNING, *Goya and England in the Nineteenth Century*, p. 6.

⁴⁰ La estampa, titulada por T. HARRIS, "Old Woman and a Gallant", se encuentra reproducida en su obra *Goya, Engravings and Lithographs* (v. 2, cat. 118, p. 161). Harris anota que esta única estampa fue descubierta atada al final de una serie de pruebas de estado de los *Caprichos*, y añade "The central figure could be seen as a caricature of Queen Maria Luisa for which reason the plate may had been abandoned". N. GLENDINNING admite también la semejanza de

te, esta estampa tuvo que suprimirla en la selección final de la serie. Persistió, sin embargo, en dar testimonio, no por velado y sutil menos hiriente, de este ya citado “vicio de la Corte”. La medida de su desprecio hacia la reina quedó recogida no sólo a través de la imagen sino también en el breve y ambiguo título de *La filiación*.

Si se comparan las diferentes etapas del proceso creador de este capricho es fácil ver cómo el lenguaje goyesco evoluciona de una manera clara hacia la plasmación pictórica de palabras, frases y conceptos. Desde las alusiones carnavalescas del dibujo del *Álbum B* (fig. 2), pasando por las provocativas imágenes del sueño (fig. 4) hasta llegar a la sutileza e interrelación entre imágenes y título de la obra definitiva, Goya lucha por depurar el “texto” de su estampa en forma similar a como un autor refina un texto literario. Al comienzo de estas páginas se ha situado a los *Caprichos* dentro de la tradición pictórico-literaria del libro ilustrado y de la emblemática, con la que Goya se hallaba claramente familiarizado, según demostraron en su día los trabajos ya citados de Martín S. Soria, George Levitine y Folke Nordström. No cabe duda tampoco de que conocía los *Emblemata* de Alciato. El capricho 77, *Unos a otros* (GW 607), tiene en común no sólo parte del mote de un emblema titulado *Que los hombres se an de favorecer unos a otros*, sino que la imagen representada en este último de un hombre a caballo de otro como símbolo de la caridad, queda invertida por Goya para transformarse en una sátira de la crueldad humana⁴¹. No es éste el único caso de semejanza entre leyendas de Goya y los motes de los emblemas. En varias ocasiones se ha relacionado la empresa de Saavedra Fajardo titulada *Subir y Bajar* con el capricho 56 (GW 563)⁴², y otro título de Covarrubias, *Unos suben y otros baxan*, es también muy similar al

la figura femenina del supuesto capricho con la reina María Luisa, (“Imagination of Goya: Nuevas fuentes para algunos de sus dibujos y pinturas”, *Archivo Español de Arte*, 49 [1976], p. 284).

⁴¹ ALCIATO, *Emblemas*, prólogo de Manuel Montero Vallejo, textos y notas de Mario Soria, Editora Nacional, Madrid, 1975, p. 75. N. GLENDINNING (“Nuevos datos sobre las fuentes del «Capricho» n. 58 de Goya”, *Papeles de Sons Armadans*, 91 [1963], p. 16, nota 5), cita el emblema de Alciato *Non tibi sed religioni* ilustrado con un asno cargado de reliquias, en relación con uno de los *Desastres de la guerra* de tema similar.

⁴² JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ, *Los Caprichos de Goya y su interpretación*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982, comentario al capricho 56. JANIS A. TOMLINSON, *Francisco Goya. The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*, Cambridge, University Press, 1989, pp. 194-195.

ambiguo *Subir y bajar* de la estampa, como lo es también el tema representado en ambas obras⁴³. Pero es en el *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Palomino (1715-1724), bien conocido de Goya (el segundo volumen de la obra, titulado *Práctica de la Pintura*, puede verse en el emblemático retrato del Conde de Floridablanca)⁴⁴, donde de manera más sistemática se expone y sintetiza esta teoría pictórica del Barroco, cuyo eco cabe seguir con claridad en la obra gráfica del pintor de Fuendetodos.

Aunque no es éste el momento de realizar un análisis exhaustivo de la influencia de la obra de Palomino, sí conviene hacer hincapié en la presencia de tres ideas fundamentales para comprender el concepto del lenguaje de Goya: la pintura como arte narrativo afín a la poesía, el uso de la “metáfora ingeniosa” y la tradición del pintor erudito. La idea de la pintura como una poesía silenciosa y la no menos importante de la originalidad del artista (nunca un mero imitador de la naturaleza) en el proceso creador, constituyen el alma de la obra de Palomino. Al comien-

⁴³ COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, núm. 255. Un artículo de GLENDINNING (“Goya and Van Veen”) identifica el poema-título del dibujo núm. 60 del *Album G* (GW 1764) con un texto de un libro de emblemas del siglo XVII, *Emblemata Horatiana*. Publicado por primera vez en 1607 con grabados de Otto Vaenius o Van Veen, es reeditado en 1669 y 1672 (otras ediciones se hicieron incluso más tarde) con comentarios de un poeta español anónimo y con el título de *Teatro moral de toda la filosofía de los antiguos y modernos con el Enchiridion de Epicteto, etc., obra propia para enseñanza de reyes y príncipes*. El poema forma parte del texto del Emblema 61, *Al liberal todos le aman* (p. 123 de la ed. de 1672), en forma prácticamente idéntica al de Goya, *Del avaro no se espera / ningún bien, y cada cual / aun muerto lo vitupera / mas el hombre liberal / todos sienten q. se muera*, pp. 568-569. Glendinning recoge también la semejanza entre el título del desastre de la Guerra, *Nada. Ello lo dice*, y el mote de un emblema de Ripa (CLXI de la versión de Gottfried Eichler de la *Iconología*) *Aeternum sub sole NIHIL*, p. 570.

⁴⁴ *Goya y el espíritu de la Ilustración*, cat. 4, pp. 144-146. El conocimiento por parte de Goya de la obra de Palomino fue comentado por JOSÉ LÓPEZ REY, en “A Contribution to the Study of Goya’s Art: The San Antonio de la Florida Frescoes”, *Gazette de Beaux Arts*, 25 (1944), 231-248, donde se compara una lista de materiales para pintar, comprados por Goya, con los colores y materiales recomendados por Palomino para el cuarto grado de pintores, que reciben el título de Inventores. JOHN F. MOFFIT (“Francisco Goya, Antonio Palomino, ‘caractere’, and the ‘State-Portrait of Count Floridablanca’”, *Konsthistorisk Tidskrift*, 50 [1981], n. 3, pp. 119-135) interpreta el retrato del conde de Floridablanca en relación con los preceptos recomendados por Palomino. Hace notar también la enumeración de decoraciones alegóricas recogidas en el *Museo Pictórico* y sus referencias a la literatura emblemática y alegórica, en particular los *Hieroglyphica* de Piero Valeriano y sobre todo la *Iconología* de Cesare Ripa, pp. 129 y 135, nota 51.

zo del *Museo Pictórico*, y partiendo de la definición aristotélica de imagen, el autor describe su concepto de ésta en términos gramaticales: “Como voz, verbo y palabra, sea o no articulada, es un concepto, o parto del entendimiento, y éste se llama imagen, por ser virtud intrínseca de esta potencia asemejar el concepto a el objeto concebido”. Caracteriza además a la poesía de “pintura elocuente” y a la pintura de “poesía elegante”⁴⁵. Sobre todo, considera a la pintura como “libro abierto y historia y escritura silenciosa pues en ella leen, así doctos como imperitos”, y su lenguaje es un “idioma universal... pues no solo entienden su lenguaje los de una nación, sino los de todas”, idea repetida también por Goya en la segunda versión del frontispicio para la serie de los *Sueños*, donde inscribió: “Ydioma universal. Dibujado y Grabado p^r. F.^{co} de Goya año 1797” (GW 537)⁴⁶. Este idioma de imágenes pictóricas invita al uso de la metáfora, y al tratar del “argumento metafórico” de una obra Palomino lo define como el que “en virtud de una metáfora ingeniosa manifiesta el concepto de su autor.” A continuación anota que “es la metáfora madre de toda sutileza intelectual; el más ingenioso, peregrino, agudo y admirable parto de nuestro entendimiento”,

⁴⁵ ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Aguilar, Madrid, 1947, v. 1, pp. 37 y 199. La idea se repite muchas veces a lo largo de la obra y se expresa también la de la pintura como poesía silenciosa hasta en los elogios preliminares, p. 420.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 198 y siguientes, citas en 215-216. En el prefacio a la obra de GRAVELOT y COCHIN, *Iconologie par figures*, se afirma que “L’allégorie, pour servir de langue universelle à toute les nations, a besoin d’être claire, expressive, éloquente...”, siendo LEVITINE (*Some Emblematic Sources of Goya*, p. 106) el primero en llamar la atención sobre la frase, muy conocida desde el siglo XVI debido al gran auge de los libros de emblemas. No es éste el único caso de semejanza textual con la obra de Palomino. El lenguaje de una carta de Goya (14 de octubre de 1792), dirigida a la Academia de San Fernando a propósito de la revisión de su programa de enseñanza, evoca con toda claridad el del *Museo Pictórico*; pueden leerse allí frases como “un Arte tan liberal y noble como es la Pintura”, “este arte tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro”, o “¡que profundo, e impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno, no solo en la Pintura (que no tiene otro oficio que su puntual imitación) sino en las demás ciencias!”; “la elocuente pluma”, etc. El texto completo de la carta fue publicado por primera vez por N. GLENDINNING, en *Goya y sus críticos*, pp. 45-46. Para Glendinning “Goya’s language is reminiscent of Francisco Pacheco’s *Arte de la Pintura* (finished in 1638) on these topics”, p. 44. El mismo autor cita otros documentos con frases muy semejantes a las citadas más arriba, p. 45. La misma carta se reproduce en FRANCISCO DE GOYA, *Diplomatario*, ed. Ángel Canellas López, Librería General, Zaragoza, 1981, 184, pp. 310-312.

ideas no menos fundamentales para quien desee adentrarse en el lenguaje gráfico de Goya. Al reconocer Palomino la tradición humanística de emblemas, jeroglíficos y empresas, pone asimismo de relieve su relación con la pintura y los considera como diferentes especies de “argumento metafórico”⁴⁷. Tanto para los asuntos históricos como “metafóricos” es fundamental e indispensable “que el pintor tenga libros” en donde pueda documentarse para cualquier tema sagrado o profano. En resumidas cuentas el artista deberá equiparse con un bagaje rico en analogías con la literatura y la historia⁴⁸. Tanto la teoría pictórica como

⁴⁷ PALOMINO, *Museo Pictórico*, pp. 100-107, citas en 101. Las definiciones de *emblemata*, *jeroglífico* y *empresa*, recogidas en el *Museo Pictórico* son sumamente precisas, y no cabe la menor duda que debieron impresionar a Goya, pues casi pudieran citarse como claves interpretativas para los *Caprichos* y sus títulos: “Es el emblema una metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas, o de otra ingeniosa y erudita representación, con mote, o poema claro, ingenioso y agudo”, p. 106. La definición del título de la *empresa* como “el primor del mote, ha de ser la explicación, no la invención, con el sentido ambiguo, enigmático, y escondido; que explique el concepto como que lo encubre; y lo encubra, como que lo explica” (p. 107), puede servir también para definir muchos títulos de las estampas.

⁴⁸ *Ibid.*, cita en 638. Respecto a la importancia del estudio para los pintores véase pp. 107-108, 126, 218-219, 565, 638, 648-652. Ya desde los años cuarenta la obra de Goya empieza a relacionarse no sólo con la literatura de la Ilustración, sino también con las tradiciones erasmistas, *La Celestina*, Quevedo y la literatura picaresca. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, “La situación y la estela en el arte de Goya”, en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, pp. 95-97, 106, 109, 111-112 y 130. También F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, reconoce inquietudes de este tipo en la obra de nuestro pintor. Los estudios de EDITH HELMAN, (“Padre Isla and Goya”, *Hispania*, 38 [1955], pp. 105-158; *Los ‘Chinchillas’ de Goya; Caprichos and monstruos of Cadalso and Goya*; “The Younger Moratín and Goya; on duendes and brujas”, *Hispanic Review*, [1959] pp. 103-122; pero sobre todo sus libros *Trasmundo de Goya y Jovellanos y Goya*, Taurus, Madrid, 1970) contribuyeron a aclarar la relación de Goya con diversidad de elementos literarios. JOSÉ CAMÓN AZNAR establece por primera vez la relación entre Goya y los fabulistas de su tiempo (“Dibujos de Goya del Museo Lázaro”, *Goya*, 1954, núms. 1/6, pp. 9-14). N. GLENDINNING aporta estudios sobre fuentes literarias de Goya (“Literary Sources of Goya’s Capricho 43”, *The Art Bulletin*, 37 [1955], pp. 56-59; “The Monk and the Soldier in plate 58 of Goya’s «Caprichos»”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 24 [1961], pp. 115-120; *Nuevos datos sobre las fuentes del capricho n. 58 de Goya*; “El asno cargado de reliquias en los Desastres de la Guerra de Goya”, *Archivo Español de Arte*, 35 [1962], pp. 221-230; “Goya and Arriaza’s ‘Profecía del Pirineo’”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 26 [1963], pp. 363-366; *Imaginación de Goya: nuevas fuentes para algunos de sus dibujos y pinturas*, y *Goya and His Critics*). En la misma vena continúan

la tradición del pintor erudito, expuestas en la obra de Palomino, han sido asimiladas al mismo tiempo que transformadas por el genio del gran aragonés para perfilar un estilo propio que explica la variedad de recursos de su lenguaje. Estamos pues ante ideas de básica referencia para encuadrar a Goya no sólo como pintor sino también para integrarlo entre los “autores” del siglo XVIII español.

Queda aún otra consideración importante sobre el lenguaje gráfico de los *Caprichos*. Aunque la jerga erótico-obscena siempre haya formado parte de la sátira, es precisamente en este siglo XVIII cuando una versión politizada de la misma se generaliza en letra impresa. Esta fraseología era lugar común incluso en autores de lo más conservador, y así Pedro Rodríguez Morso puede escribir en 1771 de “preservativos” para defender la religión y el dogma y Manuel Freire de Castrillón del “morbo gálico” de la influencia francesa; el último publica también una obra política titulada *Remedio y preservativo contra el mal francés*. . . (1811); otro autor, R. de Vélez, tiene un libro con el título de *Preservativo contra la irreligión*. . . (1812); y para terminar una lista que pudiera hacerse interminable citaremos una curiosa obra, *Prodigiosa vida, admirable doctrina, preciosa muerte de los venerables hermanos los filósofos liberales de Cádiz* (1813), donde se tacha a las esposas de los liberales (aprovechando la polisemia de liberal en su sentido de ‘generoso’) de “putas baratas”⁴⁹, juegos de palabras muy similares a

las obras de ROBERTO ALCALÁ FLECHA, *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya* y la más reciente *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Para el estudio de su iconología hay que citar, además de las obras relacionadas con la literatura emblemática ya mencionadas, la de JOSÉ LÓPEZ REY, *Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature*, Princeton University Press, 1953, 2 vols.; la “Interpretación iconológica de las «Pinturas Negras» de Goya”, de SANTIAGO SEBASTIÁN, *Goya*, 148-153 (1979), pp. 268-277; “El Saturno y las Pinturas Negras”, de DIEGO ANGULO, *Archivo Español de Arte*, 35 (1962), pp. 173-177, y el estudio de JAN BIALOSTOCKI, “Iconografía romántica”, en *Estilo e iconografía*, Barral, Barcelona, 1973, pp. 155-178. También en algunas exposiciones dedicadas al pintor se pone de manifiesto esta clase de relaciones, como la de Kunsthalle de Hamburgo, *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789-1830*, 1980-1981, dirigida por W. HOFMANN y la de Frankfurt am Main, *Goya, Zeichnungen und Druckgraphik*, 1981, Stadtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, dirigida por MARGRET STUFFMAN y sobre todo la de *Goya y el espíritu de la Ilustración*, cuyo catálogo tantas veces se ha citado aquí. Parte de esta bibliografía se encuentra citada en VALERIANO BOZAL, *Imagen de Goya*, Editorial Lumen, Barcelona, 1983, con motivo de rechazar la idea tradicional de Goya como pintor ignorante, p. 10.

⁴⁹ Encuentro el dato en el estudio inédito del prof. D. GUILLERMO CAR-

los usados en el lenguaje de los *Caprichos* y dibujos de los *Álbumes*. Goya, conocedor a fondo de la lengua y fascinado por sus infinitas gradaciones, es capaz de jugar con sus más variados matices en los títulos e imágenes de su obra gráfica. Naturalmente no puede ignorar tampoco este lenguaje obsceno, vehículo tradicional que le permite manifestar todo su satírico desdén y sacar a la picota de la historia “los vicios de la Corte”⁵⁰.

Es preciso señalar, por último, que este lenguaje icónico goyesco, lleno de “metáforas ingeniosas”, tan rico iconográficamente y que tanto debe a la literatura emblemática, difiere en un aspecto fundamental de ésta al ser utilizado en los *Caprichos* para la sátira social y política de la España de su tiempo. Lenguaje a la par ambiguo y transgresor de todas las reglas sociales, políticas y religiosas que empalma con la gran tradición de la literatura bufonesca en las letras españolas. Ciertos “locos” o bufones de corte, que fingen locura con el fin de hacer reír, se convierten muy pronto, a partir del siglo xv, en figuras de la razón y de la verdad incorruptible en las sociedades del Antiguo Régimen. Las armas de su discurso transgresor eran la ambigüedad, el uso polisémico del lenguaje y la capacidad hilarante con que se hacían perdonar sus atrevimientos. En un desarrollo de crucial importancia este “loco” de corte ha creado en España una extensa y brillante literatura a partir del siglo xv, género que se encuentra muy presente a lo largo del Siglo de Oro y hasta en el siglo xviii. El lenguaje de la bufonería seguía siendo todavía a finales del Siglo de las Luces la única voz posible para un conato de opinión pública en absoluta libertad, y ha servido como un claro modelo para la obra gráfica de nuestro pintor⁵¹. No sería aquí

NERO, *El fantasma de Napoleón en el Cádiz de la Guerra de la Independencia*, cuya comunicación privada agradezco.

⁵⁰ JULIÁN GALLEGÓ (“Algunos aspectos de Goya dibujante”, en *Goya. Nuevas Visiones*, Talleres Gráficos de Julio Soto, Torrejón de Ardoz, 1987, pp. 169-174) observa que “Goya, sordo como una tapia desde la enfermedad de 1792-1793, se vale del dibujo como lenguaje habitual, más rápido y elocuente que lo escrito” y pasa a recordar el hecho conocido de que ya en las cartas a Martín Zapater recurre a ilustraciones para reforzar lo escrito, p. 169. Para los dibujos que Goya intercalaba en sus cartas véase GOYA, *Diplomatario*, pp. 74-79.

⁵¹ A finales del siglo xviii, el concepto del bufón como el portavoz de la verdad era muy conocido en la cultura popular como muestra su presencia en las *tonadillas* de la época. En una de Esteve (1784), titulada *La Razón de estado*, un “loco”, embozado en su capa, va sacando a la luz de la palabra lo que se oculta bajo la apariencia de los muy distinguidos personajes que se pasean

inoportuna una reflexión final acerca del ofrecimiento de las láminas de los *Caprichos* al propio rey. Si en apariencia Goya trataba con ello de ponerse a salvo del Santo Oficio y a la vez conseguir la recompensa de una pensión para su hijo, cumplía también con una maniobra clásica del género bufonesco, que no podían ignorar ni el pintor ni el círculo de literatos a su alrededor⁵². Con un proceder paralelo al del “loco”, Goya presenta al rey una obra en que éste y su corte son el objeto final de su sátira. Al entregar las láminas de los *Caprichos* a Carlos IV, el pintor de Fuendetodos viene a actuar simbólicamente como el último “gran bufón” de una corte española.

TERESA LORENZO DE MÁRQUEZ
Belmont, MA

por la Puerta del Sol. JOSÉ SUBIRÁ, *Tonadillas satíricas y picarescas*, Madrid, Ed. Páez, 1927, pp. 43-44.

⁵² En 1803 Goya ofreció las láminas y las series disponibles al rey, con destino a la Calcografía Nacional. Como recompensa pedía una pensión para su hijo Francisco Javier. Sin embargo la estratagema no impidió que fuese acusado ante el tribunal de la Inquisición, como el mismo pintor nos cuenta en una carta desde Burdeos (GOYA, *Diplomatario*, 223, 224, 273, pp. 360 y 389).



Fig. 1. Capricho 57. *La filiación*. 1797-1798. Aguafuerte y aguatinta.
The Harvard University Art Museums. Cambridge, MA.



Fig. 2. *masc.* / *La apunta p. ermafrodita*. Álbum B 59(?). 1796-1797. Píncel y aguada gris. Museo del Louvre. París. Fotografía R.M.N.



Fig. 3. Capricho 6. *Nadie se conoce*. 1797-1798. Aguafuerte y aguatinata. The Harvard University Art Museums. Cambridge, MA.



Fig. 4. Sueño 11. Máscaras de caricaturas que apuntan por su significado. 1797. Pluma y tinta sepia. Museo del Prado. Madrid.



Fig. 5. *Caricat.* / *Le pide cuentas la mujer al marido*. Álbum B 58. 1796-1797. Pincel y aguada gris. Colección particular. Reproducido de Pierre Gassier, *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona, Editorial Noguer, 1973.



Fig. 6. Dibujo preparatorio para el capricho 57, *La filiación*. 1797-1798. Sanguina. Museo del Prado. Madrid.



Fig. 7. Retrato ecuestre de Carlos IV (detalle). 1800-1810. Museo del Prado. Madrid.



Fig. 8. Detalle del capricho 57, *La filiación*. The Harvard University

SANGRE Y MATRIMONIO: 'EL MANCEBO QUE CASÓ CON UNA MUGER MUY FUERTE ET MUY BRAVA'

Objeto de una nutrida atención crítica, el exemplo XXXV de *El conde Lucanor* sobre la doma de una esposa intratable guarda todavía sus secretos. De modo curioso, no se ha dado razón suficiente del énfasis con que su autor, tan escrupuloso artífice del arte narrativo, comienza por dotarlo de una básica referencia arábica, en cuanto sucedido a “un fijo de un omne bueno que era moro”¹. Dicho dato inicial sirvió desde luego para que los *Quellenstudien* decimonónicos mirasen hacia Oriente en su investigación de lo que desde un principio se presentaba como un *folktale* de envidiable fortuna europea², pues había de ser utilizado también por Shakespeare en *Taming of the Shrew*, probablemente en ausencia de ninguna sugestión manuelina³. La edición y estudio de *El*

¹ *El conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*, ed. de JOSÉ M. BLECUA, Castalia, Madrid, 1969, p. 126. Las futuras referencias entre paréntesis corresponden a esta edición.

² “Shrewish Wife Reformed”, en STITH THOMPSON, *The Folktale*, Holt, Rinehart and Winston, 1946, pp. 103-105. El tipo 901 de AARNE-THOMPSON, *Types of the Folktale*, en el que se clasifican tanto Shakespeare con *Taming of the Shrew* como el *Mancebo* de don Juan Manuel, se reelabora también por Giovanni Francesco Straparola en el siglo XVI (historia de Pisardo y Fiorella) y es popular en los países bálticos y Escandinavia. Se ha encontrado también en Escocia, Irlanda, España, Rusia e indios zuñi de Nuevo México.

³ Las raíces folklóricas de Shakespeare fueron investigadas por ALBERT A. TOLMAN, “Shakespeare’s Part in the «Taming of the Shrew»”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 5 (1890), pp. 200-278. La visión más favorable de una relación directa entre ambos fue dada por RALPH S. BOGGS, “La mujer mandona de Shakespeare y de don Juan Manuel”, *Hispania*, 10 (1927), pp. 419-422. Opuesto y mucho más convincente MANUEL ALCALÁ, “Don Juan Manuel y Shakespeare, una influencia imposible”, *Filosofía y Letras* (México), 10 (1945), pp. 55-67. Se ha mencionado también una variante del *fabliau* de *La dame que fut escoillée* en que hay sacrificio intimidante, pero fracasado, de dos perros y un caballo “desobedientes”

conde Lucanor por Hermann Knust en 1900⁴ resumía con alguna vaguedad el cuento popular de Sadik Beg, inserto por Sir John Malcolm en sus *Sketches of Persia* (1828)⁵. Dicho relato es aducido allí por su amigo Khan Sahib en el curso de una discusión que se dice mantenida en Teherán acerca del concepto islámico de la mujer y el matrimonio. En el cuento Sadik Beg es un joven pobre, pero de grandes méritos y buen linaje, que sólo posee su espada y su caballo, con los que sirve a un gran potentado. En vista de sus cualidades éste le ofrece en matrimonio a su hija la bella Hooseinee, si bien le advierte también acerca de su carácter dominante e irascible. Sadik Beg la acepta contra el consejo de sus mejores amigos y tras la ceremonia nupcial se presenta ante su novia vestido de gala y con la espada ceñida. Ella le recibe altaneramente sentada, pero en aquel momento se le acerca roncoteando un gato, animal favorito de Hooseinee, al que Sadik Beg inmediatamente le corta la cabeza y arroja sus despojos por la ventana. Alarmada, la esposa se portó sumisa y amable desde aquel momento. Al cabo de un mes, Sadik Beg cuenta lo sucedido a un amigo llamado Merdek, que vivía desde hacía mucho bajo la férula de una mujer insoportable. El infeliz marido mató aquel día su gato correspondiente, pero sin lograr de su cónyuge

(REINALDO AYERBE-CHAUX, “*El conde Lucanor*”. *Materia tradicional y originalidad creadora*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975). El grupo ternático en derivación de *La dame que fut escoillée* está todo él diferentemente orientado, pues el verdadero objetivo es allí una incorregible esposa y madre tiránica, que por ello se ve castigada de forma tan cruel como grosera (extracción de los *coilles* que supuestamente poseía). Véase la forma “canónica” de dicha historia en ANATOLE DE MONTAIGLON et GASTON RAYNAUD, *Recueil général des fabliaux du xiii^e et xiv^e siècles*, 6 vols., Librairie des Bibliophiles, Paris, 1872-1890, vol. VI, n. CXLIX, pp. 94-116.

⁴ JUAN MANUEL, *El libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, ed. HERMANN KNUST, Leipzig, Steele & Co, 1900, pp. 368-369. Knust se refiere también de pasada a algunos *folktales* franceses, daneses y alemanes, sustancialmente los mismos recogidos anteriormente por TOLMAN en su citado estudio sobre las fuentes de Shakespeare. El cuento del mancebo es “de origen persa” para SANTIAGO GARRIGA NOGUÉS, *Sobre los orígenes de “El conde Lucanor” de don Juan Manuel*, México, 1972, p. 14. No hay por qué incorporar en realidad a este cuadro el vaguísimo congénere del *Gulistan* o *Jardín de rosas* del persa Sa’di (siglo XIII) alegado por R. AYERBE CHAUX, *El conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*, p. 154. SA’DI, *The Gulistan or Rose Garden*. Trad. Edward Rehatsek, Putnam & Sons, New York, 1965.

⁵ SIR JOHN MALCOLM, *Sketches of Persia. From the Journal of a Traveller in the East*, 2 vols., Londres, 1828, vol. II, pp. 54-57.

más que risotadas y el comentario de “Desgraciado, hubieras matado al gato el día de la boda”⁶.

Asistido de buenas credenciales, el ejemplo XXXV se agrega sin problema al grupo de cuentos de origen árabe en *El conde Lucanor*, que con toda probabilidad han llegado a don Juan Manuel por transmisión oral de “moros muy sabidores”⁷. Es preciso añadir que el cuento del esposo que desde el primer momento sabe imponerse a su mujer ha tenido un amplio eco en la paremiología iraní. El repertorio publicado por Th. Roebuck en 1824 menciona el mismo dicho, *To kill a cat the first day*, glossado allí lacónicamente como “Principio obsta”⁸. Otra colección más tardía incluye el proverbio, گریه را بسر حجه باید کشت *Mata el gato la noche de bodas*, cuyo origen se justifica con el resumen de un cuento popular idéntico al de Sadik Beg⁹.

Por el mismo camino de la proverbialización, el ámbito lingüístico turco ha lexicalizado el vocablo *keci* ‘gato’ en la acepción secundaria (parecida a ‘calzonazos’) que un diccionario moderno explica, de nuevo, conforme a un cuento del todo similar:

⁶ “‘Take that’, she said, as she gave her another cuff, ‘take that, you paltry wretch: you should’, she added, laughing with scorn, ‘have killed the cat on the wedding day’” (MALCOLM, *Sketches of Persia*, II, 57).

⁷ Dichos orígenes orales son persuasión virtualmente unánime de toda la crítica acerca de una mayoría de dichos ejemplos. Véase en especial el clásico estudio de DIEGO MARÍN, “El elemento oriental en D. Juan Manuel: síntesis y revaluación”, *Comparative Literature*, 7 (1955), p. 2. Se reconocen aquí como de origen árabe los ejemplos XX, XXI, XXIV, XXV, XXX, XXXII, XXXV, XLI, XLVI y XLVII. La presencia del árabe vulgar en las formulaciones recordadas por don Juan Manuel supone, además, un argumento incontrovertible en el mismo sentido. El caso del Infante responde al más usual y generalizado en la transmisión de elementos literarios arábigos al dominio iberorrománico, según reciente observación de SAMUEL G. ARMISTEAD, “An Anecdote of King Jaume I and its Arabic Congener”. *Cultures in Contact in Medieval Spain. Historical and Literary Essays to L. P. Harvey*, eds. D. HOOK y B. TAYLOR, King’s College, London, 1990, p. 8, nota 15.

⁸ THOMAS ROEBUCK, *Collection of Proverbs and Proverbial Phrases in the Persian and Hindoostanee Languages*, Calcutta, 1824, p. 338. Agradezco la ayuda prestada para la localización de estos datos por la Srta. Leyla Rouhi.

⁹ *Persian Proverbs and Maxims with their Gujarati and English Equivalents by An Elphinstonian*, Bombay, 1901, pp. xvi-xvii. Es de advertir que ningún proverbio similar se encuentra en los repertorios más al uso, como el clásico de GEORG WILHELM FRIEDRICH FREYTAG, *Arabum Proverbia*, 3 vols., Bonn, 1838-1843.

A man about to be married asked a friend if he could give him any tips. The friend said, 'Unless you are very careful your wife and your in-laws will dominate you; in order to make sure that this should not happen to me, on the wedding night I got a cat and put it in the bed. When we came up I said to my wife, "What is that in the bed?"' She said, "It's a cat", "A cat" said I angrily and seized the animal and tore it in two. That showed her the sort of man I was'. After the marriage the friend asked the newly-wed bridegroom how matters had gone. 'Alas!' he said, 'I forgot about the cat the first night; I put it in the second night, but it was too late; she had already sized me up'¹⁰.

Al estudiar en su día los ejemplos "cuya 'estoria' culmina en un dicho proverbial o lo explica", María Rosa Lida justificaba la destacada presencia del refrán entre los recursos de Don Juan Manuel por una confluencia del *exemplum* de la predicación dominica con "la fecundación del arte árabe"¹¹. El infante sin duda compartía el característico gusto oriental por la tajante condensación expresiva del proverbio¹² y el ejemplo del mancebo y la mujer brava es un caso más entre los dados a justificar narrativamente uno de ellos. Conforme al mismo esquema se plantea el ejemplo XVI, *De la respuesta que dio el conde Ferrant Gonsáles a Muño Laynez su pariente*, donde justifica el "vierbo antiguo" de *Murió el omne, mas no murió el su nombre* (p. 113). Los más destacados, sin embargo, son de procedencia arábiga y el ejemplo XXXV repetiría así dentro de *El conde Lucanor* el caso del ejemplo XLI, *De lo que contesció a un rey de Córdoba quel dezían Alhaquem* y cuyo punto de arranque no es otro que explicar el origen del refrán, citado directamente en árabe, *V.a. he ziat Alhaquim* o "Este es el añadi-

¹⁰ H. C. HONY & FAHIR IZ, *A Turkish-English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

¹¹ "II. Los refranes en las obras de don Juan Manuel", en "Tres notas sobre don Juan Manuel", *Romance Philology*, 4 (1950-1951), pp. 155-194. (pp. 164 y 168). Véase también, JEANNE BATTESTI, "Proverbes et aphorismes dans le *Conde Lucanor* de don Juan Manuel", *Hommage à André Joucla-Ruau* (Aix-en Provence, 1974), pp. 1-61. También GERMÁN ORDUNA, "'Fablar complido' y 'fablar breve et escuro': procedencia oriental de esta disyuntiva en la obra literaria de don Juan Manuel", *Homenaje a Fernando Antonio Martínez*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1979, pp. 135-146.

¹² Los mismos "viesos" que resumen la moraleja de cada ejemplo son realmente "reconstrucciones rimadas o frases proverbiales de filosofía vulgar, procedentes de la tradición oral" para JULES PICCUS. "Refranes y frases proverbiales en el *Libro del cavallero Zifar*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18 (1965-1966), p. 6.

miento del rey Alhaquim'' (p. 205), objeto después de glosa que aclara cómo ''esta palabra fue sonada tanto por la tierra fasta que la ovo de oyr el rey, et preguntó por qué dezían las gentes esta palabra''. Lo mismo ocurre con el XXX, *De lo que contesçió al rey Abenabet de Sevilla con Ramayquía, su muger*¹³, conducente a dar razón de

...una palavra que se dize en l'algaravía desta guisa: 'v.a. le mahar aten?' et quiere dezir: '¿Et non el día del lodo?', como diziendo que pues, las otras cosas [olvidaba, que non debía] olvidar el lodo que fiziera por le fazer plazer (pp. 175-176).

Caso idéntico es también el XLVII, *De lo que contesçió a un moro con una su hermana que dava a entender que era muy medrosa*¹⁴, una especie de versión arábica de *La viuda de Éfeso*:

Et luego, otro día, quando se asentaron a comer, desque començaron a beber, quando la tarrazuela començó a sonar, dio a entender que se quería amortecer de miedo de aquel sueño que fazía la tarrazuela. Quando el hermano aquello vio, et se acordó cuánto sin miedo et sin duelo desconjuntara la cabeça del muerto, díxol en algaravía:

—Aha ya ohti, tafza min bocu, bocu, va liz tafza min fotuh encu.

Et esto quiere decir: ''Ahá, hermana, despantádesvos del sueño de la tarrazuela que faze boc, -boc, et non vos espantávades del desconjuntamiento del pescueço''.

Et este proverbio es agora muy retraído entre los moros (233-234).

Asimismo el VIII, ''De lo que contesçió a un omne que avían de alimpiar el fígado'', de antecedentes hasta hace poco desconocidos y acerca del cual se sabe ahora que proyecta un refrán hebreo-español recogido en Marruecos y reza *Dame tus tripas para mi gato*¹⁵.

¹³ Estudiado en particular por CECILIA WALLHEAD MUNUERA. ''Three Tales From *El conde Lucanor* and their Arabic Counterparts'', *Juan Manuel Studies*, ed. I. MACPHERSON, Tamesis Books, London, 1977, pp. 101-117.

¹⁴ JAMES T. MONROE, ''Salmà, el toro abigarrado, la doncella medrosa, Ka'b al-Ahbar y el conocimiento del árabe de don Juan Manuel: prolegómenos del zéjel núm. 148 de Ibn Guzmán'', *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988), pp. 853-878. Los refranes relacionados con Ramayquía, Alhaquem y la doncella medrosa fueron estudiados por A. R. NYKL, ''Arabic Phrases in *El Conde Lucanor*'', *Hispanic Review*, 10 (1942), pp. 12-17.

¹⁵ SAMUEL G. ARMISTEAD, ''Un congénere para el Exemplo VIII del

La elevada incidencia de tales cuentos de proverbio explicado, así como su ostentosa adscripción a un fondo oriental, dan fe del aprecio en que los tenía don Juan Manuel, para quien tal vez sonaban como quintaesencialmente arábigos¹⁶. Su exemplo XXXV parte también de algún relato oral o escrito abocado a justificar un proverbio que hoy puede ser referido a esas mismas áreas. La diferencia está en que en lugar de insertarlo a la letra (tal vez por no hallarle fácil equivalente iberorrománico) prefiere darle cabida en el discurso directo de los personajes. Se trata de una técnica presente también en otros casos¹⁷ y que se ve le sirve aquí para introducir de un modo más artístico su moraleja acerca de la necesidad de obrar con acierto en los comienzos. El proverbio ya documentado en la paremiología oriental se transparenta con nitidez en las palabras de la vieja esposa ante el desmañado intento manipulador del suegro, que acaba de matar un pobre y solitario gallo:

—A la fe, don fulán, tarde vos acordastes, ca ya non vos valdría nada si matássedes çient cavallos: que ante lo oviérades a començar, ca ya bien nos conosçemos (p. 192).

Si el cuento *De lo que contesçió a un mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava* encaja con plena normalidad en el grupo ya descrito, su carácter de historia de moros se muestra singu-

Conde Lucanor”, *DICENDA (Cuadernos de Filología Hispánica)*. Homenaje a Francisco López Estrada, 6 (1987), pp. 67-69. Sobre la anterior carencia de congéneres, DANIEL DEVOTO, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de “El conde Lucanor”*, Castalia, Madrid, 1972, pp. 378-379.

¹⁶ No es posible compartir, en el caso de estos cuentos que incluyen frases proverbiales árabes, las reservas algo hipercríticas que acerca de su origen formula DANIEL DEVOTO, *Introducción al estudio de don Juan Manuel*, p. 433. H. TRACY STURCKEN atempera sus propias reservas ante el origen oriental de algunos cuentos con una clara aceptación de su validez general: “What can be said is that Juan Manuel was attracted, possibly to a degree greater than many other Castilian magnates of his time, to Moslem traditions and lore, and that he doubtless expressed interest in Eastern fictional apologues wherever and however he came across them”; *Don Juan Manuel*, Twayne, New York, 1974, p. 71.

¹⁷ MARÍA ROSA LIDA estudia el exemplo IV (genovés logrero), con la “palabra” o refrán “que dizen las viejas en Castilla”, *Quien bien se siede non se lieve*. El XVIII (don Pero Meléndez de Valdés) utiliza, sin mencionarlo, el proverbial *Si me quebré la pierna quiçá por mejor*. En el XLIII (el cuerdo con el loco) ofrece una “asociación orgánica” con *Otro loco ha en el baño*, “Tres notas sobre don Juan Manuel”, pp. 164-165.

larmente valiosa para una decodificación todavía en parte irresuelta. Con su gran sentido de lo constructivo o diégesis bien trabada, don Juan Manuel no suele dar ningún paso que no contribuya a la sobria economía narrativa de sus páginas. Si el autor pone de relieve el fondo oriental de su cuento lo hace sin duda por establecer un puente o signo de comunicación privilegiada con un lector ideal y capaz de entenderle sin necesidad de otras indicaciones. Don Juan Manuel no escribe para el vulgo ni para ninguna clase de indiscriminada juglaría, sino para un lector de cultura e intereses parecidos a los suyos.

El autor del ejemplo XXXV conoce bien las costumbres nupciales en un medio islámico, pero tiene además gran cuidado en que sus lectores sepan que habla allí con autoridad y mantiene bajo control los menores detalles de *background* o toques realistas del relato:

El casamiento se fizo, et levaron la novia a casa de su marido. Et los moros an por costumbre que adovan de cena a los novios et pónenles la mesa et déxanlos en su casa fasta otro día. Et fiziéronlo aquellos assí; pero estavan los padres et las madres et parientes del novio et de la novia con grand reçelo, cuydando que otro día fallarían al novio muerto o muy maltrecho (p. 189).

Su información es, en efecto, impecable. La cena proveída por la familia para ser consumida a solas por la pareja antes de su cohabitación se muestra fácil de documentar hasta el día de hoy¹⁸. Y sin embargo toda lectura del cuento manuelino choca con la dificultad de que nunca se especifica la clase de peligro que amenaza al mancebo y contra el cual el futuro suegro se apresura a advertir lealmente: "...et so çierto que, si con mi fija casase, que o sería muerto o le valdría más la muerte que la vida" (p. 189). Es de veras notable que, aunque la dificultosa novia haya sido calificada *a priori* como "aquel diablo" (p. 188), el cuento no pase nunca a entrar en detalles acerca de la naturaleza del terrible riesgo, que tanto preocupa a los bien intencionados parientes. Cuando éstos van a visitar a los novios tras la noche nupcial, tomarán a muy mal augurio la quietud de la casa, y así, "porque non fablava ninguno, cuydaron que el novio estaba

¹⁸ EDWARD WESTERMARCK, *Marriage Customs in Morocco*, Londres, 1914, pp. 240 y 258.

muerto o ferido, et desque vieron por entre las puertas a la novia et non al novio, cuydáronlo más'' (p. 191).

Don Juan Manuel ha dicho ya mucho, pero no cabe duda de que calla a la vez algo esencial. Es obvio que el narrador no está dispuesto a descorrer del todo el velo de la noche de bodas, ni tampoco a aclarar circunstancias que evidentemente le inquietan o considera inadmisibles, pero que con todo tendrán que figurar allí por alguna vía. Pero es en este punto donde la incorporación de ciertos datos antropológicos vienen a aclarar el problema con una referencia clave acerca de los hábitos nupciales del árabe del desierto. La vida beduina ha conocido siempre cierta costumbre relativa a la consumación del matrimonio que exige de las novias una previa negativa ritualizada. Se despliegan, llegado el momento, ostentosas manifestaciones de protesta que no renuncian a la agresión física y que, a título de pudor, tienden a confirmar la honestidad y buen nombre de aquéllas. La costumbre se perfila como una exigencia de etiqueta femenina no desconocida tampoco para el erotismo arabizado de Juan Ruiz en su *Libro de buen amor*:

631 Por mejor tiene la dueña ser un poco forçada
 que dezir: 'Faz tu talente', como desvergonçada;
 con poquilla de fuerça fina más desculpada:
 en todas las animalias ésta es cosa provada¹⁹.

No es de extrañar, por tanto, que el rechazo o negativa ritualizada asuma también un carácter tópico en la poesía árabe. Así la amada en un poema de Baššār Ibn Burd, poeta irakí fallecido en 784:

‘¡Vete, que no eres tal como me habían dicho; juro que eres un tipo de trato difícil!

‘Hoy, mi nodriza está ausente, habiéndote dejado solo, de manera que no tengo sino la ayuda de Dios en mi trato contigo.

.....

‘Un hombre fuerte, de cuyo poder nadie puede defenderse, me ha cogido del brazalete y me lo ha aplastado.

‘pegando a mí su negra y áspera barba, que pica como agujas,
 ‘de manera que me ha subyugado, mientras mi familia anda fuera. ¡Qué deshonra para ellos! A estar ellos presentes,

¹⁹ ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. ALBERTO BLECUA, Planeta, Barcelona, 1983, p. 99.

‘juro a Dios que no te hubieras escapado con la vida. ¡Vete, eres demasiado brutal e imperioso!’²⁰

La literatura estriba aquí, por tanto, en una base real y los testimonios son en esto muy claros. Un viajero inglés documentaba en 1816 la costumbre que entre los beduinos del Sinaí prescribía una conducta de este orden a las novias, si bien en aquel caso con la disculpa de que solían ser semi-raptadas por acuerdo de ambas familias:

If she entertains any suspicion of their designs [matrimonio], she defends herself with stones, and often inflicts wounds on the young men, even though she does not dislike her lover; for, according to custom, the more she struggles, bites, kicks, cries and strikes, the more she is applauded ever after by her own companions²¹.

El valor que, a título honroso, es concedido por el grupo a la preservación de la virginidad aprueba en tan delicado trance la clase de espionaje para el cual realmente se escenifican semejantes extremos de rechazo. Las ruidosas manifestaciones pueden ser (si no vistas) al menos escuchadas sin dificultad desde el exterior de las tiendas del desierto. El caso de la Arabia contemporánea no puede ser más explícito acerca del particular:

When the husband ‘goes in into his wife’ (*yudkhul’alaiha*) it is considered good form among the badawin for the young girl to struggle with her husband and try to save her virginity. She screams and cries out and fights him, sometimes for several hours. It is also considered quite the thing and not indelicate, for the female relations to listen to such struggles and screams from outside the tent (or door, in the case of townfolk). In Basra and other big towns this custom has gone out of fashion, but it is practically universal elsewhere²².

²⁰ Agradezco el texto y su traducción al vasto saber del profesor JAMES T. MONROE (Universidad de California, Berkeley). Como se recordará no son difíciles de hallar temas en desarrollo de la misma situación en las jarchas y cantarcillos populares españoles (el famoso “Non me tangas, habibi” y muchos otros). La situación de la boda accidentada y de la novia dificultosa no ha dejado, por lo demás, de ser bien aprovechada por el cine de actuales países islámicos.

²¹ JOHN LEWIS BUCKHARDT, *Notes on the Bedouins and Wahabys*, Londres, 1830, p. 150.

²² H. R. P. DICKSON, *The Arab of the Desert. A Glimpse Into Badawin Life*

Con la misma costumbre se halla relacionada una anécdota acerca de la astucia con que el futuro rey de Arabia Abdul Aziz Ibn Sa'ud (1888-1953) supo utilizarla en cierta ocasión para contrarrestar su amenazado prestigio político:

Now it was in those days the bedouin custom for a new bride to defend her modesty on the first night of marriage. She would fight off her husband as a token of her chastity, and the women of the tribe would listen outside the bridal tent. The sounds of struggle proved her honour, and the struggle might last for quite a while.

But on this night the struggle was brief indeed, and in no time the women of the village were running out with the bloodstained wedding sheet. They displayed it, as was their custom, to prove that the bride had been a virgin.

But the soldiers of Abdul Aziz saw another proof in the blood of maidenhood so rapidly taken. Even wounded, their leader was potent as ever. And so the next day they set upon the Ajman and defeated them utterly²³.

Al otro extremo del mundo islámico, dicho comportamiento era también habitual entre las tribus bereberes hasta fechas recientes. Se esperaba de la novia que se mostrase llorosa en diversos momentos de las ceremonias nupciales y la resistencia a la consumación era a veces prolongada e incluso violenta. En previsión de tales casos, la etiqueta reservaba un papel al amigo o al padrino del esposo, que en ocasiones le ayudaba a atar a la novia escrupulosa²⁴. Resumiendo:

In many tribes, especially Berber, resistance is said to be made by

in *Kuwait and Sau'di Arabia*, Allen & Unwin, Londres, 1951, p. 205.

²³ ROBERT LACEY, *The Kingdom. Arabia & the House of Sa'ud*, Avon Books, Nueva York, 1981, pp. 31-32.

²⁴ Son en esto abundantes los datos que proporciona WESTERMARCK, *Marriage Ceremonies in Morocco*. En la víspera y también al ser vestida, la novia "weeps and wails, mentioning by name every member of her family whom she is now going to leave" (p. 144). Entre los Ait Yusi la consumación se efectúa en una casa o tienda algo alejada del poblado, para que no se oigan los gritos de la novia (p. 241). La intervención del *best man* o amigo oficial del novio para reducir o atar a la esposa novicia es muy frecuente (pp. 235, 239, 240, 242, 244, 248). En Aglu los novios comen primero a solas y el esposo trata por tres veces de dar un bocado de comida a su mujer, que pudorosamente los rechaza. Se sigue siempre resistencia "sometimes even scratching the bridegroom's face so that blood flows" (p. 251).

the bride, and it seems that she is driven to it not only by instinctive bashfulness of fear but by custom or etiquette. Among the Berbers living near Fez and the Algerian frontier, as also the southern Jbala, drastic methods are used to subdue her, and in one tribe the best man is actually present when intercourse takes place²⁵.

Por el contrario, el casamiento de viudas o divorciadas no se ha visto asociado nunca con estas ruidosas costumbres.

Se ha tardado en comprender que el foco del relato manuelino no es otro, por tanto, que la consumación del matrimonio con aquella mujer de maneras superlativamente “malas et revesas” (p. 188) y hay así que esperar hasta 1975 para que un estudio de John E. Keller se atreva a plantear con alguna franqueza el problema²⁶. Se observaba allí cómo don Juan Manuel, maestro siempre de la gradación narrativa, recurría a un doble esquema de clímax en la sucesiva muerte de un perro, un gato y un caballo (de animal despreciable al más valioso)²⁷, trasladado después al comportamiento de progresiva docilidad con que la desposada reacciona ante todo aquello. Bajo una correlación de estricta simetría, la creciente sumisión de la mujer registra también, de menor a mayor, otros tres momentos que incluyen el dar agua a las manos, servir la comida y por último entregarse a su marido en el lecho conyugal. El tratamiento de la situación quedaría, pues, recogido por el siguiente esquema:

MANCEBO	MUJER
Muerte de un perro	- dar agua a manos
Muerte de un gato	- servir la comida
Muerte de un caballo	- [entrega conyugal]

Solo que este último y decisivo término, que es el verdadero foco del relato, no es nunca mencionado en cuanto tal, pues todo lo más que allí llega a decirse es que durmieron juntos “una pieza” (p. 191). Claro que en esta historia de noche de bodas o bien el

²⁵ WESTERMARCK, *Marriage Ceremonies in Morocco*, p. 265.

²⁶ JOHN E. KELLER, “A Re-Examination of don Juan Manuel’s Narrative Techniques: «La mujer brava»”, *Hispania*, 58 (1975), pp. 45-51.

²⁷ Acerca de tales efectos climáticos, que la narración medieval comparte con el cuento folklórico, y la “ley de repetición” de Olrik, ANIBAL A. BIBLIERI, *Hacia una poética del relato didáctico: ocho estudios sobre “El Conde Lucanor”*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1989, p. 34.

modesto circunloquio de “cómmo pasaron en uno” (p. 192) los recién casados, la habitual pudicicia de don Juan Manuel procede con la mayor cautela expresiva, contentándose al final con una formulación de lo más neutro: “Assí passó el fecho entrellos aquella noche, que nunca ella fabló, mas fazía lo quel mandavan” (p. 191). El relato ha creado de este modo un típico ejemplo de lo que Umberto Eco llama el “no dicho” narrativo, mientras que el silenciado y crucial rechazo de las novias lo sería a su vez de “hipercodificación” de cara al lector, también según terminología del mismo²⁸. Don Juan Manuel invita al lector a salvar los obstáculos supuestos por un pudor que hay que defender a todo trance con ayuda de una escala deductiva capaz de ir rellenando los sucesivos huecos. Si la novia nunca “fabló” quiere decir que mucho menos opuso la menor resistencia, lo mismo que tampoco resulta difícil de suponer qué es lo que el mancebo le “mandaba”, ni cuál fuera aquel “fecho” que tanto se procura no nombrar con todas sus letras.

Es posible ver, por tanto, el exemplo XXXV como un desarrollo narrativo determinado por el circunloquio eufemista en torno a su punto más crucial. La cerrazón de don Juan Manuel ante el tema erótico es hoy un lugar común de la crítica y, como se sabe, en su vocabulario *amor* con frecuencia significa por ello ‘amistad’²⁹. Aunque buen conocedor de las costumbres orientales, el Infante se ha sentido con las manos atadas a la hora del ser del todo explícito. Es lógico prever, al hilo del cuento, que la resistencia esperable de cualquier novia pueda asumir formas muy peligrosas en el caso de aquella mujer excepcionalmente bravía y de mal genio. Si la delicada naturaleza del tema ofrecía serios escollos al circunspecto didactismo de don Juan Manuel, no es menos cierto que una fina estrategia creadora le ha permitido transformar dicho obstáculo en el mejor aliado de su voluntad de estructura. Porque es aquí donde el autor despliega toda su maestría, con la implantación de su relato sobre un plano diegético de orden traslaticio en ningún modo heredado ni convencional.

Es obvio, a la luz de cuanto antecede, que el problema de la peligrosa unión conyugal va funcionalmente unido en el cuento

²⁸ “*Lector in Fabula*”. *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milán, 1979, pp. 51 y 78-79.

²⁹ IAN MACPHERSON, “‘Amor’ and Don Juan Manuel”, *Hispanic Review*, 39 (1971), p. 169.

a una conspicua presencia de sangre derramada. No es necesario encarecer hasta qué punto el domicilio de los novios se halla inundado de sangre tras el sacrificio consecutivo del perro, el gato y el caballo. La loca furia del marido en el despedazamiento adicional de los animales “ensangrentó toda la casa et toda la mesa et toda la ropa” (p. 189). Mesa y cama quedan empapadas allí de sangre en toda su extensión de símbolos comunes del matrimonio. El relato alcanza de esta forma un nuevo nivel de significación: lo cruento se vuelve un motivo doblemente legítimo, en lo que nunca deja de ser una historia nupcial, por su referencia de base a la problemática desfloración de la novia. Su funcionalidad dentro del cuento no hace sino intensificar el significado habitual de tantos pinchazos, heridas y manchas de sangre como, en proyección de la misma simbología erótica, aparecen en las historias de hadas y otras tradiciones populares³⁰. La reversibilidad del principio semiológico “hablar es hacer” otorga aquí una validez de *speech acts*³¹ a la calculada actuación del mancebo ante su difícil esposa, destinataria en todo momento de un amenazador mensaje cifrado acerca de su obligación al débito conyugal. El marido aborda frontalmente el problema y sabe expresarse sin necesidad de palabras (ni menos de ninguna coacción directa) a través de tan profusa efusión de sangre³², cuyo efecto no es otro que trivializar de modo correlativo el dilema de la mujer. El violento proceder de aquél es un modo de dar a elegir a la novia entre la efusión de unas gotas o un torrente de la misma, es decir, entre el sacrificio voluntario de su virginidad o el forzado de su propio cuello. Todo esto, se entiende, en ausencia de ninguna otra explicación ni soporte discursivo de orden convencional.

Bajo una finalidad de obvia representación simbólica, el

³⁰ “Fairy tales prepare the child to accept what is otherwise a most upsetting event: sexual bleeding, as in menstruation and later in intercourse when the hymen is broken”, especifica BRUNO BETTELHEIM, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Vintage Books, Nueva York, 1977, p. 292 (*Snow White*). También, p. 138 (*The Goose Girl*), p. 232 (*The Sleeping Beauty*), p. 268 (*Cinderella*).

³¹ JORGE LOZANO, CRISTINA PEÑA MARÍN, GONZALO ABRIL, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982, p. 188.

³² RAMELINE E. MARSAN, que estudia el ejemplo en relación con el tema oriental de la mujer de carácter indómito, añade aquí: “Il y a du sang partout; la jeune femme, épouvantée, devient toute douceur et toute docilité” (*Itinéraire espagnol du conte médiéval*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 524).

mancebo es visto allí como una fuerza primaria e incontenible, por entero identificada con el derramar de sangre. La imagen narrativa funciona a pleno rendimiento, pues hay un manifiesto énfasis en describir al mancebo “muy sañado et todo ensangrentado” (p. 190) y algo más adelante “vravo et sañado et ensangrentado” (p. 191). La figura del novio se despersonaliza en el sentido reductor de un arma o instrumento cortante, pero siempre acorde con el carácter sexual de la circunstancia y tanto más iluminador de ésta. Por dicho camino el mancebo termina por asumir un carácter de figuración mítica mayor que el natural en su capacidad viril y desfloradora. Llevando a un claro extremo dicho proceso de instrumentalización, el texto termina por identificar al joven esposo con una obvia y recurrente imagen fálica de espada ensangrentada³³:

Et assentóse et cató a cada parte, teniendo la espada sangrienta en el regaço; et desque cató a una parte et a otra et non vio cosa viva, bolvió los ojos contra su muger muy bravamente et díxol con gran saña, teniendo la espada en la mano:

—Levantadvos et datme agua a las manos (p. 191).

La página no tiene, como se ve, nada de beata. Su elusión de lo explícito determina un elegante vuelo por las regiones de un avanzado simbolismo, capaz de transformar el *folktale* en una compleja obra maestra del arte de narrar. Una vez más se cumple lo observado en otras ocasiones acerca del desafío de orden técnico con que la paremiología oriental parece espolear a don Juan Manuel³⁴. Bajo un despliegue de sobria eficacia, el relato alcanza aquí su plena validez en función de la sangre derramada, sin sustraerse para nada a sus más atrevidas virtualidades de orden erótico. Si un elemento como la gradación tripartita en la muerte de los animales y su reflejo en la conducta de la novia se basa en claras técnicas de *folktale*, el tema de la sangre y su semantización diegética no ha sido señalada en ningún otro congénere de que hoy se tenga noticia. El acierto debe ser puesto esta vez, con toda equidad, a la puerta de un don Juan Manuel que con él se acredita ante sus lectores como el grande o anticipado “raro inventor” de aquellos tiempos.

³³ Véase *espada* ‘pene’ en PIERRE ALZIEU, ROBERT JAMMES, YVAN LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Editorial Crítica, Barcelona, 1983.

³⁴ Véase BATTESTI, “Proverbes et aphorismes dans le *Conde Lucanor*”, p. 47.

El exemplo del *mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava* cuenta así entre los más refinados despliegues tanto de técnica como de sensibilidad en la colección de *El conde Lucanor*. Su autor, sobre todo, no era un gazmoño ni un hipócrita tentado a un guiño de complicidad, ni a la inconsistencia de tirar por rumbos para él desusados. La naturaleza del tema no le impondrá ninguna claudicación: don Juan Manuel está férreamente decidido a no incidir en nada que ni aun de lejos pueda sonar a lúbrico. Dicha actitud podría adscribirse, en una primera ojeada, a un imperativo apriorístico del tipo de puritano didactismo que compartiría con muchos otros narradores y moralistas de todas las épocas. Las cartas están ahora sobre la mesa y la Quinta parte de *El conde Lucanor* se ha fijado aquí una inviolable frontera:

Sin dubda, la primera bileza que el omne ha en sí, es la manera de que se engendra, tan bien de parte del padre commo de la madre, et otrosí la manera cómmo se engendra. Et porque este libro es fecho en romanze (que lo podrían leer muchas personas también omnes commo mugeres que tomarían vergüença en leerlo, et aun non ternían por muy guardado de torpedat al que lo mandó escribir), por ende non fablaré en ello tan declaradamente commo podría, pero el que lo leyere, si muy menguado non fuere de entendimiento, assaz entenderá lo que a esto cumple (p. 297).

Sólo que no todo era aquí tan abstracto. Lo meditado de semejante declaración requiere una adicional lectura realista al trasluz del momento literario de la época y del impacto que en ella marcaba la cuentística arábica³⁵. Contra lo que se viene olvidando, el *corpus* de esta última, brillantemente representado en castellano desde una o dos generaciones anteriores, era el único que a la sazón constituía una narrativa de gran altura, servida por una correspondiente gama de técnicas, discursos temáticos y subgéneros de gran variedad y riqueza³⁶. La obra de don Juan

³⁵ Véanse las obras de conjunto de RAMELINE E. MARSAN, *Itinéraire espagnol du conte médiéval*, y MARÍA JESÚS LACARRA, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1979.

³⁶ “La principal aportación de la cuentística oriental a Occidente no consistió únicamente en acrecentar un amplio caudal narrativo (donde ha bebido insaciablemente la literatura posterior), ni en difundir unas normas éticas fácilmente asimilables, sino que proporcionó unos modelos en los que se enseñaba a contar y a integrar lo narrado dentro de unas estructuras superiores” (JUAN MANUEL CACHO BLECUA y MARÍA JESÚS LACARRA, eds., *Calila e Dimna*, Castalia, Madrid, 1984, pp. 30-31). Por lo demás, los cuentos de don

Manuel no sólo es inconcebible sin ella, sino que se ve obligada a tomar partido ante la diversidad de opciones que le ofrecía una tradición de tal amplitud. Se bifurcaban dentro de la misma dos ramales muy visibles, basado uno en el apólogo oriental con obras como *Calila*, *Sendébar*, *Bocados de oro*, *Poridat de poridades*, etc., frente a otro que partía del concepto de amenidad a todo trance proyectado por la literatura arábiga de *adab*, con el cuento al estilo de *Las mil y una noches* como forma popular y con la *maqama* como ideal de supremo virtuosismo culto. La primera de estas opciones era muy vieja, de ascendencia hindú y persa, orientada hacia la instrucción político-moral de príncipes y comprometida con una cierta adusta inclinación filosófica. La otra era en cambio reciente, bagdadí de origen, reflejo del hedonismo despreocupado de las clases urbanas y eventualmente pronta al rebose lírico característico de Ibn Ḥazm y el frondoso género de los libros de erotología³⁷.

Para don Manuel la elección no era difícil. Su respuesta se cierra a la sensualidad colorista de esta última modalidad, al igual que en la historia del mancebo invierte en favor del hombre el tópico (esta vez positivo) de la inteligencia manipuladora de la mujer, aquí anulada para ejercer sus *engaños e assayamientos* por alguien más astuto que ella. La capacidad creadora del Infante ha sido captada en bloque por la otra orilla, centrada en realidad sobre el siempre tenso problema de las relaciones humanas cara al poder, y no sobre las artes del amor ni la pintura de sus placeres³⁸. Desde alturas tan *a priori* comprometidas con un rígido

Juan Manuel "en primer lugar no tratan de amor, tema que raramente menciona. Luego, su tono es completamente oriental: evocan lo judío y, en no menor medida, la sabiduría mahometana", comenta GERALD BRENNAN, *Historia de la literatura española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1984, p. 121.

³⁷ Es preciso tomar en cuenta la presencia de relatos didácticos tan atrevidos como *La doncella Teodor* y de la presencia de libros de *adab* en el panorama de las traducciones alfonsíes. Véase FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Las lecturas del deán de Cádiz", *Studies on the "Cantigas de Santa María"*. International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X el Sabio, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, pp. 329-354. Discusión pormenorizada de estas cuestiones en FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Anthropos, Barcelona, 1993. Para la presencia y perduración de tales libros véase también LUCE LÓPEZ BARALT, *Un Kāma Sūtra español*, Ediciones Siruela, Madrid, 1992.

³⁸ Las afinidades de don Juan Manuel con este tipo de obras (*Lámpara de los príncipes* de ABU BÉQUER EL TORTUXI, *Collar de perlas* del rey de Tremecén Muza II, etc.) quedó ya señalada por JOSÉ MARÍA CASTRO Y CALVO, *El arte*

statu quo socio-político, es claro que ni entonces ni ahora ha sido posible el lujo de lanzarse a escribir “declaradamente”, y menos aún acerca de un tema como el del amor y la mujer. El prócer castellano no vacila en acogerse a la línea más sesuda y conservadora, lo mismo que, puesto ante la misma disyuntiva, Juan Ruiz prefiere prolongar la alegría a todo trance de aquella otra literatura jaranera y centrada sobre el amor más profano. La corriente del apólogo era, desde la vetustez del sánscrito, fuertemente misógina y, en cuanto aliada con el concepto de un poder autocrático, veía en todo lo relativo al sexo una velada amenaza disruptora³⁹. *Calila y Dimna*, con su polarización en torno a las malicias del comportamiento político, es sin duda la obra más afín al espíritu de don Juan Manuel y no en vano su citado discurso acerca de la “vileza” biológica del hombre y su generación se relaciona de forma directa con ella⁴⁰. La mujer es vista como una fuerza cuyo innato potencial de rebeldía es preciso neutrali-

de gobernar en las obras de don Juan Manuel, Barcelona, 1945. Le repite MARIO RUFFINI, “Les sources de don Juan Manuel”, *Les Lettres Romanes*, 7 (1953). DIEGO MARÍN se refiere a la infiltración en su obra de “el espíritu mundano y amoral” de *Calila* (“El elemento oriental en don Juan Manuel”, 7). Notas sobre su aprovechamiento de *Calila* en MUNUERA, “Three Tales from *El conde Lucanor*”, pp. 106-110. Sobre su utilización de dicha fuente, JOHN E. KELLER, “From Masterpiece to Resumé. Don Juan Manuel’s Misuse of a Source”, *Estudios literarios dedicados a Helmut Hatzfeld*, Ediciones Hispam, Barcelona, 1974, pp. 41-50. Su esencial incorporación de “las galas narrativas de las colecciones de procedencia oriental” (*Disciplina Clericalis*, *Calila*, *Sendébar*) es puesta de relieve por GERMÁN ORDUNA, “El ‘exemplo’ en la obra literaria de don Juan Manuel”, *Juan Manuel Studies*, ed. IAN MACPHERSON, Tamesis Books, Londres, 1977, p. 137. Don Juan Manuel como gran heredero de la tradición del cuento hispano-oriental en MARÍA JESÚS LACARRA, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza, 1979, p. 193. En don Juan Manuel el libro de apólogos “sigue siendo, lo mismo que en la época anterior, un entretenimiento provechoso para la clase social noble”, a juicio de FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, “Prosa narrativa de ficción”, *Grundriss der Romanischen Literatur des Mittelalters*. Vol. IX. *La littérature dans la Péninsule Iberique aux xiv^e et xv^e siècles*, dir. W. METTMANN, Carl Winter, Winter-Universitätsverlag, 1985, t. I, fasc. 1, 1985, p. 22.

³⁹ Lo mismo que para don Juan Manuel el sexo “lleva en sí un cierto desorden radical”, como define ÁNGEL BENITO Y DURÁN, *Filosofía del Infante don Juan Manuel. Sus ideas, su cultura, su espíritu filosófico*, Diputación Provincial, Alicante, 1972, p. 309.

⁴⁰ Así lo anotan GUBERN GARRIGA NOGUES, (*Sobre los orígenes de “El conde Lucanor”*, p. 65) y JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO, “El *Conde Lucanor*: composición y significado”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24 (1975), pp. 109-110.

zar a cualquier precio y para su exemplo XXXV el mismo lecho conyugal se muestra no un manantial de goces, sino como el palenque donde dos seres humanos luchan por imponer al otro su supremacía. Con perfecta continuidad, lo directamente erótico encuentra también vallado el acceso a la obra del Infante, nada favorable a las aspiraciones políticas de una incipiente burguesía⁴¹ cuyos despreocupados estilos de vida (incluyendo los literarios) sin duda sonarían también en sus oídos como “vileza”, sólo que de otro jaez. Don Juan Manuel era un producto del feudalismo más encastillado y no un alegre nocherniego corredor de plazuelas. Conforme al criterio de la época el tema del erotismo y el placer se muestra, una vez más, propio del estamento de escolares y clérigos y no del de caballeros⁴². Don Juan Manuel pertenece al grupo de los que no pactan todavía con la doctrina cortés de ultra-Pirineos ni ceden ante las tentaciones del Islam andalusí que por reparto oficial de papeles les tocaría combatir.

La literatura castellana del siglo xiv ha quedado en gran parte marcada por la opción entre ambas modalidades de una misma herencia oriental⁴³, causa de un singular contraste entre sus respectivas cumbres en la prosa y en el verso. Don Juan Manuel se cierra al espíritu juguetón de la *maqama* como Juan Ruiz lo hace al discurso moralista y pre-maquiavélico del apólogo de viejo estilo⁴⁴, sin que sea difícil de imaginar el giro tan

⁴¹ Sobre su ataque a la naciente burguesía como buscadora de “tesoros fallescaderos”, JOSÉ ROMERA CASTILLO, “Estudios sobre *El conde Lucanor*”, Depto. de Filología Hispánica, UNED, Madrid, 1980, p. 26. Su característica enemistad al poder del dinero y actividades de signo económico son también señaladas por MARTA ANA DIZ, *Patronio y Lucanor: la lectura inteligente ‘en el tiempo que es turbio’*, Potomac, Maryland, 1984, p. 84-85, y “Cambio, especulación, impostura”, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, eds. L. S. SCHWARTZ LERNER e I. LERNER, Castalia, Madrid, 1984, pp. 229-234.

⁴² CHARLES OULMONT, *Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du moyen âge*, Paris, 1911. V. RUSSO, “Cavaliers e clercs”, *Filologia Romanza*, 6 (1959), pp. 305-332. G. TAVANI, “Il dibattito su chierico e il cavaliere nella tradizione mediolatina e volgare”, *Romanistisches Jahrbuch*, 15 (1964), pp. 51-84.

⁴³ “Dos figuras geniales llenan las letras de España en esos años: don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita, representantes característicos del aire nuevo e inquietante que agita la vida castellana, tocada por la cultura de Europa y a la vez más anclada que nunca en la forma de vida hispano-oriental” (AMÉRICO CASTRO, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Editorial Crítica, Barcelona, 1984, p. 353).

⁴⁴ No quiere decir esto que cada uno de ambos ingenios careciera de

distinto que en sus manos habría tomado la historia de alcoba del joven avispado y la novia dificultosa. La última cuestión pendiente no es aquí otra que la de entender a fondo el programa creador de este Infante poco virtuoso en su vida pública y nada de casto en la privada, pero capaz de realizarlo literariamente con la exactitud de su arte riguroso y sobrio. Su decisión de no hablar “tan declaradamente como podría” pide a voces que no se achaque a incapacidad lo que para él no es sino una planeada renuncia aquilatadora de su obra. El silencio, que ha sido también calificado como “the ultimate euphemism”⁴⁵, se carga ahora de significación y no determina en el cuento del mancebo y la mujer brava ni un punto ciego ni una inexpugnable barrera narrativa. La manera como don Juan Manuel se sale con aquella crónica de noche de bodas (una forma elemental de encuentro humano)⁴⁶ ofrece un privilegiado acceso a los rincones de su laboratorio y a la conciencia que allí rige, a la busca no de multitudes callejeras, sino de un lector individual no “menguado de entendimiento”. Don Juan Manuel supone en ese lector la misma curiosidad e información de primera mano acerca de la vida musulmana que él mismo poseía, y que sin duda eran ampliamente compartidas a su alrededor⁴⁷. En ausencia de tales

noticia e incluso de cierta medida de aprecio a la otra corriente. Lo mismo que Juan Ruiz conoce el apólogo hasta el punto de transformarlo en algo muy personal, don Juan Manuel está sin duda familiarizado también con la *maqama* y sus ecos hispánicos. No escapa a GERMÁN ORDUNA su visible inclinación simultánea por las estructuras orientales de tipo “collar”, “El ‘exemplo’ en la obra literaria de don Juan Manuel”, p. 138. AYERBE CHAUX resuelve diestramente los orígenes del ejemplo XLII (La falsa beguina) en la *maqama* del judío IBN ZABARRA titulada *Libro de delicias* o *Libro de entretenimientos* (*El conde Lucanor*, pp. 18-19). Es también el resultado a que llega MARTA FORTEZA REY en su edición del *Libro de los entretenimientos*, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 29 (historia de *La lavandera y el demonio*).

⁴⁵ JOSEPH EPSTEIN, “Sex and Euphemism”. *Fair of Speech. The Uses of Euphemism*. Ed. D. J. ENRIGHT, Oxford University Press, Oxford-Nueva York, 1985, p. 56.

⁴⁶ “La primera noche... es el primer encuentro, literalmente la primera toma de contacto sensual y sexual de una pareja humana” (ELENA CATENA, “La primera noche”, *Eros literario*, Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, diciembre de 1988, Universidad Complutense, Madrid, 1989, p. 215).

⁴⁷ Es preciso tener en cuenta (aparte del magno auge de una cultura y arte mudéjares en esos años) casos como el de la presencia en *El caballero Zifar* de una onomástica arábiga que carecería de sentido sin un público lector capaz de decodificarla. Véanse JAMES F. BURKE, *History and Vision: The Figu-*

supuestos de época quedaba cortada (como en el día de hoy) la vía de comunicación o pacto enunciativo que hacía narrativamente viable la jugosa historia de aquella pareja musulmana.

No quiere decir cuanto antecede que don Juan Manuel pueda contar sin violencia como una voz más en el coro de la famosa 'maurofilia' literaria del medievo. Lo que sí prueba aquí su *modus faciendi* es más bien la imposibilidad de escapar a un grado de "mudejarismo" para ningún espíritu despierto y heredero de la revolución cultural alfonsí en la primera mitad del siglo XIV. El Infante se limita a ser hijo de sus tiempos y, desde luego, llega a perfilárenos como uno de los más discretos. Es el momento de comprender por qué su cuento del mancebo y de la mujer brava no hubiera podido por eso escribirse contemporáneamente en más lengua que la castellana. Lo mismo que (en rigor) ha dejado también de ser comprensible para los lectores modernos, desligados de dicho modelo cultural aun si nada "menguados de entendimiento". El exemplo XXXV requiere, pues, una decodificación igualmente "mudéjar" que hoy hemos de suplir por una vía filológica, pero que en el momento de escribirse era de un espontáneo orden vital. Cuanto en él realiza su autor concuerda tanto con una firme conciencia de género como con una moralización programáticamente adoptada y cuidadosa de no contradecirse en ningún momento. Partiendo de un impulso no de autocensura, sino de autodisciplina, su historia de estas otras *bodas de sangre* a lo árabe permanece fiel a los imperativos de la realidad y sabe elevarlos al plano trascendental que sólo alcanza a pisar un gran poeta.

FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA

Harvard University

ral Structure of the "Libro del cavallero Zifar", Tamesis Books, Londres, 1972; RINGER M. WALKER, "The Genesis of *El libro del caballero Zifar*", *Modern Language Review*, 62 (1967), pp. 61-69; MICHAEL HARNEY, "The Geography of the *Caballero Zifar*", *La Corónica*, 11 (1983), pp. 208-219.

EROTISMO Y EJEMPLARIDAD EN *EL VIEJO CELOSO* DE CERVANTES

I

En el prólogo al *Quijote* de 1605 incluye Cervantes, entre otras razones que aprobó “por buenas”, las de un “bien entendido” amigo suyo que con reconocida “discreción” le había aconsejado que escribiese su libro “con palabras. . . honestas”, “pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuese posible, vuestra intención”. En la segunda parte de la obra será el propio hidalgo quien, también, recomiende casta pluma a los poetas¹. A tenor con este ideal de lengua y ante la necesidad de referirse a ciertas cosas por “sus propios nombres”, defiende Cipión en el *Coloquio de los perros* (1613) el hacerlo “por circunloquios y rodeos que templen la asquerosidad que causa el oírlos por sus mismos nombres. Las honestas palabras dan indicios de la honestidad del que las pronuncia o las escribe”². El término provocador de tales ascos es rabos, usado entonces para referirse a los tentáculos o pies del pulpo, pero que elude Cipión, empleando en su lugar el circunloquio *colas*, porque el otro tenía connotaciones deshonestas³. Este rodeo motiva la reprensión del mordaz Berganza (“Habla con propiedad, que no se llaman colas las del pulpo”) y a la vez permite que Cervantes haga una de las suyas, pues tan impropio es un vocablo como el otro en cuanto ambos son circunloquios. Y

¹ I, 56, 63, 62; II.16: 114. Indicamos la parte, capítulo y páginas. Sobre el asunto véase ROSENBLAT, 64-67.

² *Novelas ejemplares* (III, 269) que se citan por la edición de AVALLE-ARCE. Hemos subsanado una errata del pasaje con la ed. de SCHEVILL y BONILLA, III, 183.

³ Al refrán “Por la cola toma Pedro las palomas” añade CORREAS el comentario: “Ansí dicen los que no quieren decir *por el rabo*” (p. 472). No reproduzco la ortografía de Correas.

si aquí se les diferencia en que uno es malsonante y el otro (*colas*) parece eufemismo, este otro ya lo había usado Cervantes con malicia en el *Quijote* de 1605. Ahí, en efecto, el escritor carga de impudicia aquellas regocijantes palabras en que la “fermosa señora” ventera, so capa de que se le devolviese la cola de buey de su marido, prestada al barbero para fingirse una barba, coqueteaba con éste, o le mostraba celos, al mismo tiempo que se quejaba de no estar recibiendo o pagando el débito conyugal: “Por mi santiguada que no se ha aún de aprovechar más de mi rabo para su barba, y que me ha de devolver mi cola; que anda lo de mi marido por esos suelos, que es vergüenza; digo el peine, que solía yo colgar de mi buena cola”⁴.

Evidentemente no basta echar mano de rodeos para asegurar lengua decorosa. Lo hay en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), donde se cuenta cómo la vengativa condesa Ruperta, queriendo matar a Croriano, a quien no había visto antes, al descubrirlo “vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que darle quería, y en un instante no le escogió para víctima de su cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto”, de donde resultaría que “[t]riunfó aquella noche la blanda paz desta dura guerra, volvióse el campo de batalla en tálamo de desposorio”⁵. También lo hay para aludir a igual actividad en el entremés de *El viejo celoso*, cuando, habiendo afirmado éste que su mujer, todavía virgen, “en su vida se ha sacado muela alguna”, le responde la tercera

⁴ I.32:389-90. Cervantes intensifica la malicia contando que cuando la ventera decía esas palabras tiraba de la barba al barbero y añadiendo: “No se la quería dar el barbero, aunque ella más tiraba, hasta que el licenciado le dijo que se la diese” (p. 390). Se vuelve a las andadas en el capítulo 35. Después que don Quijote acuchillara los cueros de vino, la ventera se queja: “Y ahora, por su respeto, vino estotro señor y me llevó mi cola, y hámela vuelto con más de dos cuartillos de daño, toda pelada, que no puede servir para lo que la quiere mi marido. Y por fin y remate de todo, romperme mis cueros y derramarme mi vino, que derramada le vea yo su sangre” (p. 439). En “mi rabo”, “mi cola”, los sinónimos aquí valen a la vez por ‘culo/coño’ y ‘pija’ (= “lo de mi marido”). Véanse (s.v. *rabo*) ALONSO, HOROZCO y ALZIEU; y en éste también *barbas*, *dar*, *darlo*, *lo*, *peinarse*, *cuarta*, *cuero*, *viña*, *sangre* y *sangría* (para “derramarse mi vino”); y, en CORREAS, el comentario al refrán “Cuero es que extiende, que no madera que hiende” (p. 450 b). Cf. también con “aunque se acabó el vino, el barril es el mismo” (p. 411 b), en *La Lena* (1602), de ALFONSO VELÁZQUEZ DE VELASCO. Es obra que Cervantes probablemente había leído, según ya notó Menéndez y Pelayo y, últimamente, CANAVAGGIO 1977, pp. 162, 177 n. 97.

⁵ Libro III, cap. 17; pp. 389, 391.

Ortigosa, “Ella se las sacará, placiendo al cielo” (p. 835)⁶. Y, comparado con lo que a la sazón se cantaba en letrillas y coplas como “Madre, la mi madre, / que me come el quiquiriquí”, o “Cuando te tocares, niña, / mira y ten acuerdo / que te toques de medio a medio”, o “¡Agua, dadle agua, / quel fuego está en la fragua!”⁷, Cañizares, el atormentado setentón casado con quinceañera, usa rodeo fino cuando dice a su mujer: “No querría que tuviédeses algún soliloquio con vos misma que redundase en mi perjuicio” (p. 832). Pero el asunto es tan vergonzoso que Lorenza, a la que él cree “más simple . . . que una paloma” (p. 831), mortificada, le corta en seco la prosa oblicua: “Ni entiendo esos circunloquios que decís, ni aun los quiero enten-

⁶ Salvo otra indicación citamos las obras dramáticas de CERVANTES por su *Teatro completo* en la ed. de SEVILLA y REY. Véase en ALZIEU *sacarse una muela* (= *hacer[se] una sangría*) ‘*futuere*’ ‘*futui*’. La imagen es frecuente en *La Lena*: “¿Es tan sin dientes que no se la puedan sacar vn par de muelas?” (p. 413 a, cf. 398 b). Estas extracciones, claro, van precedidas del “mal de muelas” que sabe curar Ortigosa (p. 835) y que, como el famoso “dolor de muelas” de Calisto, en el acto IV de *La Celestina*, vale por ‘apetito sexual’. Véase MÁRQUEZ VILLANUEVA 1988, p. 204, n. 87. Con igual acepción hay que entender el *dolor de la madre* (ver ALZIEU, s.v.) al que se refiere Ortigosa ofreciéndose cuando Lorenza “hubiere menester algún pegadillo para la madre” (*ibid.*), frase equivalente a *sacarse una muela*. El pasaje supracitado de *La Lena* inuestra que tener dientes o muelas vale por tener la edad o disposición para entrar en actividad sexual. Eso significan mujeres entradas en años como *Lena* (p. 410 b) al decir “yo no me enmendaré mientras pudiere comer mi pan con corteza” (cf. *infra*, n. 99) o la dueña Rodríguez en la segunda parte del *Quijote*: “mi alma me tengo en las carnes, y todos mis dientes y muelas en la boca” (48:404). Y lo mismo mozuelas precoces como *La gitánilla*: “¿No tengo yo mi alma en mi cuerpo? ¿No tengo ya quince años? Y no soy manca, ni renca. . . Los ingenios de las gitanas. . . siempre se adelantan a sus años. . . ¿Ven estas muchachas, mis compañeras, que están callando y parecen bobas? Pues éntrenles el dedo [cf. ALZIEU, núm. 76, v. 76, y CELA] en la boca y tién-tenlas en las cordales, y verán lo que verán. No hay muchacha de doce que no sepa lo que de veinte y cinco” (*Novelas ejemplares*, I, 89). Entendido esto y vista la desatada “hambre” de Lorenza (p. 826), es patente el oblicuo sarcasmo cervantino ante la tiranía de Cañizares, quien, por un lado niega que su mujer tenga “madre ni dolor de muelas”, mientras que por otro afirma de ella: (a) “que todas las [muelas] tiene sanas y enteras” y (b) “que en su vida se ha sacado muela alguna” (p. 835). Que lo último es verdad es cosa que insinúa Ortigosa al asentar que “la vejez es la total destrucción de la dentadura” (*ibid.*), un modo solapado de llamar impotente al viejo. Igual doble sentido hay que darle en *El juez de los divorcios* a que el Vejete no tenga “muela ni diente alguno” en la boca (p. 723).

⁷ ALZIEU, núms. 60-62; cf. FRENK, núms. 1653, 1654 A, B, 1115, 1116.

entender; y tengamos la fiesta en paz” (p. 832)⁸. No se la cortaría, sin embargo, a Cervantes, quien, sin darse respiro, hace responder a Cañizares: “Ni aun las vísperas no querría yo tener en guerra con vos” (*ib.*) otros rodeos, ya se ve, con retintín irónico para el lector avisado de la impotencia de Cañizares, pues que, valiendo *guerra* por la ya vista de Ruperta con su hermoso mozuelo en la cama⁹, y *vísperas* por las placenteras de la “¡Linda noche, lindo rato, linda cena y lindo amor!” en *La cueva de Salamanca* (p. 818), o las “vísperas solenes” (p. 768), que no podrá “tocar” el viejo soldado “roto”, pero sí repicar el sacristán “motilón” (p. 767) en *La guarda cuidadosa*¹⁰, se nos da entender que el pobre marido de Lorencica anda tan lejos de buscar riña erótica que ni aun se siente con gávilos para ensayar los escarceos preliminares.

Todos estos ejemplos lo son de circunloquios. Decorosos, sólo el primero y el último. Y salaces los otros, porque en ellos el radio del giro es corto y el tropo alusivo se parece tanto a su eludido centro lúbrico, que no era decente ponerlo en otra literatura que la cantada, conversada o confinada al manuscrito secreto. Las muestras se podrían multiplicar innecesariamente. Es evidente que si aceptamos que el consejo de Cipión representa el ideal cervantino de una lengua limpia, también debe admitirse que éste no fue meta a la que quisiera aspirar el escritor en numerosas ocasiones. Más aun, algunos de estos circunloquios, visiblemente troquelados en dirección opuesta al eufemismo pudibundo,

⁸ Fray FELIPE DE MENESES, en cuyo catecismo, elogiado en el *Quijote* (II.62:533), sin duda aprendió Cervantes su doctrina cristiana, dice en *Luz cristiana del alma* (1554), en la parte sobre el sexto mandamiento de la ley de Dios: “También peca el hombre o la mujer haciendo consigo mismo solo lo que se suele hacer teniendo acceso a otra persona” (p. 591). Cervantes reitera la alusión cuando Ortigosa dice saber “unas palabras que quitan el dolor [de muelas] como con la mano” (p. 835). Sobre este pasaje ver WARDROPPER, p. 22.

⁹ Véase *guerra* y *guerrear* en ALZIEU. Era imagen arraigada en la tradición popular (FRENK, núm. 1663) y corriente en Góngora.

¹⁰ En este entremés el soldado “roto por causa de la guerra” (p. 768) lo está en más que la ropa y el bolsillo, a juzgar por lo que se insinúa al decir que “se halla sin un cuarto / porque ha dejado su tercio” (p. 780) y que en asunto de medidas él resulta “escaso” y aun sin los “seis reales” para “calzar[le]” a Cristina las “chinelas” estrechas, pues son de “cinco escasos” puntos (pp. 772-73). Esto se aclara con ALZIEU (*s.v. calzar, cuarta, medida y zapato*) y comparando esa penuria con la “media docena de reales” que tampoco tiene don Quijote para hacerse con el faldellín de Dulcinea (II.23:213), según la lectura de JOHNSON, p. 158.

se dirigen con deliberación a “decir deshonestidades”, según nota un personaje del entremés (p. 836), y son tales que algún lector podría encontrarles asomos de vulgaridad. Si esto es cierto, también es plausible que en estos casos Cervantes parezca guiarse, de nuevo, pero esta vez sin desvíos, por otro de los avisos que Cipión da a Berganza: “sea tu intención limpia, aunque la lengua no lo parezca” (p. 253). La inmediata aplicación que Berganza da al consejo consiste en marcar el contraste de vida y “verdad” frente a literatura y “cosas soñadas” (p. 254) con el de la glosa al villancico “Cata el lobo dó va, Juanilla”, “Cata el lobo, Juana, / que a tu hato un día / dicen que quería / mordelle la lana;/ ponte en cobro, hermana, / que te morderá. / *Cata el lobo dó va, Juanilla, / cata el lobo dó va*”¹¹, fresca representación de la sexualidad lírica del pueblo, frente a la convencional idealización neoplatónica del “desnudo 'spirtu” y el frustrado amor del “hombre de carne y hueso”¹² que caracterizaba el discurso amoroso canónico, sobre todo en la literatura pastoril con “aquellos tan honestos. . . requiebros” y “aquel desmayarse aquí el pastor, allá la pastora”, según la ve Berganza (p. 254). Este careo, que resuena también en el del amor matrimonial exaltado en *Persiles y Sigismunda* frente al suspiro *courtois* por la sagrada dama incasable de la literatura caballeresca, como bien da a entender la zumba con que Berganza, jugando con Grial y brial “falda”, se refiere a la *Historia de la demanda del Santo Brial*¹³, es importante por tres razones. Una es que lo arma quien había construido *La Galatea* (1585) según un asociador movimiento pendular entre vida y literatura¹⁴. La otra es también de índole artística en cuanto la alusión a “Cata el lobo, Juana” indica has-

¹¹ ALZIEU, núm. 46, donde se explica que esta “lana” también se decía “copo” (con obvia paronomasia), como consta en el refrán latente en *La lozana andaluza* (1528) de FRANCISCO DELICADO: “Amuestres a tu marido el copo, mas no del todo” (p. 40); aquí también se documenta el sentido erótico de “Dar carne al lobo” (p. 56). El villancico ya andaba impreso en 1554 y la glosa fue recogida en manuscrito (*Cancionero de Jhoan López*) de fines del siglo XVI. Debía ser muy popular porque Lope de Vega también la menciona en *El despertar a quien duerme* (1617), comedia compuesta hacia 1610-12. Ver FRENK, núm. 1136.

¹² GARCILASO DE LA VEGA, soneto IV (p. 75).

¹³ *Coloquio de los perros*, p. 317. Sobre el asunto véase WILSON, pp. xvi, 29. Es notable en *La Lena* cómo la “puta vieja” mete en el mismo costal “petrarquerías” y “quanto ay en *Amadís*” como arsenal retórico con que se “jerigonça” un trato muy apartado de tales primores (p. 404 b).

¹⁴ AVALLE-ARCE 1959, pp. 211-15, y, para este pasaje del *Coloquio*, 224-25.

ta qué punto Cervantes gustaba (y supo seguir en el picante romance “Hermosita, hermosa” de *La gitanilla*)¹⁵ de la vena popularizante emuladora de aquella tradición cazorra que “no jugaba a escandalizar con el tema ni el léxico groseros, sino que hacía de la elusión eufemística del *Sprachtabu* la meta de un arte refinado”, según nota Márquez Villanueva (“Pan”, p. 266), con palabras escritas a propósito de Lope y que igualmente dan sentido a la “líbido textual” de Góngora¹⁶.

La tercera es que la intención aquí, plantearse la aceptación o desconocimiento de aquel “dexar hazer su curso a la Natura” predicado en *La Lena* (p. 435), no puede ser más razonable. Por eso nos parece buen indicador de por qué camino habría ido Cervantes para poner las “deshonestidades” citadas al servicio de una “intención limpia” en obras como *El viejo celoso*. En asuntos moral y socialmente vedables, como el del entremés y el de motejar la casta del prójimo¹⁷, Cervantes no se rige por la poética declarada en el *Jardín de Venus* (h. 1580-90), “Aquí no hay enigmas ni figuras, / rodeos, circunloquios, indirectas, / sino la claridad destinta y pura”¹⁸, que, por facilona, acaso le podría haber parecido para necios. Se gobierna, al contrario, de acuerdo con la espoleante recomendada en el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis

¹⁵ I, 92-93, vv. 15-16, 48-53; y 56-59 con la misma alusión equívoca sobre las caídas de espalda que hay en Shakespeare, *Romeo and Juliet* (I.ii.42), y late en *El viejo celoso* al ponderar Ortigosa “cómo es bueno de caída” (p. 834) el guadamecí con sus moros rijosos. Para malicias de hombre “basto” sobre el nombre del baile llamado el polvillo, véase *La gitanilla* (p. 78) y téngase en cuenta que los “polvos de vida” de *El celoso extremeño* (II, 197) tienen la acepción (LEÓN, s.v.) que en el entremés *La escuela de danzar* (1640), de Navarrete y Ribera, cuando insinúa el Maestro a una dama “¿Quiere un polvillo?” Véanse COTARELO Y MORI 1911 (I, cclviii), que no captó el doble sentido, y MÁRQUEZ VILLANUEVA 1984 (p. 136), que lo explica. En el baile se cantaba el villancico tradicional “Pisaré yo el polvico” (FRENK, núm. 1537), glosado por CERVANTES en *La elección de los alcaldes de Daganzo* (vv. 303-32) y recordado en *El vizcaíno fingido* (p. 785).

¹⁶ QUINTERO (1992, p. 11), quien presenta el de Góngora como “un erotismo del discurso poético, dentro del cual el contenido escabroso es menos importante que la seducción del lenguaje poético”, al cual el lector, en “una especie de *strip-tease*” (*ibid.*), debe quitar los velos de las imágenes para al fin descubrir lo sexual. Cito por el texto de la ponencia gentilmente cedido por su autora.

¹⁷ He explicado este asunto en las notas 26-28 de “Mezclar berzas con capachos: Armonía y guerra de castas en el *Entremés del retablo de las maravillas*”.

¹⁸ En ALZIEU, núm. 1, vv. 16-18.

Alfonso de Carvallo: “no se han de dezir las cosas al descubier-to” para abrillantar la “gracia natural” del ingenio en artificio hazañoso (II, 68).

Las páginas siguientes se dedican a señalar esos pasos en el entremés para dar sentido a su acumulación de lo “desenfadado, naturalista, inmoral”¹⁹ de las “demasiado picantes alusiones”²⁰ que “hacen reír sin querer” (Apraiz), y con ello dárselo a una obra variamente juzgada como lo más desvergonzado que jamás se haya llevado al teatro²¹, juego sin trascendencia ni intenciones “de educar, sino de divertir al público” (Cotarelo, p. 529), o una “obrecilla” que “no cuadra con la noble producción del gran español”²².

Todavía a Georges Cirot le parecería que el entremés tiene una comicidad “trop gros, trop abject”, a la que Molière, afortunadamente, no había llegado: “L’impudeur” de Cervantes va “tellement loin qu’aujourd’hui un public tant soit peu propre ne l’admettrait point” (pp. 26-28). Esto se dice en 1929, casi al tiempo en que García Lorca, autor ya de tataranietos del entremés en la “Aleluya erótica” sobre don Perlimplín y *Los títeres de cachiporra*, anda cerca del prólogo a *El retablillo de Don Cristóbal* en el que cervantinamente se advierte que “el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra”²³ y que servirán de limpieza en una época en que mal-

¹⁹ Julián Apráiz, *Estudio histórico-crítico sobre las “Novelas ejemplares” de Cervantes* (1901), citado por COTARELO 1915, p. 530.

²⁰ ADOLFO BONILLA, en su edición de los *Entremeses de Miguel de Cervantes*, p. xxxiv.

²¹ FRANZ GRILLPARZER anotó en su diario, en 1844: “*El viejo celoso* ist wohl das schamloseste was je aufs Theater gebracht wurde” (XI, 78). Teniendo en cuenta el gozo con que el vienés de la época *Biedermeier* presenta en las tablas la amoral inocencia de Hero descubriendo su sexualidad en *Des Meeres und der Lieber Wellen* (“Las olas del mar y el amor”), obra escrita durante su amorío con Marie von Smolenitz, otra quinceañera como la Lorenza cervantina, y también la facilidad con que el escritor decía avergonzarse de lo que más gusto le daba, es muy posible imaginarse que, al emitir tal juicio, Grillparzer sonriese con la satisfacción de un *connaisseur*. No pensaron tal, sin embargo, FITZMAURICE-KELLY (p. 292), CIROT (p. 31) y ASENSIO 1971 (p. 24) y 1973 (pp. 195-96). Sobre Grillparzer véase YATES, pp. 6 (cf. con 18, 168-69), 10, 12, 17-21.

²² SCHEVILL y BONILLA, en su edición de las *Comedias y entremeses* de Cervantes, VI, 156.

²³ Que son las “indecencias de los pueblos”, un juicio que hace pensar en el antes citado de Grillparzer, pues es, en *Doña Rosita la soltera*, el del Ama, mujer de la tierra, si las hay, y quien aprendió rimadas tales indecencias y

dades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares” (p. 1019). Poco después el poeta granadino representaría los entremeses de Cervantes en los pueblos de España, gracias al dinero de un gobierno diferente al que en 1913 y 1916 censuraba los besos en las películas extranjeras y en 1929 prohibió por inmoral *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* confinando su texto en la Sección de Pornografía de la Dirección General de Seguridad²⁴.

II

Aunque Cirot puso en tela de juicio la ejemplaridad de *El viejo celoso* al subrayar, por un lado, la paladeada “grivoiserie” (p. 30) y consciente indecencia con que el autor comunica su lección (p. 28), y, por otro, que no es posible tomar en serio lo que se diga a través de un género literario que, dada su índole burlesca a ultranza, no permite encontrar “le vrai Cervantes” (p. 63)²⁵, es un hecho innegable que, si el ejemplo se da por medios de intención tan obvia o “sournoisement égrillarde” (p. 29) como para provocar la reacción que se nota en el hispanista francés, también es evidente que, por motivos no arrinconables, el entremés se construye sobre lo que sin duda era una de las más graves cuestiones morales del tiempo. Y tal que la “obrecilla” de Cervantes resonaría, hacia 1620, en *The Fatal Dowry* (“La dote fatal”), de Philip Massinger²⁶, moralista que, como el escritor

las dice con gusto (p. 1353).

²⁴ Por lo que se lee en SÁENZ DE LA CALZADA (pp. 60-65), el grupo no representó *El viejo celoso*, pero sí *La cueva de Salamanca*, *La guarda cuidadosa* y *El retablo de las maravillas*, donde no faltan “deshonestidades” comparables y, dígame, mejor entendidas por los “barracos” que por algunos anotadores de los entremeses. Véanse las observaciones sobre “Cristinica, limpia de polvo y de paja” (p. 62) y sobre el baile de la “doncella Herodías” (p. 64). Que Lorca había captado bien la índole de los entremeses se ve en que los montó dándoles un “carácter entre guiñolesco y de paso de ballet” (p. 62). Para la censura ver MEMBREZ (I, 406) y UCELAY, en su edición de *Amor de Don Perlimplín* (p. 150); sobre el sentido, en *La guarda cuidadosa*, de “limpia de polvo y paja” (p. 777), téngase en cuenta MÁRQUEZ VILLANUEVA 1984, p. 136.

²⁵ A la hora de calibrar la ejemplaridad del entremés, en comparación con la de *El celoso extremeño* y *El curioso impertinente*, CIROT quita peso a la de la primera novela por su “mode gai” (p. 66) y siempre a la del entremés por razones igualmente de género: “il s’agit d’une farce” (p. 65).

²⁶ Una tragedia escrita en colaboración con Nathan Field. La relación

español, tenía mucho que decir, con manga bien ancha, si no obscena, sobre “the sexual act itself” (Dunn, p. 159), y de quien tampoco puede decirse que “ignored the libido of women” (Edwards, p. 48). La cuestión concreta es la del matrimonio que se impone por razones económicas y sociales contra el consentimiento libre e informado de la mujer, práctica tan frecuente como para ser condenada en el Concilio de Trento donde se llamó al abuso “tiranizar la libertad del matrimonio” y “repugnantes” a tales uniones²⁷. No cesarían, sin embargo, hasta que en 1776 Carlos III les pusiera un límite de breve vigencia, pues en 1804 vuelve la tiranía cuando se hizo ley que el padre opuesto al matrimonio de sus hijos “no estará obligado a dar razón ni explicar la causa de su resistencia o disenso”²⁸.

En el entremés está claro que si Lorencita cumple con los preceptos tridentinos al contraer matrimonio obedeciendo la volun-

con Cervantes necesita un replanteo que subraye hasta qué punto Massinger, dando un final sangrientamente anticervantino al adulterio, al mismo tiempo evoca la injusta situación femenina presentada en el entremés al poner en tela de juicio un concepto de justicia “secundum carnem” (San Juan, 8:15) que declara legal el asesinato múltiple en nombre de un irracional sentido del honor y fundado en que “to pardon such a sin [el adulterio] / Is an offense as great as to comit it” (IV.iv.139-140), una norma (cf. con *Catecismo romano*, p. 673) subvertida por Cristo al perdonar a la mujer adúltera e insinuar que su culpa no debe aislarse a sólo ella (San Juan, 8:5-9). Ver BECK (pp. 9-12), CRUICKSHANK (pp. 5 n. 5 y 203) y también la introducción de BISHOP, que ignora el asunto.

²⁷ *Trento*, sesión 24 (1563), cap. 9, p. 414. La amenaza de excomunión se dirigía a los señores temporales y magistrados, pero no se tocó a la autoridad familiar, fuente más seria de abuso, por la obligación de los hijos de obtener el consentimiento paterno, la condenación del matrimonio secreto (pp. 400-405) y el aceptar como asentimiento interior de la novia el declarado por su padre en nombre de una hija “que por vergüenza no habla”, como reza el *Catecismo romano* de 1566, p. 657.

²⁸ *Novísima recopilación*, libro X, título II, leyes IX y XVIII. Ver también MCKENDRICK (pp. 24, 28) y Díez BORQUE (p. 90). Era debate éste, de si lo que lleve al matrimonio deba ser el amor llamado de “elección” (paterna) o el apasionado de la “disposición de los cielos”, que ponía en duda a personas tan bien intencionadas como don Quijote (II.19:169; 21:192) y que sirvió para que Lope de Vega hiciese todo un aclamado tipo de comedia en que, triunfando la voluntad de las hijas, se ofrecía al público una “ilusión teatral compensadora” de la realidad (DÍEZ BORQUE, p. 95). Por ello Lope concitaría la ira de los moralistas conservadores para quienes el Fénix sería “Lope o lobo carnicero de las almas” (p. 225 a), el hombre que “con su ingenio y poesías desmoralizó la España y la corrompió” (p. 400 a). Esto puede leerse en COTARELO Y MORI 1904.

tad de sus padres (p. 826)²⁹, éstos y el cura que la casara, probablemente conscientes de la incapacidad del novio³⁰, los quebrantaron en cuanto el consentimiento interior de ella estaba falseado por la ignorancia de que su indisoluble atadura al viejo en nada tendría que ver con las mayores razones por las que la santificaba la iglesia, descollando entre ellas la facultad de ejercer “lícitamente” el “apetito de deleite carnal” “que se ordena a la multiplicación del género humano”, y de esta manera “superar las acometidas de la carne” en connubio que es “el remede la concupiscencia para evitar los pecados de la sensualidad”, según se definía en la popularísima *Luz del alma cristiana*, del erasmista fray Felipe de Meneses, y en el *Catecismo romano* de Trento (p. 664)³¹. Mayor es la falta del rico Cañizares, quien, a todas luces, se ha comprado de familia pobre una enfermera en Lorenza y una sirvienta en la sobrina. Su unión con la mujer siempre será fraudulenta porque nunca pudo atender al débito carnal autorizado por San Pablo (1 Cor 7:3-4). Y al defraudarla en ese deber está exponiéndola a que Satanás la tiente de incontinencia, como había advertido el Apóstol en texto (*ibid.* 7:5) al que alude Cervantes cuando Lorenza dice a Cristina “Satanás habla por tu boca” (p. 832) y que hace pareja con “el dicho del Apóstol, mejor es casarse que abrasarse”, procedente de la misma epístola (7:9), citada poco antes por el Compadre (p. 830).

De aquí se deduce que la responsabilidad del adulterio come-

²⁹ *Catecismo romano* (pp. 682-83). Solamente corría en latín.

³⁰ Se deduce de los refranes con que, según declara Lorenza, “me engañaron a mí” diciéndole, como Ortigosa, “Con una caldera vieja se compra otra nueva” (p. 826), que es el apropiado para “la moza que casa con viejo y le espera heredar” pronto, según explica CORREAS (p. 424 a). La impotencia es impedimento dirimente “por tocar a la esencia íntima del matrimonio”, aclara el *Catecismo romano* (p. 680). La anulación del casamiento por este motivo es tema en *La Lena* (pp. 427-28) y en *La malcasada* (h. 1610-15) de LOPE DE VEGA, *Ac N*, XII, 539 b-543.

³¹ *Luz del alma cristiana*, pp. 588-89, 711. Meneses define sucintamente el matrimonio: “es una obligación del varón a la mujer, y de la mujer al varón para perpetua compañía y ayuntamiento carnal, hecho por contrato civil, con estas palabras, o otras semejantes: Yo te recibo por mía. Yo te recibo por mío” (p. 708). Que Cervantes conocía esta doctrina y que la deficiencia física podía considerarse como razón para no hacer un casamiento se deduce de *La fuerza de la sangre* (*Novelas ejemplares*, II): “Mozo soy, pero bien se me entiende que se compadece con el sacramento del matrimonio el justo y debido deleite que los casados gozan, y que si él falta, cojea el matrimonio y desdice de su segunda intención” (p. 165). Cf. MÁRQUEZ VILLANUEVA (1975, p. 71), *infra*, n. 120.

tido por Lorenza cae sobre Cañizares porque al desproveerla del “ayuntamiento carnal” se comporta como el marido que repudiando a su mujer “la hace adulterar”, según palabras de Jesucristo en las que implícitamente se reconoce la naturalidad y licitud del “apetito de delectatō carnal” en los esposos³².

Cervantes, ya se ve, lleva la mente del lector a hacerse preguntas que evocan el irónico cuestionarse erasmista: si, de acuerdo con las palabras de Cristo, el hombre que sin razón repudia a su mujer, la hace adúltera, ¿no han hecho adúltera a Lorenza sus padres y Cañizares imponiéndole desde el principio una castidad que no debe exigirse de quien por el temple de su cuerpo necesita el matrimonio?³³ Son preguntas, más que enjuiciamientos o dictámenes. O, si se quiere, no otro juicio que las constataciones de la experiencia humana representada en los refranes que componen la letrilla colofón del entremés y que, al yuxtaponerse como las fotos imparciales de un desastre, insinúan la lección que indefectiblemente ofrece la naturaleza.

Pero esto de letra bastardilla aleccionadora en manos tan sutiles como las de Cervantes hay que verlo con tiento, pues, como bien dice Asensio, no se le puede pedir al autor del entremés que “convierta el tablado en púlpito” (1970, p. 42).

Evidentemente el asunto de *El viejo celoso* (y también el de entremeses afines como *El juez de los divorcios*, *La cueva de Salamanca* y *La guarda cuidadosa*) cae en aquel terreno, muy escurridizo en la época, de los amorosos, donde cualquier dictamen moral puede ser siempre tan discutible cuanto espinoso era entonces emitirlo. Consciente del riesgo, Cervantes, ya en su prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613) había optado por disminuirse la autori-

³² “Quia omnis qui dimiserit uxorem suam ... facit eam moechari” (San Mateo, 5:32). Cervantes, que frecuentaba las Escrituras y había dado considerable atención a la institución matrimonial, pudo haberse hecho el razonamiento que se ha presentado aquí, pues está implícito en el entremés. También lo había hecho ERASMO, autor conocido de Cervantes, tratando de justificar el divorcio en su larga nota 42 a San Pablo, 1 Corintios 7:39, en la que se aduce el citado versículo 7:9 y los de San Mateo sobre el repudio (5:32, y cap. 19). Véase en sus *Opera omnia*, t. 6, *Novum Testamentum*, col. 698C, y también TELLE, pp. 216-17. Para la licitud del acto conyugal por otros motivos que la procreación, según 1 Corintios 7:1-6, pasaje milenariamente torcido a partir de la lectura errónea de San Jerónimo y San Agustín, véase el comentario de JANSSENS a *Gaudium et Spes* (pp. 73-74, 95-96).

³³ Cf. ERASMO, nota 42 citada: “Si faciat adulteram, qui sine legitima causa repudiat uxorem, non facit adulteram, qui vetat inire matrimonium, cum eo sit habitu corporis, ut castitas non sit exigenda?” (col. 695E).

dad y responsabilidad para aumentárselas a los lectores al caracterizar su obra como novelas que “no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas” a la vez que, paradójicamente, atribuía cierto orden y sentido moral a estos disparates: nadie podría “hacer pepitoria” de ellas porque “los requiebros amorosos” en algunas “están medidos con la razón y discurso cristiano”. Y si aquí Cervantes, creíblemente “tartamudo” en cuanto a la intencionalidad artística y moral de novelas como *El celoso extremeño*³⁴, no lo fue “para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas”³⁵, en el entremés de *El viejo celoso* hará lo mismo, con las matizaciones propias de un género jocosos que en sus manos “nos lleva a una meta de reflexiones y emociones morales” (Asensio 1973, p. 197).

Las “señas” en este mudo discurso de verdades son variadas. Una está en crear a Cañizares dentro de una familia literaria que indirectamente sirve de texto explicador de su caso. Otra, en intensificar el erotismo femenino para asentar de modo indirecto que el matrimonio consiste menos en “petrarquerías” (*supra*, n. 13) ni ayuno carnal que en dar, con el alma, un “cuerpo no... fantástico” (*Persiles*, p. 391). De camino así se elevaban a la categoría de lo escrito nada menos que por Miguel de Cervantes las “deshonestidades” triunfantes en la cultura popular y también en una literatura escrita que iba por igual sendero pero que, como la oral, estaba relegada a rumor de alcantarilla, el manuscrito vergonzante o la impresión fuera de España (casos de *La lozana andaluza* y *La Lena*). Otra seña se encuentra en la función que se asigna a la letrilla que se canta por accidente en el entremés con voz que hace las veces de moraleja positiva a un desenlace mudamente inmoral. Otra, en fin, consistió en desrealizar la acción condensándola y sometiéndola a inverosímil y velocísimo tiempo, recurso que transformó a los personajes en siluetas que respiran o títeres de guiñol. Esto atrajo la atención de Klein, Cirot, Casaldueiro y Asensio, y a lo observado por ellos sólo faltaría añadir que, habiendo notado bien cómo de esta manera Cervantes atenúa hábilmente el impacto de lo escabroso, equivocaron a la vez la índole de las “señas”. Y eso porque leer éstas con criterios realistas para negarles verdad (Klein) o para hacerse cruces de la “perversión” de Lorencita y Cristinica (sentidas así como aberraciones satánicas, sin pensar que la iglesia

³⁴ Véase WILLIAMS, pp. 793-815.

³⁵ *Novelas ejemplares*, “Prólogo al lector”, I, 63.

autorizaba el matrimonio de niñas de 12 años) y a la vez quitar por esto peso a la ejemplaridad, es tan improcedente como sería encajarse tamañas anteojeras para entender a sus sucesoras en el teatro menor de García Lorca. Por ejemplo vaya Belisa, entre cuyos “muslos cerrados / nada como un pez el sol” (p. 982), mozuela que en su noche de bodas pone los cuernos a don Perlimplín entregándose a “representantes de las cinco razas de la tierra. El europeo con su barba; el indio, el negro, el amarillo y el norteamericano” (p. 1001). Añádanse los casos de Rosita en el *Retablillo de don Cristóbal*, diciendo que ella “quisiera estar / en el diván / con Juan, / en el colchón / con Ramón, / en el canapé / con José, / en la silla con Medinilla, / en el suelo con el que quiero, / pegada al muro / con el lindo Arturo, / y en la gran *chaise-longue* / con Juan, con José, con Medinilla, / con Arturo y con Ramón” (p. 1032); o, cuando en su noche de bodas pone su “urraquita... a volar” con Currito, el Poeta y el Enfermo, mientras el marido está dormido (p. 1038), de lo que resultará inmediatamente que Rosita ponga en el mundo a cinco niños (p. 1042). Esta reducción de realidad y tiempo historiables a signos que “ni tiempo ni lugar tienen”, como decía de sus autos sacramentales Calderón de la Barca³⁶, un autor representado por Lorca, es propia del discurso ejemplar, y por ello es extraño que se haya negado transcendencia a lo que, para tenerla, apartándose del arte rotulado de Orbaneja³⁷, se comunica con el estudiado acicate de un erotismo semi desnudo sobre el que tantos anotadores saltaron en silencio y como sobre ascuas, pero que simbólicamente apunta no al reproche de la tradición misógina sino a la fuerza de la vida y a su expresión artística. Cervantes había puesto su teatro por escrito, según declaró en el *Viage del Parnaso*, “para que se vea de espacio lo que passa apriessa, y se dissimula, o no se entiende” cuando se representa (p. 125). Releído despacio el entremés, la precocidad del tiempo y ardor de las muchachas se acompasa al pulso natural que hubieran tenido si no se lo hubiese alterado la interferencia de lo que los teólogos del Concilio de Trento describieron como “la codicia y otros afectos terrenos” que “llegan a cegar muchísimas veces... los ojos del alma” (p. 414). En lo que sigue veremos cómo Cervantes habla de nuevo por las “señas” del lenguaje intertextual,

³⁶ En PARKER, p. 77.

³⁷ *Don Quijote*, II.3:42; 71:589.

el de las deshonestidades y el de la canción bailada para decir lo que “no se puede oír”³⁸.

III

Aunque la responsabilidad del “daño” (p. 831) constitucional que aporta Cañizares a su matrimonio consta de manera explícita en la obra, se reitera con más efecto por las vías artísticas del papel dramático (el de celoso) que le asigna Cervantes y la modalidad literaria en que se construyen los momentos culminantes del entremés. Son los de la descripción de la entrega de Lorenza a su galán, una escena que, como la de Salomé bailando la zarabanda en el *El retablo de las maravillas*, tiene la gran fuerza sugestiva que irradia la fantasmal presencia de Pepe el Romano y el caballo garañón en *La casa de Bernarda Alba*³⁹, porque en los tres casos se comunica una realidad erótica tanto más poderosa cuanto se le da la invisibilidad de lo que por indecente se trata como inexistente. El ímpetu libidinal de la “bellaca jodía” / jodi[d]a (p. 809) del retablo imaginario se ve sólo en el meneo y deshonestidades con que los rijosos aldeanos la asedian mentalmente⁴⁰. El galán sin rostro y donjuanesco hombre sin nombre a quien se entrega Lorenza en los dos o tres minutos que le lleva contárnoslo también es, en ese momento, escénicamente invisible y por ello lo que entonces ocurriese tras la puerta es suceso sólo imaginable y como tal creíble o no, que es la opción manifestada por Cañizares, y, entre los espectadores, el excepcional Julius L. Klein⁴¹. Lo determinante aquí es que el declarado encuentro

³⁸ GARCÍA LORCA, *La casa de Bernarda Alba*, en *Obras completas*, p. 1455. Son palabras con que La Poncia se refiere a lo mismo que el Ama, citada antes en la nota 23.

³⁹ Ambos están sueltos en el espacio del instinto primario, el corral: “El caballo garañón estaba en el centro del corral, ¡blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro” (p. 1515); “... ve al corral a decírselo” a Pepe. “Él dominará esta casa. Ahí afuera está, respirando como un león” (p. 1530).

⁴⁰ En el *Retablo* los equívocos escabrosos están en “castañetas”, “ayúdala”, “ténselas tiesas” (p. 809), “¡Al hoyo, al hoyo!, ¡A ello, a ello!” (p. 810), como explico en “Mezclar berzas con capachos”, nota 196.

⁴¹ *Geschichte der spanischen Drama's*, Leipzig, 1872, II, 237, citado por COTARELO, p. 528. Sobre la reducción a minutos del tiempo razonable para el encuentro amoroso de Lorenza, “dos horas” (p. 835), véase WARDROPPER (p. 23), y, para el “perspectivismo” de la escena, “irreductible a cualquier esquematización”, CANAVAGGIO 1981, p. 25.

con el galán sólo se puede ver en la representación que de ello hace Lorenza desnudando verbalmente a un rebozadito “ginjo verde” (p. 827) análogo, en cuanto armazón artística mediadora de lo erótico, al arrebozado Rodamonte pintado en el guadamecí (p. 833).

Pero todo esto es un caso más de lo que, refiriéndose a los embelecos del estudiante tracista en *La cueva de Salamanca*, Eugenio Asensio llama “una ficción interior dentro de la ficción central”⁴², prolongadamente desarrollada en *El retablo de las maravillas* y ensayada antes en *El curioso impertinente*, donde, como Lorenza ante Carrizales, Camila y Lotario se ponen ante el “atentísimo... Anselmo” a “representar la tragedia de la muerte de su honra”⁴³. La diferencia es que en esta escena de la novela la representación, calificada por Cervantes como “la mentira y la verdad más disimulada que jamás pudiese imaginarse” (p. 434), se hace para ocultarle la verdad a Anselmo, y en el entremés para engañar a Carrizales con la verdad. Esto, que sin duda es lo que da a la pintura de las “niñerías” (p. 836) de Lorenza tanta intensidad y mucho más dramatismo que la que tiene la de Salomé en *El retablo de las maravillas*, es, por otro lado, variación más refinada del “engaño a la vista” notado por Asensio (*ibid.*) en *La cueva de Salamanca* y del reiterado mentir con la verdad que se practica en otros pasajes de *El curioso impertinente*⁴⁴, obra que, por todas estas razones, parece haber pesado más para montar esta escena de *El viejo celoso* que la novela de Bandello sobre Bindoccia⁴⁵.

⁴² En su edición de los *Entremeses*, Castalia, Madrid, 1970, p. 22. Sobre este asunto véase KENWORTHY, p. 105.

⁴³ *Don Quijote*, I.34: 435.

⁴⁴ 34: 421, 425. WARDROPPER (pp. 22-23) señala bien otros casos de engañar con la verdad en el entremés: cuando se dice “descojamos [el guadamecí] porque [‘para que’] no vea el señor Cañizares” (p. 834), “yo no sé nada de rebozados; y si él [el pintado y el real] ha entrado en casa” (*ibid.*), y “quien con muchachos se acuesta, etc.” (*ibid.*).

⁴⁵ Véase ZIMIC 1967, pp. 29-41. En el maloliente pasaje de BANDELLO, Bindoccia finge tener diarrea para encerrarse en un retrete donde la espera el amante. Y cuando éste ya le “aveva messo il rossignuolo ne la gabbia”, la adúltera, para despistar al celoso marido, imita con la boca “il romore che fa l'uomo pieno di vento quando va del corpo”. El marido, oyendo desde el vecino cuarto “il ribombo”, dice, “Mogliema, questo è tutto freddo che tu hai preso”, a lo que ella responde con ironía: “Tu dici ben il vero, marito mio caro, ma la colpa è tua e il danno è mio, perché non mi sai coprir e tener calda” (I, 75). A diferencia del entremés, aquí se está tratando de ocultar la

El guadamecí con sus pintados galanes (“silogismos de colores”, pura “sombra” mental, hubiera dicho Sor Juana Inés de la Cruz) anuncia y determina el guadamecí verbal de Lorenza. Habría que añadir que es particularmente significativo que la coyunda real, irrepresentable por razones morales, y por ello velada por una puerta lo mismo que el guadamecí arrebozó al galán, se traduzca en mero cuadro verbal para el *voyeur* frustrado⁴⁶ y eso porque ambos guadamecís, el pintado y el contado tras la puerta, son imágenes fabricadas para Cañizares. En el guadamecí de cuero se representan Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Gradaso, salidos del *Orlando furioso*, todos, juveniles “hombres armados” (p. 836) en la doble acepción que los prefiere Cristina, y cualquiera de ellos bueno para ser el gallardo y firme “ginjo verde” que necesita Lorenza, a quien, como a la fogosa Doralice tras la muerte del amante, “Proveder le convien d’un che gagliardo / sia notte e dí ne suoi bisogni, e forte” (30:73). De ellos el más importante y verdadero héroe del poema es Rugero, el caballero del deleitoso amor matrimonial, para el que se había entrenado con aquellos famosos besos de Alcina que

situación, nunca descrita, aunque se aluda a ella. Sobre que Cervantes “no necesitaba buscar fuera de casa” lo que podía encontrar en ella (ASENSIO 1971, p. 26) véanse CIROT (p. 27), señalando un caso de viejo y moza que “con la verdad engañaba” en el *Guzmán de Alfarache* (I, 2) de Mateo Alemán, y también CANAVAGGIO 1977, pp. 154, 173 n. 40. Añádase que en el precervantino *Entremés de un viejo casado con una mujer moza* (COTARELO Y MORI 1911, núm. 14, cf. p. lxii b) hay también un engañar con la verdad, en este caso vista (p. 65 a), destacado por URBINA, pp. 737-38. A todo ello se superpone, múltiple, el eco de *La Lena*, perceptible en nociones centrales (señalamos algunas en las notas 13, 82, 92, 102, 131) y en detalles como, para citar uno más (cf. notas 6, 50, 64, 83, 98), el alarmado comentario de los maridos impotentes al toparse, respectivamente, con el arca y guadamecí usados por el galán para gozarles la mujer. “¡Hombre en arca en mi casa!” (p. 425 a), dice, celoso, Cervino; “¡Oh, qué lindo Rodamonte! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa?” (p. 834), resonará Carrizales.

⁴⁶ En *El desprecio agradecido* (1633) de Lope de Vega está bien claro que los besos escénicos tuvieron que hacerse tras una cortina que los ocultase al público y que para todos los efectos funcionaba como la mano del operador de cine que a principios de siglo los censuraba en Madrid tapando momentáneamente la lente del proyector. En la comedia de Lope se menciona el *Quijote* (p. 4), y la cortina o “antepuerta de seda” (p. 20) parece inspirada en el guadamecí cervantino; también da pie a que se digan equívocos escabrosos (pp. 20-21, 23). Cf. *infra*, n. 57. Ver *Ac. N.*, t. 12. También: Díez BORQUE, pp. 47-50, sobre las limitaciones en cuanto a presentar visualmente lo erótico en escena y las resultantes descripciones basadas en *voyeurismo*; y MEMBREZ, I, 406.

censuraría la pudicicia romántica⁴⁷. De signo opuesto a él es Rodamonte, el moro bravucón, de lujuria animal y enemigo del celibato en las mujeres (28:100). Sólo él va arrebozado, como burlador al estilo del camuflado Loaysa en *El celoso extremeño* (pp. 185-86), listo a meterse sin escrúpulos donde gozar una casada doncella nunca vista. Rugero evoca lo que no es el matrimonio de Cañizares y no extraña que al viejo se le pase desapercibido. No ocurre así con el moro, a pesar de su embozo. Cañizares es el único capaz de leer lo que amagaba su pintura como también el único que podría reconocer en las “locuras” (p. 836) que cuenta su mujer parejas hijas de su imaginación⁴⁸, al fin y al cabo el instrumento mayor de la limitada sexualidad del viejo.

El retrato que Lorencita hace de su galán no sólo parece réplica del que la tradición petrarquista había codificado para la mujer, fragmentándole y reificándole el cuerpo en fetichista “colección de objetos bellos pero no asociados”⁴⁹, también subvierte esa convención en otro aspecto. Si Garcilaso, en el soneto “Escrito está en mi alma vuestro gesto”, decía a la amada distante “y quanto yo escribir de vos desseo: / vos sola lo escrivistes; yo lo leo” (p. 77), haciéndola así razón de su voz poética, Lorenza podía haber dicho igual a Cañizares cuando le describe el mozo que el celoso le había escrito en el alma al hacerle inaccesible una realidad carnal de que ella se siente “con hambre” (p. 826). La diferencia es que el imaginar Garcilaso a la amada ausente sólo le lleva a encendimiento encaminado por “do no ay salida” (p. 89) sino la del soneto (octavo) con que alimenta su frustración, mientras que Lorenza acabará entre los brazos del

⁴⁷ El pasaje (7:29) lo tradujo Jerónimo de Urrea como “Dezir su gran plazer a ellos toca, / Pues dos lenguas tenía cada boca” (f. 27v), con imagen que pasó a chacona cantada en 1616 (COTARELO Y MORI 1911, núm. 207). En la versión de Francisco J. Orellana (1820-1900) será: “Los amorosos deliquios a que se entregaron sólo sus lenguas podrían referirlos” (I, 92). Es posible que Cervantes hubiese visto la comedia de Lope *Los celos de Rodamonte* (h. 1593) donde aparecen los cuatro personajes del guadamecí; sale Rugero rebozado (p. 295 b) en episodio que recuerda de modo lejano el combate que el héroe tuvo con Bradamante en Ariosto (46: 64). Lope volvió a ocuparse de Rodamonte y Mandricardo en *Angélica en el Catay* (h. 1599).

⁴⁸ Cf. con KENWORTHY (p. 105) y CLAMURRO, p. 321.

⁴⁹ VICKERS 1981, en QUINTERO (pp. 1, 6). Ver también FRECCERO, pp. 38-39. El retrato del galán en el entremés es condensado eco del que en *El celoso extremeño* hacen de Loaysa las reclusas de la cárcel fabricada por Carrizales. Aquí la fragmentación del objeto sexual se marca de modo sobresaliente: “[T]odas juntas hicieron de él una menuda anatomía y pepitoria” (p. 208).

mozo imaginado, cuyo gesto, en bella y fragmentada cosificación retórica, es, previsiblemente, el del marido al revés. Éste es un hombre canoso, de irritante voz cascada y cuerpo reblandecido y maloliente: “viejo podrido”, “clueco” “gruñidor”, y, de cintura abajo, “potroso” y con los bríos de la generación “dobladados”, es decir, caídos⁵⁰. Y el galán, el “mozo... pelinegro” a quien “le huele la boca a mil azahares”, está “bien dispuesto”⁵¹ como firme y picudo “ginjo verde” que es entre los “hombres armados” (p. 832), para las guerras de amor⁵². De las dos últimas imágenes, traídas antes en el entremés, pero implícitas en esta escena, “ginjo verde”, representando el alegre triunfo de la vida⁵³, es central en la obra y está en oposición emblemática al

⁵⁰ Páginas 826, 827, 829, 831. “*Viejo carroño, viejo clueco, viejo potrilla*. Son desdeños”, dice CORREAS (p. 743 a). Cf. con *Autoridades*, s.v. *clo clo, clueco*. La irónica contraposición “las mujeres querrían gozar enteros los frutos del matrimonio” / “la mía los goza *doblados*” (p. 831), de la que se infiere que “dobladados” significa “mermados”, esto es, exactamente lo contrario de lo que pudiera parecer, es hazañosa réplica cervantina a equívocos corrientes a base de *doble, doblar y doblón* en sus varios sentidos, gracias a lo cual entran en juego referencias al hombre doble, que aparenta lo que no es, al impotente a quien se le dobló lo suyo, y a pagar en firme o con creces, positiva o negativamente. En *La Lena*, cuando Aries declara que su nuero, el “impotente” Cervino, “aún no ha podido pagar el déuito [conyugal] a mi hija”, Ramiro comenta: “¿Cómo es eso? ¡Pues a fe que es ella para hazerse pagar en otro que doblones!” (p. 430 b). Lucrecia, *La malcasada* de LOPE, alude a la impotencia del marido diciendo que “es un sello que no imprime / aunque esté blanda la cera, /... es un instrumento roto / y un reloj desconcertado” y que “paga en moneda de duende...” (Ac. N., XII, 542 a). GUEVARA ya se había anticipado con chistes comparables: a los viejos incapaces de “conversación” “coito” (pp. 140 b, 165 a) “no los llamamos requebrados, sino resquebrajados; no enamorados, sino malhadados; no servidores de damas, sino pobladores de sepulturas” (p. 123 b). Del último mote hay ecos en Cañizares (p. 830).

⁵¹ Página 336; cf. *infra*, nota 69 sobre *dispuesto*.

⁵² *Ginjo* vale tanto por el árbol (azufaifo) como su fruto (azufaifa). Aquí es buena imagen para sugerir la potencia sexual del mozo, ya que, por lo que se lee en *Autoridades* de la fruta (tiene dentro “huessecillos mui duros”) y del árbol (“mui derecho”, espinoso y con hojas “como las del rosál, que rematan en punta y por la circunferencia están llenas de punticas”), fácilmente se prestan a picardías al estilo de las que hizo GÓNGORA con “duro” (v. 100) y “picudo” en los “picos” (vv. 127-28) en el romance “Diez años vivió Belerma” (1582), donde también Belerma y Alda, tan hartas como Lorenza y Cristina de forzoso celibato, dicen: “Armados hombres queremos, / armados, pero desnudos” (vv. 119-20). Es el núm. 8 de los *Romances*.

⁵³ COVARRUBIAS, s.v. *ginjas*, explica que *gínjol* es “árbol hermoso y vistoso, que da alegría en mirarle, especialmente si empieza a colorear la fruta, y el verde de sus hojas está entonces muy subido; y así dize otro proverbio

laurel petrarquista de Garcilaso, siempre viva frustración de un “dolorido sentir” (égl. I. 349-50) que se inmortaliza en obra poética⁵⁴. En *El viejo celoso*, pues, la convención literaria se usa para trastornarla y establecer la “verdad” sobre las “cosas soñadas”, como insinúa el careo antes examinado de Berganza. La falta de Lorenza, con serlo, y por destacar lo que debió haber sido su matrimonio con hombre adecuado, reafirma que para Cervantes la institución nada tiene que ver con “entelequias petrarquistas, platónicas o ascéticas”, como nota Márquez Villanueva (1975, p. 71), sino con la “perpetua compañía y ayuntamiento carnal” de la definición de Meneses.

Pero, volviendo a la responsabilidad de Cañizares en el desenlace del entremés, es evidente que los dos guadamecés, en fin, no son sino actantes. Cañizares es, moralmente, el productor, escritor y público de su escuchada tragicomedia como Anselmo lo había sido de la vista y oída representación de “la tragedia de la muerte de su honra”⁵⁵, y Carrizales, *El celoso extremeño* —“fabricador del veneno” que le quitaría la vida, “gusano de seda” que tejó “la casa donde muriese” (p. 218)— había sido la causa del “sueño de la muerte de su honra” (p. 213)⁵⁶. Cañizares y Carrizales (y en nuestro siglo Don Perlimplín) son obvios descendientes de Anselmo en cuanto ejemplos del poder que tiene la imaginación para predeterminarse un destino ante el cual resultan inútiles las prevenciones o descuidos respecto a factores externos⁵⁷. De

del que va gallardo y alegre, que va como un gínjol verde” (p. 640 b).

⁵⁴ Égloga III.9-16; elegía II.25-36, 149-S0; y, para el laurel (Dafne), soneto XIII, égloga III.145-46; cf. con canción IV. 74-80 y soneto XXV. Para el asunto véanse FRECCEROL y CRUZ, pp. 79, 112.

⁵⁵ 34:435; cf. 33:401, 411, 414.

⁵⁶ *Novelas ejemplares*, t. 2.

⁵⁷ Cuando Cañizares ante su casa le veda el acceso al cortés Compadre citándole lo de *Amicus usque ad aras*, y *usque ad portam* (p. 831) nos hace inmediatamente pensar en lo poco que le había valido a Lotario el haber intentado observar el segundo precepto (33:398) o recordarle a Anselmo el primero (33:402). La diferencia genérica, sin embargo, se impone. La *porta* del aforismo se carga de jocundas resonancias eróticas en el entremés. Aquí, en el contexto de las alusiones escabrosas de Cristina (p. 836) después que Lorenza se encierra con el amante en la alcoba (“Creo que [Lorenza] va a buscar una tranca para asegurar la puerta”), hay que entenderla con ALZIEU, s. v. *puerta*, y, para “tranca”, *leña*, *leño*, *madero*, *palo*, etc., o con el “palo [‘pija’] de trancar portones” registrado en CELA (p. 473). En la citada (*supra*, n. 46) “ante-puerta” de Lope de Vega los chistes se apoyan también en la acepción erótica (‘*cunnus*’) de *puerta*.

Anselmo, el impertinente *voyeur*⁵⁸ que, por antojos del magín (33:409-10), ya detenido morosamente en la “costosa experiencia” (p. 401) del pensable adulterio, lo provoca, son variaciones más posibles⁵⁹, una trágica y otra cómica, los solipsistas viejos Carrizales y Cañizares. Aquél, parte, con Leonora y Loaysa, de un triángulo que se deshará como el de Anselmo, Camila y Lotario⁶⁰, vive siempre naufragante en “la borrasca de su imaginación” (p. 226)⁶¹ y sumergido en un intenso solipsismo que Américo Castro destacó bien⁶². Igual ocurre con Cañizares, quien con angustia se dice que “estaba posado y desposéme” para engolfarse en “una turbamulta de trabajos y desasosiegos” mentales (p. 830), porque, imaginando qué hará su mujer cuando “caya . . . en lo que le falta”, “en sólo pensallo le temo, y de temerle me desespero” (p. 831). Por todo esto su Compadre le clasifica entre “aquellos que traen la soga arrastrando y [es] de los que siempre vienen a morir del mal que temen” (pp. 831-32). Es, con seguridad, tan “impertinente” como Anselmo, por ser “celoso” (p. 831) sin que la mujer le haya dado “ocasión” (p. 830), aunque esta enfermedad al viejo le lleva a ser “más recatado” (p. 831) y al otro, “trazando [su] deshonor” (33:414), a lo contrario.

El recato, sin embargo, es inútil y los celos se justificarían inevitablemente porque, según zumba el colofón de cuernos a *La Lena*, siempre ha mostrado “la experiencia. . . que todas las sutilezas y vigilancia de los espantados Lepidos (que no quieren dexas hazer su curso a la Natura) son açadones con que los cuitados sacan de los centros de sus sospechas las inuisibles cornetas de la Fama” (p. 435). A diferencia del extremeño, que, gozando “como pudo los frutos del matrimonio” (p. 182), acabaría la doncellez de Leonora (p. 205), o del Vejete impotente en *El juez de los divorcios*, que aún no lo era cuando casó, Cañizares había entrado a su matrimonio ya incapaz, con los medios del goce

⁵⁸ 33:413, 34:425, 427, 430. Sobre el *voyeurismo* en Cañizares y Carrizales, pero sin prestar atención a Anselmo, ha escrito MOLHO, pp. 743-792.

⁵⁹ Así las habría calificado el cura amigo de don Quijote (35: 444-45).

⁶⁰ Las mujeres acaban en un convento y los hombres mueren; en la guerra los amantes (Loaysa, en la versión del manuscrito Porras), de pesar los maridos.

⁶¹ Particularmente revelador es que “con sólo la imaginación de serlo [casado] le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y sobresaltar las imaginaciones” (p. 179).

⁶² 1967, pp. 435, 438-41, 444.

desesperadamente “doblados”, según revela con angustiado sarcasmo a su Compadre. Por eso, en el instante mismo en que se desposó ya estaba, como Anselmo, aunque de otro modo, oscuramente “trazando [su] deshonor” y dictando a su mujer las “deshonestidades” que contará tras la puerta. Cervantes deslinda bien la responsabilidad moral de este adulterio a la vez que distingue imaginaciones y obras⁶³, guión y actuación, cuando Lorenza declara autor de la suya a Cañizares al gritarle que “de las sospechas hace certezas” (p. 837). Esto vale por lo que ella quiere decir en descargo de su infidelidad y también por lo que, para felicidad de la ardiente “primeriza” (p. 827) que al fin “canta por Natura”⁶⁴, él le había hecho hacer.

IV

Qué diga Cervantes por las señas de la lexia erótica es asunto de importancia, vista la que por ella se le ha dado al entremés, objeto de una reputación tan escandalosa como la que, con disgusto de su autor, cobró el romance lorquiano de “La casada infiel”.

Por lo pronto conviene asentar que aunque Apraiz, en el lugar antes citado, no viera en *El viejo celoso* más que inmoralidades “sin concepto alguno de finalidad”, claramente lo muestra en la calculada articulación de los desenfadados carnales, dirigidos a suscitar en el lector algo más que la risa que Apraiz creyó censurable. La pieza, si, en efecto, parece indicar “vacaciones del código moral” canónico⁶⁵, no se las toma del artístico para

⁶³ La transición entre uno y otro plano, implícita en que el guadamecíl con la imagen de Rodamonte como galán arrebozado sirva para que se cuele el galán de carne y hueso, probablemente también arrebozado, se hace explícita cuando Cristina declara que a su “frailecico” no lo quiere “pintado, sino vivo, vivo” (p. 829). Que ambas imágenes, sin embargo, son producto mental, está claro en cómo Lorenza funde los planos al decir que la cara del galán que de “veras” la tiene entre sus brazos “es como la de un ángel pintado” (p. 836).

⁶⁴ *La Lena*, p. 418 a. *Natura*, según COVARRUBIAS, “[a]liquando etiam . . . accipitur pro genitalibus tam virilibus, quam foemineis”. Para “cantar por natura” véase ALZIEU, núms. 79 y 88.

⁶⁵ ASENSIO 1971², p. 108. En vista de esto no extraña que la crítica sobre Massinger, otro escritor que tocaba en la llaga ética echando mano de efectismos teatrales que agradaban al público, haya registrado extremos análogos, incluido el de que Massinger “cares nothing for morality at all”. Véase McDONALD, p. 83.

hacer ejemplaridad con la bella ordenación de “lo desvergonzado”. El término es de Joaquín Casaldüero quien, negándose a disminuir la desvergüenza, destaca cómo con el progresivo aceleramiento de la acción y diálogo se coordina el empleo de la “constante” alusión sexual, “[d]esde el momento en que el entremés empieza”, y que, “cada vez con más desenvoltura, va ganando en frecuencia hasta la escena del cuarto” para imponer a la obra una atmósfera de “despreocupación y desenfado” (pp. 224-25). Como atender a todas esas alusiones sobrepasaría los límites de este trabajo es mejor contentarse con las de la escena mencionada, donde se suceden sin interrupción, pero no sin pauta. Veamos.

Siete puertas cerraba Cañizares para guardar la alcoba de su mujer (p. 828) y en ella se encerrará Lorenza para corresponder a las prevenciones del celoso con igual número de “deshonestidades” calificadas por la sobrina con un repetido y, en el fondo, alegre “¡Ay Jesús, y qué locuras y qué niñerías!” (pp. 836-37). Es comentario ambiguo porque, reconociéndolas como fornicación, pues eso significa aquí “niñerías”⁶⁶, no sólo se las aniña y disminuye la culpabilidad al declararlas “locuras”, sino que también se las dignifica oblicuamente al asociarlas con Jesús, cifra de la “vida”⁶⁷, para presentar todo ello como gozoso triunfo de los fueros vitales⁶⁸.

De las siete deshonestidades de Lorenza, las dos primeras son declarar que tiene ante sí lo opuesto a su cano e incapaz marido: un “mozo... pelinegro” y tan arrecho (“bien dispuesto”)⁶⁹, que a doncella con “mal de muelas” y rabiando por dejar de serlo sacándose una, se le “alegrase el alma” (p. 836). Este último comentario es el que se destaca en particular como ejemplo del “decir deshonestidades” y lo es porque Cristina probablemente entiende ese *alma/ánima* como el hueco que llevan dentro el arma

⁶⁶ Cf. *Don Quijote*, I.25:300, con ALZIEU, s.v.

⁶⁷ En la escena de la zarabanda, en *El retablo de las maravillas*, se llama “Precursor de la vida” (p. 808) a San Juan Bautista, cuya festividad, significativamente, preside la acción y la moraleja de *El viejo celoso*. Cf. *infra*, n. 92 y “Mezclar berzas con capachos” (pp. 155-57). Ortigosa hace lo mismo cuando un poco antes profetiza que Lorenza “se sacará [las muelas] *placiendo al cielo*” (p. 835).

⁶⁸ Para CASALDUERO, en el entremés “la vida del cuerpo queda convertida en retozo y juego”, en contraste a la “profundidad trágica” y la “atmósfera cargada” con que se trata el tema en *El celoso extremeño* (pp. 224-25).

⁶⁹ Cf. ALZIEU, núm. 52, v. 1; núm. 127, v. 12.

de fuego⁷⁰ y aquellas dos mujeres ardientes del *Quijote* de 1615. Una es la viuda Rodríguez, quien, pasada la medianoche y en la alcoba del virginal hidalgo, le puso en el pensamiento el temor “de ser acometido y forzado” cuando le advirtió que ella aún estaba en edad de merecer con las palabras “mi alma tengo en las carnes y todos mis dientes y muelas en la boca” (*supra*, n. 6). La integridad física de que farolea la dueña da por supuesto que todavía está sujeta al “mal de muelas” y que, en consecuencia, está en disposición de sacarse una, que es lo que preocupa a don Quijote, aterrado de “caer” con ella “donde nunca [él había] tropezado” (48:404-05). Establecido esto cabe sospechar uso equívoco en “alma en las carnes”, sobre todo si se considera otro caso presentado con lujo de malicias tres capítulos antes. Es el de la “esforzada y no forzada” distraída rural que se sacaba muelas por dineros y que, con “la saya levantada y en el regazo puesta la bolsa” del dinero, declaró sus dos verdades ante el gobernador Sancho Panza al testificar que hombre alguno habría podido, ni con “martillos, mazos y escoplos”, “sacármela de las uñas”, “antes bien el ánima de en mitad en mitad de las carnes” (45:386). La insistencia de “en mitad”, reiterado cinco veces en el pasaje y con duplicación en que resuena aquel tocarse “de medio a medio” en letrilla procaz antes citada, y de añadidura el arsenal de instrumentos fálicos con que se llega a ese centro⁷¹, lo marcan como equivalente a “apetito sexual” o el lugar del cuerpo en que reside.

La tercera deshonestidad, y dando razón de la alegría anterior, consiste en significar lo bien dotado que está el galán para unas “burlas” de amor⁷² que son “veras, y tan veras que en este género no pueden ser mayores” (p. 837)⁷³. Es de suponer,

⁷⁰ La acepción, en ambas palabras, era corriente en tiempos de Cervantes. Véase el *Diccionario histórico de la lengua española*, Real Academia Española, s.v. *alma* 1 (acepción 28) y *ánima*, acepción 25.

⁷¹ Véanse en ALZIEU *martillo*, *mazo* y *clavo*, y, para chiste de añadidura, *bolsa*.

⁷² Ver ALZIEU, s.v. *burla*, *burlarse*, *burleta*.

⁷³ Reaparece aquí, estilizada, la análoga ponderación de lo “al” que cela bajo el sayo Loaysa, el galán de *El celoso extremeño*, a quien, tras esas palabras, una de las doncellas que le escuchaba le asió “de los gregüescos” para meterlo en casa (p. 206). La descripción primitiva, en el manuscrito Porras (reproducido por AVALLE-ARCE en su edición de la novela), dice “hago saber a Vmds. que debaxo del sayal hay ál, y tanto quanto lo verán algún día” (p. 249). Esto sería expurgado en la impresión sustituyéndose lo subrayado por un doblete del refrán, “y que debajo de mala capa suele estar un buen bebedor”

por la celeridad y eficacia con que Lorenza perderá su doncellez, que el rebozado suyo sería como el forzado Rodamonte, un bruto con menos luces que rijoso “appetito cieco” (29:12) y poco amigo de “cortesie” en cuestión de amores⁷⁴. Sería el tipo de hombre que hacía el amor “como el caballo y el mulo que no tienen inteligencia” (Tobías, 6:17), según el *Catecismo romano* (p. 662) y la *Luz del alma cristiana* (p. 589), desaconsejando tal en el matrimonio, pero que era también el que Góngora y Cervantes contraponían victorioso a enamorados corteses, maridos incapaces o pretendientes que en el lecho sólo podían ser “caballo de Ginebra”, esto es, de vigor tan claudicante como era en su fidelidad Ginebra⁷⁵.

En la cuarta deshonestidad, por no alejarse de lo aludido,

(p. 206), que desvía de “ál” la connotación sexual. Ésta es patente en el *Quijote* cuando Rocinante quiso “refocilarse con las señoras facas” que tenían “más gana de pacer que de ál” (I.15:188). “Al”, de *aliud*, vale etimológicamente por “lo otro”, que, como “el quillotro” y “lo ál” tienen la acepción erótica que vimos en “lo” (*supra*, nota 4). Ver ALZIEU (*s.v. quillotro*), HOROZCO (núm. 1710) y, en CORREAS, “A tu marido, muéstrale lo otro, mas no del todo” (p. 24 b), “Por Dios, Alonso, tiéneme debaxo y pídesme lo otro, o el quillotro” (p. 447 a), “A quillotro aquillotrado, nunca le faltó velado”, con circunloquiada explicación que vale por ‘A coño jodido’, etc. (p. 21 b).

⁷⁴ ARIOSTO, 28:98-100, 29:1-26. Para la contraposición entre amor cortés y “Natura d’ogni cosa più possente” (25:37) en el *Orlando furioso*, véase SCAGLIONE, pp. 116, 133-34.

⁷⁵ Así se llama en *La guarda cuidadosa* (p. 766) al viejo soldado, con expresión en la que “caballo” es ‘pija’ (ALZIEU, *s.v.*) y Ginebra se puede referir a la ciudad calvinista, ejemplo de infidelidad religiosa, como se ha anotado este pasaje, o a la mujer del rey Artús, cuya “alevosía” al marido era bien conocida de don Quijote (I.16:200). En este entremés se opone al soldado el “sota” (de bastos) sacristán, de “cuerpo macizo” y “motilón” (p. 767) como aquel otro rijoso, también “rollizo y de buen tomo”, de quien la “desenfadada” viuda del Quijote decía que, para lo que ella lo quería, el mozo “tanta filosofía sabe, y mas, que Aristóteles” (I.25:309). Por esto el sacristán, y también el vascorro “burro”, “búfalo”, “borrico” juvenil, “muy amigo de damas”, que, en *El vizcaíno fingido* “da cuanto tiene a quien se lo pide y a quien no se lo pide” (p. 786), y es tanto lo que tiene que una cortesana bien le puede besar las manos “y más adelante” (p. 791), parecen réplicas del espécimen que, en el romance “Diez años vivió Belerma” (1582), Góngora había encarnado en aquellos clérigos “espaldudos”, bien dotados “Alejandros magnos”, que tienen “algo de mulos” y que, para doña Alda y Belerma, aburridas del amor cortés, son “pared gruesa, tronco duro” “por do trepar” en la acepción aún corriente en Brasil. Véase en los *Romances* el núm. 8, y el refrán “Más valen coces de monje, que halagos de escudero”, donde la superioridad del monje está en que “tiene qué dar” en más de un sentido (HERNÁN NÚÑEZ, pp. 330-31).

Lorenza se lo promete a la sobrina cuando le asegura que Ortigosa le traerá el deseado “frailecito” (p. 836) “con quien [se] huelgue” (p. 829) la niña a quien Cirot y Asensio han llamado “petite horreur”, “rouée” y “perversa”⁷⁶. No se trata aquí del juguete infantil que se ha venido anotando⁷⁷, sino de aquel otro de “Marica jugaba / con un frailecillo de haba” (Alzieu, núm. 86) en el que la haba es la del refrán “Mariquita, no comas habas, que eres niña y todo lo tragas”, eufemismo, según Correas, “Por no te lo hagas”, que el buen maestro escribió en cifra porque ahí el *hacérselo* o *hacerlo* valía por lo que significa su equivalente en el inglés americano⁷⁸. Y a este paso, pronto y sin falta se llega a la niñería suprema en que a Lorenza, sacándose por fin una muela, le “tiemblan . . . las carnes” (p. 836), locura a la que lógicamente sigue la ablución posclimática: lavarle “con una bacía llena de agua de ángeles” al galán “las pocas barbas que tiene” (*ibid.*) en salva sea la parte⁷⁹. La séptima deshonestidad, “véla aquí abierta” (p. 837), señala triunfalmente que la puerta (en su doble sentido) que el viejo no había despedazado⁸⁰, gracias a otra “llave”, ausente entre las siete de Cañizares (p. 829)⁸¹, ha sido definitivamente abierta a lo que, según Velázquez de Velasco y Cervantes, lleva “la natural inclinación”: “la jouentud . . . ha de passar su carrera” porque no se “sale de su curso la naturaleza”⁸² y a la ley hay que darle paso,

⁷⁶ “Gloses”, pp. 26, 27, 71; ASENSIO 1971, p. 27.

⁷⁷ Cf. *Quijote* (I.32:393) con KENWORTHY (p. 104), MONTESINOS (p. 211), y ASENSIO 1971, nota 208.

⁷⁸ ALZIEU, núm. 99, v. 2; CHAPMAN, *s.v. do it*; LEÓN, *s.v. haba*; CELA, *s.v. fraile*.

⁷⁹ Véase SPADACCINI, p. 35. Y para esas limpiezas, ALZIEU, núm. 125, v. 11. La ablución perfumada en los encuentros amorosos está bellamente ilustrada en el romance de *La amiga de Bernal Francés*, tan difundido en tiempos de Cervantes como hoy. Véanse MENÉNDEZ PIDAL (pp. 124-27) y ALVAR (núm. 201) y cf. con “En la fuente del rosel / lavan la niña y el doncel” (FRENK, núm. 2). Para “agua de ángeles”, ver *La Lena* (p. 405 b); y ALZIEU para “agua rosada” (núm. 135, seguidilla 9) y “agua suave” (núm. 138, v. 64) en contextos menos poéticos.

⁸⁰ Cuando Cristina dice “Despedázela, tío”, refiriéndose a Lorenza, y él responde “No la despedazaré yo a ella, sino a la puerta que la encubre” (p. 837), se pone en marcha la acepción erótica de *puerta* (*supra*, n. 57) y, en consecuencia, el pertinente *romper[la] por medio ‘devirginare’* (ALZIEU, núm. 46, v. 21) que aquí suscita *despedazarla*.

⁸¹ Cf. CIROT (p. 28) y SPADACCINI (n. 22) con ALZIEU, *s.v. llave, abrir*.

⁸² *La Lena* (p. 420 b); *Persiles y Sigismunda*, pp. 132, 179.

como recuerda la Justicia aporreando en casa de Cañizares: “¡Abran esas puertas!” (p. 837).

Esta secuencia de siete miembros está contrapuntada con las dos series coreadas por Cristina, las cinco reiteraciones de “¡Jesús, y qué locuras y niñerías!” y las progresivas de un triple y equívoco “ríñala, tío” y el patético “entraré para desenojarte” (p. 837) del pobre viejo⁸³, para hacer de todo el pasaje como un acompasado canto en el que musical y humanamente “la clave es de natura”⁸⁴. En fin, la secuencia lógica de las deshonestidades y el esmero formal que marca la construcción de la escena dicen por “señas” no sólo que en el adulterio de Lorenza se muestra el racional curso de Natura, por insistir de nuevo en noción central en *La Lena* y Cervantes⁸⁵, sino también que es acto en que, por asociación, resplandece la bella perfección de la naturaleza, “mayordoma del verdadero Dios” para Cervantes e “instrumento de la divinidad”, según Herrera, comentando los versos de Garcilaso, “¡oh natura, cuán pocas obras cojas / en el mundo son hechas por tu mano!”⁸⁶

No desentona en este cuadro ni siquiera la burla posterior con que Lorenza remata lo que Cotarelo vio como un “[i]nde-

⁸³ La repetición de “ríñala” culmina en “despedácela” para cerrar una progresión sarcástica, visto el nulo aparejo de Cañizares para reñir en las sábanas. El pasaje del “desenojar” está inspirado en *La Lena*, “[quiero] entrarme vn poco a desenojarte” (p. 408 b). De más interés es notar que estas palabras, frente a las anteriores, “Señora tía, éntrese allí dentro para desenojarse” (p. 835), provocan en el lector parecido humor al de contrastar la acepción erótica de “jugar cañas”, en la zarabanda “Galiana está en Toledo”, con lo que el nombre Cañizares entraña de endebles para tales juegos. La zarabanda, de principios del siglo XVII, la publicó COTARELO Y MORI 1911 (I, cclxvii b). Sobre el nombre de Cañizares véase MOLHO (p. 744) y cf. con las lexias americanas *cañifla* y *cañique*.

⁸⁴ ALZIEU (núm. 88, v. 29), en glosa, quizás del siglo XVII, a la rima tradicional “Dormidito estás, caracol” (FRENK, núm. 2080 C). Aquí, como en el ejemplo que vimos en *La Lena* (*supra*, n. 64), el vocabulario musical se interpreta en sentido erótico.

⁸⁵ Cf. con CASTRO 1972, pp. 134-37, 159-60, 167.

⁸⁶ *Persiles y Sigismunda* (p. 352); GARCILASO, Égloga II. 80-81, en la ed. de GALLEGU MORELL, pp. 153, 485 n. 509. Estos desenfadados que Cervantes pone bajo la mirada del cielo (*supra*, n. 67) son, como las imágenes de la lactancia del Niño Jesús y la del becerrillo, contempladas por Goethe en Corregio y Mirón, signos eternos del principio de conservación de la vida, porque, como el cuadro italiano, nos llevan simultáneamente “a los albores y al futuro de la humanidad” y, como la escultura griega, son “símbolos verdaderos de la omnipresencia de Dios” (ECKERMANN, 13 de diciembre 1826 y 30 de mayo 1831; citado en BAKHTIN, p. 253).

cente y escandaloso” hacer ella “la justicia por su mano, lo cual, como desagravio poético, excede todas las burlas” (p. 528). Que Lorenza use aquella lavadora agua de ángeles para echársela en cara y ojos a su marido (p. 837) podrá acaso parecer gesto cruel y vulgar. Pero sólo si se ignora la previa crueldad ejercida contra la muchacha, ciega en su falta de “experiencia destas cosas” (p. 826), al llevarla con engaño a yugo eterno con un “Argos” de cien ojos (p. 827) para quien el casamiento no podía ser más que calentura de *voyeur* si no el rescoldo lúbrico de los “amigos de niñas” (p. 829)⁸⁷. Es, pues, justicia acordadamente poética que cuando la ciega Lorenza por fin “ech[a] de ver” (p. 836) qué clase de matrimonio le había agenciado el “zahorí” (p. 827) de su marido, le arremeta precisamente a los ojos con las sobras de lo que nunca pudo darle para así señalar la ceguera de Cañizares ante los fueros de la voluntad y la naturaleza.

Algo parecido, en fin, hay en *La guarda cuidadosa*. Aquí el viejo mílite a quien Góngora podría haber descrito como “soldado por cien partes / y rompido por las mismas”⁸⁸, a pesar de su mengua, y como Cañizares con su mujer, se hizo “guarda cuidadosa” de la joven Cristina; su “perro del hortelano, &c. [‘que no come las berzas ni quiere que otro coma dellas’]: Yo no la gozo, ni ha de gozarla ninguno mientras yo viviere” (p. 768). Tan celoso e impertinente mirón de “antojo” y “muy mala banda” (p. 766), merecerá que la moza le eche encima, y con análoga significación que en *El viejo celoso*, las lavazas de “agua de fregar” (p. 768)⁸⁹.

⁸⁷ Todas las veces que el viejo “potroso”, de noche, requiere los servicios de la niña Cristinica tienen que ver con el “orinal” (p. 827). Véase el comentario de MOLHO (p. 761).

⁸⁸ En el romance “Pensó rendir la mozuela” (1588), donde la calentura amorosa también recibe baño denigrante, pues la mozuela y su prima “le exprimieron al asado [pretendiente] / el zumo de una jeringa”. En *Romances*, núm. 26.

⁸⁹ La desteñida banda del soldado indica aquí lo contrario de la donjuanescas “banda carmesí” en *Los españoles de Flandes* (h. 1597-1606), de Lope. Véase MÁRQUEZ VILLANUEVA “Pan” (p. 266, n. 55) y 1973, donde leyendo ‘espejuelos’ en *antojos*, éstos significan “con patética hondura el declinar físico del pobre veterano” (p. 98). Igual comentario cabe si se entiende *antojos* como “cierto tubo de lata a modo de antojo, en el que el soldado llevaba guardada su documentación”, según proponen los anotadores del entremés (p. 766, n. 2), porque si el objeto pudiera parecer alarde fálico (cf. GUIRAUD, pp. 99-100, 116), aquí lo es vacío, ya que el canuto no contiene sino falsas glorias (p. 775).

V

Momento estratégico para decir la verdad en el entremés es, de regla, el de la canción y baile finales. Y aquí, como en *El juez de los divorcios*, Cervantes sutilizará los mudos guiños que ponen en tela de juicio la moraleja oficial. Ésta en los dos entremeses será la voz que por accidente predica felicidad donde por no corresponder semejante tono deja a la canción “teñida de tajante ironía”⁹⁰. Y eso porque las señas apuntan a parejas que han fundado su unión sobre cimientos que falsean el matrimonio sin esperanza de contento y en situación que sólo puede conducir a un desenlace inmoral, como es el de Lorenza, o a la deliberada ausencia de desenlace al *huis-clos* conyugal en *El juez de los divorcios*⁹¹.

En *El viejo celoso* la moraleja la cantan unos músicos que, a “pared y medio” de distancia, habían estado celebrando un desposorio en el que, por ser ésta la noche de San Juan el Verde⁹², habrían cantado coplas nupciales sobre temas como San Juan casamentero, el *carpe diem* popular de “Mañana de San Juan, mozas a mi casa todas”, “Mañana de San Juan, mozas, vámonos a coger rosas” (que poco tienen que ver con jardinería), si no el de “Agua de mayo, pan para todo el año”⁹³. Y vis-

⁹⁰ ZIMIC 1979, p. 25. La observación es aplicable también a *El viejo celoso*: cf. con CANAVAGGIO 1981 (p. 28) y WARDROPPER, p. 25.

⁹¹ ZIMIC 1979, pp. 14-19, 24-25; ASENSIO 1971 (p. 40) y 1973 (p. 175). La verdadera voz de Cervantes se oye también en el empleo que da a las palabras del juez, “quia nullam invenio causam” (p. 725), que remiten a las de Pilatos (San Lucas 23:22, San Juan 19:4), con lo que se carga de ambigüedad su sentencia. Y eso porque, al reiterar con ellas el parecer ya pronunciado en castellano, “yo no hallo causa para descasaros” (p. 724), condenándolos así a la tortura mortal que el matrimonio es para ellos, equipara su dictamen a la injusta decisión de Pilatos, quien, a pesar de sus palabras, azotaría a Cristo y permitiría su muerte. El juez de los divorcios, pues, acepta la vigencia del código establecido al mismo tiempo que, como Pilatos, se lava las manos en cuanto a la injusticia de la norma (“más vale el peor concierto / que no el divorcio mejor”) que aplica (p. 732). Cf. con ROZENBLAT, p. 130.

⁹² Aunque no se especifica a qué “fiesta” (p. 832) se refiere Lorenza, la exaltación de la fertilidad que ella representa es la asociable con las fiestas populares de San Juan Bautista, tiempo del solsticio de verano y renovación de la vida. Así es, además, en *La Lena* (*infra*, n. 102). Véase también COTARELO, p. 528; y para “San Juan el Verde”, CORREAS, p. 269 b.

⁹³ CORREAS, pp. 65 a, 547 a; HOROZCO, núm. 1698; FRENK, núms. 1236-45, 1827 (San Juan), 1268-74, 2077 (mayo). Para estos motivos en la comedia, SALOMÓN, parte III, cap. V. Buen ejemplo de ello hay en *El rufián viudo*

to que el alboroto que les atrajo no era más que “pendencias . . . entre marido y mujer, que luego pasan” y que la contienda acababa en “paces” (p. 838), cantarán una letrilla a lo que parecía ser la situación, una riña de enamorados que servirá de afrodisíaco para ardiente y cimentador reanudar los lazos carnales, según uno de los modos de entender el proverbio “Las riñas de por San Juan / todo el año paz nos dan”, donde “San Juan” vale por el tiempo del amor⁹⁴. En la cabeza de la letrilla la riña está representada por el refrán “Agua de por San Juan / quita vino y no da pan”⁹⁵, donde la lluvia, en sentido diverso al del “Agua de mayo, pan para todo el año”, no es signo de fertilidad sino de lo que la frustra, lo mismo que la colérica “canícula”, los “nublados” y las acres tensiones del “afán”. Pero si todo ello es intempestivo estorbo a la multiplicación de la especie sugerida por “el trigo en las eras” y “las viñas en cierce”, al fin es des-templanza transitoria que en breve “menos activa se siente” y por ello es falsa riña, comparada con las reconciliaciones que produce, esas “riñas más de veras” (p. 839) en la cama, aseguradoras de unión permanente. Es, pues, cantar concorde al proclamado *happy ending* de la aparente trifulca⁹⁶.

(v. 395) de Cervantes, bien estudiado por CHECA.

⁹⁴ HERNÁN NÚÑEZ (1555), “Rencilla de por San Juan, paz para todo el año”, que HOROZCO explica: “A las veces la pasión / entre los que están reñidos / suele ser grande ocasión / de su pacificación / y de quedar convenidos . . .” (núm. 2755); CORREAS (p. 213 a), “Las riñas de por San Juan son paz para todo el año” (la explicación *infra*, n. 103), “Riñas de enamorados, amores doblados”, “Riñen los amantes, y quiérense más que antes” (p. 573 a). Pedro de Luxán lo saca a colación en sus *Colloquios matrimoniales* (1550): “como dize un poeta, las yras de los enamorados son paz para todo el año” (citado por CANAVAGGIO 1977, p. 177, n. 89). El poeta a que se refiere Luxán, uniendo como buen erasmista refranero con letras clásicas, es Terencio, quien en *Andria* (v. 555) había afirmado algo así sobre la pareja Gliceria y Pánfilo, en la que él, a diferencia de Cañizares, es hombre tan capaz de riñas sexuales como quien acaba de hacer madre a la novia.

⁹⁵ HERNÁN NÚÑEZ (p. 59), HOROZCO (núm. 73), CORREAS (p. 65 a), FRENK, núm. 1127, y p. viii para los refranes cantables. Al comentar el entremés no se ha puesto mientes en el sentido de este proverbio que sólo SCHEVILL y BONILLA anotaron muy de paso (IV, 245). Por ello sin duda ha parecido que la moraleja exclusiva de la letrilla cervantina es la del otro refrán sobre las riñas sanjuaneras.

⁹⁶ Cervantes echa mano otra vez a esta moralización accidental en *El juez de los divorcios*, donde unos músicos, contratados para celebrar las paces de un matrimonio desavenido (p. 732), probablemente con oportuna glosa a “las riñas de por San Juan / son paz para todo el año” (p. 733), las cantarán también a las envenenadas parejas que juez alguno podrá reconciliar. Cf.

Es dudoso, sin embargo, que pensara eso el lector, informado como estaba de la impotencia de Cañizares y también de lo que el viejo no sabía, esto es, que Lorenza por fin ha perdido su virginidad en acto que piensa repetir indefinidamente. El público, pues, podía entender en la letrilla otra cosa. Y a ello le autorizaba saber que “canícula ardiente”, cuando “está la cólera a punto”, puede referirse no sólo a las acaloradas reyertas de los enamorados, sino también a la edad más propia para el ardor erótico, que es, según consta en libro frecuentado por Cervantes, el *Examen de ingenios* (1575) del doctor Juan Huarte de San Juan, “la tercera edad” o “juventud” (de los 25 a los 35 años), cuyo “temperamento es caliente y seco”, el correspondiente al hombre “colérico [que], según la potencia generativa, se pierde por las mujeres”⁹⁷. “Cólera”, pues, aquí vale por el encendimiento iracundo y también el libidinal de “los hombres calientes y secos en el tercer grado” y este tipo de hombre, “en caso de mujeres, no tiene rienda moderada” (p. 495 a). Pero el setentón Cañizares está bien avanzado en la quinta edad (de 46 en adelante) o vejez, en la cual “está el cuerpo frío y seco”, con “todas las potencias perdidas” (p. 424 b). De acuerdo con esto la segunda mudanza de la letrilla insinúa que Cañizares, en edad en que “menos activa se siente” (p. 839) la potencia generativa, no atiende al débito del matrimonio. Así, el agua que él pueda ofrecer a una mujer no es la fecundante de mayo, sino la de San Juan, destructora del trigo y las viñas, y que, respecto a la juvenil Lorenza, sólo sirve para aguarle la felicidad conyugal. Para ella él es hombre de aquellos que, según Mateo Alemán, son “como el agua de por San Juan: quitan el provecho y ellos no lo dan”⁹⁸. Esta lectura se corrobora si para entender la primera mudanza se toman en cuenta las acepciones eróticas de “trigo” (= pan), “paneras”

supra, n. 91.

⁹⁷ Págs. 406 b, 424 b. La conexión entre tiempo caluroso y lujuria es un lugar común en la lírica popular. Recuérdese el romance de *El prisionero* o el villancico “Mucho pica el sol: / más pica el amor” (FRENK, núm. 41).

⁹⁸ *Guzmán de Alfarache* (II, iii, 6), en RICO, p. 851. Es probable que el uso cervantino de estos refranes para contraponer en su villancico beneficio/daño, fecundación/esterilidad venga de *La Lena*. Aquí la vieja celestina, que tiene “enamorado” (p. 410 a) y aun le agrada de añadidura la propina carnal de un “negocio . . . aparte” (p. 411 b) por sus alcahueterías, confiesa que hartas veces sus muchos años le aguan la fiesta a sus jóvenes amantes: “no puedo perder tiempo teniendo tantos negocios que me esperan como agua de Mayo, aunque las más veces soy la de San Juan, que quita el vino y no da pan” (p. 410 b).

(= trojes), “viñas”, y, por analogía, “cubas”, términos todos con los que se alude al órgano sexual femenino⁹⁹. Resulta aquí, entonces, que en la mudanza se dice que lo mismo que el labrador no puede impedir que se le malogre la cosecha, ya en pleno desarrollo, cuando la naturaleza sobreviene con aguacero nocivo, tampoco puede un marido gobernar la de su mujer si él no corresponde al llamado sexual sino como ducha fría. En estas circunstancias todas las prevenciones de labrador o marido son igualmente inútiles¹⁰⁰ y la moraleja aquí es la misma que en la letrilla de *El celoso extremeño* glosando el villancico “Madre, la mi madre, / guardas me ponéis, / que si yo no me guardo, / no me guardaréis” (p. 208)¹⁰¹.

De todo ello se concluye que, en verdad, la riña sanjuanera de Lorenza y Cañizares nunca podrá ser la afrodisíaca que da paz durable y que, en consecuencia, el refrán es inaplicable a la situación excepto si sobreentendemos que “la braga” en que “yaz . . . la paz” de Lorenza es la de un amante, porque nada útil hay en la del marido causador de la rencilla¹⁰², y que de este

⁹⁹ Para “trigo” y “paneras” véanse MÁRQUEZ VILLANUEVA “Pan” (pp. 253, 259 n. 44) y, en ALZIEU, *troj*. “Cuba” pertenece al extenso vocabulario de lo hueco, y prácticamente, toda clase de recipiente, usado para aludir a lo que en el lenguaje del confesonario se llamaba el “vaso natural” (REDONDO, p. 82). Cf. con “barril” y “viña”, *supra*, n. 4, y también FRENK, núm. 1111 (“A la viña, viñadores, / que sus frutos de amores son”).

¹⁰⁰ Cf. KENWORTHY, p. 106.

¹⁰¹ La primera y última mudanzas describen precisamente la situación de ánimo de Lorenza: “Dicen que está escrito, / y con gran razón, / ser la privación / causa de apetito; / crece en infinito / encerrado amor [. . .] / Es de tal manera / la fuerza amorosa, / que a la más hermosa / la vuelve en quimera; / el pecho de cera, / de fuego la gana, / las manos de lana, / de fieltro los pies; / que si yo no me guardo, / mal me guardaréis” (pp. 208-09). Cf. con *La entretenida* (vv. 2319-71). Para el villancico inicial, FRENK, núm. 152.

¹⁰² Así es en *La Lena*. Aquí la moza y virginal Marcia provoca en la noche de San Juan una riña con el marido, el viejo impotente Cervino, como excusa para encerrarse en la alcoba y perder la doncellez con el joven Damasio (p. 420 a). Consciente de ello Lena comentará luego con sorna: “Mas espero que esta riña de San Iuan será la paz de todo el año, porque passada la furia, la señora se aplacará” (p. 423 b). “Furia” aquí tiene función pareja a la de “cólera” en la letrilla de Cervantes en cuanto alude también a que “la violencia de no dexar hazer su curso a la Natura trae . . . acidentes” (p. 422 a) como el rijoso desasosiego de Marcia, quien, desde que “se le ha entrado de rondón la sensualidad en el cuerpo” (p. 405 a), “anda como fuera de sí” (p. 414 b). Lo de la braga lo trae Hernán Nuñez, “En la braga yaz quien faz la paz”, con la explicación: “Que muchos males se excusan por el matrimonio o cópula carnal lícita” (p. 249).

modo es válido aquí el otro sentido posible del proverbio. Y ése se funda en que San Juan era fecha en que “el mozo se venga del amo”, es decir, cuando los sirvientes podían renegociar su contrato con el señor o rescindirlo y buscarse otro más remunerativo¹⁰³. Así, lo que los músicos cantan confirma lo mostrado en la acción del entremés: Lorenza, al ser infiel al marido en la noche de San Juan, ha cancelado bajo cuerda un contrato matrimonial, que de hecho lo era de servidumbre, para meterse en otro más a su gusto. Ha tratado la obligación conyugal según la quería Mariana en *El juez de los divorcios*, como las “cosas de arrendamiento”, sujetas a un “deshacer o confirmarse de nuevo” para librarse de un “perpetuo dolor de entrambas partes” (p. 722). En *La Lena* Marcia se librará del suyo buscando la anulación del matrimonio no consumado con Cervino y así permitir la legitimidad sacramental al amor que la une a Damasio. Tanto éste, un caballero, como la familia de ella son gente importante, con letrados a su servicio y hasta influencia con “Monsiñor Cornaro” en Roma (p. 427 b). Tal ventura es difícil de imaginar en el caso de Lorenza para quien librarse del marido le traería “andar con [sólo] un trapo atrás y otro adelante” (p. 826). Cervantes, sin embargo, bajará el telón, como suele en algunos entremeses, dejando el futuro en su lugar. El fin de la pieza es sólo el principio de una nueva vida, según confirman las mudas señas del bailarín epilodal.

Casaldüero había observado que “aunque la letra de la canción no sea la más adecuada y el bailarín no sea el personaje más oportuno, el entremés termina en baile, porque se celebra el triunfo de la juventud sobre la vejez, la victoria del ingenio sobre el espíritu receloso y despótico” (p. 225). Por lo que se ha visto está claro que la canción es adecuada a la obra y a ese baile, aunque, por no ir al descubierto, no lo parezca tanto como la que se baila en *El celoso extremeño*, y que, según la declaración cervantina autocensurada en 1613, “hacía mucho al caso para lo que entonces allí . . . pasaba” (p. 251). Y esto nos lleva de la mano al bailarín, nada inoportuno en el entremés (p. 837), pues ya se ve que es reliquia del Loaysa de la novela, el *virote*¹⁰⁴ y anima-

¹⁰³ COMBET (pp. 268, 367-68) remitiendo a CORREAS, que explica el refrán: “Quiere decir que al principio de los conciertos se averigüe todo bien, y entonces se riña y porfíe lo que ha de ser . . . Tuvo principio de las casas que se alquilan y de los mozos que se escogen y entran con amos por San Juan” (p. 213 a).

¹⁰⁴ Páginas 185, 233. Véase MOLHO (pp. 762-63) para la acepción eróti-

dor de ese baile y también del otro que después hará danzar en la cama a Isabela, semejante al epilodal baile “escarramanesco” (p. 825) que promete enseñar el Sacristán a Leonarda en *La cueva de Salamanca*¹⁰⁵. Es el baile en pareja que no se puede ver, como el de *El retablo de las maravillas*, porque la honra hace la vista gorda ante cuernos y motas en el linaje. Por eso en ambos entremeses el bailarín danza solo. Pero no sin la lascivia explícita en *El retablo*, pues lo hace simbólicamente con la mujer prohibida, la imaginada Salomé o la casada Lorenza. Por estas razones la función del anónimo y advenedizo bailarín es la de evocar al rebozado gozador de Lorenza, indicar que la lectura más honda de la letrilla es la que le acerca el sentido al de las coplas de *El celoso extremeño*, y también sugerir que el oído y no visto baile de la alcorba ahora se repite emblemáticamente a ojos vistas y volverá a darse en el futuro. Poco antes la solapada alusión de Ortigosa al proverbial Mesegar o Pedro García (p. 838, núm. 35), asegurando a Lorenza que no descubrirá su adulterio, auguraba que “otra vez vendrá” (p. 836) el galán y aun el “frailecito” de Cristina (p. 840). El baile, pues, confirma esas insinuaciones verbales. A estas alturas, en fin, y calada la pinta de las lavazas que chorrean por su barba (p. 837), Cañizares ya puede haber sacado que las burlas fueron veras y estar dispuesto a añadir a la ceguera el silencio (“¡Vive Dios, que creí que te burlabas! ¡Lorenza, calla!”) y la sordera del cornudo tácito. Se entiende que no quiera escuchar esa música y diga “yo la doy por recibida” (p. 838). Y también que los músicos, con la imparable lógica del curso de la naturaleza, respondan “Pues aunque no la quiera” para cantarle y bailarle la verdad. Cuando Cañizares ataja el escándalo diciendo a la justicia “que ya yo y mi esposa quedamos en paz” (p. 838) el espectador imaginaría que la paz a que se refiere el desesperado vejete sólo podía ser aquella definida por *Lazarillo de*

ca del término.

¹⁰⁵ Para esa acepción ver ALZIEU (s.v.), y COVARRUBIAS (s.v. *Marina*), donde se explica el refrán “Si Marina bailó, tome lo que halló” (CORREAS, p. 289 a). En *El rufián viudo* la Repulida hace equivalentes baile y fornicación cuando convida Escarramán a danzar diciendo “Ya me muero por verle en la estacada” (v. 342), donde *estacada*, como antes “tela” (v. 186), tiene el uso erótico de *justa* y *mantener tela*, acepciones todas registradas en HOROZCO (p. 872) y ALZIEU (s.v.). A lo mismo apuntan los equívocos con que se describe el baile del rufián (vv. 372, 376-79). El habla germanesca ofrece otras posibilidades semánticas adecuadas a la *baila/baraja* (ALONSO, ALZIEU) de Lorenza (p. 834) y su galán *bailarín* (ALONSO), descendiente del mocito “de barrio” Loaysa (p. 184).

Tormes (VII), su mujer y el arcipreste de San Salvador. Quedar “todos tres conformes” y no hablar ni oír palabra alguna “sobre el caso”. “Desta manera —concluía Lázaro— no me dicen nada, y yo tengo paz en mi casa”. En suma, el canto y baile del entremés no nos hablan en romance llano sino en cervantino “baciuelmo” (*Quijote* I. 44: 540) pues pueden dar pie a encontrados pareceres. El espectador al estilo de Klein (*supra*, núm. 41) verá en ellos el júbilo de la reconciliación a la desavenencia superficial y, echando a burla lo que Lorenza dijo haber hecho tras la puerta atrancada, persuadirse de que la institución conyugal está a salvo. Pero, para el espectador convencido de que las invisibles burlas fueron veras, el matrimonio del viejo va camino de hacerse *ménage à trois*. Sin embargo, añadiría Asensio, se ha cedido “la victoria final y la voz cantante a persona depravada” para así ofrecer “una oblicua y por ello más eficaz defensa del matrimonio libre y entre iguales” (1973, p. 196).

VI

Recogiendo cabos habría que concluir que, respecto a la moralidad del entremés, Cervantes es fiel a sí mismo. La de aquí, como notaron Cirot (pp. 29-30) y Asensio (1971, p. 24), se desprende de los hechos mismos, dando escarmiento a necios con la inmoralidad del desenlace. Es ciertamente un final previsible en un autor que insiste en que los matrimonios concertados por los padres sin el “beneplácito y gusto” de las hijas, “los más suelen parar en desastrados sucesos” (*Persiles*, p. 112).

Pero de cómo se presenta el desastre, y porque esa estampa apunta a lo que lícitamente habría sido el matrimonio de Lorenza si se le hubiese permitido hacerlo a su gusto, se deducen implícitas lecciones que son más positivas y valiosas que la del escarmiento de cuernos.

La más obvia es la glorificación del matrimonio como “ayuntamiento carnal” frente a la idea de que la virginidad impuesta es mejor estado. Esto a su vez se apoya en proponer la limpieza del instinto sexual, noción que se desprende oblicuamente de la alegría con que se presenta el erotismo de Lorenza y Cristina sin que sobre ello se proyecte sombra de censura¹⁰⁶, en contraste

¹⁰⁶ Los calificativos “deshonestidades”, “niñerías” y “locuras”, equívocos, como se vio, por venir de Cristina, se refieren menos al apetito car-

con la condenación del “error” (p. 830) y “el daño” (p. 831) de Carrizales y el escarnio a que se le somete.

Sólo a una mentalidad fundada en la identificación de la sexualidad con lo obsceno y en que la mujer es, por excelencia, el vaso y origen del sucio deseo, podría parecer concebible el reducirla a persona inferior y por ello objeto sin voz ni voto en una compra y venta de su cuerpo que a fray Luis de León parecía “poco más que recibir una moza de servicio a soldada” (p. 209). Propio de esa misoginia es también dar por sentado que persuadir o forzar la mujer al celibato, para purificarla de la vileza inherente a su sexo, era elevarla. Cervantes, sin embargo, frente a esta ideología, corriente en la práctica y machamartillada en los manuales de confesores¹⁰⁷, deja claro su pensamiento sobre una serie de cuestiones de suma importancia, todas en inextricable dependencia del *status* de inferioridad asignado a la mujer y contra el cual se vuelve el escritor dignificando el erotismo del que se la había hecho centro maléfico.

Paso fundamental a los propósitos cervantinos es proponer la realización de la Edad de Oro, utopía quijotesca que no tiene

nal mismo que a las circunstancias ilícitas en que prospera. Tomados en serio supondrían un juicio del comportamiento de Lorenza que Cervantes quizás hubiera suscrito porque lo que lleva la muchacha al adulterio es la venganza (p. 835) y su entrega se debe a “un ímpetu lascivo” (*La fuerza de la sangre*, II, 152) sin amor. De estos principios, no obstante, a veces “nace el verdadero amor, que permanece, en lugar del ímpetu, que se pasa” (*ibid.*), según prueban los casos de Fernando y Dorotea en el *Quijote* y el de Ruperta en el *Persiles*. Todo esto, sin embargo, cae en el futuro de Lorenza, cosa que Cervantes deja fuera del entremés. Cf. con MÁRQUEZ VILLANUEVA, 1975, p. 63.

¹⁰⁷ REDONDO estudia los de Domingo de Valtanás (1538), Pedro Ciruelo (1541) y Martín de Azpilcueta (1553), quienes, con actitud antierasmista, remachan la superioridad del celibato ante el matrimonio (p. 81), éste es presentado como un mal menor (*ibid.*), se le llama “el estado más áspero que uno pueda tomar” (p. 82) y se le prohíben besos, caricias y tocamiento íntimos (*ibid.*). Hasta en MENESES, prodigio de sentido común en comparación con estos manuales, no faltan adjetivos que hacen sucia la sexualidad conyugal y se recomiendan restricciones, nada raras en el propio Erasmo (ver MÁRQUEZ VILLANUEVA 1984, pp. 133-36), cuando pide “limpieza de toda inmundicia deshonesta o carnal, aunque fuese con la propia mujer”, el día en que se va a comulgar (p. 649). El *Catecismo romano* aconsejaba tres días de abstinencia previa (p. 684). En 1563 el Concilio de Trento (p. 399) anatematiza a quienes digan que el matrimonio no es un estado inferior a la virginidad o el celibato. Hoy, sin haberse alterado esta jerarquía (FLANNERY 1982, p. 827), se dignifica el matrimonio y se ha evitado el pernicioso enfrentamiento entre “dos realidades” que “vienen del Señor mismo”, según reza el *Catecismo* de 1992 (núm. 1620).

otro lugar ni tiempo que los de la ensoñación de un modelo teórico de sociedad desde el cual es posible deslindar en la presente lo natural de lo artificial (Lévi-Strauss, pp. 392-93) y, en consecuencia, intuir una estructura social basada en el contrato libre. Don Quijote ha nacido para ello (I.20:235) y objetivo declarado de su empresa es que la mujer menesterosa tenga el libre consentimiento que se le arrebatara “en estos nuestros detestables siglos” (11:155). Hacer presente hoy, en la Edad de Hierro, aquella dorada en que “[l]as doncellas y la honestidad andaban... por doquiera, solas y señeras, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento las menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad”¹⁰⁸.

El que una doncella decidiera libremente perder su virginidad, que es lo que hace la que se casa a su gusto, es declaración sin vuelta de hoja, como de quien no ve mal alguno en los deseos carnales, y aun está cargada de la exultación con que Erasmo recomendaba el matrimonio frente al celibato, pesada cruz para tantas doncellas que andan “con toda su virginidad a cuestras”¹⁰⁹. Pero es también aserto que, para la mentalidad del tiempo en que se escribe y todavía para la de una espectadora de *Yerma* en 1934¹¹⁰, podría parecer invitación al libertinaje de aquel dorado “Liber amor” exaltado en la *Anthologia latina* y puesto al día en la Edad de Oro que recrea Torquato Tasso en la *Aminta* (1573), donde se aconseja poner de lado la honestidad para seguir la ley natural “que consentía / que fuese lícito aquello que placía” (p. 25), según tradujo Jáuregui en 1607¹¹¹.

¹⁰⁸ *Ibid.* Cf. ARIOSTO 11:61. “Perdición” vale por ‘pérdida’ física de la virginidad, que puede ser a la vez “ruina o daño grave en lo temporal o espiritual” (*Autoridades*), cuando el libre ejercicio de la voluntad elige mal, y no, como recomienda *La gitanilla Preciosa*, cuando la elección es el matrimonio, “que entonces no sería perderla, sino emplearla en ferias que felices ganancias prometen” (I, 100).

¹⁰⁹ *Quijote*, I.9:10. La imagen viene en *Proci et Pvellae* (1523), “Imo grauis est sarcina virginitas” (*Colloquia*, I-3, p. 286:316), pero parece que a Cervantes le llega por la traducción española de 1532: “E avn gran carga [es] traer siempre a cuestras la virginidad” (p. 169 b).

¹¹⁰ Véase MARTÍN, pp. 399-400. Análogos escrúpulos pudieron haber motivado el expurgo del pasaje en el *Quijote* en inglés, en la versión de Peter [Pierre] Motteux (1701), revisada por Ozell y con introducción de H. Bricckell, Modern Library, New York, 1938, p. 64.

¹¹¹ Ver detalles en LEVIN, pp. 24, 37, 41-42, 46-48. En *El rufián dichoso* Cervantes pone esta noción licenciosa de la Edad de Oro en boca de fray Antonio, alias Lagartija, echando de menos los prostíbulos que frecuentaba antes

Alonso el Bueno, sin embargo, no alza bandera lujuriosa, porque la Edad de Oro a la que se refiere es la de Juvenal (*Satirae*, VI.1-24), en la que todavía reinaba “Pudicitia”, la “onestate” que Tasso suprime, aquella “honestidad” de la moza dorada que en 1586 Mal Lara, buen lector del poeta latino, dijo haber hallado en una “muy hermosa y muy preciada doncella” de cierto lugar en la sierra de Gredos, donde se vivía tan simplemente que el escritor sintió: “Cierta esta es edad de oro. . . y de aquí se va con facilidad al cielo”¹¹². El único libertinaje a que alude el discurso del hidalgo es el desafuero de quien por darse gusto tiraniza el ajeno, y esto es, justamente, lo que no hay en su Edad de Oro. El lector sensato, pues, en las palabras de don Quijote sólo podría ver lo que Casaldueiro: “Las doncellas de los siglos dorados nada tenían que temer en su *libertad*: en el presente no hay *encierro* que las proteja” (1970, p. 82). Y en corroboración, algo más: la mujer de aquellos tiempos engendraba como la tierra, “sin ser forzada” (11:154). Campos y doncellas tienen su tiempo de “cantar por natura”, según se dice en *La Lena*, y así abrirse a producir vida. Se accede libremente al tálamo matrimonial para deponer la virginidad con el deleite de quien lo debe a voluntad correspondida, y no, como tanto ocurrirá en los calamitosos tiempos del lector del siglo XVII, a estupro (*La fuerza de la sangre*), allanamiento de morada y entrega burlada (la semilibre de Dorotea a Fernando) o defraudada (las quinceañeras casadas con viejos incapaces) y, sobre todo, a lazos impuestos por voluntad ajena, como el intentado de Luscinda y Fernando y el de Carrizales y Cañizares. Todos éstos son ejemplos de cómo la lascivia masculina, “amorosa pestilencia” (11:155), fuerza en los tiempos modernos la libertad que en los dorados tenía la doncella para consentir en su futuro disponiendo de su cuerpo (El Saffar, p. 60).

Dos casos, no obstante, en los que Cervantes hace presentes los Siglos de Oro son los de Preciosa, *La gitanilla*, y Ricla, la bárbara de *Persiles y Sigismunda*, y conviene repasarlos como contexto a las lecciones de *El viejo celoso* por lo que con el entremés tienen

de ser fraile (vv. 1366-70). Más adelante se verá cómo Preciosa, en *La gitanilla*, condena parecidas ideas entre los gitanos.

¹¹² *Filosofía vulgar* (II, 296-98), citada por CASTRO 1967 (p. 199) y 1972 (pp. 180-81). Sobre Juvenal y Tasso véase LEVIN, pp. 24-25, 46-47. La Pudicitia y Astrea de Juvenal son eco de las hermanas celestiales Aidos (vergüenza) y Némesis (indignación moral) en pasaje de *Los trabajos y los días* (vv. 197-200), de Hesíodo, al que volveremos luego.

en común respecto a leyes artificiales que coaccionan la vida femenina y desenvolturas eróticas que son naturales. Ambas muchachas son a la vez asociadas y contrapuestas a los orbes insulares del gitano y del “indio” localizado en Europa, que son mundos primitivos como el de los dorados siglos y que por sus leyes tiránicas parecen funcionar como disfraz exótico con que Cervantes apunta a análogas costumbres “insolentes” en el ámbito oficialmente civilizado en que se sitúa *El viejo celoso*¹¹³. Preciosa será la quinceañera cervantina idealmente dorada. Niña como para que la madre la pueda “llevar en brazos” (p. 150) y moza de acerada “honestidad” (p. 102), aunque tiene aquel “perilous charm of nymphets” (p. 136), como la del cervantista Nabokov, “brown Dolores, / On a patch of sunny green / With Sanchica reading stories / In a movie magazine” (p. 247), Cervantes la hace milagrosamente “vieja en los pensamientos” (p. 99) y con “desenvoltura” (p. 102) tanta que nadie, ni siquiera autorizado por el *Catecismo romano* (*supra*, núm. 27), hablará por ella. No caerá, como Dorotea, ni se rebelará al final, como Lorencica, porque lo hace al principio, volviéndose contra “la bárbara e insolente licencia” (p. 121) que los “señores legisladores” gitanos (p. 120) se toman con las mujeres¹¹⁴. Confirma ella la lectura que don Quijote hace de la Edad de Oro y rechaza la tassessa de los gitanos varones —que consiste en “hacer [con una mujer] lo que te fuere más de tu gusto” (p. 117), prescindiendo del de ella— cuando proclama la libertad de su alma y da a entender que la virginidad es “joya” que se da, pues no es “de vender... ni puede ser comprada” (p. 99). Que la dará con el ardor y gusto esperable de “la libertad desenfadada” (p. 101) que en la mozuela hemos visto antes, es sin duda el rasgo más

¹¹³ Cf. con WILSON, pp. xvii-xviii, 123-129, 208. En el caso de los gitanos, su afición a lo ajeno (p. 118), no desaprobada por la virtuosa heroína (p. 126), es la referencia regocijada al dorado no distinguir entre “tuyo y mío” (*Quijote*, I.11:154) frente a una sociedad en cuya Corte “todo se compra y todo se vende” (p. 75). Ver LAFFRANQUE, pp. 554-55, 558.

¹¹⁴ BORROW (pp. 166-68) extracta noticias sacadas del *Discurso contra los gitanos* (Madrid, 1631) del Dr. Juan de Quiñones, que dan fe de los excesos a que se refiere Preciosa y también de la exactitud de Cervantes cuando hace decir al patriarca gitano: “entre nosotros hay muchos incestos” (p. 118). Cf. con LAFFRANQUE (pp. 559-600) y FORCIONE 1982 (p. 193 n. 178): Cervantes aplica bien el adjetivo “ancha” a la “libre... vida” (p. 118) del patriarca gitano porque en este caso libertad es el libertinaje del “Liber amor” y “la demasiada libertad” de Rocinante (*supra*, n. 73), a la que respondieron las jacas como Preciosas cuadrúpedas.

sobresaliente en esta estampa cervantina de lo que debe ser su perfecta casada.

En la ínsula bárbara hay también legislador, un hechicero a quien “tienen por sapientísimo” (p. 57), autor igualmente de “leyes” (p. 64) de “vana superstición” (p. 83). Llevan largo tiempo establecidas y han transformado los moradores en hombres “insolentes” (p. 58), pues que por esos estatutos se ocupan en buscar víctimas entre los forasteros: a los hombres, para abrazarles el corazón, y a las mujeres, “todas las doncellas que pudiesen comprar o robar” (pp. 57-58), para que el aristócrata capaz de beberse las cenizas de los sacrificados “sin torcer el rostro ni dar muestras de que le sabían mal” (p. 57) engendrarse en ellas la dinastía de *Übermenschen* “que conquiste y gane gran parte del mundo” (*ibid.*). Al margen de esta pesadilla que simultáneamente evoca tiranías precolombinas¹¹⁵ y las de una Europa que, con implícita “vana superstición”, abrasaba al Otro en nombre de Dios¹¹⁶, crece un amor paradigmático en el escenario de la Edad de Oro¹¹⁷. La pareja la forman Antonio, “el bárbaro español, que este título le daba su traje” (p. 78), y Ricla, nativa de la isla. Él es un tráfuga del avispero de las cuestiones de honrilla casticista. Ella, otra linda quinceañera que, de modo comparable a las “simples y hermosas zagalejas” que en la era dorada “andaban de valle en valle y de otero en otero en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir[se] honestamente” (*Quijote*, I.11:154), andaba, con indumento elemental, vestida “al traje bárbaro” (p. 71) “entre las peñas, riscos y escollos de la marina” buscando “pintadas conchas y apetitoso marisco” (p. 80). Ricla no llegará al matrimonio ni robada, ni comprada y defraudada como Lorenza, sino por entrega voluntaria en un amor que comunica bien el ideal cervantino de “mutual sexual love and spiritual integration” (Wilson, p. 93) entre hombre y mujer, heterogéneos, pero “iguales y formado[s] en una misma turquesa” por la naturaleza (p. 422). Su entrega al deleite amoroso —“Entreguéle mi cuerpo, no pensando que en ello ofendía a nadie, y deste entrego resultó haberle dado dos hijos” (p. 82), presumiblemente entre los emblemas edénicos de “árboles silvestres”, “crecida hierba... en perpetua

¹¹⁵ WILSON, pp. 113-14, 120, 123-24, 127.

¹¹⁶ Deuteronomio (32:22) y San Juan, 15:6.

¹¹⁷ Cf. pp. 65, 71, 79, con *Quijote*, I.11:153-54; y, para vivir en cuevas durmiendo sobre pieles de animal, Juvenal, *Satirae*, VI. 1-7.

verdura” (p. 79), si no fue en “la inculta cueva”, aderezado el suelo “con lanudas pieles” (p. 71)— se exhibe a la imaginación del lector con el mismo gozo y naturalidad que el erotismo de Lorenza y Cristina en *El viejo celoso*. El apetito sexual aquí y en el entremés no se asocia con suciedad. Se le sitúa, contrariamente, en contextos o entre imágenes que, como en la letrilla del entremés y en *La gitanilla*, hablan de fertilidad y jocunda floración de vida¹¹⁸. Aparece así nimbado por la belleza clásica de aquel encuentro amoroso de Hera y Zeus, narrado por Homero, y en el que, homologándose el renuevo de la vida humana y la terrestre, participa la naturaleza, pues cuando la pareja se dispone a hacer el amor,

por debajo [de los cuerpos tendidos] la divina tierra
hizo brotar de su fecundo seno
blando y menudo trébol, oloroso
tierno jacinto y loto aljofarado:
y sobre aquella alfombra, que del suelo
mucho se alzaba, al plácido reposo
se abandonaron, y de hermosa nube
dorada se cubrieron, y del éter
el rocío bajaba nacarado¹¹⁹.

Casaldiero vio en Ricla una Eva sin “la serpiente para dar lugar al mal de la tierra” y en Antonio un “nuevo Adán” (1947, p. 42). La imagen es acertada porque Cervantes ha cristianizado a Ricla y sus bodas, y con ello esta resurrección de la pagana Edad de Oro. Tal cristianización, sin embargo, tiene menos que ver con “el Barroco” o “la Iglesia de la Contrarreforma rodeada del fuego, las fieras y la barbarie del protestantismo”, según creía Casaldiero, que con la doctrina exaltadora del último sacramento, el del matrimonio, un enlace que San Jerónimo había comparado a comer vómito para engendrar bebés que reptan por el pecho del abuelo y acaban eructándole vómito en el cuello (*Epistolae*, 54.4). Y si San Juan Crisóstomo (*De Virginitate*, 14.5) había

¹¹⁸ FORCIONE ha señalado la importancia de tales imágenes en la citada novela y en los textos de Erasmo en los que se contraponen ventajosamente el matrimonio al celibato (1982, pp. 102-03, 133-38, 200-01).

¹¹⁹ *Iliada* (XIV.347-51), en la traducción de Hermosilla (II, 65). Es parte del pasaje sobre el afrodisíaco (si vale la doble albarda) “cinto” de Venus, “fecho por orden de Vulcano” (p. 207 a), que Erasmo, en *Vxor Mempsigamos (Colloquia*, I-3, p. 310:307-11), recomendaba que se ciñesen las casadas para desenojar al marido. Cito por la traducción de 1532.

echado mano de Hesíodo (Clark, p. xv) para situar el origen del matrimonio, tras la expulsión del Paraíso, en la Edad de Hierro, cuando, como se lee en *Los trabajos y los días*, la Vergüenza y Némesis (transformadas por el santo en la Virginidad y Dios) habían abandonado asqueadas la tierra remontándose al Olimpo (vv. 197-200), ahora se aproxima la inocencia de la Edad Dorada a la del Edén bíblico, de lo que resultaba santificada aquélla y limpio el apetito carnal de Adán y Eva. Se dignificaba, en consecuencia, un matrimonio (y esto era lo importante) consumado en el Paraíso, “estando en gracia” y anterior a la primera falta. El deleite con que se abrazaron los padres del género humano, pues, no es obsceno fruto del pecado sino ordenamiento divino “para compañía de alegría y principio de irse a la Bienaventurança”¹²⁰. Esta doctrina, popularizada desde 1583 en *La perfecta*

¹²⁰ Molina, en LÓPEZ ESTRADA, p. 516. Cf. con pp. 529-30. También con Mal Lara (*supra*, n. 112) y, TORQUEMADA, para quien la “llaneza y simplicidad” de la vida de Adán y Eva se continúa, a pesar del pecado original, en la de “aquella edad primera y dorada”, dedicada principalmente al pastoreo; los pastores de aquellos “tiempos pasados todos eran santos y buenos amigos de Dios” (pp. 513-14). El *Sermón* de Molina es una refundición del *Encomium matrimonii* (1518) de Erasmo, a quien se sigue en el pasaje citado y también el *Speculum vitae humanae* (1468) de Rodrigo Sánchez de Arévalo. Entre las adiciones de Molina sobresale que Dios no sólo instituyó el matrimonio en el Paraíso sino que lo “ordenó... y sacramentó, y de hecho hizo que se pusiese en obra” (p. 529). El tratadito, pues, contradice las opiniones que sitúan fuera del paraíso la consumación del primer matrimonio: la extrema de SAN JUAN CRISÓSTOMO (*De Virginitate* XIV, 31-71; cf. p. 58) y también las de SAN AGUSTÍN (*Ciudad de Dios* XIV. 21) y SANTO TOMÁS DE AQUINO (*Suma* 1 q. 98 a.2 ad 2), quienes, sin embargo, especularon sobre cómo habría sido la entrega carnal de la primera pareja en el caso de no haber desobedecido a Dios. En el *Sermón* esta hipotética unión ya es un hecho y, al destacarse que así se obedecía también a “ley... natural y por naturaleza ordenada” (p. 519) “para compañía de alegría” (p. 516), se da a entender que la sexualidad edénica, antes y después de la caída, iría acompañada de la natural *delectatio sensibilis*, no confundible con la concupiscencia (*Suma* 1 q. 98 a.2 ad 3). Se diluían así las especulaciones fisiológicas de SAN AGUSTÍN, quien, haciéndose semejante hipótesis, había imaginado un Edén en donde la erección y el orgasmo, obedientes a la voluntad como las dos orejas de “quienes [las] mueven a la vez o por separado”, habrían hecho posible la fecundación de Eva “sin el estímulo del ardor libidinoso” y “sin romper su integridad” virginal (*Ciudad* XIV. 23-26). El santo, asqueado de la insubordinación de los miembros “vergonzosos”, que la libido “mueve o no mueve... no del todo a nuestro arbitrio” (XIV. 17), hubiera preferido que se engendraran los hijos sin ella (XIV. 16). Para la cuestión doctrinal véanse TELLE (p. 166), JANSSENS, FORCIONE 1982 (pp. 98 n. 8, 101, 159-165), WILSON (pp. 250-52) y la nota de LEVI en la traducción inglesa de la *Moria* (p. 113), donde se explica cómo, al evocar

casada de fray Luis de León (p. 209), es la que supone, como se dice con optimismo nada agustiniano en *La gitanilla*, una “bien intencionada naturaleza” (p. 139). Y es la que hay implícita en la exclamación de *El trato de Argel*, “¡Oh *sancta* edad . . . dorada!” (vv. 1313-15), en la inocencia con que Ricla se da a Antonio “solo naturae ductu instinctuque”¹²¹, en la alegría con que Ruper-ta y Lorenza descubren la sexualidad, y en la sal de Preciosa al clasificar (en su fuero interno) entre “los romances . . . honestos” (p. 85) el de la buenaventura con aquello de “que es juguetón el teniente, / y quiere arrimar la vara” (p. 92), por citar sólo uno de los equívocos¹²².

la Edad de oro, los humanistas del xvi soslayaban o acicalaban el problema del pecado original porque intentaban sustituir la deprimente doctrina de San Agustín sobre el asunto por la de orígenes, que minimiza los efectos de la primera falta en la naturaleza humana. En el *Catecismo romano* de 1566 se mantiene la visión tradicional: el contacto carnal de Adán y Eva fue posterior a la caída (p. 658), y, por lo tanto, cuando, “perdida la justicia original”, ya se había desencadenado “el conflicto entre la razón y el instinto sexual” (pp. 663-64). Ni en el *Catecismo* de 1992, ni, antes, en el Concilio Vaticano II, se toca el asunto, acaso porque ya se consideraba doctrina “cierta, es decir, unánimemente enseñada por los teólogos” (RUDLOFF, p. 185) que “[e]l matrimonio, en cuanto es la unión legítima espiritual-corporal del hombre y de la mujer en una comunidad indivisible de vida, ha sido instituido por Dios en el Paraíso” (pp. 168, 195). Cf. Pío XI, *Casti Connubii* (1930), núm. 11. Es de señalar a este respecto que en la constitución *Gaudium et Spes* (núms. 47-52), de 1965, y centrada en que la intimidad sexual es elemento constitutivo del sacramento, desaparece la distinción entre fin primario y secundarios del casamiento (JANSSENS, p. 82), y no se habla del matrimonio como remedio de la concupiscencia; tampoco se “menciona en ninguna parte el pasaje del Génesis 2:25 en relación con el Génesis 3:7, significativo del cambio operado por el pecado original en nuestros primeros padres” (ZALBA, p. 417).

¹²¹ ERASMO, *Moriae Encomium*, 728.

¹²² Ver *arrimada*, a *arrimadillas* en ALZIEU, y *vara* (*levantada*, *enhiesta*) en ALONSO y cf. con *palo* en LEÓN. Estos y otros ejemplos (*supra*, n. 6) del desenfado hablado de Preciosa parecen desmentir los alardes que se hacen sobre la limpieza de su vida y conversación (pp. 74, 78, 85) tanto como las infracciones verbales cervantinas darían “indicios de la [poca] honestidad del que las escribe”, según notamos al principio de estas páginas. Y tratándose del regocijado Cervantes, bien podría ser así, aunque es más probable que hable el etnógrafo. Es obvio por la referencia a la castidad de las gitanas (p. 118) que el novelista conocía bien el segundo mandamiento de la ley calé (BORROW, pp. 60-61). Así, mientras que su contemporáneo Sancho de Moncada (*Restauración Política de España*, 1619, cap. 2), al notar los “bailes, ademanes, palabras y cantares torpes” de las gitanas, concluía que eran “públicas ramerías” merecedoras de la expulsión (BORROW, p. 176), Cervantes, pintando como pintó a Preciosa, se anticipaba en más de dos siglos a la perspicaz observa-

Si, en fin, la obra de Cervantes claramente representa “la dignificación del erotismo femenino”¹²³, en *El viejo celoso* se intensifica de modo sobresaliente la dignificación del lenguaje por rodeos que lo expresa y de la literatura semimarginada que lo exalta “sin remilgos” ni “complejos y sin referencias a cualquier sentimiento de culpabilidad” (Alzieu, p. ix), menos en forma impresa que en la oralidad del festejo popular, los refranes y la lírica tradicional o popularizante. El que en tantos casos los equívocos eróticos nos lleven a esa literatura oral o la escrita que la había tomado en cuenta (*La lozana andaluza* y *La Lena*, ambas descendientes de *La Celestina*) es hecho que explica la licencia y ejemplaridad de *El viejo celoso* y lo confirma como lozano fruto de una tradición contraria a la mentalidad que había puesto los ingredientes folclóricos de que se valdría Cervantes en su entremés¹²⁴ al servicio del ascetismo misógino, dirigido sistemáticamente a acumular trazos negativos sobre la mujer¹²⁵.

La tradición a que Cervantes atiende (*supra*, notas 11, 15) es la de la cultura popular analizada por Bajtín en Rabelais (y aun en el autor del *Quijote*), cultura festiva, irrespetuosa y carnavalesadora de la oficial, que con lenguaje muchas veces crudo comunica una imagen de la mujer desapegada de sublimaciones corteses o edificantes en la que junto a los rasgos negativos destacan más los positivos que la hacen signo de la producción de la vida. Combet la ha estudiado bien en el refranero castellano, que, a partir del del comendador Hernán Núñez (1555), pone en letra de molde proverbios como “A coño hodido y a cabeza quebrada nunca le faltan rogadores”¹²⁶, que a Mal Lara le

ción de BORROW (1841): la gitana “canta canciones obscenas, aunque no tolera que manos obscenas la toquen” (p. 136). La liviandad verbal de Preciosa y la de “andar tan ligera en el baile” (p. 78), es tan formulaica y propia de la tensión calé/payo como en la buenaventura son los tradicionales temas, imágenes atrevidas y brillantes (BORROW, pp. 39, 61, 140-44, 263, 293) y el “hacer la cruz” en la mano con moneda que no sea de cobre, trapaza, aún corriente, registrada por CERVANTES (p. 91) y BORROW (p. 146).

¹²³ MÁRQUEZ VILLANUEVA 1984 (p. 136), 1975 (pp. 63-73).

¹²⁴ Ver CANAVAGGIO 1977 (p. 173 n. 40) y CHEVALIER.

¹²⁵ Por esa pauta se rige la construcción del *Corbacho* o *reprobación del amor mundano*, del Arcipreste de Talavera, libro compuesto en 1438, con numerosas impresiones entre 1498 y 1547, y cuyo antifeminismo es más oficial que verdadero, pero obra también en que converge la misoginia eclesiástica y la de la *Disciplina clericalis*, el *Calila e Dimna* y el *Sendebär*. Cf. el entremés con los capítulos I y X de la segunda parte del *Corbacho*.

¹²⁶ Cito por COMBET (p. 148) porque en la edición de SÁINZ DE ROBLES ha

parecían “tan desnudos como nacieron”, pues le recordaban “los vocabularios” que nombran todas las “partes del cuerpo y obras no muy limpias” (I, 96).

La mujer en esos refranes es insumisa y pone en ridículo a los hombres quebrantando las normas del código imperante que más importaban al padre y al marido. Tal conducta, sin embargo, no suscita la indignación, más bien “le sourire amusé ou complice” (Combet, p. 281), pues la experiencia registrada por el refranero enseña, por un lado, que la pérdida de la virginidad no impide que la soltera se case y que es raro que los maridos cornudos limpien con sangre su afrenta, y por otro, que el ser humano está regido, como los campos, por leyes naturales que prevalecen sobre otras: “Mujer moza y viuda, poco dura” “(Porque presto se casa)”, “Mujer hermosa, niña y higueral, muy malos son de guardar” (p. 564 a), registra Correas. Y también: “La mujer y la viña, el hombre la hace garrida” (p. 205 b), “El viejo pone la viña, y el mozo la vendimia”, “El viejo y el horno, por la boca se escalientan: uno con vino, y otro con leña” (p. 112 b), “Ni mandes al viejo el bollo, ni al mozo el otro” (p. 237)¹²⁷, que en cuatro brochazos arman la historia de Cañizares (desdentado en la cama y sin mayores fuegos que las sopitas de vino de su edad), a quien Cervantes llama viejo “potroso” cuyos empujones maritales están “doblados” usando circunloquio urbano si se compara con el refrán “El viejo, largo quillotro y mal aparejo”¹²⁸.

Lo que sin duda ha traído tan mala reputación al entremés, a pesar de sus rodeos, es, aparte del desenlace, haberse fijado en el cuerpo de cintura abajo, con sus funciones excretorias (los achaques nocturnos de Carrizales) y sexuales causadoras de la “asquerosidad” a que se refiere Cipión. Tal fijación, sin embargo, es propia de la festiva cultura popular de la que se nutre *El viejo celoso* (Clamurro, p. 318), y en ella las bajezas del cuerpo hablan ejemplarmente, como en las imágenes de la letrilla habla

sido expurgado. CORREAS lo reprodujo poniendo en cifra los dos palabrones y comentando: “Claro lo escribió el Comendador” (p. 22 a).

¹²⁷ En “el otro” puede entenderse lo que dice CORREAS sobre *lo otro* (p. 171 n. 24) o que el otro “bollo” es el estudiado en MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Pan”. Núñez así lo vió: “Ni mandes al viejo el bollo, ni al mal moço su peor consonante” (COMBET, p. 148).

¹²⁸ En CORREAS, p. 112 b. Aquí “quillotro” es ‘cojón’ y “aparejo” ‘pija’. Véase la nota de Alonso en HOROZCO, pp. 839-40.

la tierra, por la ley de renovación de la vida¹²⁹ significada aquí en Lorenza. Que ella triunfe, a pesar del adulterio, ante lectores como Casaldüero y Asensio, es también lo propio de la ambivalente imagen de la mujer extendida en la cultura popular. En ella, en definitiva, la mujer amorosa siempre es vida —“la muger es como la yedra, que arrimada al tronco se sustenta verde, y apartada se seca” dice Lena¹³⁰— pues cuando se la cambia a signo negativo, registrado por Lena también al decir “la muger es como la yedra, que corrompe y arruina la pared que acaricia y abraça” (p. 434 *a*), lo que de veras se está declarando, como en el refrán “Mujeres y malas noches matan los hombres” (Correas, p. 564 *a*), es que la mujer, “tumba corporal del hombre” en la cultura popular, lo es de la ideología oficial en cuanto ésta es fuente de falsos valores masculinos¹³¹. Dicho lo cual habría que añadir, en descargo del cristianismo de Cervantes y del buen juicio popular, que proposiciones tan subversivas están a tono con el ánimo festivo de Cristo, quien, por dar gusto a su madre en la celebración de un “ayuntamiento carnal” (y acaso por ello le recordó que era mujer), regaló el mejor vino en las bodas de Caná, un gozo desterrado por el ascetismo medieval al

¹²⁹ BAKHTIN, pp. 21, 239-41 (tema del marido viejo), 370, 378.

¹³⁰ Página 432 *a*; para “tronco” véase *supra*, n. 57.

¹³¹ Cf. BAKHTIN (p. 240) y COMBET, p. 285. Y eso porque el último comentario de Lena se hace a costa de Aries (‘cornudo’) Gonçalo viejo impotente (p. 405 *a*) que se casa con la moza Violante, viuda, mientras Lena comenta: “Ha, ha, ha. La señora Violante no querría salir de tan largo ayuno sino con carne fresca, mas no le faltará consolador. Qué rollo de muger! Si yo fuera hombre, me perdiera por ella” (p. 435 *a*). Termina, pues, la obra como empezó. Es circularidad farsesca que compagina con la bufonada de que todo personaje masculino lleve nombre alusivo a cuernos, sin exceptuarse al encornudador Damasio, “un desenvainador... que trae el seso... en la escarcela” (p. 405 *a*), ni su hermano Macías, otro tal, porque ambos “están emparentados con la casa de Cabra” (p. 430 *a*). Esto y la misoginia de burla son toques desrealizadores con los que se protege el autor para hacer pasar por intranscendente “pasatiempo y burla”, según creyó MENÉNDEZ Y PELAYO, una obra en la que “queda triunfante el adulterio y vilipendiado y escarnecido el honor conyugal” (p. cclxxxii). El libro, en verdad, como el entremés cervantino, y con la misma moraleja de “no puede ser guardar una mujer” (p. cclxxxiv), ofrece la píldora subversiva de la mujer como yedra desarticuladora de unos muros de contención levantados por el hombre sólo para ella.

medir el amor entre los humanos con un rasero bueno sólo para cenobitas¹³².

ENRIQUE MARTÍNEZ LÓPEZ

University of California, Santa Bárbara

OBRAS CITADAS

- Ac. N. = *Obras de Lope de Vega*, Nueva edición, Real Academia Española, 13 vols., Madrid, 1916-1930.
- AGUSTÍN, SAN, *La ciudad de Dios*, ed. bilingüe, en *Obras completas*, vols. 16-17, BAC, Madrid, 1957-58.
- ALEMÁN, MATEO, *Guzmán de Alfarache*, en *La novela picaresca*, I, ed. Francisco Rico, Planeta, Barcelona, 1967.
- ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977.
- ALZIEU, PIERRE, YVAN LISSORGUES, ROBERT JAMES, *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1975.
- ALVAR, MANUEL, *El romancero viejo y tradicional*, Porrúa, México, 1971.
- ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando furioso*, tr. de Jerónimo de Urrea, Martín Nucio, Amberes, 1549; *Orlando furioso ilustrado por Gustavo Doré*, tr. Francisco J. Orellana, Uteha, México, 1950; *Orlando furioso*, ed. N. Zingarelli, Hoepli, Milano, 1954.
- ASENSIO, EUGENIO, ed. *Entremeses de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1971; *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1971²; "Entremeses", en *Suma cervantina*, ed. por J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley, Támesis, London, 1973, pp. 171-197.

¹³² "Et deficiente vino, dicit mater Iesu ad eum: Vinum non habent. Et dicit ei Iesus: Quid mihi et tibi est, mulier? (San Juan, 2:3-4; cf. 19:26). Sobre cómo a partir de San Agustín y San Jerónimo "no parece conveniente que [Cristo] con su sacratísima Madre honrase antes las bodas que la virginidad" (p. 346 b) hay significativa información en QUEVEDO, *Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima Madre en las bodas de Caná de Galilea*, en sus *Obras*, II, 345-48. De San Jerónimo es la férula "Nihil est foedius quam uxorem amari quasi adulteram", fustigando deleites matrimoniales en el *Catecismo romano* (p. 684). No sorprende que MACHADO le cantara: "Señor San Jerónimo, / suelte usted la piedra / con que se machaca. / Me pegó con ella" (p. 265). Tampoco que la cita haya desaparecido en el *Catecismo* de 1992 (cf. JANSSENS, p. 99), y que, en cambio, se destaquen las bodas de Caná (núm. 1613) con ánimo muy diferente al de Quevedo. La sexualidad matrimonial se presenta ahora (núms. 2360-61) con lenguaje análogo al del ideal cervantino antes citado (WILSON, p. 93), y, en consecuencia, se declara sin gazmoñería que "[la] sexualidad [conyugal] es fuente de alegría y agrado", "El Creador . . . estableció que en esta función (de generación) los esposos experimentasen un placer y una satisfacción del cuerpo y del espíritu" (núm. 2362).

- Autoridades* = *Diccionario de la lengua castellana*, 6 vols., Real Academia Española, Madrid, 1726-1737.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.
- BAKHTIN, MIKHAIL, *Rabelais and His World*, tr. Helene Iswolky, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1968.
- BANDELLO, MATTEO, *Tutte le opere*, ed. Francesco Flora, Mondadori, Verona, 1952.
- BECK, CHRISTOPH, *Phil. Massinger, "The Fatall Dowry": Einleitung zu einer neuen Ausgabe*, Lorenz Ellwanger, Bayreuth, 1906.
- BISHOP, CAROL, *A Critical Edition of Massinger and Field's "The Fatal Dowry"*, Institut für Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, Salzburg, 1976.
- BORROW, GEORGE, *Los Zíncali o Relación de los gitanos en España* [1843²], tr. de Manuel Azaña, La Nave, Madrid, 1932.
- CANAVAGGIO, JEAN, *Cervantès dramaturge: Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, Paris, 1977; ed. *Entremeses de Cervantes*, Taurus, Madrid, 1981.
- CARVALLO, LUIS ALFONSO DE, *Cisne de Apolo* [1602], ed. A. Porqueras Mayo, 2 vols., C.S.I.C., Madrid, 1958.
- CASALDUERO, JOAQUÍN, *Sentido y forma de "Persiles y Sigismunda"*, Sudamericana, Buenos Aires, 1947; *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Aguilar, Madrid, 1951; *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*, Ínsula, Madrid, 1970.
- CASTRO AMÉRICO, *Hacia Cervantes*, Taurus, Madrid, 1967³; *El pensamiento de Cervantes*, ed. J. Rodríguez-Puértolas, Noguer, Barcelona-Madrid, 1972.
- Catecismo romano* [1566], tr. y ed. de Pedro Martín Hernández, BAC, Madrid, 1956.
- Catecismo de la Iglesia Católica* ["escrito en orden a la aplicación del Concilio Euménico Vaticano II", 1992], Asociación de Editores del Catecismo, Impresa, Getafe, Madrid, 1993.
- CELA, CAMILO JOSÉ, *Diccionario secreto*, 2 vols., Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1968.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. J. B. Avallé-Arce, 2 vols., Alhambra, Madrid, 1983; *Novelas ejemplares*: eds. R. Schevill y A. Bonilla, 3 vols., Gráficas Reunidas, Madrid, 1922-25; J. B. Avallé-Arce, 3 vols., Castalia, Madrid, 1982; *Viage del Parnaso*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922; *Comedias y entremeses*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, 6 vols., B. Rodríguez / Gráficas Reunidas, Madrid, 1915-1922; *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987; *Entremeses*: ed. A. Bonilla, Asociación de la Librería de España, Madrid, 1916; para otras eds. ver Asensio, Canavaggio y Spadaccini; *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. J. B. Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1969.
- CHAPMAN, ROBERT L., *American Slang*, Harper & Row, New York, 1987.
- CHECA, JORGE, "El rufián viudo de Cervantes: estructura, imágenes, parodia, carnavalización", *Modern Language Notes*, 101 (1986), 247-269.
- CHEVALIER, MAXIME, "Lorenza, Leonora, Camila", en J. L. Alonso-

- Hernández (ed.), *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles*, Universidad de Groningen, Heraldo de Zamora, Zamora, 1980, pp. 28-32.
- CIROT, GEORGES, "Gloses sur les 'maris jaloux' de Cervantes", *Bulletin Hispanique*, 31 (1929), 1-74.
- CLAMURRO, WILLIAM H., "El viejo celoso y el principio festivo del entremés cervantino", *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, Roma, 1982, pp. 317-324.
- CLARK, ELIZABETH A., "Introduction" a John Chrysostom, *On Virginity, Against Remarriage*, tr. by Sally R. Shore, The Edwin Mellen Press, New York & Toronto, 1983.
- COMBET, LOUIS, *Recherches sur le "Refranero" castillan*, Les Belles Lettres, Paris, 1971.
- CORREAS, GONZALO, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, Bordeaux, 1967.
- COTARELO Y MORI, EMILIO, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1904; ed. *Colección de entremeses. loas, bailes, lácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*, 2 vols., NBAE, Bailly-Baillière, Madrid, 1911.
- COTARELO Y VALLEDOR, ARMANDO, *El teatro de Cervantes: Estudio crítico*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1915.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española [1611]*, ed. Martín de Riquer, Horta, Barcelona, 1943.
- CRUZ, ANNE J., *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1988.
- DELICADO, FRANCISCO, *La lozana andaluza*, ed. Bruno Damiani, Castalia, Madrid, 1969.
- Diccionario histórico de la lengua española*, Real Academia Española, Seminario de Lexicografía, Madrid, 1960.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, *Sociología de la comedia española del siglo xvii*, Cátedra, Madrid, 1976.
- DUNN, THOMAS A., *Philip Massinger: The Man and the Playwright*, The University College of Ghana, Nelson, London, 1957.
- ECKERMANN, JOHANN P., *Conversaciones con Goethe*, tr. de R. Cansinos Assens, en t. 2, *Obras completas de Goethe*, 3 vols., Aguilar, Madrid, 1950-51.
- EDWARDS, PHILIP, "Massinger's Men and Women", en HOWARD, pp. 39-49.
- EL SAFFAR, RUTH S., "Voces marginales y la visión del ser cervantino", *Anthropos*, 98/99 (1989), 59-63.
- ERASMO, *Colloquios de Erasmo... traducidos de latín en romance [1532]*, en MENÉNDEZ Y PELAYO, IV (1915); *Novum Testamentum*, t. 6 de *Opera omnia*, ed. Joannes Clericus, P. Vander Aa, Leiden, 1705, reimpr. G. Olms, Hildesheim, 1962; *Colloquia*, ed. L.-Halkin et al., en *Opera omnia*, I-3, North-Holland Publishing, Amsterdam, 1972; *Moriae Encomium*, ed. Clarence H. Miller, en *Opera omnia*, IV-3, North-Holland Publishing, Amsterdam, 1980; *Praise of Folly and Letter to Martin Dorp 1515*, tr. B. Radice, notes by A. H. T. Levi, Penguin, London, 1987.
- FITZMAURICE-KELLY, JAMES, *Littérature espagnole*, A. Colin, Paris, 1913.
- FLANNERY, AUSTIN P., ed. *Documents of Vatican II*, Eerdmans, Grand Rapids, Michigan, 1975; *Vatican II: More Postconciliar Documents*, Eerdmans, Grand Rapids, Michigan, 1982.

- FORCIONE, ALBAN K., *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton University Press, Princeton, 1982.
- FRECCERO, JOHN, "The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics", *Diacritics*, 5 (1975), 38-39.
- FRENK, MARGIT, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv al xvii)*, Castalia, Madrid, 1987.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO, ed. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Universidad de Granada, Granada, 1966.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Obras completas*, ed. A. del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1969; *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ed. Margarita Ucelay, Cátedra, Madrid, 1990.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas*, ed. Elias L. Rivers, Castalia, Madrid, 1974.
- GÓNGORA, LUIS DE, *Romances*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 1982.
- GRILLPARZER, FRANZ, *Sämtliche Werke*, XI, Zweite Ableitung, ed. August Sauer, Schroll, Wien, 1924.
- GUEVARA, FRAY ANTONIO DE, *Epístolas familiares* (1539), en *BAE*, t. 13, Madrid, Atlas, 1945.
- GUIRAUD, PIERRE, *Sémiologie de la sexualité: Essai de glosso-analyse*, Payot, Paris, 1978.
- HOROZCO, SEBASTIÁN DE, *Teatro universal de proverbios* [después de 1558 y antes de 1580], ed. José Luis Alonso Hernández, Universidad de Groningen, Universidad de Salamanca, Varona, Salamanca, 1986.
- HOWARD, DOUGLAS (ed.), *Philip Massinger: A Critical Reassessment*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios*, en *Obras escogidas de filósofos*, ed. A. de Castro, *BAE*, t. 65, Atlas, Madrid, 1953.
- JANSSENS, LOUIS, *Mariage et fécondité: De "Casti connubii" à "Gaudium et spes"*, Réponses Chrétiennes, J. Duculot, Gembloux, P. Lethielleux, Paris, 1967.
- JOHNSON, CARROLL B., *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983.
- JUAN CRISÓSTOMO, SAN, *La Virginité*, ed. Herbert Musurillo, S. J., intr., tr. B. Grillet, Les Editions du Cerf, Paris, 1966.
- KENWORTHY, PATRICIA, "The Character of Lorenza and the Moral of Cervantes' *El viejo celoso*", *Bulleting of the Comediantes*, 31 (1979), 103-108.
- LAFFRANQUE, MARIE, "Encuentro y coexistencia de dos sociedades en el Siglo de Oro: *La gitanilla* de Miguel de Cervantes", *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bourdeaux, 1977, pp. 549-561.
- LEÓN, FRAY LUIS DE, *Obras completas castellanas*, ed. Félix García, *BAC*, Madrid, 1944.
- LEÓN, VÍCTOR, *Diccionario de argot español*, Alianza, Madrid, 1984⁴.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Tristes tropiques*, tr. J. & D. Weightman, Atheneum, New York, 1974.
- LEVIN, HARRY, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1972.
- LOPE DE VEGA, *Los celos de Rodamonte*, en *BAE*, t. 234, Atlas, Madrid, 1970.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, "Textos para el estudio de la espiritualidad

- renacentista: El opúsculo *Sermón en loor del matrimonio* de Juan de Molina (Valencia, por Jorge Costilla, 1528)", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 61 (1955), 489-531.
- MCDONALD, RUSS, "High Seriousness and Popular Form: The Case of *The Maid of Honour*", en HOWARD, pp. 83-116.
- MACHADO, ANTONIO, *Obras: Poesía y prosa*, ed. Aurora Albornoz y Guillermo de Torre, Losada, Buenos Aires, 1964.
- MCKENDRICK, MELVEENA, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the "mujer varonil"*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.
- MAL LARA, JUAN DE, *Filosofía vulgar* [1568], ed. Antonio Vilanova, 4 vols., Seleccionces Bibliófilas, Barcelona, 1958-59.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, *Fuentes literarias cervantinas*, Gredos, Madrid, 1973; *Personajes y temas del Quijote*, Taurus, Madrid, 1975; "Erasmus y Cervantes, una vez más", *Cervantes*, 4 (1984), 123-137; *Lope: Vida y valores*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988; "Pan 'pudendum muliebris' y *Los españoles en Flandes*", en Joseph V. Rikapito (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1988, pp. 247-269.
- MARTÍN, EUTIMIO, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Siglo XXI, Madrid, 1986.
- MARTÍNEZ-LÓPEZ, ENRIQUE, "Mezclar berzas con capachos: Armonía y guerra de castas en el *Entremés del retablo de las maravillas* de Cervantes", *Boletín de la Real Academia Española*, 72 (1992), 67-171.
- MEMBREZ, NANCY HARTLEY, *The "teatro por horas": History [...] of a Madrid Industry 1867-1922 ("Género chico género ínfimo" and Early Cinema)*, University Microfilm International, Ann Arbor, Michigan, 1987.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955¹⁰.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, 4 vols., NBAE, Bailly-Baillière, Madrid, 1905-15.
- MENESES, FELIPE DE, *Luz del alma cristiana* [1554], ed. Ismael Velo Pensado, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.
- MOLHO, MAURICE, "Aproximación al *Celoso extremeño*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), 743-792.
- MONTESINOS, JAIME, "Cristinica en *El viejo celoso*, de Cervantes", *Anales Cervantinos*, 20 (1982), 205-2.
- NABOKOV, VLADIMIR, *Lolita*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1955.
- Novísima recopilación de las leyes de España... en que se reforma la... publicada por... Felipe II... y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos...*, Boletín Oficial del Estado, Madrid, 1975.
- NÚÑEZ, HERNÁN, *Refranero o proverbios en romance* (1555), en *Refranero español*, ed. F.C. Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1944.
- PARKER, ALEXANDER A., *The Allegorical Drama of Calderón*, The Dolphin Book, Oxford, 1968.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Obras*, ed. A. Fernández Guerra (1859), t. 2, BAE, t. 48, Madrid, Atlas, 1951.
- QUINTERO, MARÍA CRISTINA, "El discurso erótico en la poesía del Dieciséis",

- ponencia, XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, University of California, Irvine, 27 agosto, 1992. (De próxima publicación en las *Actas*).
- REDONDO, AUGUSTIN, "L'emprise idéologique de l'Eglise dans l'Espagne du XVI^e siècle, a travers les *Manuels de confesseurs*", en A. REDONDO *et al.*, *Les groupes dominants et leur(s) discours (domaine ibérique et latino-américain)*, Cahiers de l'U.E.R. d'Études Ibériques, 4, Service des Publications, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1984, pp. 75-90.
- ROSENBLAT, ÁNGEL, *La lengua del "Quijote"*, Gredos, Madrid, 1971.
- ROZENBLAT, W., "¿Por qué escribió Cervantes *El juez de los divorcios*?", *Anales Cervantinos*, 12 (1973), 129-135.
- SÁENZ DE LA CALZADA, LUIS, "*La Barraca*": *Teatro Universitario*, Revista de Occidente, Madrid, 1976.
- SALOMÓN, NOËL, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, Bordeaux, 1965.
- SCAGLIONE, ALDO D., *Nature and Love in the Middle Ages: An Essay on the Cultural Context of the Decameron*, University of California, Berkeley and Los Angeles, 1963.
- SPADACCINI, NICHOLAS, ed., *Entremeses de Cervantes*, Cátedra, Madrid, 1985.
- TASSO, TORQUATO, *Aminta*, tr. de Juan de Jáuregui, Real Academia Española, Madrid, 1804.
- TELLE, EMILE V., *Erasmus de Rotterdam et le Septième Sacrement*, Droz, Genève, 1954.
- TORQUEMADA, ANTONIO DE, *Coloquios satíricos* [1553], ed. en MENÉNDEZ Y PELAYO, II (1907).
- Trento = *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento* [1564], tr. de Ignacio López de Ayala, Imprenta Real, Madrid, 1785.
- URBINA, EDUARDO, "Hacia *El viejo celoso* de Cervantes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), 733-742.
- VELÁZQUEZ DE VELASCO, ALFONSO, *La Lena* [1602], ed. MENÉNDEZ Y PELAYO, III (1910).
- VICKERS, NANCY J., "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme", *Critical Inquiry*, 8 (1981), 265-79.
- WARDROPPER, BRUCE W., "Ambiguity in *El viejo celoso*", *Cervantes*, 1/2 (1981), 19-27.
- WILLIAMS, EDWIN, "El 'misterio escondido' en *El celoso extremeño*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990), 793-815.
- WILSON, DIANA DE ARMAS, *Alegories of Love: Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991.
- YATES, W. E., *Grillparzer: A Critical Introduction*, University Press, Cambridge, 1972.
- ZALBA, MARCELINO, S. J., "Dignidad del matrimonio y de la familia" en *Concilio Vaticano II: Comentarios a la Constitución "Gaudium et Spes" sobre la Iglesia en el mundo actual*, ed. A. Herrera Oria, BAC, Madrid, 1968, pp. 405-43.
- ZIMIC, STANISLAV, "Bandello y *El viejo celoso* de Cervantes", *Hispanófila*, 11:31 (1967), 29-41; "*El juez de los divorcios* de Cervantes", *Acta Neophilologica*, 12 (1979), 3-27.

UNA DAMA DE TODO RUMBO Y MANEJO PARA UNA LECTURA DE EL LICENCIADO VIDRIERA

El fulgurante arranque del *Licenciado Vidriera* no deja de recordar el del Quijote:

Paseándose dos caballeros estudiantes por las riberas de Tormes, hallaron en ellas, debajo de un árbol, durmiendo, un muchacho de hasta edad de once años, vestido como labrador (p. 43)¹.

Mandaron despertar al muchacho y “preguntáronle de dónde era y qué hacía durmiendo en aquella soledad. A lo cual... respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado y que iba a la ciudad de Salamanca a buscar amo a quien servir, por sólo que le diese estudio”.

Poco después seremos informados que el muchacho dijo llamarse Tomás Rodaja (aunque en un principio se negó a revelar el nombre de sus padres) —“de donde infirieron sus amos por

¹ El texto se cita según la edición de las *Novelas Ejemplares* de HARRY SIEBER, tomo II (Cátedra, núm. 106). —La bibliografía del *Licenciado Vidriera* es considerable. Sólo aduciré aquí unos pocos trabajos recientes, que abarcan la novela en su conjunto (otros, más especializados, se citarán más adelante): A. REDONDO, “La folie du cervantin Licencié de Verre (Traditions, contexte historique et subversion)”, en *Visages de la Folie (1500-1650)*. Paris, 1981; J. JOSET, “Bipolarizaciones textuales y estructura especular en el *Licenciado Vidriera*”, en *Imprévue*, Montpellier, 1981, y “Libertad y enajenación en el *Licenciado Vidriera*”, en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma, 1983, pp. 613 sgs.; G. MARRAS, “Gli abiti del *Licenciado Vidriera*”, en *Dialogo, Studi in onore di Lore Terracini*. Roma, 1990, pp. 313-363; CÉSARE SEGRE, “La struttura schizofrenica del *Licenciado Vidriera* di Cervantes”, en *Fuori del mondo*. Torino, 1990, pp. 121-132. [Este último trabajo, profundo y pertinente en muchos aspectos, enuncia un diagnóstico de esquizofrenia que desgraciadamente no viene acompañado de ninguna argumentación clínica].

el nombre y por el vestido, que debía ser hijo de algún labrador pobre” (p. 43).

El nombre de su tierra, nunca lo sabremos. Pero como le hacen observar que sí sabe leer y escribir, el habersele olvidado el nombre de su patria, no será por falta de memoria: “Sea por lo que fuere” —contesta, manifestando una “amnesia voluntaria” análoga a la del *Don Quijote*: “un lugar . . . de cuyo nombre no quiero acordarme”².

De modo que, así como don Quijote emerge a la historia a los cincuenta años, Tomás Rodaja nace a los once, poco más o menos, surgiendo de un sueño prenatal en que se encierra el secreto de su vida.

A diferencia de Lázaro de Tormes, bajo cuya advocación nace al mundo, Tomás sabe que de los hombres se hacen los obispos, y que el camino más llano para salirse de su condición labradora, es el estudio que ha de abrirle la carrera de las letras: de *laborator* pasará a *orator*, descartándose el oficio de *defensor*, o sea las armas.

El cambio de condición se marca en el hábito. A los pocos días, Rodaja deja el traje de labrador, pues “le vistieron de negro”, que es el uniforme de clerecía.

Estuvo Tomás ocho años en Salamanca sirviendo a sus amos y estudiando leyes —o sea: de los once a los diecinueve.

De sus estudios poco se nos dice, sino que si bien estudiaba leyes, sobresalía en letras humanas. “Tenía —nos dicen— tan felice memoria, que era cosa de espanto”, haciéndose tan famoso por ella como por “su buen entendimiento”. Volveremos en su tiempo sobre esa memoria “de espanto”. ¿Fue Rodaja un estudiante memorión? ¿Es la memoria, al par que el “buen entendimiento”, el más eficaz instrumento para adueñarse de las letras humanas? Sea como fuere, Rodaja no debió ser mal estudiante, ya que “llevó segundo en licencias” —grado que le valió, según él mismo indica, “más la virtud que el favor” (p. 74).

De hecho, el bosquejo intelectual del futuro Licenciado debe leerse con arreglo al catecismo elemental. Con su “felice memoria” y su “buen entendimiento”, Tomás aparece dotado en grado satisfactorio de dos de las tres potencias del alma, a saber memoria y entendimiento. Pero nada nos dicen de la tercera,

² Sobre esta “amnesia voluntaria”, véase M. MOLHO, “Utopie et uchronie. Sur la première phrase du *Don Quichotte*”, en *Le temps du récit*. Madrid, 1989 (*Mélanges de la Casa de Velázquez*).

que es la voluntad, de la que enseñaban los teólogos que “por ley de naturaleza está sujeta a la razón” (Covarrubias, *Tesoro*, 2ª ed.). ¿Nacerá el drama del Licenciado de una crisis de su voluntad, entendida como la potencia del alma que rige sus más secretas inclinaciones?

* * *

Si los amos de Rodaja acabaron sus estudios en ocho años, tal no fue el caso del criado, que regresó con ellos a su lugar, pero no sin que le “fatigasen los deseos de volver a sus estudios y a Salamanca” (p. 44).

Con esa ocasión se produjo la primera crisis o quiebra en su vida. No llegará a Salamanca, ni siquiera a Toledo. En efecto, en un lugar que nos es indicado con tan exacta precisión como si fuera el camino de Damasco: “al bajar de la cuesta de la Zambra, camino de Antequera”, tuvo lugar lo que debería llamarse la conversión de Tomás.

En ese preciso lugar es donde se topa con el capitán don Diego de Valdivia a caballo y “vestido bizarramente de camino”. A los pocos lances, los dos hombres, el uno tal vez más joven que el otro, se seducen mutuamente: el capitán por el “raro ingenio” del estudiante, y éste por la “bizarría y cortesano trato” de su compañero.

La marca de la conversión será, una vez más, el cambio de traje. Apenas hubo decidido Tomás marcharse a Italia en compañía del capitán cuando, “renunciando al hábito de estudiante, vistióse de papagayo y púsose a lo de Dios es Cristo” (p. 47). Sin embargo, la alienación de Rodaja no es tanta que llegue a “sentar debajo de bandera ni poner en lista de soldado”. Por más que Valdivia le asegure que el alistarse no es más que para poder gozar “de los socorros y pagas que a la compañía diesen”, Rodaja responde que le sería cargo de conciencia y que “más [quiere] ir suelto que obligado” —“Como quiera que sea, responde el capitán, ya somos camaradas”.

La obsesión de Tomás por preservar su libertad, por más entrañable que le sea su amistad con Valdivia, es signo de su apego a su vocación primigenia: las letras, que no se resigna a sacrificar a las armas, pues eso significaría el sentar lista de soldado, aunque fuera por amor al nuevo amigo.

* * *

Antes de acompañar a Rodaja a Italia, será preciso enfocar la

novela en su conjunto. Se desarrolla en tres fases, a cada una de las cuales corresponde un nombre o apodo del protagonista, o sea: Tomás *Rodaja*, que, según declara a sus amos, es el nombre o apellido paterno; el Licenciado *Vidriera*, como lo apodaron cuando le dio la locura de creerse “todo hecho de vidrio”; y por fin el Licenciado *Rueda*, que así dijo llamarse, “y no Rodaja” (p. 73) después de volver en su juicio.

Los estudios de Tomás, su viaje a Italia y a Flandes y su vuelta a Salamanca, o sea la fase inicial de su vida (incluyendo los once años del sueño primordial), se hallan colocados bajo la advocación onomatomántica de *Rodaja*.

Una *rodaja* es una rueda imperfecta que sólo se aproxima, por más o menos a la rotundidad del círculo, cosa que sugiere el sufijo aumentativo/despreciativo en *-aj-o/a*. De ahí que Sancho Panza interpele con sorna la rueda de la Fortuna llamándola rodaja: “¿Habrá quien eche un clavo en la *rodaja* de la Fortuna?” (*Quij.*, 11, 19). La connotación desvalorizante del sufijo hace que *rodaja* designe cualquier clase de rueda mecánica, como la tortera que detiene el hilo en el huso. La desvalorización del designativo se extiende a quien lo lleve de apellido. Por lo que Tomás muda su nombre en *Rueda* en cuanto se ve sano, y ese nombre que ha de eternizar por las armas, es el que caracteriza la última fase de su vida.

En vista de lo cual, cabe preguntarse cuál era el nombre legítimo del Licenciado. ¿*Rodaja* como dijo primero, o *Rueda*? Recuérdese que su primer impulso fue negarse a comunicar el nombre de sus padres hasta poder honrarlos (p. 43). De modo que *Rodaja* podía haber sido un designativo postizo destinado a disimular, por motivos ocultos, el nombre del padre.

Entre *Rodaja* y *Rueda* se le conoce por el apodo de *Vidriera* que le aplican los demás, y que se aplica a sí mismo.

Rodaja, *Vidriera* y *Rueda* marcan, pues, la ruta de ese nuevo Tomás que acabó creyendo en las armas después de haber dudado de sí.

* * *

La segunda crisis —y la más grave— que sufrió Tomás en su vida, ocurrió a su vuelta de Italia y Flandes, en la misma Salamanca, poco después de graduarse de licenciado en leyes.

La causa de la catástrofe fue la venida a Salamanca de la “dama de todo rumbo y manejo”: una cortesana de categoría. La frase que la caracteriza, no del todo clara (Rosset traduce: “une

dame du mestier’’), asocia dos términos: náutico el uno (*rumbo*), de jineta el otro (*manejo*). El rumbo es la dirección de la nave trazada en el plano del horizonte y principalmente cualquiera de las comprendidas en la rosa náutica. Una dama “de todo rumbo” será, pues, una mujer capaz de cualquier maniobra o desvío —cosa que confirma su destreza en el *manejo*, que es el arte de manejarse o de manejar principalmente los caballos. De modo que una “dama de todo rumbo y manejo” como era la de Salamanca, sólo puede designar a una profesional de la seducción.

Por más que la señora tuviera rendida a toda la Salamanca estudiantil, no le debió interesar en un principio a Tomás. Si se decidió a visitarla, sólo fue porque le dijeron que la dama decía haber estado en Italia y Flandes, instándole a que fuera “por ver si la conocía”. El relato se hace aquí impreciso, casi nebuloso: nunca se sabrá si de veras había estado la dama en Italia y en Flandes, ni tampoco si era verdad que lo decía.

El caso es que de la primera visita quedó ella prendada del Licenciado que, “más atento a sus libros que a otros pasatiempos”, no echaba de ver en ello, y ya no quería entrar en esa casa “si no era por fuerza y llevado de otros” (p. 52).

Tal vez sea éste el rasgo más revelador y de más peso en la relación casi clínica del caso Vidriera. Se percibe a través del relato escrito con tacto, la grosería de un ambiente estudiantil hipersexualizado y empeñado en montar la farsa salaz de la seducción por la Prostituta de un Rodaja recalcitrante (su comportamiento y fama ¿justificarían tal empeño?). En vista de esa resistencia, la señora optó por forzar los acontecimientos recurriendo a otros medios “a su parecer más eficaces y bastantes” para “conquistar la roca de la voluntad de Tomás”.

En ese punto se sitúa el episodio de la morisca y del membrillo toledano que le dio a Tomás a modo hechizo “creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla” —cosa que el narrador no admite según se desprende de su comentario: “como si hubiese en el mundo yerbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío”. De ahí que las cosas que se dan de hechizo puedan llamarse *veneficios*, que es antífrasis de *maleficio*, y además voz-valija en que se implican a la vez *veneno* y el nombre de *Venus*. ¿Habría algún veneno afrodisíaco en el membrillo toledano? Nada permite asegurarlo, y menos la glosa del narrador sobre los *veneficios*, que es una consideración general aplicable o no al caso. ¿No bastaba que fuera membrillo? Recuérdesse a Covarrubias (*Tesoro*, s.v.): “La etimología de

membrillo traen algunos del diminuto de la palabra *membrum*, por cierta semejanza que tienen los más dellos con el miembro genital y femenino”.

La enfermedad física de Tomás no es sino la manifestación sintomática del trauma mental provocado por la violación o fuerza que le ha sido hecha obligándole a introyectar —objeto prohibido— un sexo de mujer.

Las causas de la prohibición productora del accidente nos permanecen por ahora desconocidas, ya que el pasado de Tomás se halla sepultado en ese sueño del que despierta a los once años. El hecho es que apenas hubo comido el membrillo cuando “al momento comenzó a herir de pie y de mano como si tuviera alfilería, y sin volver en sí estuvo muchas horas, al cabo de las cuales volvió como atontado y dijo con lengua trabada y tartamuda que un membrillo que había comido le había muerto. . . . Seis meses estuvo en la cama Tomás, en los cuales se secó y se puso, como suele decirse, en los huesos, y mostraba tener turbados todos los sentidos; y aunque le hicieron los remedios posibles, sólo le sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no del entendimiento, porque quedó sano y loco de la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto. Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían: que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era de vidrio, de pies a cabeza” (p. 53).

Tal es el caso, sorprendente por la exacta descripción del protocolo: después del trastorno somático, el sujeto queda sano y loco: sano de cuerpo y loco por el delirio de la imaginación, pues se fantasea hecho de vidrio.

Como el caso fue descrito por la medicina de la época (incluso lo cita Descartes en la primera *Meditación metafísica*), algunos críticos se han interesado por los precedentes clínicos como si Tomás Rodaja no fuera más que un caso especial susceptible de insertarse en una historia de la medicina mental. De ahí que se haya pasado por alto la agresión del membrillo, que en este caso es causa y raíz de la locura. En efecto, incluso si se admite que el membrillo contenía algún veneno (suposición innecesaria y que el narrador parece desechar), no es hipótesis plausible que un tósigo provocara la locura de Rodaja: ésta radica, pues, no en el veneno, sino en el simbólico membrillo.

* * *

El vidrio o cristal es transparencia: cuerpo material, que deja pasar la luz y la mirada como si no fuera materia, es intermedio entre lo visible y lo invisible.

Un hombre de vidrio es un ser sin opacidad, dotado de un cuerpo que es un no-cuerpo, un espacio de luz y visibilidad. Por eso solía decir Tomás “que el vidrio, por ser materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con una prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre” (p. 53).

La locura del Licenciado ha consistido, pues, en sustraer su cuerpo a la sollicitación amorosa substituyéndole, por reacción contra el sexo femenino que le han hecho ingerir, con un cuerpo que es lo menos cuerpo posible: una transparencia de cuerpo que, según pretende, no obstaculiza al entendimiento, pero que tiene que ir protegiendo con la vara de los locos.

El discurso de Tomás sobre ese más de razón que le vale la demencia, no hace sino ocultar la angustia que le nace de sentirse ahora tan frágil y quebradizo.

Ahora bien: parece que uno de los más antiguos y fundamentales rasgos de la neurosis es la *fobia del contacto*³.

Sabido es, en efecto, que el tacto o contacto corporal constituye el fin más próximo de la carga de objeto, tanto agresiva como amorosa:

Eros quiere el contacto, pues tiende a la unión, a la supresión de los límites espaciales entre el yo y el objeto amado. Pero también la destrucción, que antes de la invención de las armas que permiten combatir a distancia sólo podía tener efecto en el cuerpo a cuerpo supone el contacto físico, la aprehensión manual.

Si el contacto erótico, o sea: tocar y ser tocado, es cosa prohibida, la solución del problema es sustraer el cuerpo al contacto fragilizándolo hasta el extremo que el menor roce podría aniquilarlo. Un cuerpo de vidrio es un cuerpo intangible que prohíbe el contacto con tanta fuerza que se convierte, según observa Freud (I.c., p. 88) “en nódulo de un sistema prohibitivo”.

El vidrio es el aislador de que se vale Rodaja para sustraerse a toda clase de contacto físico, pues ese cuerpo sutil y transparen-

³ Sobre la fobia o tabú del contacto, véanse las profundas observaciones de S. FREUD en *Inhibición, síntoma y angustia* (1925) recogidas en *El yo y el ello* (*El libro de bolsillo*, Alianza Editorial, núm. 475), pp. 87-88.

te es lo que defiende al Licenciado contra toda agresión sexual: le permite satisfacer plenamente las prohibiciones de su neurosis.

* * *

Desde el momento en que Tomás Rodaja se ha persuadido de que es todo de vidrio, su locura desemboca en sentencias y dichos ingeniosos que va soltando por las plazas para regocijo del coro que lo rodea. Su nombre es ahora un mote: el Licenciado Vidriera.

La trama narrativa se interrumpe —o parece interrumpirse— para dejar paso a una extensa colección de apotegmas y cuentecillos que se presentan en forma de discursos directos o indirectos introducidos por fórmulas del tipo: “respondióle”, “a lo cual respondió”, o también: “de los zapateros decía que...”, “de los pasteleros dijo que...”, “de los tiriteros decía mil males”, “de los músicos y de los correos de a pie decía que...”, etcétera.

Algunos han defendido la idea de que esta segunda sección del *Licenciado Vidriera* no era sino una recolección paramiológica con sentencias y aforismos de un solo autor⁴.

¿Estaríamos frente a una imitación de las *Florestas*, libros de *Cuentos y Apotegmas*, que por entonces circulaban? El caso es que ninguno de los dichos del Licenciado ofrece originalidad: todos son tópicos, que sólo muestran la mediocridad de su ingenio, según se desprenden de su memoria “de espanto” y de ese “buen entendimiento”, sino también, según veremos más adelante, de su curioso estilo de viajar por Italia.

Sin embargo, los discursos del Vidriera no dejan de divertir a todos los que le escuchan. Su éxito se debe esencialmente a que sus dichos adoptan siempre la forma del chiste o de la agudeza, proporcionando a su público un beneficio de placer que radica menos en el sentido (siempre trivial) que en la forma o técnica expositiva. Téngase en cuenta además que le ríen los chistes porque son los de un loco: en cuanto sana, nadie se los ríe ya.

No es éste el lugar de analizar uno por uno los chistes del Vidriera. Bastará con un par de ejemplos:

...estaba a la puerta de un boticario, y volviéndose al dueño, le dijo:

⁴ NARCISO ALONSO CORTES en la introducción a su edición de la novela (Valladolid), 1916.

—Vuesa merced tiene un saludable oficio, si no fuese tan enemigo de sus candiles.

—¿En qué modo soy enemigo de mis candiles? —preguntó el boticario.

Y respondió Vidriera:

—Esto digo porque en faltando cualquiera aceite, la suple la del candil que está más a mano... (p. 62).

El chiste es de doble disparo, pues de entrada recae el “saludable oficio” del boticario, más *saludable* para él que para los enfermos, para tacharlo luego de “enemigo de sus candiles”, frase que produce un efecto de sideración por aparente sinsentido. El chiste significa que el boticario utiliza para sus preparaciones el aceite de alumbrar que recoge de sus candiles, más barato que cualquier aceite medicinal, con lo que el sinsentido cobra sentido, provocando el chiste a risa por la agresión que constituye contra los boticarios.

Otro ejemplo (p. 60):

Un muchacho le dijo:

—Hermano Vidriera, mañana sacan a azotar a una alcagüeta.

Respondióle:

—Si dijeras que sacaban a un alcagüete, entendiera que sacaban a azotar un coche.

El chiste ilustra la técnica del ahorro lingüístico, pues se funda en una palabra única con variación de género: si la *alcagüeta* es la que se entremete en amores ilícitos, el *alcagüete* es el coche en que las parejas ocultan su delito. Lo que aquí se libera es la agresividad del Licenciado contra el placer sexual y los que lo organizan.

Una característica común de los dichos de Vidriera es que son *todos* tendenciosos, ya que en todos la agresividad del locutor se resuelve en sátira hostil y mordaz, sin temática preferencial. Vidriera se pronuncia sobre todo y contra todo. Obsérvese sin embargo que domina directa o indirectamente la misoginia, cosa que no es de extrañar después de su aventura con “la dama de todo rumbo y manejo”. Pero cualquier tema da lugar a agresión: los oficios, las condiciones sociales, el arte con los pintores y poetas. En efecto, si los buenos pintores *imitan* la naturaleza, los malos la *vomitán* (p. 60): chiste fundado en técnica de condensa-

ción y ahorro, por el que Vidriera se libera vomitando a través de la pintura a la misma naturaleza.

Más curiosa todavía es la agresión a los poetas (p. 60):

Otra vez le preguntaron qué era la causa que los poetas eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si sabían aprovechar la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas... y que todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza....

El chiste se funda en la no disociación de palabra y cosa, o sea del vocabulario poético y de la realidad a la que refiere⁵.

No sólo Vidriera denuncia aquí a los poetas que mienten sobre sus damas, sino que además agrede a las mujeres que, disfrazadas de damas poéticas, no son más que un montón deleznable de metáforas desrealizantes. A través del ataque a la poesía tópica, se enuncia la misoginia radical del Licenciado.

Así pues, el chiste o la aguja comicosatírica no son más que la máscara de una obsesiva tendencia hostil. De ahí el éxito del loco. Se sabe, en efecto, que “el chiste tendencioso precisa, en general, de tres personas. Además de aquella que lo dice, una segunda a la que se toma por objeto de la agresión hostil, y una tercera en la que se cumple la intención creadora de placer del chiste” (S. Freud, *op. cit.*, p. 89). Al coro que rodea a Vidriera le toca el papel del tercero que aplaude al chiste tendencioso por el placer del que a su vez se beneficia, satisfaciendo sus propias tendencias hostiles gracias al que se ha ingeniado en dispararlas. El Licenciado, sano ya de su locura, no debió soltar más chistes tendenciosos por las plazas, con lo que se granjeó la indiferencia del público.

De donde se infiere que la segunda fase de la novela —la que se coloca bajo el mote de *Vidriera*— no debe leerse como una colección ornamental de dichos ingeniosos, sino como un momento sintomático decisivo en la trama de la narración.

⁵ Recuérdese la historieta judía que cuenta FREUD (*El chiste y su relación con el inconsciente*, Alianza Editorial, núm. 162, p. 41): “Dos judíos se encuentran cerca de un establecimiento de baños. «¿Has tomado un baño?» pregunta uno de ellos —«¿Cómo?» responde el otro, «¿Falta alguno?»”

El chiste resulta de una elaboración inconsciente (S. Freud, *op. cit.*, p. 153) que, entre otros objetivos, tiene el de desbaratar la represión de la censura. Ahora bien: la neurosis, así como cualquier otro tipo de demencia, radica en el inconsciente desviando las funciones psíquicas hacia sus propios objetivos. De ahí que pueda tener relaciones opcionales con el chiste, que no es sino un discurso inconsciente momentáneamente dominado.

* * *

Ha llegado el momento de intentar una síntesis interpretativa del caso, que ha de basarse en los pocos elementos que nos proporciona la narración sobre lo que fue la vida de Rodaja anteriormente al catastrófico encuentro con la “dama de todo rumbo y manejo”.

De los once años de sueño inconsciente debemos resignarnos a no penetrar nada sino por hipotéticas inducciones. En cambio sabemos que la decisión de Tomás de volver a Salamanca a terminar sus estudios no logró realizarse de inmediato, ya que en el camino de Damasco le salió al encuentro el capitán don Diego de Valdivia: entre los dos hombres se selló de improviso una relación tan estrecha que Rodaja renunció a Salamanca para seguir al militar a Italia y luego a Flandes. Ya se ha dicho que si bien opta por compartir la vida soldadesca de Valdivia, es con la condición de no sentar debajo de bandera, es decir, de no alienarse a las armas. Con todo renuncia al hábito negro de los clérigos, y se viste “de papagayo”.

El estudioso nutrido de libros, se va a Italia ligero de equipaje: “Los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso* sin comento que en las dos faltriqueras llevaba” (p. 47).

Las *Horas* que se llevó Rodaja debían ser en castellano, pues las *Horas* en vulgar abundan hasta que las proscriben el Índice de 1559. Podía leerse en ellas, entre otras plegarias, el oficio de la Virgen y el Rosario⁶.

En cuanto al *Garcilaso* sin comento, debía ser una de las pocas ediciones sin Boscán y sin anotaciones: Venecia, 1553 o Madrid,

⁶ Véase MOREL-FATIO, “Les lectures de Sainte Thérèse”. en *Bulletin Hispanique*, 10 (1908), pp. 17-67: “Sainte Thérèse a dû posséder tel ou tel de ces livres d’heures en espagnol proscrits par l’Index de 1559 qui en signale plus d’une trentaine, dont plusieurs imprimés à Paris ou à Lyon; elle y pouvait trouver, à côté de l’Office de la Vierge, du Rosaire que sa mère lui faisait réciter, et de bien d’autres prières, un récit de la Passion tiré des Evangiles...” (p. 31).

1570. Lo cual nos lleva a fechar el viaje de Rodaja a Italia y a Flandes entre 1553 y 1570, con unas *Horas* castellanas con las que pudo hacerse poco antes o después de 1559⁷.

Sobre la significación de los dos libros que acompañan al viajero, hay mucho que decir, según se verá más adelante.

Italia acoge a Rodaja en Génova. “Después de haber visitado una iglesia, dio el capitán con todas sus camaradas en una hostería, donde pusieron en olvido todas las borrascas pasadas con el presente *gaudeamus*” (p. 47). La hostería genovesa es la Italia de la gula: el huésped pone a disposición de la tropa una amplísima bodega, con los mejores vinos de Italia y España. De la otra gula —la del sexo— sólo se nos dice: “Admiráronle también [o sea: como los vinos] al buen Tomás los rubios cabellos de las genovesas y la gallarda disposición de los hombres” (p. 48). ¿Son rubias las genovesas? El cabello rubio “que en la vena del oro se escogió”, es símbolo de inasequibilidad en la tradición poética amorosa⁸. Pero no sólo las mujeres, sino también los hombres se merecen una mirada apreciativa, pues en los genoveses alaba Tomás “su gentileza y gallarda disposición”.

Rodaja se separa en Génova de Valdivia. Ha decidido ir por tierra a Roma y Nápoles, volviendo por Venecia y Loreto a Milán, donde piensa reunirse con el capitán para marchar juntos a Flandes.

Emprende, pues, una peregrinación turístico-devota que le lleva a cruzar Italia con la mentalidad de un turista gregario y cumplidor que va repartiéndose entre las beaterías y las curiosidades de cada lugar.

Su peregrinación turística le lleva primero a Luca y a Florencia, y de ahí a Roma, “reina de las ciudades del mundo”: “Visitó sus templos, adoró sus reliquias y admiró su grandeza... Notó también la autoridad del Colegio, la majestad del Sumo Pontífice, el concurso y variedad de gentes y naciones”. “Todo lo miró, y notó y puso en su punto”. Después de haber andado la estación de las siete iglesias y besado el pie a su Santidad, marchó a Nápoles por mar para prevenirse contra las dañosas mutaciones del clima, y luego a Sicilia. Nápoles le pareció “la mejor

⁷ Recuérdese que a la vuelta Rodaja evita París “por estar puesta en armas”, lo que podría referir a 1567, fecha en que los hugonotes promovieron graves disturbios.

⁸ Sobre la simbología del *oro, véase M. MOLHO, “Semántica y poética”, pp. 215-216.

[ciudad] de Europa'', y de Sicilia le impresionó ''la abundancia por quien propiamente y con verdad es llamada el granero de Italia'' (p. 50). Como se ve, Rodaja es un viajero tópico que sólo recorre los lugares comunes.

Vuelto a Nápoles y a Roma, se dirige a Loreto y de ahí embarcó en Ancona para ir a ''la gran Venecia'', donde estuvo un mes, volviendo por Ferrara, Parma y Plasencia a Milán ''oficina de Vulcano (por sus fábricas de armas), . . . magnífica [por] la grandeza suya y de sus templos, y su maravillosa abundancia de todas las cosas a la vida humana necesarias'' (p. 51), discurso florido —el único que nuestro turista sabe producir— por el que saluda la fuerza económica e industrial de Milán. En Aste, por fin, Rodaja se reúne con Valdivia a la víspera de marchar a Flandes.

Tal fue el viaje de Rodaja. Pero conviene insistir, a título de complemento, sobre dos o tres puntos.

El primero atañe a sus lecturas: ese *Garcilaso* sin comentario y esas *Horas de Nuestra Señora*. De las *Horas* ya se apuntó que debían ser en castellano, lengua materna de Tomás. Ahora bien: esas *Horas* no son el único testimonio de su devoción a María. Después de visitar Roma, de donde sale ''lleno de *Agnus Dei* y cuentas'', que son rosarios de la Virgen, se dirige, tras su estancia en Nápoles y Sicilia, a Nuestra Señora de Loreto

en cuyo santo templo no vio paredes ni murallas porque todas estaban cubiertas de muletas, de mortajas, de cadenas, de grillos, de esposas, de cabelleras, de medios bultos de cera y de pinturas y retablos que daban manifiesto de las in[n]umerables mercedes que muchos habían recibido de la mano de Dios por intercesión de su divina Madre, que aquella sacrosanta imagen suya quiso engrandecer y autorizar con muchedumbre de milagros, en recompensa de la devoción que le tienen aquellos que con semejantes doseles tienen adornados los muros de su casa (p. 50).

Ya se sabe que la fama del Santuario de Loreto se debe a la tradición de haber sido trasladada a ese lugar la casa que la Virgen María habitaba en Nazareth y donde el Verbo se hizo carne. La historia de la milagrosa traslación de la casa y santuario en que por tres veces intervienen las cohortas de los ángeles⁹, debió

⁹ La casa de Nazareth fue trasladada primero a Dalmacia por ministerio de los ángeles en 1291: tres años más tarde la santa casa pasó misteriosamente el Adriático colocándose cerca de Recanati en Lauretum (1294). A los ocho

impresionar a Rodaja: “Vio el mismo aposento y estancia donde se relató la más alta embajada y de más importancia que vieron y no entendieron, todos los cielos, y todos los ángeles, y todos los moradores de las moradas sempiternas” (p. 50). La “más alta embajada” es la Anunciación, que los mismos moradores del cielo presenciaron sin entenderla (“vieron y no entendieron”), sin duda porque no debieron captar (en opinión ¿de quién? ¿de Tomás Rodaja?) su alcance real, o sea: el misterio de una maternidad absoluta.

Ahora bien: en el texto de Loreto es donde se designa a la Virgen María como *Madre* (“divina Madre”). Por lo que sería tal vez plausible interpretar esas *Horas de Nuestra Señora* que Tomás llevaba en una de sus faltriqueras (¿cuál? quizás la derecha, pues no parece que fuera zurdo), no sólo como indicio de su devoción a María, sino más propiamente como signo, su color de devoción, de su inconsciente apego edípico a la *madre*, objeto primordial de su amor.

El apego amoroso a la madre se marca asimismo en el segundo libro: ese *Garcilaso* sin comentario, que lleva en la otra faltriquera. Garcilaso es el poeta del amor: poeta petrarquista del amor desencarnado y sublimado, es para Tomás el modelo de la postura amorosa honesta, que le permitirá hacerle el amor a la madre sin salirse de los límites de lo fantástico.

Tal vez sea lícito formular aquí la hipótesis de que el amor incestuoso de Tomás por la madre significada por la figura de María, se acompaña de una fijación edípica fuerte por la que el sujeto se halla tan identificado con la madre intangible y prohibida, que el edipo no logra resolverse mediante la invención de un sustituto femenino de la madre, por lo que tendrá que volverse hacia el propio sexo. Así que la fijación edípica a la madre podría haber hecho de Tomás un homosexual tal vez inconsciente, cosa que debió hacerle inepto (según sospecharían sus compañeros de estudio) a desear y poseer otra mujer, sobre todo tratándose de una figura como la de la “dama de todo rumbo y manejo”, que es la imagen negativa, inversa de la madre.

Por eso es por lo que no podrá aguantar la idea de un contacto físico, piel contra piel, con esa contra-madre. Pero no es esa idea la que provoca la crisis sino la introyección del “membrillo” femenino, insoportable al homosexual latente que es sin duda el Licenciado.

meses fue trasladada una vez más por ministerio sobrenatural al lugar que actualmente ocupa.

De todo lo cual el texto da indicios.

Uno de ellos es ese “coup de foudre” por el que de pronto se enamora “al bajar de la cuesta de la Zambra camino de Antaquer”, del capitán don Diego de Valdivia, haciéndose suyo hasta el extremo de renunciar a su vestimenta, que es otra marca de apego identificador.

Un segundo indicio es una curiosa frase del viaje italiano sobre Venecia. De Venecia se nos dice que es análoga y simétrica de México: la una es “admiración del mundo antiguo” y la otra “espanto del mundo nuevo” por sus canales y gracias a Hernán Cortés —otro Valdivia— que la conquistó. Después del elogio tópico de Venecia y de su arsenal, viene la siguiente frase: “Por poco fueran los de Calipso los regalos y pasatiempos que halló nuestro curioso en Venecia, pues casi le hacían olvidar de su primer intento”, es decir: reunirse en Piamonte con el capitán Valdivia.

¿Qué serían esos “regalos y pasatiempos”? Todos saben que Calipso, ninfa de extraordinaria belleza, ocultó a Ulises náufrago (*Calupso* de *caluptein*, ‘ocultar’) en la isla de Ogigia, donde lo retuvo diez años con el propósito de ofrecerle su amor y la inmortalidad. Ulises, que seguía abrigando en su corazón el deseo de volver a Itaca, obtuvo de Zeus que Calipso le devolviera la libertad.

La frase significa, pues, que por muchos que fueran los “regalos y pasatiempos” de Venecia, Tomás no se dejó seducir, aunque estuvo a pique de ceder (“*Por poco* fueran los de Calipso los regalos...”), renunciando a la cita con Valdivia. La tentación fue vencida, aunque quedó en Venecia todo un mes (los diez años de Ulises), que es mucho si se compara con los cuatro días de Florencia.

Si se lee a Venecia como Calipso, a Tomás como Ulises, la Penélope ha de ser Valdivia. No se sabrá nunca en qué consistirían “los regalos y pasatiempos” de la Ogigia adriática, que no fueron poderosos a derrocar la fidelidad de Rodaja al capitán.

El tercer y último indicio reside en que todos los nombres y apodos del protagonista son *femeninos*: *Rodaj-a* / *Vidrier-a* / *Rued-a*. También es femenino el mote hostil con que algunos lo interpelan: *Señor Redom-a*.

El vidrio es ahora el envoltorio corporal del Licenciado. La fobia del contacto erótico ha suscitado una materia quebradiza e intangible. No habrá más caricias.

El cuerpo de vidrio ha dejado de ser erógeno. El vidrio lo protege no sólo contra las agresiones externas, sino contra las pulsio-

nes sexuales del *yo*. Su cuerpo tiene ahora la fría insensibilidad del vidrio.

En el discurso del loco, la aserción: “Soy vidrio” se enuncia con valor de cosa, no de palabra, pues ya no asocia representación de cosa y representación de palabra. *Vidriera* es cosa, no palabra. “Soy vidrio” equivale, pues, a “soy cosa de vidrio”, y no “cosa que es como vidrio o con calidad de vidrio”. Sabido es que este es síntoma característico de la esquizofrenia¹⁰. ¿Neurosis o psicosis? Psicosis, a pesar de todo, pues lo uno no va sin lo otro.

La disociación de cosa (representación objetiva) y palabra (representación verbal) aparece con toda claridad en el chiste de la avispa:

Picábale una vez una avispa en el cuello, y no se la osaba sacudir, por no quebrarse; pero, con todo eso, se quejaba.

Preguntóle uno que cómo sentía aquella avispa si era su cuerpo de vidrio. Y respondió que aquella avispa debía de ser murmuradora, y que las lenguas y picos de los murmuradores eran bastantes a desmoronar cuerpos de bronce, no que de vidrio (p. 71).

El chiste juega con el doble sentido de *picar*: por *picadura* o por *murmuración*. Si el cuerpo es vidrio, que ya no sirve ni para el placer ni para el dolor, sólo puede sentir la herida moral: la murmuración, no la picadura.

De modo que si *vidrio* sólo es cosa, no le queda a la avispa más *picar* que el verbal. Tampoco ella asocia cosa con palabra, y responde a la esquizofrenia del *Vidriera* con su propia esquizofrenia al revés, pues su aguijón es palabra y no cosa. Con lo que el chiste es agresión contra cualquier maldiciente.

* * *

“Dos años poco más o menos duró en esta enfermedad...” (p. 73). Lo curó un religioso de la orden de San Jerónimo “que tenía gracia y ciencia particular en hacer que los mudos entendiesen y en cierta manera hablasen, y en curar locos...”. ¿Se tratará, como algunos han supuesto, de un discípulo de Fray Pedro Ponce de León que inventó un arte de hablar para sordomudos? Pero no hay indicio de que se haya dedicado a curar locos. Sin

¹⁰ S. FREUD, *Metapsicología*, en *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, I, p. 1059.

embargo, el síntoma de la esquizofrenia en el Licenciado pasa por la perturbación de la relación palabra/cosa y por la obsesión del chiste. De ahí que pudiera intervenir un hábil precursor de la ortofonía.

Sano ya de su locura, Tomás exhibe su verdadero nombre de *Rueda*, pues ahora es círculo limpio y no ya imperfecta *rodaja*.

El Licenciado Rueda anuncia por las plazas que ha recuperado el juicio y que de ahora en adelante se ofrece a contestar *pane lucrando* y como buen jurista, a toda consulta que se le hiciera.

Pero el Licenciado ha perdido la gracia del chiste. Ya no tiene más lenguaje que el de su mediocridad: la de las Letras. Viendo que “perdía mucho y no ganaba cosa” (p. 74), decidió dejar la Corte y volverse a Flandes. Comprendió por fin que más le valía pasarse a las Armas, reuniéndose definitivamente con “su buen amigo” el capitán Valdivia. Allí murió “dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado”.

El debate de Armas y Letras que concluye la novela encubre otro que domina la vida afectiva de Tomás: el de sus inclinaciones ocultas que sin duda se forjaron durante ese sueño de once años que inauguró su vida.

Ese sueño prolongado le ha permitido cubrir con el velo del olvido todo que ha sido objeto en él de severa represión. De ahí sin duda esa “tan felice memoria que era cosa de espanto” (p. 44), con la que se nos señala que Tomás debía ser un caso de hipermnesia. Ahora bien: la hipermnesia, cuando aparece, suele ser síntoma de una amnesia que oculta al sujeto acontecimientos o fantasías obliteradas por la represión¹¹.

Todo lleva a suponer que la pulsión reprimida debió nacer de esa relación privilegiada con la madre transfigurada más tarde en Virgen María, y que sin duda provocó frente a las damas y a sus agresivas sollicitaciones una repulsión que en Salamanca se tradujo por un acceso de locura delirante con sólo ingerir un “membrillo”. De hecho, Tomás debió ingerir no ya la metáfora constitutiva de la palabra “membrillo” (una cosa que es *como* un sexo femenino), sino la misma cosa, que rechazaba con todas sus fuerzas.

De ahí la pulsión homosexual que desde el primer instante le precipita con fuerza irresistible hacia el capitán Valdivia. La relación un tanto filial/paterna de Tomás con su “buen amigo”

¹¹ Véase K. ABRAHAM, “Études cliniques”, en *Développement de la libido, Œuvres complètes* 2. Paris, 1973, pp. 28-30.

se sobrepone desde entonces a todo contacto amoroso con un objeto substitutivo de la madre.

Nunca sabremos si la homosexualidad de Tomás pasó jamás a ser efectiva, o si permaneció latente: el texto no nos proporciona sobre este punto ninguna información. La cosa en sí es indiferente. Lo que cuenta no es la práctica¹², sino la fantasía homosexual que domina la vida afectiva del protagonista, y que por tanto es susceptible de resolverse en homosexualidad sublimada. Según indica Freud, las tendencias homosexuales reprimidas “no desaparecen ni quedan en suspenso, sino que son simplemente desviadas del fin sexual y orientadas hacia otros nuevos. Se unen con elementos de los instintos del *yo* para constituir con ellos los instintos sociales, y representan así la aportación del erotismo a la amistad, a la camaradería, a la sociabilidad y al amor general a la Humanidad”¹³.

El afecto que empuja a Tomás Rueda “al bajar la cuesta de la Zambra, camino de Antequera”, hacia el hermoso capitán, no carece de fogosa violencia. El muchacho es joven, el militar bizarro y acogedor. Así nace una camaradería, tal vez nutrida de erotismo sublimado, por la que se constituye una pareja destinada a persistir finalmente hasta la muerte.

* * *

La vida e intrahistoria de Tomás Rodaja (~ Rueda) no son sino un “caso” que la novela se propone erigir a la categoría de “ejemplar”.

Obsérvese de paso que el título del “Licenciado Vidriera”, plasma al protagonista en la segunda fase de su vida, es decir en aquella en que, tras haberse licenciado en Leyes, su desgraciado encuentro con la “dama de todo rumbo y manejo” ha provocado en él una demencia delirante que le ha valido el mote de *Vidriera*,

¹² El caso de Vidriera me recuerda, en más trágico, el de un joven e ingenioso amigo que resolvía el problema proclamando que su relación con la homosexualidad era la inversa de la que mantenía con la religión católica: “En un caso (el de la religión) —solía decir— practico y no creo; en el otro, creo, pero no practico”.

¹³ S. FREUD, “Observaciones sobre un caso de paranoia autobiográficamente descrito” [El Presidente Schreber], en *Obra completa*. Biblioteca Nueva, II, p. 684. A los que escandalice la hipótesis de la probable homosexualidad de Tomás, sólo quisiera recordar la inquieta interrogación de Freud: “¿No es acaso una ligereza, una indiscreción y una calumnia acusar de homosexualidad a un hombre de tan relevantes cualidades morales como el Presidente Schreber?” (S. FREUD, *Ibid.* II, p. 676).

que es como identificar a Tomás con su locura y la derrota de la razón con el grado de Licenciado. De modo que su nombre y título definitivos corresponden al momento más adverso de su fortuna.

Sobre ese punto se ha escrito mucho relacionando la locura del Vidriera con la *moria* verídica y con la cínica clarividencia del filósofo o del bufón, que invierte en verdad la mentira de la práctica moral.

Ni qué decir tiene que semejantes conceptualizaciones de la novela no dejan de ser penetrantes e incluso exactas¹⁴. Sin embargo, no aclaran la articulación del “caso” con su declarado propósito ejemplar. Si el objeto de la novela fuera avisar al lector humanista contra los excesos de la curiosidad profana o abrirle el camino del conocimiento mediante una iniciación a la filosofía cínica, no se entiende por qué motivo el narrador ha creído necesario articular el proyecto ideológico sobre un Licenciado en Leyes con toda evidencia gravemente perturbado en su relación con las mujeres, hasta el extremo de ser objeto de burla por parte de sus compañeros empeñados en llevarlo “por fuerza” a casa de una dama de no difícil acceso. Tampoco se entiende por qué interviene en su vida un brioso capitán, ni qué significan tan repetidas muestras de su devoción mariana.

A la estructura tripartita del relato calcada en la triple onomástica del protagonista, se sobreimpone una estructura binaria que declara la ejemplaridad de la novela, fundada en la significativa oposición de las Letras y de las Armas.

En un primer momento, las Armas se emblematisan en la seductora figura del capitán don Diego de Valdivia, que Tomás, representativo de las Letras, sigue a Italia y a Flandes no sin resistirse a repudiar su condición primordial (se niega a ponerse “en lista de soldado”).

La fase de las Letras dura en la vida de Tomás hasta el momento en que, recobrado el juicio, comprende que nada tiene que esperar de las Leyes. Abandona, pues, la Corte y su condición de Licenciado para hacerse por fin soldado, reuniéndose en Flandes con su “buen amigo” el capitán.

¹⁴ Sólo citaré aquí dos intentos explicativos de fuerte interés. El primero es el de ALBAN K. FORCIONE, *Cervantes and the humanist vision: a Study of Four Exemplary Novels* (Princeton, 1982. *El Licenciado Vidriera*: pp. 225-316). El segundo es el ensayo de J. R. SAMPAYO RODRÍGUEZ, *Los rasgos erasmistas en la locura del Licenciado Vidriera* (Kassel, Reichenberger, 1986).

Así que sanar Tomás de su locura es sanar de las Letras, nacer a la conciencia de sí proclamando su auténtico nombre de *Rueda* y entrar en la verdad de las claravidentes Armas.

Ahora bien: la radical inferioridad de las Letras se marca en la flaqueza intelectual y psíquica del protagonista.

Su aventura con la “dama” muestra su incapacidad de enfrentarse con una situación vital imprevista, a la que reacciona refugiándose en la locura.

En cuanto al valor intelectual que suele atribuirse al personaje, resulta de una interpretación abusiva que no confirma el texto, el cual sólo dice que no fue “menos famoso” (se alude aquí a la fama, no al talento) por su “buen entendimiento” que por esa memoria “de espanto”, que debió impresionar (siempre impresiona la hipermnesia) las aulas salmantinas, tal vez propensas a admirar al estudiante memorión.

La mediocridad del ingenio de Tomás se hace patente en sus notas de viaje que Schevill y Bonilla, más claravidentes que otros, comentan del siguiente modo: “No deja de ser lamentable que las impresiones recibidas por Rodaja en su viaje a Italia sean de tan escasa substancia” (*Novelas Ejemplares*, III, p. 385). De hecho, Rodaja recorre Italia como tres siglos más tarde podrían haberlo hecho Bouvart y Pécuchet. Sólo se exalta en Loreto, adonde llega cargado de rosarios adquiridos en Roma.

Su inteligencia limitada es la de las Letras (recuerda la del Licenciado Peralta del *Casamiento engañoso*), que sólo supera con el delirio que de pronto le inspira, sobre temas asimismo tópicos, un sinfín de chistes ingeniosos con los que se libera de su flaqueza psíquica.

La adhesión por fin consentida a las Armas hace de Rueda un “prudente soldado”, libre ya del inútil fardo de las letras.

Su historia es la de una regeneración simbólica. El “caso” se presenta, pues, como generalizable, por lo que se hace “ejemplar”. La sagacidad y discreto entendimiento no están del lado de las Letras, representadas por un Licenciado mediocre y además psicótico, que por motivos oscuros, parece haber apetecido de siempre la promiscuidad y camaradería de la tropa, así como una práctica intelectual abierta a la inmediata contingencia. Tal es la prudencia del milite guerrero, contrapuesta al saber memorioso de un Licenciado, tan frágil y vidrioso como las mismas Letras.

EL DESPERTAR ERÓTICO DE ANTÓN HERNANDO (EN *NIÑO Y GRANDE* DE GABRIEL MIRÓ)

Como ya es sabido, Gabriel Miró pulía constantemente sus obras, las rehacía hasta darles nueva forma que fuera de su plena satisfacción. Así ocurre con *Niño y grande*, una recreación de *Los amores de Antón Hernando*¹. Pero una recreación que permite siempre a los sucesos conservar su realidad, su vivacidad primera, de manera que tanto el narrador como el lector puedan experimentarlos con la misma sensualidad con que se produjeron. ¿Se produjeron? Creo que sí. Son muchos los detalles de *Niño y grande* que nos retrotraen a la infancia del propio Miró: el internado en un colegio de religiosos de la comarca levantina, los sufrimientos del niño que no se adapta al ambiente adusto, las enfermedades padecidas, más de ánimo que de cuerpo: “La melancolía de mi ánimo se tradujo y manifestó inexplicablemente en mi cuerpo por un plebeyo reúma de la rodilla izquierda. Había de ir en pos de las brigadas, zaguero y cojo como la cría lisiada de un rebaño”². Mal semejante al que sufrió el escritor: “No olvido mis largas temporadas pasadas en la enfermería de un colegio de Jesuitas, desde cuyas ventanas he sentido las primeras tristezas estéticas”³.

¹ “The Mironian corpus was in almost constant state of flux, for the autor polished and repolished his works until they would shine according to his specifications [...] Others, including *Amores de Antón Hernando* (1909) [...] were radically redone into pieces which later became part of the final canon”, KEVIN LARSEN, “El hijo Santo: An erasure in the Mironian Canon”, en *Harvard University Conference in Honor of Gabriel Miró*, Department of Romance Languages and Literatures of Harvard University, 1982, pp. 78-79.

² GABRIEL MIRÓ, *Niño y grande*, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943, pp. 379-431. Todas las citas se harán por la misma edición, señalando sólo el número de página.

³ Carta escrita por Miró en 1906 a González Blanco, citada por

Yo voy a ocuparme aquí sólo del primer episodio de la obra, que abarca los cinco primeros capítulos, precisamente aquellos que se refieren a la estancia del niño en un internado, el mismo o semejante al que Miró se refiere. ¿Hasta qué punto es una realidad o una evocación caprichosa? No importa mucho. La presencia de Miró está siempre tan viva en sus obras⁴ que siempre parece contar algo sentido y experimentado alguna vez. La autenticidad o la fantasía de los hechos queda en un segundo lugar ante la riqueza de las sensaciones⁵. La base puede ser la realidad, pero el artista la moldea según las necesidades del relato, las inclinaciones de su imaginación, la manera de recrearla. La biografía de Miró revela que fue internado en un colegio de jesuitas a los seis años. En *Niño y grande* cambia algo la situación: Antón entra al internado “recién llegado a los trece años” (p. 385). Las vivencias que aquí se relatan son parte del despertar de un adolescente a la vida erótica, algo que ocurriría precisamente a esa edad. Los años previos, pues, carecen de interés para lo que aquí sucede, y se puede prescindir de ellos. No hay que olvidar que las relaciones entre la realidad y la ficción se mueven siempre en una especie de equilibrio, donde una depende de la otra⁶.

El despertar sexual de Antón, nuestro protagonista, es evidente en un mundo poblado únicamente por hombres. Lo que primero le llama la atención, y al mismo tiempo le asusta, son las narices de los Padres y Hermanos: aunque no tan desaforadas

HELIODORO CARPINTERO, “Sigüenza en la vida y en la obra de Gabriel Miró”, en *Critical Essays on Gabriel Miró*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Ann Arbor, Michigan, 1979, p. 129.

⁴ “Para nosotros, simplemente, no puede haber atajo ni llave maestra, sino un volvernos, con renovado ahínco, al testimonio de esos libros, único espacio donde vive y se deja interrogar Gabriel Miró”, FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *La esfinge mironiana y otros estudios sobre Gabriel Miró*, Instituto de Cultura “Juan Gil Albert”, Alicante, 1990, p. 16.

⁵ “Así y con todo, lo frecuente en Miró es que *escribe mucho* después de haber vivido sus impresiones. Su literatura, aunque impresionista, tiene un aire de memorias. Memorias, no de meros hechos, sino más bien de impresiones”, ENRIQUE ANDERSON IMBERT, “La creación artística en Gabriel Miró”, en *Critical Essays on Gabriel Miró*, p. 85.

⁶ “La razón de esta ilusión novelesca no debe ir a buscársela a otro lado, que no sea en el hecho de que toda ficción novelesca se recibe como el eco y la prolongación de la ficción originaria. Esta ficción, aunque se haya construido en un primer tiempo sobre una proyección fabuladora de lo imaginario, no puede, ulteriormente, ignorar lo real ni negarse a apropiárselo o dominarlo”, JEAN LE GALLIOT, *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Hachette, Villa Dominico, Argentina, 1977, p. 115.

“como las de Tomé Cecial, eran encendidas y sonoras” (p. 385). De sus compañeros, sobre todo del hermoso Bellver, atrae su atención “su calzado, el más elegante y lustroso, y sus corbatas, muy lindas” (p. 385). Todos ellos signos metafóricamente sexuales, anuncio de los hechos que tendrán lugar más adelante.

Las visitas que Bellver recibe de su madre y hermanas, bellas y alegres, comienzan a atraer la atención de Antón, quien mira a las damas con placer y temor al mismo tiempo: la prohibición de los Inspectores de voltear las cabezas hace doblemente deliciosa la contemplación. Pero su persona no entra en contacto con ellas hasta que su propia familia —sus padres— se funden con la otra en una tarde placentera, intercambiando dulces y chocolates. La sensualidad erótica del niño parece despertarse entonces: el aroma de las golosinas repite en él la fragancia de las bocas de las hermanas Bellver, de la pequeña sobre todo. Fragancia que se concentra cuando Antón recibe dos besos de ella en la despedida. “Me sentí encendido y trémulo, desfallecido de felicidad y de miedo. Es que el Padre Prefecto nos avizoraba por encima de su breviario y recatado a un viejo rosal que florecía en la desnudez del claustro” (p. 386).

Cuando el estudiante regresa a sus tareas siente en su respiración y su garganta los perfumes aspirados: “Mi boca, mi lengua, mi garganta, todo estaba penetrado del perfume del dulce de grosella que comía Elena, la hermanita de Bellver, cuando me besó”, y ni osa respirar para que el efecto de la boca húmeda y fragante persista. Y al mismo tiempo —otra vez— siente en su espíritu el peso de la figura larga y negra del Prefecto.

No cabe duda de que Antón es poseedor de una marcada sensualidad. El relato tiene la consistencia de unas memorias, recordadas a través de sensaciones. “Sí, sensación y recuerdo, sensación hasta el recuerdo o —mejor— recuerdo a través de la sensación [...] Sobre las leguas de un espacio bien recorrido y vivido, los años permanecen como una bruma de realidad, exterior e interior; y la sustancia más honda —que es la más concreta— se salvará así dentro del recuerdo”⁷.

Antón retoma el relato, con menos sensualidad y más realidad, para describirnos a Elena. Como él, va a cumplir catorce años; su palidez y su tristeza recuerdan a tantas mujeres mirobianas que parecen intuir la tragedia de su destino, aun en una

⁷ JORGE GUILLÉN, *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Ediciones de Arte y Bibliofilia, Madrid, 1969, p. 44.

infancia aparentemente feliz. “Bajo su trusa de color marino, ya se insinuaba la curva palpitante de su pecho; y, al sentarse, se le descubría el fino origen de su pierna” (p. 386).

Al besar a Elena y sentirse besado por ella, el adolescente siente despertar en el “el Espíritu de la vida, que reside en la más secreta bóveda del corazón” y siente temblar todo su cuerpo, hasta sus venas más pequeñas, y su boca pronuncia las palabras por las que reconoce en sí mismo una fuerza que lo domina sobre sus potencias: “He aquí al Dios más fuerte que yo y soberano mío”.

El adolescente está confuso. Se compara con Dante, cuyo amor platónico se inflamó a los nueve años, pero su mente, reprimida por la rigidez del internado, no se permite percibir más que el amor santificado que cree sentir por Elena. No puede darse cuenta de que el despertar de sus potencias no ha sido sólo en su alma, sino también en su cuerpo. Y en su confusión, hace culpable al demonio de los sucesos que acaecerán enseguida.

Antón, un poco más joven y menos consciente de sí mismo que sus compañeros, se siente, a pesar de sus reservas, atraído por ellos, quienes “alcanzaron ya una fuerte y pasmosa varonía” (p. 387). El pupitre de Bellver está detrás de él; el de Senabria, muchacho tosco y un poco repugnante, delante. Susurrando atrás, Bellver se recrea en relatos eróticos: desde los hechos nimios, infantiles y deliciosos relacionados con Elena, hasta los retozos con su cocinera, “alta, fresca y callonca” (p. 387), todos mezclados y casi igualmente sugestivos. Las confesiones de atrás se van haciendo más íntimas: “Y hablando de la robusta guisadora, me confesó que en las últimas vacaciones ella le había enseñado un pecho, y lo tenía blanco y firme” (p. 387). Y tras la confesión, la tentación: “Antón, ¿quisieras tú vérselo?”.

La reacción del niño, el temblor de su cuerpo, el rubor de las mejillas lo atribuye inmediatamente al choque del ideal con la baja realidad: el recuerdo de Elena oponiéndose al pecho desnudo de la cocinera. A partir de ahí se creará una disociación entre lo que considera espiritual y lo que considera licencioso y despreciable, aparentemente dos corrientes paralelas sin contacto alguno, pero que, a pesar de esa disociación, se entrecruzarán en ocasiones. Fenómeno este bien conocido, que tiene su origen en las etapas primeras del desarrollo humano. Las fijaciones espirituales o “cariñosas” han tenido allí su origen. Al surgir en la pubertad la corriente sensual, goza de una energía capaz de conquistar el acceso a la realidad. Pero se ve obligada a eludir toda

aproximación a la corriente cariñosa, de la cual quedará disociada. Así, la corriente sensual buscará objetos que no se necesite amar, para que, de esta forma, permanezca separada de la cariñosa. Es decir, si se ama a un objeto no se le desea, y así se deja la sensualidad apartada de él, y si se le desea, el amor queda excluido⁸.

Conociendo la ingenuidad de Antón, sus compañeros se recrean en ofrecerle tentaciones, tentaciones que desconciertan al infeliz escolapio. Los recuerdos de Elena se entremezclan con el del pecho desnudo de la cocinera, y el del pecho desnudo le retrotrae al de una madre labradora —vecina de la casa de sus padres— y, al mismo tiempo, a su propia madre (p. 388). Interesantes asociaciones que remitirán inmediatamente a los lazos muy estrechos —nunca hasta entonces rotos— del adolescente con su progenitora⁹.

El estado de confusión en que la mente de Antón está sumida, da lugar a la divertida situación en que el estudiante pierde sus pies. Sentado encima de ellos y amonestado por el Hermano a causa de la “indecente” postura, olvida dónde los ha puesto, produciendo la hilaridad de sus compañeros y la suspicacia del Religioso. Todo ello lo humilla, le hace sentirse niño y ridículo y al mismo tiempo le provoca una reacción varonil, que es un intento de alcanzar la hombría de sus amigos:

“—¡Sí que quiero ver desnuda a tu cocinera!” (p. 389).

Pero para verla, según los razonamientos de Bellver, es necesario, primero, entregar el alma al diablo. Un estremecimiento, casi de orden físico, invade al incipiente varón. Un estremecimiento de consistencia viscosa, en el que pareciera que una lengua de fuego le rodea, penetrando por los oídos, sensación que remite inmediatamente a la imagen bíblica de la serpiente, es decir del pecado.

A la cama de Antón, por la noche, asistirá el diablo en forma de mujer, de mujer deseada y desnuda. El niño se estremece una vez más: los cuartos con celosías de los colegiales son estrechamente vigilados por los Religiosos, los cuales podrían sorprender

⁸ Cf. SIGMUND FREUD, *Sobre una degradación general de la vida erótica*, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, T. II, pp. 1710-1722.

⁹ Todo ello responde a un proceso normal en el desarrollo humano que el psicoanálisis ha denominado Complejo de Edipo, en el cual la identificación tiene un papel importante. El niño, al hacer de su padre el ideal, trata de identificarse con él, mientras que la madre queda como el objeto de sus instintos libidinales. Cf. SIGMUND FREUD, *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Obras completas*, T. III, p. 2585.

semejante y pecaminosa escena. Pero Bellver ha prevenido cualquier emergencia: el diablo, como personaje sobrenatural, sólo podrá ser visto y gozado por el pecador.

Aquí se inicia todo un proceso moral en el infeliz Antón: le repugna acostarse con “el Enemigo”, al que visualiza con las imágenes con las que le ha sido descrito: “Una sierpe gorda, escamosa, glacial”, o también “un macho cabrío cornudo, hirsuto y todo” (p. 389), figuras no muy atractivas para excitar el erotismo, por cierto. Visiones que se entremezclan con otra serie de ideas, fruto de las enseñanzas del Internado: el ideal de perfección espiritual y corporal, de pureza, de castidad, enfrentándose siempre al concepto de pecado. Búsqueda de lo sublime que, al mismo tiempo, es fruto del narcisismo del individuo y que se manifiesta como la oposición al mundo exterior, y la conmiseración e interés hacia sí mismo, situación ambivalente en la que el sujeto se ama y se detesta al mismo tiempo; en la que se autoadmira o se hunde en la humillación; en la que los sentimientos de autoglorificación se enfrentan a los sentimientos de culpabilidad¹⁰. De ahí que el pobre Antón, a la hora de rezar y hacer examen de conciencia, se sienta como un miserable pecador y permanezca con los ojos bajos, para no ver el Corazón de Jesús, ni ser visto por él.

Adiestrado por Bellver con oraciones y enseñanzas mágicas para el manejo del Enemigo, Antón se retira enfermo y convulso a su celda, en espera de los acontecimientos, hermosos o terribles, cuando al poco rato oye que lo llaman por su apellido. En el terror se ovilla en la cama y se oculta entre sus ropas. La ironía de Miró, transmitida al niño, es una sonrisa en medio del pavor: “Lo de «Señor Hernando» en boca de Lucifer lo tuve por demasiada buena crianza. Pero recordé que suele valerse de embelecocos y suavidades para lograr sus infernales designios” (p. 389).

La realidad triunfa sobre la fantasía: no es el cortés diablo quien busca al niño: es el hermano vigilante que espía la pureza de los ángeles que duermen y se angustia por el ahogo físico que puedan sufrir —el de Hernando en ese momento—, revuelto y oculto entre la ropa de cama. El atribulado adolescente, que

¹⁰ “Es una situación que en los últimos términos de la psicología freudiana se podría expresar diciendo que la libido vacila entre el “yo” mismo y el “ideal del yo”. Cuando se fija en el yo, resulta de ello una exaltación feliz de éste; cuando se dirige al “ideal del yo”, consciente de la distancia que lo separa de su ideal, se desprecia y abruma”, CHARLES BAUDOUIN, *Psicoanálisis del arte*, Editorial Psique, Buenos Aires, 1972, p. 84.

vacila entre la tentación y la castidad, reacciona con sinceridad: “¡Confieso que sentí una desabrida decepción de que no fuese el verdadero demonio!” (p. 390).

¿Qué hacer? ¿Implorar de nuevo a Satán? ¿Reprimir la tentación? En la angustia de la duda, Antón se queda dormido y sueña. Y su sueño no es ya de sufrimiento, sino hermoso y placentero. Es probablemente, su primer sueño de adulto, donde las tendencias disociadas se han fundido, y le permiten experimentar ya un amor pleno. A través de ello ha logrado, al mismo tiempo, separar la idea de erotismo de la de pecado y sentir el placer sin la compañía de la culpa. He aquí el sueño:

Apenas me rindió el sueño, lo tuve de honestísimas delicias, porque, sin sortilegios ni diabólicas artes, no subió, sino que descendió a mi lado la hermanita de Bellver, desnuda y casta como una tibia escultura, y estuvimos juntos, lo mismo que Dafnis y Cloe, antes de que el pastor recibiese enseñanzas de la taimada Lycenia (p. 390).

Antón, en su ingenuidad sencilla, no deja de relatar el sueño a sus compañeros, y la reacción no se hace esperar: Bellver y Senabria se arrojan sobre él, golpeándole y mordiéndole. Además, lo acusan con los profesores, mienten y arrojan sobre él todos los pecados, acusándolo de lo que ellos habían gozado. La respuesta de los superiores es la esperada en un mundo masculino y machista. El hermano tiene la obligación de defender la “pureza” de su hermana con violencia y osadía. Así lo entienden los profesores, que toman el partido de los “ofendidos héroes” y vierten toda su inquina contra el “pecador inveterado”.

Me parecen de llamativa importancia las primeras palabras que, como dardos, se clavan en el corazón del niño acorralado: “—¡Inmundo y obseso!” (p. 390).

Años después, acusaciones muy semejantes se abatirían sobre el propio Miró:

“pornógrafo, freudiano y perfectamente repugnante”¹¹.

Acusaciones que, aunque inesperadas, no debieron de sonar nuevas en los oídos del escritor. *Niño y grande* no parece ser nunca una obra de crítica: semeja la evocación de unos recuerdos hermosos y terribles, dulces y amargos al mismo tiempo. Pero, para

¹¹ “Las ideas y el estilo de Gabriel Miró”, en *El Debate* (Madrid), 4 de marzo de 1927, p. 11.

mí, toda la incompreensión que rodea el despertar erótico de un niño, toda la rigidez, el rechazo y la inmundicia que ello supone para los religiosos, es la más sutil condenación a un ambiente negativo y falsamente virtuoso. Más tarde, en novelas posteriores, se verán las consecuencias de ese tipo de “educación”, torcida y antinatural, de esa religiosidad obsesionada únicamente por la persecución de la sexualidad, en cualquiera de sus más normales expresiones.

El castigo ejercido sobre el infeliz Antón no se hace esperar: “Fui apartado como un leproso”. Los efectos de la punición son —naturalmente— contraproducentes. El niño se queda lleno de rencor. Se ha dado cuenta de que sus amigos “nunca se atrevieron a dormir con el diablo, ni siquiera a invocarlo”, y de que lo han usado a él para que experimente un hipotético y dudoso placer. Durante sus vacaciones han estado “refocilándose con mujeres de verdad” y en la clausura “querían averiguar el nefando delito de holgarse con una ícuba valiéndose de mí como cata-dor” (p. 391).

Hernando es apartado, sometido a confesiones y penitencias tenebrosas. Pero sus sueños siguen. Ya no son sueños abiertos y placenteros, sino encubiertos y disfrazados. Son pesadillas de angustia, muestra evidente de que la sexualidad continúa su camino, pero ya disimulada, censurada¹².

Una noche, el tema habitual cambia. Ya no son las torturas en el estómago, sino la visión de una mujer pálida, enlutada y llorosa. Al percatarse, Antón reconoce la faz de su madre. Pero, cuando se aleja, se confunden en ella su propia imagen con la de Elena Bellver:

“Y de súbito, fundióse en una llama cándida, deslumbradora, que me abrasó la vida y me cegó...” (p. 391).

No hay duda de que se trata de un sueño característicamente edípico. Podría interpretarse como resultado del final de la etapa edípica, donde la madre es sustituida por la imagen de otra mujer; pero serían también posibles otras interpretaciones. En cuanto a la llama deslumbradora que lo ciega, es el símbolo del cúmulo de ideas tormentosas que se debaten en la mente de Antón y la representación de cómo el libre despertar de sus ins-

¹² “Puede demostrarse, sin gran dificultad, que el contenido ideológico que nos produce angustia o terror [en el sueño] fue en su día un deseo, y sucumbió después a la represión”, SIGMUND FREUD, *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, T. I, p. 51.

tintos ha cedido ante las fuerzas de la represión¹³. Podría interpretarse, tal vez, como el castigo del amor, ya sea el amor edípico, ya del carnal.

Me parece clara la ironía de Miró ante la interpretación que el Padre Espiritual da al sueño. Cuando al día siguiente, el atribulado Antón corre a relatarle su inexplicable visión, el Religioso, imperiosamente, revela sus “conocimientos”: el personaje visualizado por el niño es su propia alma, y la luz que ciega representa el amor de Dios transmitiéndole que sólo si le ama y le sirve tendrán remedio sus perversiones. Además, le exige que acepte sin discusión su interpretación porque, de no ser así, añadirá un pecado más a los muchos que se van acumulando en su haber. El escritor se burla del obtuso y osado personaje, sí, pero al mismo tiempo pone en evidencia su ignorancia y su atrevimiento torpemente amalgamados, y subraya, de manera afilada, el daño que un personaje de tal categoría puede ejercer en un alma infantil.

Pero Hernando, a pesar de todo, ha crecido. El niño empieza a testimoniar ya al hombre que vendrá y, por primera vez, se revela ante cuestiones inaceptables y pide otro confesor que, sorpresivamente, le es concedido. Con él, distraído astrónomo que hace caso omiso de los “pecados”, contempla el cielo y la ciudad y comienza a olvidarse de ellos.

El Antón Hernando que aparecerá en otros episodios de *Niño y grande* mostrará ya una sensualidad adulta, adulta y exquisita, plenamente desarrollada, semejante a la de otros personajes masculinos mironianos.

PACIENCIA ONTAÑÓN DE LOPE

Universidad Nacional Autónoma de México

¹³ “Así pues, si los trastornos psicógenos de la visión reposan, como hemos hallado, sobre el hecho de que ciertas representaciones enlazadas a la visión permanecen alejadas de la conciencia, la opinión psicoanalítica habrá de suponer que tales representaciones han entrado en pugna con otras más fuertes, a las que reunimos bajo el nombre del *yo* como concepto común, diferentemente compuesto en cada caso, y han sucumbido a la represión”, SIGMUND FREUD, *Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión*, en *Obras completas*, T. II, p. 1632.

BOSQUEJO PARA UNA LECTURA ERÓTICA DEL *CÁNTICO ESPIRITUAL* SEGUIDO DE *IMITACIÓN*

Los místicos son esos que podemos definir
como los que han avanzado a costa de sí
mismos, desde el objeto *a* hasta el Ser, el
cual se ha limitado a anunciarse como
impronunciable; impronunciable en lo que
se refiere a su nombre: soy el que soy.
O, dicho de otro modo sigan buscando.

JACQUES LACAN, "La logique du fantasme",
Seminario de 1966-1967.

Los místicos están lo más alejados que es
posible del idealismo religioso, del
academismo sansulpiciano. El místico *desea*,
desea con intensidad. Y del deseo —en eso
no hay misterio—, el cuerpo proporciona el
lenguaje. Lo que no significa que reduzca o
rebaje el sentido. Es que la sexualidad se
presta a todo goce. La autenticidad de su
riesgo es que a cualquier nivel que se desee,
es el cuerpo entero lo que se pone en juego.

Y es precisamente porque ha tomado ese
riesgo que el místico no parlotea sobre Dios,
sino que se compromete como sujeto, se
juega en su partida con Dios. Satán no va
lejos, pidiendo a Fausto que arriesgue su
alma; Dios arriesga en cada místico la
entidad de su cuerpo.

FRANÇOIS WAHL

El cuerpo arde en la noche monástica. Como el silencio sin pája-
ros, la espesura del calor, el eco mental de la última plegaria, lo
envuelve el deseo.

El otro, su materialidad, se encuentra presente y sin embargo
invisible, indesignable, en lo escueto y ortogonal de la celda.

Surge, ya en el segundo verso, el amor, pero no desencarnado ni transpuesto en una pura imagen; no, la huida del Amado ha dejado su marca en lo más somático: la voz y el pecho —el gemido—; la piel —la herida—. Con esta *ausencia hiriente* comienza la singular aventura corporal del *Cántico*¹.

¿Quién la padece, aquejumbado y gozoso? ¿Quién enuncia —apenas— o silencia esta queja que sobrepasa el umbral de lo inescrito para volver enseguida a la *noche* de que emana, ésa que ningún idioma puede consignar? Una primera transposición, que más que una máscara o una pantalla, es un velo, reviste el Alma, a la Esposa purísima, de esta quejumbre, de este desasosiego, que limita con la muerte: “adolezco, peno y muero”.

Vuelve la inscripción corporal de la ausencia, del sitio vacío del Amado. Primero como simple dolencia —¡Ay, quién podrá sanarme!— y luego la brusca laceración —Y todos más me llagan—, como si el cuerpo quisiera exhibir en esta metáfora la hondura del estigma, laceración que es el reverso del Amado, ganada para él la terrible majestad del Ausente.

No creo que abunden las interpretaciones eróticas de la ríspida cacofonía que sucede a esta llaga, que es literalmente noticia inútil: se refieren gracias del Amado, su traza se detecta, pero —objeto huyente del deseo—, nunca se le encuentra.

La cacofonía —un no sé *qué que quedan* balbuciendo—.

Primera posibilidad: eliminar todo brillo, todo posible espejeo y eficacia del lenguaje, reducirlo —como en la orden reformadora y en la austeridad teresiana— a su extrema pobreza, allí donde lo exterior fonético pierde toda significación. Lo que hay que decir —en la frágil medida en que se puede decir— está más allá o más acá de la eufonía y de la claridad.

Segunda posibilidad: el balbuceo extático del gozo, ese momento sin verbo, de quejido y exaltación, al borde del susurro, que se confunde con el jadeo, con el ahogo, en que se llega a *gagear*.

Tartamudeo, vacilación de la palabra en el instante ínfimo y desmesurado del cénit sexual, comparable al displicente balbuceo que remite al Esposo.

Comparable, también, a un flechazo. O al monosílabo repetido y final de un discurso agónico, de un bloqueo.

¹ Utilizo el manuscrito de las Madres Carmelitas de Jaén, edición y notas de Matías Martínez Burgos, *Clásicos Castellanos* 55, 1924. Transcribo con ligeras modificaciones ortográficas para facilitar la legibilidad, respetando en mi lectura el orden de las liras.

Más tarde, en el barroco, las esculturas hablarán, gemirán, deplorando su sino o interpelando a Dios. Si pudiéramos escuchar lo que dice, herida y levitante, la enardecida Santa Teresa de Bernini —distinto sin duda de lo que realmente dijo en su agonía la severa reformadora carmelita—, creo que sólo percibiríamos monosílabos, repeticiones asfixiadas, cacofonías como la de la citada estrofa del *Cántico*.

Pero se diría que contrariamente a lo que ocurre con la iconografía teresiana —exégetas y devotos han convertido el flechazo del ángel, en el pasaje único de la vasta biografía de la Santa—, en el *Cántico* el flechazo no emana de un exterior, por próximo y bienhechor que sea, sino del interior de la Esposa y de lo que del Amado en ese interior —que sería el alma del Alma— se representa y, abusando quizás del verbo concebir, se genera, se engendra —las flechas que recibes / de lo que del Amado en ti concibes—.

El Amado es lumbre de los ojos que desean verlo, que sólo existen para esa improbable percepción de lo irrepresentable, de lo indecible —pues eres lumbre de ellos / y sólo para ti quiero tenellos—. Y, sin embargo, la presencia absoluta de lo sagrado, invocada no como un deseo, sino como una necesidad tan urgente que su insatisfacción lleva a la muerte; esa presencia, es, a su vez, *letal*. La ausencia del Amado consume y anonada; su presencia extermina, como si el iris humano no pudiera soportar esa excesiva luz, la luz inmaterial, otra, de la fusión con el Uno —descubre tu presencia / y máteme tu vista y hermosura—.

En la lira que se encadena a continuación José Ángel Valente describe una interiorización análoga; lo que alcanza a la Esposa, desde un origen que es su propio ser, no es un flechazo, sino una mirada, la materialidad de la mirada: El Amado ha huido hacia adentro, hacia los adentros, hacia el fondo o sustancia del alma. La Amada lo lleva en sus entrañas. Pero no lo lleva a modo de imagen —las imágenes se han extinguido— sino a modo de mirada: “los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados”. La Amada se constituye en su interior —entrañas— como mirada del Amado. Está la Amada grávida de una mirada. Pide a la fuente que refleje no una imagen, sino una mirada. Pide a la fuente que la ayude en su alumbramiento, que es el alumbramiento de un mirar².

² JOSÉ ÁNGEL VALENTE, “El ojo de agua”, en *La piedra y el centro*, Taurus, 1982.

En la fantasía —es decir en el fantasma de los psicoanalistas—, en este caso la presencia corpórea del Amado, viene a insertarse, a engarzarse yo diría, un objeto, el objeto llamado por Lacan *a*. Este objeto nos mira, es mirada. El deseo de la Esposa es pues el de un objeto. Un objeto al que pide —prueba de que estamos ante la existencia mística, según Lacan— que la conduzca al Ser.

Después de la breve respuesta del Esposo, emblema del estigma que apenas se muestra —que el ciervo vulnerado / por el otero asoma—, la Esposa sana o soslaya sus trazas corporales para recrear la belleza del Amado fugaz en la dibujada y festiva naturaleza renacentista que la rodea.

Surge entonces, sin lazo alguno con esa bucólica lira, el instante de la fusión total —En la interior bodega / de mi Amado bebí, y cuando salía—: la Amada disfruta, como de un bálsamo divino, de los fluidos más secretos del cuerpo del Amado, porque en ese frasco diamantino todo ha sido purificado gracias a una alquimia sin fórmulas ni cifras; lo que de él desborda es eternidad. Valga, como la trama de un tapiz que se lee al revés, este desciframiento *material* de un texto que se anuncia desde el principio —y quizás para evitar tales blasfemias— como un testimonio puramente *espiritual*. En el fondo del sexo, en el límite último de la perversión— utilizo esta palabra deplorable— surge el chisporroteo de lo sagrado; en el fondo de la conjunción de los cuerpos la llama viva del Ser. Y viceversa.

Esta comunión, quizás por su doble pertenencia a lo sagrado y a lo sexual, *priva*: encanta, fascina, y desposee de todo conocimiento, de toda identidad —ya cosa no sabía—. La entrega es recíproca y total —Y yo le di de hecho / a mí sin dejar cosa—. El propio San Juan, en la aclaración de la estrofa, acude a modelos teológicos *seguros* —el *Cantar de los Cantares*— y a una topología cuyo patrón simbólico se encuentra en el Islam: se trata de siete grados o bodegas, de las cuales la más interna representa la unión perfecta con Dios³. He aquí la declaración de San Juan:

³ Cf. LUCE LÓPEZ BARALT, *Huellas del Islam en la Literatura española* (Hiperión, Madrid, 1989), *San Juan de la Cruz y el Islam* (Hiperión, Madrid, 1990), y Estudio introductorio a *Šādīlīes y alumbrados* de MIGUEL ASÍN PALACIOS (Hiperión, Madrid, 1990). El Islam genera la *maqueta común* de moradas y bodegas. Importa destacar un matiz: en Juan de Yepes se opera toda una erotización del espacio. Lo que se va penetrando no es la idealidad de un recinto cada vez más diurno, sino la opacidad de un cuerpo. La morada es vasta y aereada; la bodega oscura y subterránea. Se puede pensar en un aná-

“Y lo que Dios comunica al alma en esta estrecha junta totalmente es indecible y no se puede decir nada, así como del mismo Dios no se puede decir algo que sea como él; porque el mismo Dios es el que se le comunica con admirable gloria, transformación de ella en él, estando ambos en uno, como si dijéramos ahora la vidriera con el rayo de sol, o el carbón con el fuego, o la luz de las estrellas con la del Sol; no empero tan esencial y acabadamente como en la otra vida”⁴.

Mas el deseo se desplaza, deambula detrás de su objeto y, pasado el momento de la saciedad, de nuevo lo solicita: —Allí me mostrarías / aquello que mi alma pretendía; / Y luego me darías / Allí tú, vida mía / aquello que me diste el otro día—. El objeto es lo que se obtura y recula a cada acercamiento; lo inasible, eso a que nada tiene un acceso real.

Se entreteje en el *Cántico*, a la imposibilidad de enunciar la unión, otra, de orden erótico: llegar a la total posesión de lo deseado, intento que se agrava en el poema ya que se desconocen totalmente los rasgos de su figura, los contornos de su ser: “El místico tiene que vencer dificultades especiales, de las cuales la carencia de circunstancias físicas en su amor no es de las menores. Pero no sólo Dios y el cielo son indescriptibles, sino que también lo es el acontecimiento de la unión, en la medida en que ésta sólo se produce previa cesación absoluta del entendimiento”⁵.

La lectura erótica no es menos reductora que las otras, ni la extrañeza del Canto XXVI la única del poema: por ejemplo, se insta, no se sabe a quién, para que cace las raposas que ponen en peligro una viña florecida —Canto XVI—; se menciona al final un denominado Aminadab, pero para constatar que no aparece —afortunadamente, ya que se trata, aclara Juan de Yepes, de una encarnación diabólica.

Quizás la única actitud válida ante la cima de la lírica mundial sea no glosarla, mantenerla en la pureza primigenia que tuvo en el Carmelo, pero equivaldría a detener todo comentario, y por ende a fijar la obra, a fosilizarla, arriesgar la exégesis, incluso la menos pertinente, es hacerla vivir. Con su penetración habitual así lo reconoció Menéndez Pelayo: “Por allí ha pasado el espíritu de Dios, hermoséandolo y santificándolo todo...;

lisis arquitectónico de las dos tradiciones místicas.

⁴ SAN JUAN DE LA CRUZ, *op. cit.*, Declaración sobre la canción XXVI.

⁵ FERNANDO LÁZARO CARRETER, “Poética de San Juan de la Cruz”, en *Asterisco Cultural*, núm. 5, 1992.

confieso que me infunde religioso terror al tocarla. . . ; no parece de este mundo, ni es posible medirla con criterios literarios, y eso que es más ardiente de pasión que ninguna poesía profana’’⁶.

La otra actitud posible, por definición blasfematoria o infatuada, es la de librarse a una imitación. Mímesis en lugar de lectura; doble y simulacro en lugar de interpretación. Reflejo, forzosamente deformado, del divino epitalamio. Ir en la copia hacia la materialización de las metáforas, explicar las elipsis, recorrer otra vez el camino: desde el cuerpo enardecido hasta Dios, desde el deseo hasta la fusión con el Uno, desde el objeto *a* de Lacan hasta el Ser.

En los fragmentos de la *Imitación* que sigue los errores métricos, si los hay, son involuntarios; no lo es la *dislocación de las estrofas*, que ya discutían Matías Martínez Burgos y Fray Salvador de la Cruz en los prólogos del *Cántico*⁷. Imito también el orden de la redacción original —o de la segunda, pero se trata de otra discusión—: primero treinta y una canciones (Toledo, 1576-1578); luego ocho (Baeza, 1579-1581) y finalmente una (Granada, antes de 1584).

Imitación

En la interior bodega
de mi Amado bebí, y cuando salía
por toda aquesta bega
ya cosa no sabía
y el ganado perdí que antes seguía

SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual*, 26.

Médula que florece,
hueso que goza de la torpe mano
y así menos padece
del cuerpo tan cercano
que solicita y que suplica en vano.

Si otorgar decidiste
lo que tanto mi sed encarecía,
con tal maña lo hiciste

⁶ En el clásico *Ensayo histórico sobre San Juan de la Cruz*, en *Estudios de crítica literaria*, Madrid, 1915, pp. 55-56.

⁷ En los respectivos prólogos al *Cántico*, M. MARTÍNEZ BURGOS, *El cántico espiritual de San Juan de la Cruz*, op. cit.

que apenas si sabía:
cerveza trabajada en mí fluía.

Logrado su disfrute,
aceza el deseoso y desfallece;
que un testigo lo escrute
si otro lo compadece
cuando finge que añora y que perece.

Bálsamo no reclamo,
ni alcohol que me sosiegue y restituya
el sello de lo que amo.
En todo lo que fluya.
acecho quedará y presencia tuya.

El ámbar que me baña
opaca transparencia que espejea,
no macula ni daña.
Lo que más se desea:
que el ser de su retiro escape, y sea.

En menos te deslizas
de lo que canta un gallo con premura,
y penetrando atizas
cuando el alba fulgura
lo que no cicatriza ni sutura.

Lacre rojo tu huella,
en la sangre cifrada tu escritura;
la firma que la sella,
la muerte que conjura
en tu fuerza se funda y configura.

El sol en su declive
los metales lastima y enrojece;
la curva que describe
cuando la luz decrece
en tu cuerpo se invierte y amanece.

Ya nada me intimida:
llaga ni lancinante quemadura,
ni a mi tacto convida
la tersa vestidura
porque sé que es irreal y que no dura.

Lo que viste tu pecho:
el músculo en tensión y movimiento,
y le sirve de lecho
al soplo, y de sustento
a la vida, al ritmo y al aliento.

Acude a mi desvelo,
no me prives de todo lo que añoro;
no concibo más cielo
que el cielo donde imploro
de tu cuerpo la fuerte lluvia de oro.

En sosiego vivía;
mi cuerpo de sí mismo se ha exiliado,
y gusta todavía
de aquello que, callado,
le entregaste de noche, rebosado.

Embriaga más que el vino
el néctar que gusté de tu bodega,
ya perdí tacto y tino,
ya nada me sosiega,
sino el derrame que deslumbra y ciega.

SEVERO SARDUY[†]

CATARSIS SEXUAL: LA *VIDA DE SANTA MARÍA EGIPCIACA* Y EL TEXTO HIGIÉNICO

La versión en verso de la *Vida de Santa María Egipciaca*, traducida al español del francés en el siglo XIII, implica un distanciamiento radical de la hagiografía tradicional. Mientras que la mayoría de los relatos hagiográficos presenta la conducta ejemplar de un santo o una santa desde su niñez y juventud hasta la vida adulta, la *Vida de Santa María Egipciaca* en cambio narra prolijamente las aventuras lujuriosas de una prostituta antes del arrepentimiento de sus pecados. Aunque los relatos sobre prostitutas arrepentidas no son desconocidos en la Edad Media, como lo testimonian las leyendas en torno a María Magdalena y a Taís, la *Vida de Santa María Egipciaca* rompe con los modelos narrativos tradicionales al describir la belleza física y las actividades eróticas de la protagonista. Éstas abundan especialmente en la primera parte del poema, en la cual la joven María Egipciaca explota repetidamente su belleza física para seducir a los hombres.

Los versos preliminares del poema nos ofrecen un recorrido minucioso por este cuerpo extraordinario:

Abié redondas las orejas,
blanquas como leche d'ovejas;
ojos negros, e sobreçejas;
alba frunte, fasta las çernejas.
La faz tenié colorada,
como la rosa quando es granada;
boqua chica e por mesura
muy ferosa la catadura.
Su cuello e su petrina,
tal como la flor dell espina.
De sus tetiellas bien es sana
tales son como maçana.

Braços e cuerpo e tod' lo al
 blanco es como cristal.
 En buena forma fue tajada,
 nin era gorda nin muy delgada;
 nin era luenga nin era corta,
 mas de medida bona. (205-230)¹

A través del texto el poeta dirige constantemente la atención del lector hacia la corporalidad del personaje femenino. Expresiones tales como “et de su cuerpo muy loçana” (21) y “tanto habié el cuerpo gençor, que un fijo de emperador la prendría por uxor” (250-3) son frecuentes en la primera parte del texto, donde además se menciona que todos los jóvenes de Alejandría la buscaban “por su cuerpo alabar”. Más adelante, cuando María intenta viajar a Jerusalén en barco, el poeta nos dice que les ofreció a los peregrinos embarcados su cuerpo como pago: “he buen cuerpo: est' le daré a gran baldón que non les daré otro don” (310-12).

En la escena quizás más erótica del poema, María se vale de su atractivo físico para incitar a todos los peregrinos del barco:

La barqua van rimar
 e luego s' meten a la mar.
 Luego alçaron las velas,
 toda la noche andan a las estrellas;
 mas de dormir non a y nada,
 porque María es aparellada.
 Primeramen los va tantando;
 después, los va abraçando.
 E luego s'va con ellos echando,
 a grant sabor los va besando.
 Non abía he tan ensenyado
 siquier mançebo siquier cano,
 non hi fue tan casto
 que con ella non fiziesse pecado. (363-76)

Lo que ocurre básicamente en esta escena, que tiene lugar cuando se izan las velas al viento mientras que la embarcación se adentra en el mar, corresponde a los movimientos fisiológicos de

¹ Todas la citas provienen de la edición crítica de MANUEL ALVAR, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963. Para la transmisión textual del poema véase JERRY R. CRADDOCK, “Apuntes para el estudio de la leyenda de Santa María Egipciaca en España”, *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, I, Madrid: Castalia, 1966. pp 99-110.

María Egipciaca y de los peregrinos durante la relación carnal. La descripción no solamente pormenoriza los pasos de la seducción—"tentando, abraçando, echando"—sino que además muestra su dependencia del discurso de la fisiología sexual al uso, casi olvidado en la actualidad. Para los lectores de la literatura médica medieval, sin embargo, el viento y el mar constituían metáforas que facilitaban su conceptualización de las funciones corporales durante el encuentro sexual.

En la opinión de los médicos medievales, la visión de una mujer hermosa aumenta el deseo o apetito sexual masculino, residente en el hígado. Este aumento de la libido determina que el corazón lata más rápidamente y pueda transportar el aire o neuma a la cavidad interna del miembro masculino, condición ésta previa al coito². Cuando el placer causado por los movimientos durante la cópula sexual hace subir la temperatura corporal, el semen, que se creía almacenado en el cerebro, se licua y se mezcla con el neuma para poder descender hasta la zona genital. En palabras de Constantino el Africano, quien cita a Galeno, este semen mezclado con el neuma tiene la consistencia de un "humor espumoso". Es espumoso, nos explica Constantino, porque cuando el semen pasa por el cuerpo se convierte en espuma como si fuera un "mar tempestoso"³.

Por lo que respecta al poema, después de satisfacer María

² Para una discusión más amplia de la fisiología sexual en la Edad Media, véase el libro de DANIELLE JACQUART and CLAUDE THOMASSET, *Sexuality and Medicine in the Middle Ages*, Princeton, Princeton, 1988. Informativos son los artículos siguientes: HELEN RODNITE LEMAY, "Human Sexuality in Twelfth-Through Fifteenth-Century Scientific Writings", *Sexual Practices and the Medieval Church*, eds. Bullough and Brundage, Buffalo: Prometheus Books, 1982, pp. 187-205, y "William of Saliceto on Human Sexuality", *Viator*, 12 (1981), pp. 65-81; JAMES ROCHESTER SHAW, "Scientific Empiricism in the Middle Ages: Albertus Magnus on Sexual Anatomy and Physiology", *Clio Medica*, 10 (1975), pp. 53-64. Véase también la introducción de nuestra edición del *Speculum al foderi*, traducido como *The Mirror of Coitus*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.

³ "Item Galenus in libro de cura membrorum: semen est epi ritus et humor spumusus. Spumusus autem fit humor per motum, sicut est videre in tempestate maris" (CONSTANTINO EL AFRICANO, *De coitu*, ed. Enrique Montero Cartelle, Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela: 1983, p. 77). PETER BROWN en su estudio reciente sobre el cuerpo y la sexualidad comenta que en la antigüedad el cuerpo masculino funciona sexualmente como "a human Expresso machine" (*The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York: Columbia University Press, 1988, p. 17).

Egipciaca a los peregrinos, el poeta nos dice que surge una terrible tempestad con olas gigantescas y lluvias tan recias que llenan de temor a los peregrinos. María Egipciaca, en cambio, ignora completamente la adversa condición atmosférica y en vez de rezar o consolar a los peregrinos amedrentados por el rigor de la tormenta, ella se desnuda y les invita a “jugar”. Y como “tanto la querién”, según refiere el poeta, “toda su voluntat complién”.

La conducta de María Egipciaca durante la tempestad refleja lo que los médicos consideraban ser la reacción típica de una mujer durante el encuentro sexual. Explicaban los médicos que el aumento del neuma en la mujer, así como en el hombre, producía una “tormenta espantosa” en el cuerpo durante el acto sexual. En el cuerpo masculino, este exceso de aire se alojaba en la estrecha cavidad del órgano sexual. Por lo tanto, este neuma comprimido con el semen en el reducido espacio del miembro masculino inducía a los hombres excitados sexualmente a actuar como “bestias rabiosas”. Por el contrario la mujer, cuyo útero era amplio y espacioso, aguantaba mucho mejor este aumento y presión. Mientras que el hombre actuaba violentamente para expulsar su semen y aliviar la tensión, la mujer era capaz de excitarse repetidas veces. Sexualmente, la tranquilidad de María en medio de un mar tempestuoso, refleja su estado físico en un mar de peregrinos lascivos⁴. Estas alusiones a la fisiología sexual, las descripciones de la seducción y los retratos del cuerpo femenino, frecuentes en la primera parte de *La vida de Santa María Egipciaca*, eran potencialmente peligrosas para el lector masculino de la Edad Media. Si los mancebos en las calles de Alejandría y los peregrinos en el barco con rumbo a Jerusalén corrían el riesgo de perder la vida y condenarse por contemplar el cuerpo de María Egipciaca o pasar unos minutos de placer carnal con ella, cabe preguntarnos entonces si el público que leía o escuchaba hablar sobre los encantos físicos de María Egipciaca y sus experiencias sexuales no caería en la misma tentación que los personajes masculinos del poema. Y en segundo lugar, ¿hasta qué punto el poeta medieval, quien excitaba al público masculino con sus palabras y descripciones, no remedaba él mismo las acciones de la pecadora?

Era un hecho harto conocido en la Edad Media que la imagen

⁴ Véase el artículo de JOAN CADDEN, “It Takes All Kinds: Sexuality and Gender Differences in Hildegard of Bingen’s *Book of Compound Medicine*”, *Traditio*, 40 (1984), pp. 149-174.

de una mujer hermosa, o bien la descripción de una pareja durante el acto sexual, podían excitar al hombre. De hecho, según los médicos el origen de toda actividad sexual se encontraba en la imaginación erótica⁵. Alberto Magno explicó que “la imagen del sexo opuesto, reproducida en la mente del amante, es un requisito importante para el ayuntamiento humano porque la imagen de una mujer amorosa excita al hombre cuando percibe su forma con los ojos del corazón”⁶. Como enseñó Andreas Capellanus, repitiendo una observación de muchos doctores, el amor “no surge de ninguna acción sino que sólo de la idea formada en la mente como resultado de una cosa vista”. Una vez que esta figura de la amada es representada mentalmente, el amante empieza a desear esta figura. Este deseo contribuye a que la temperatura del cuerpo aumente y por lo tanto a que el amante se concentre más intensamente en la amada: el amante “se pone a pensar en los rasgos de ella, contemplando cada parte; se imagina la forma de los rasgos escondidos de la amada”⁷.

Los manuales médicos sobre la higiene sexual, como el *Speculum al foderi*, explicitan los rasgos físicos de la mujer que un hombre debe contemplar o imaginar para prepararse para el coito:

De la noblesa de les fembres: e la bellesa és que haja en la fembra quatre coses molt negres, és a saber, los cabeyls de les ceyles e les pastanyes e lo negre dels ulls; e quatre [coses] molt vermelles, és a saber, la color e la lengua e les ginyives [fol. 49v] e los lambrots; e quatre [coses] molt blanques, és a saber, lo color e les dents e el blanch del ulls, e les cuxes. E quatre [coses] moltes estretes, és a saber, los forats del nas e les orelles e la boqua e les tetes e los peu[s]; e quatre coses molt primes, és saber, les selles e les narils

⁵ “Tria vero sunt in coitu: appetitus ex cogitatione fantastica” (CONSTANTINO, *De coitu*, p. 80).

⁶ ALBERT THE GREAT, *Man and the Beasts: De animalibus* (Books 22-26), trans. James J. Scanlan, New York: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1987, p. 60.

⁷ “Quod autem illa passio sit innata, manifesta tibi ratione ostendo, quia passio illa ex nulla oritur actione subtiliter veritate inspecta; sed ex sola cogitatione quam cincipit animus ex eo quod vidit passio illa procedit. Nam quum aliquis videt aliquam aptam amoris et suo formatam arbitrio, statim eam incipit concupiscere corde; postea vero quotiens de ipsa cogitat, totiens eius magis ardescit amore, quosque ad cogitationem divenerit plenior. Postmodum mulieris incipit cogitare facturas, et eius distinguere membra suosque acuts imaginari eiusque corporis secreta rimari ac cuiusque membri officio desiderat perpotiri” (ANDREAS CAPELLANUS, *On Love*, ed. P. G. Walsh, London: Duckworth, 1982, p. 34).

e los lambrots e les costelles; e quatre [coses] molt grans, és saber, e front, los ulls e los pits e les anques; e quatre molt rodones, és saber, lo cap, el coll e los brassos e les pernes; e quatre ben odorants, és saber, la bocha, les narils, les axelles, e el cony (8.12, 77; trans. 32-3)⁸.

La plasmación mental del cuerpo femenino constituía una estrategia discursiva, sumamente recomendada, sobre todo a los tímidos e impotentes, cuyo fin era predisponer a los hombres para el encuentro sexual. John of Gaddesden, como prevención de la esterilidad masculina, aconsejaba que los hombres que sufrían de este mal se divirtieran con canciones eróticas, discutieran abiertamente el acto sexual (incluso vieran a otros en el acto) y conversaran con mujeres hermosas. Otro médico, Miguel Savonarola insistía igualmente en que los hombres “escuch[ar]n cuentos, canciones y cosas semejantes” y luego “imagin[ar]n el acto sexual durante mucho tiempo hasta que se si[ntiera]n listos para el coito”. Como estos médicos claramente muestran, en la Edad Media se aceptaba como parte de la fisiología sexual un componente discursivo, y por ello se creía que prácticas tales como hablar de amor, conversar con bellas mujeres o escuchar anécdotas eróticas favorecían las condiciones imaginarias que culminaban en el coito⁹.

⁸ El autor del *Libro del cuidado de la salud* sugiere la cura siguiente para la impotencia: “Y entre lo que mueve a la reflexión y despierta a la imaginación, se enumeran la prolijidad del coito y el pensar en él y en sus situaciones, la variedad de sus formas, como las distintas formas de refinamientos, el bienestar, las hermosuras del lujo, las estatuas de las cámaras privadas, y de los vestíbulos con pechos rellenos y mejillas acicaladas. . . . Se imagina el goce y la perfección del coito, hasta el punto de que las disposiciones naturales se concentran, se expulsan las sustancias y se ponen en movimiento los órganos del apetito sexual por obediencia a la imaginación” (ABDALLAH B. AL-JATIB, MUHAMMAD B., *Libro del cuidado de la salud durante las estaciones del año o libro de higiene*, trans. María de la Concepción Vázquez de Benito, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984, p. 154).

⁹ Huelga decir que en el mundo hispano-árabe estos afrodisíacos discursivos fueron codificados en tratados de higiene sexual. Obras como el *Jardín perfumado* sugieren que se escuchen cuentos eróticos y se le ofrezcan al lector anécdotas para ser tomadas como si fueran medicinas. Véase el artículo de MÁRQUEZ VILLANUFVA, “Las lecturas de Deán de Cádiz”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 135 (1983), pp. 331-345. Recientemente LUCE LÓPEZ-BARALT ha publicado varios estudios sobre la tradición del “Kama Sutra” en España: “«Un Kama Sutra Catalán» del siglo xvi” y “Un Kama Sutra español: El primer tratado erótico de nuestra lengua”, *Vuelta*, 171 (1991), pp. 14-22.

Si la gente medieval reconocía los efectos fisiológicos que una historia o descripción erótica podía tener en el cuerpo humano, ¿qué esperaba conseguir el autor al dibujar verbalmente para su público el cuerpo de María Egipciaca o referir sus aventuras eróticas? Mientras el poeta denunciaba los pecados de María Egipciaca, ¿no estaba a la vez incitando a sus lectores a pecar? Como respuesta a estas preguntas, debemos tener en cuenta que las normas literarias muchas veces obedecían, como precepto organizador, a los paradigmas científicos y por lo tanto existía una relación analógica entre el acto creativo de componer una obra literaria y los recursos higiénicos de controlar la complexión corporal¹⁰. A nuestro juicio, la manera en que el poeta relata la historia de una mujer que se transforma a lo largo del texto de prostituta en santa es equiparable al proceso por el que pasa el lector: su cuerpo enfermizo alcanza un estado de bienestar sexual.

De acuerdo con la etiología medieval, la salud consistía en un equilibrio de siete componentes categorizados como *naturales*: los elementos, las calidades, los humores, los miembros corporales, las energías, las operaciones y los espíritus¹¹. Cualquier desequilibrio entre los componentes *naturales* producía una enfermedad. Para mantenerse sano y no enfermarse, los médicos recomenda-

Su edición e introducción detallada (en prensa en Ediciones Siruela) de la versión *aljamiada* del Kama Sutra español (MS GS-2 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia en Madrid) promete ser el estudio más exhaustivo del eroticismo oriental en España.

¹⁰ No sólo nos referimos a la relación bien conocida entre la catarsis corporal y la tragedia clásica, sino a la poética de los escritores medievales como don Juan Manuel, quien emplea una metáfora médica para describir la manera en que escribió los ejemplos en el *Conde Lucanor*: "Por ende, yo, don Johan, fijo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera et del regno de Murçia, fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude, et entre las palabras entremetí algunos exiemplos de que se podrían aprovechar los que oyeren. Et esto fiz segund la manera que fazen los físicos, que quando quieren fazer alguna melizina que aproveche al figado, por razón que naturalmente el figado se paga de las cosas dulçes, mezclan con aquella melezina que quieren melezinar el figado açucar o miel o alguna cosa dulce [...] et a., esta semeiança, con la merçed de Dios, será fecho este libro, et los que lo leyeren" (*El Conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecha, Madrid: Clásicos Castalia, 1969, p. 52).

¹¹ Para una explicación más extensa de los componentes *naturales*, véase el libro de RUDOLPH E. SIEGEL, *Galen's System of Physiology and Medicine*, Basel: S. Karger, 1968, pp. 196-357, y el estudio de LAÍN ENTRAIGÓ, *El cuerpo humano*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, pp. 63-208.

ban un cuidadoso control de los hechos *no-naturales*: el comer y el beber, el dormir y la vigilia, el movimiento y el descanso, la evacuación y la repleción, y el coito¹². Un exceso o una deficiencia en cualquiera de estas actividades tendía a destruir el equilibrio de los componentes *naturales*. Por lo tanto, según las directrices de la higiene medieval, para contrarrestar el estado enfermizo del cuerpo había que aplicarle alguna sustancia a éste o cambiar la conducta del individuo.

En el terreno sexual, el mismo esquema patológico era aplicable a los seres humanos. Por ejemplo, la excesiva frecuencia de relaciones sexuales podía producir jaquecas, fatiga, calvicie, náuseas, vértigo, ceguera, flatulencia, úlceras, mal aliento, pérdida del olfato, disminución del apetito y llagas en el órgano masculino. Por otro lado una insuficiencia o carencia de contactos sexuales era causante, sobre todo a los que están acostumbrados al “ayuntamiento con mugeres”, de otros padecimientos como depresión y tristeza, dolores estomacales, insomnio, flaqueza, fiebre, llagas en los órganos sexuales y trastornos digestivos. De la misma manera, una imaginación erótica desbordante, que en cantidad moderada servía para preparar al hombre para el coito, podía producir otros tipos de dolencias.

Técnicamente, la enfermedad causada por una imaginación erótica exagerada se llamaba *amor hereos*. Según Bernardo de Gordonio, cuyo *Lilio de medicina* fue uno de los tratados más populares en la baja Edad Media, “esta pasión es corrompimiento determinado por la forma e la figura [de una mujer] que fuertemente está aprehensionada”¹³. Esta meditación intensa sobre la amada precipita el síndrome “rana/Diana”, esto es, un mal funcionamiento de la facultad estimativa del cerebro por cuya causa el hombre ve en algo feo y desagradable, como una rana, algo bello y deseable, como la reina Diana; “El que ama la rana piensa que es estrella diana”¹⁴. Algunos teóricos mantenían que para el ena-

¹² Sobre el origen de la idea de los hechos *no-naturales*, véase: L. J. RATHER, “The «Six Things Non-Natural»: A Note on the Origins and Fate of a Doctrine and a Phrase”, *Clio Medica*, 3 (1968), pp. 337-47; JEROME J. BYLEBYL, “Galen on the Non-Natural Causes of Variation in the Pulse”, *Bulletin of the History of Medicine*, 45 (1971), pp. 482-85; PETER H. NIEBYL, “The Non-Naturals”, *Bulletin of the History of Medicine*, 45 (1971), pp. 486-92.

¹³ BERNARDO GORDONIO, *Lilio de medicina*, eds. John Cull and Brian Dutton, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991, pp. 107.

¹⁴ Esta expresión era de amplia circulación en la Edad Media. Véase el estudio de PEDRO CÁTEDRA, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca:

morado había un elemento de placer en esta cavilación constante, ya que la anticipación del placer sexual le hacía al hombre imaginar los posibles deleites que su amada le podía ofrecer¹⁵. Otros teóricos relacionaban esta enfermedad con la melancolía, mientras que otros se empeñaban en identificar la parte del cuerpo en que residía la enfermedad; algunos decían que era en los testículos, otros en el hígado o incluso en el corazón. A pesar de las diversas etiologías, la mayoría de los médicos coincidían en el pronóstico de que los hombres aquejados de esta enfermedad sufrirían una variedad de trastornos físicos y mentales. He aquí algunos de los que señala Bernardo de Gordonio:

pierden el sueño e el comer e el beber e se enmagresce todo su cuerpo, salvo los ojos, e tienen pensamientos escondidos e fondos con sospiros llorosos. E si oyen cantares de apartamiento de amores luego comiençan a llorar e se entristecer, e si oyen de ayuntamiento de amores, luego comiençan a reír e a cantar [...] La pronosticación es tal que si los hereos non son curados, caen en manía o se mueren (108).

Universidad de Salamanca, 1989, p. 57. Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, presentó los versos siguientes en su comentario sobre el capítulo 16 del *Libro de los Jueces*: “Ita ergo accidit ex figura celi aliquem ad amandum moveri aliquem insane, licet e converso non sit motus, et quia non est concordia illa ad alias formas, quamquam pulchras, non afficietur iste vir sic ad alias mulieres, sicut ad istam, licet pulchriores sint. Unde vere dixit ille qui dixit: “Quisquit amat ranam, ranam putat esse Dianam” (CÁTEDRA, *Amor y pedagogía*, 190). Véanse también los comentarios de Gerard of Berry: “Causa ergo huius passionis est error ututis estimatiue que inducitur per intentiones sensatas ad apprehendenda accidencia insensata que forte non sunt in persona. Unde credit aliquam esse meliorem et nobiliorem et magis appetendam omnibus aliis” (GERARD OF BERRY, *Notule super Viaticum*, ed. Mary Wack, *Lovesickness in the Middle Ages: The “Viaticum” and Its Commentaries*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, p. 198).

¹⁵ ARNALD DE VILLANOVA, por ejemplo, explica “quod amor talis (videlicet qui dicitur hereos) est vehemens et assidua cogitio supra rem desideratam cum confidentia obtinendi delectabile apprehensum ex ea” (*Tractatus de amore heroico*, ed. Michael McVaugh, Barcelona: Seminarium Historiae Medicae Cantabrigie, 1985, p. 46). Gerard of Solo identificó el tipo de placer que los hombres esperaban: “estimatio multum fortis et assidua circa amorem mulieris propter actum coitus exercenduxit sibi intentionem congregationis sue super pulchritudinem quarundam formarum et figurarum” (de *Questio de amore hereos*, citada por McVAUGH en la introducción a su edición del *Tractatus de amore heroico* de Arnald de Villanova, p. 36).

Para curar tal enfermedad la terapia recomendada por los médicos era básicamente la siguiente: desplazar las imágenes mentales que destruían el cuerpo del enamorado por otras que lo restituyeran a su estado más equilibrado. Una manera de llevar a cabo este desplazamiento consistía en la creación de estímulos como viajes, música y jardines: “[que] sea ocupado en algunas cosas necessarias que faga, segund dize Ovidio: «Da al vazío de la memoria algund afán que lo detenga». E después fazle que ame a muchas mugeres por que olvide el amor de la una, como dize Ovidio: «Ve por lugares fermosos resplandescientes e fallarás mill colores de las cosas»” (Gordonio, p. 108)¹⁶. Otra técnica proponía que el paciente “sea açotado fuertemente e muchas vezes fasta que comience a feder” (p. 108)¹⁷. Aparte de estos métodos, el más eficaz resultó ser aquel que obligaba al enfermo a ver o participar en acciones abyectas como oler las heces de la amada o ver un paño ensuciado con sangre menstrual: “saque el paño de la sangre de su costumbre debaxo de sí, e muéstregelo súbitamente delante su cara, e déle grandes bozes diziendo: «Mira qué tal es tu amiga como este paño»” (Gordonio, p. 109).

Según Petrus Hispanus, la denigración de la amada era una cura útil porque “verumptamen retrahit mentem vel cogitationem patientis a re dilecta” (Wack, pp. 228-9). En consecuencia, un procedimiento resultante de estas teorías fue encargar a una persona, confabulada con el médico, que sustituyera las imágenes placenteras de la amada con imágenes abyectas del cuerpo femenino. Gordonio, por ejemplo, ofrecía algunas elocuciones específicas: “comience a dizir mal de su enamorada, diziendo que es tiñosa e boracha e que se mea en la cama e que es epilénti-

¹⁶ BONA FORTUNA relata que para curar a un paciente le acusó de ser un asesino para que se fuera de la región donde vivía su amada; luego olvidó sus preocupaciones amorosas y recuperó la salud (*Tractatus super Viaticum*, Wack, p. 263).

¹⁷ JACQUES FERRAND, en su compendio sobre el amor hereos (siglo XVII) advierte que este remedio puede ser demasiado radical: “Some physicians recommend locking lovers up in prison and administering frequent punishments if they are young adolescents, but Gordon goes too far, I think, when he says the lover should be spanked and whipped *donec totus incipiat foetere*, until he begins to smell bad all over. More appropriately, the ancients used to stop young wenchers from their lusty ways by attaching a ring or clasp to the fore-skin, according to the physician Celsus” (*A Treatise on Lovesickness*, trans. Donald A. Beecher and Massimo Ciavolellay, Syracuse: Syracuse UP, 1990, p. 325).

ca e fiere de pie e de mano e que es corrompida e que en su cuerpo tiene torondos, especialmente en su natura, e que le fiede el fuelgo e es suzia, e diga otras muchas fealdades'' (p. 108). Esta forma de terapia fue extensivamente articulada a través de los siglos en las obras de Lucretius, Ovidio, Andreas Capellanus, Boccaccio, Eximenis, Arnald de Villanova, Juan de Mena y Juan Luis Vives. Juan de Mena la resume de una forma más delicada que la mayoría de los autores:

Vale para aborrescer considerar los afanes rescebidos por la amiga, e acatar los pocos galardones della conseguidos [...] quando la mesurares por façiones toda via enderesce qual quier daño que tengan a la peor parte porque a ti paresca mayor así commo si fuere baça llámale tú negra, si fuere blanca presume que es mal graciosa, si tuviere mucha gracia, presume que es magra en la persona, si fuere buena piensa que es grosera¹⁸.

En este sentido, Ovidio en su *Remedios del amor* era bastante más brusco:

Si ella [la amada] tiene pechos rellenos y redondos, dile que es tan gorda como un puerco; si es delgada, llámala palillo; si es morena, dile que es tan negra como una caldera; si es instruida en cortesía, llámala orgullosa; si es simple, llámala palurda. Cualquier talento que no tenga, anímala a presentarlo; si no tiene voz para cantar, insiste en que cante; si tropieza a menudo, oblígala a bailar; si no es elocuente, oblígala a hablar. . . Si es coja, haz que pasee; si sus dientes son ganchudos, hazla reír¹⁹.

La terapia que predomina en las teorías medievales sobre la patología amorosa aparece también en la *Vida de Santa María Egipciaca*. Para paliar las descripciones eróticas de la María pecadora que aparecen en la primera parte, el autor presenta descripciones abyectas de la María arrepentida en la segunda parte. Tras arrepentirse en Jerusalén, María pasa más de cuarenta años vagando por el desierto en penitencia por sus pecados. Como consecuencia de esta ardua vida, el hermoso cuerpo de María se convierte en algo repugnante y desagradable:

¹⁸ JUAN DE MENA, *Tratado de amor*, ed. María Luz Gutiérrez Araus, Madrid: Ediciones Alcalá, p. 103.

¹⁹ OVIDIO, *The Remedies for Love. The Art of Love*, trans. Rolfe Humphries, Bloomington: Indiana UP, 1957; 179-206, p. 191.

Toda se mudó d'otra figura,
 qua no ha panyos nin vestidura.
 Perdió las carnes e la color,
 que eran blancas como la flor;
 los sus cabellos, que eran rubios,
 tornáronse blancos e suzios.
 Las sus orejas, que eran albas,
 mucho eran negras e pegadas.
 Entrenebridos abié los ojos;
 abié perdidos los sus mencojos.
 La boca era empeleçida,
 e derredor muy denegrida.
 La faz muy negra e arrugada
 de río viento e de la elada
 La barbiella e el su grinyón
 semeja cabo de tizón.
 Tan negra era la su petrina,
 como la pez e la resina.
 En sus pechos non abía tetas,
 como yo cuido eran secas.
 Braços luengos e secos dedos,
 quando los tiende semejan espetos.
 Las unyas eran convinientes,
 que las tajaba con los dientes.
 El vientre abié seco mucho,
 que non comié nengun conducho.
 Los pieses eran quebaçados . . . (720-46)

Tan repulsiva es la figura de la María penitente que espanta al monje Gozimán cuando se encuentra con ella:

Luego que la oraçión finó
 la figura de María vio;
 de María visiblemente la figura
 sin nenguna cobertura.
 Non es cubiert d'otro vestido,
 mas de cabello que le es creçido;
 sus crines albas como las nieves
 d'essas se cubre fasta los pieses.
 Non abié otro vestimento;
 quando aquell erzié el viento,
 deyuso parecie la carne quemada
 del sol e del la helada. (948-959)

Las descripciones de la segunda mitad del poema que documentan la transformación física de María Egipciaca, sirven para igualar y contrapesar las descripciones eróticas de la primera parte. En vista de los consejos médicos sobre la sexualidad, este equilibrio textual que el autor consigue al final de su poema corresponde al equilibrio sexual que el lector recupera al terminar la obra. Así como las imágenes eróticas estimulan el deseo masculino al principio del poema, los retratos abyectos de la segunda mitad lo anulan. Efectivamente, el poema produce en el lector una especie de catarsis sexual en cuanto que el organismo masculino corrompido por las imágenes de la María pecadora recobra su equilibrio a través de las imágenes curativas de la María arrepentida. El valor médico de este poema reside en su capacidad de desmitificar el cuerpo femenino, dándole al hombre el poder de transformar cualquier figura deseable, sea de su esposa, su amada o su amiga, en una visión repugnante. Las imágenes codificadas en el poema funcionaban como fármacos poéticos a los que los lectores podían recurrir para poder controlar sus deseos enfermizos o pecaminosos. Por lo tanto el poema funciona como una guía higiénica, no sólo dándole al lector consejos sexuales, sino también ofreciéndole el medicamento más conveniente para mantener su salud.

MICHAEL SOLOMON
Emory University

EROTISMO MESONIL EN *EL MESÓN DE LA CORTE* Y *LA NOCHE TOLEDANA* DE LOPE DE VEGA: DE LA PALABRA AL GESTO

A Mercedes Barco y Antonio Torres

Si la palabra y el gesto son elementos indisociables en toda obra teatral, este engarce adquiere una relevancia especial en obras cuyo espacio textual y escénico favorece la atmósfera erótica. Es el caso de *El mesón de la Corte* y *La noche toledana* de Lope de Vega. El universo mesonil que sustenta dichas comedias favorece el juego oral y corpóreo, la tensión seductora que dirige la palabra a su materialización física en el espacio y en el tiempo, que orienta la sugerencia hacia el acto. Propongo, pues, leer un texto teatral pensando que el gesto está inscrito en el mismo. Teniendo en cuenta una vez más que el poeta escribió su obra pensando en la representación, me propongo analizar la especificidad de una literatura configurada intrínsecamente en función del cuerpo que le dará vida en las tablas; cuerpo que da forma en la letra misma a una estética determinada. Al mismo tiempo, y de manera complementaria, los aspectos físicos de la actuación se ven sustentados por el armazón de un texto literario. Lope conjuga en su nueva fórmula la frescura corpórea del tablado, influido, como ya hemos venido indicando, por los cómicos italianos *dell'Arte*¹, con el rigor literario propiamente dicho. Nos encontramos en un momento crucial en la evolución del teatro español del Siglo de

¹ Cf. mis artículos "Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope", *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 323-333 y "El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos* de Lope", VI^e Colloque International du G.E.S.T.E.: *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro* (Toulouse, 18-20 de abril de 1991), Université de Toulouse-Le Mirail, en prensa.

Oro, en el que la comedia lopesca naciente va encontrando sus modalidades específicas.

Es el mesón lugar cerrado y abierto a la vez, pero suficientemente aislado como para permitir y favorecer una atmósfera festiva y erótica, en el que una libertad momentánea se despliega en el espacio de las tres jornadas. Si el arte teatral es en buena medida un desvelar secretos, verdades o mentiras mediante el juego de las apariencias dramáticas, el mesón se presenta como un paréntesis espacial en el que ciertas verdades eróticas encuentran una vía de expresión privilegiada. Aunque los aspectos representativos de la comedia están, en sentido estricto, fuera del texto, el proyecto de la representación se inscribe en el texto mismo y condiciona la masa de su invención, tanto el concepto transmitido como el arte y la manera con que se ofrece a los actores.

Tanto *El mesón de la Corte* (1588-1595) como *La noche toledana* (1605)² se desarrollan fundamentalmente en un mesón, madrileño en la primera obra y de Toledo en la segunda. Tanto una obra como otra constituyen un itinerario teatral dirigido por el cortejo amoroso y la búsqueda de una consumación cuyas características diversas condicionan los avatares del camino hacia ellas. En este sentido, afirma Anne Ubersfeld:

...le texte de théâtre est encore plus plat qu'un autre (au niveau textuel s'entend): la spatialité n'y est pas décrite (les descriptions de lieux y sont toujours faibles [...]). Elles sont d'ailleurs fonctionnelles, rarement poétiques, orientées, non vers une construction imaginaire mais vers la pratique de la représentation, c'est-à-dire de la *mise en espace*. D'autre part, [...] une poétique spatiale du texte, si elle peut y être vue n'a de caractère qu'accidentel³.

Si, por un lado, compartimos la primera parte de su aserto (“...le texte de théâtre est encore plus plat qu'un autre”), precisamente porque la construcción imaginaria del texto cuenta

² Cf. S. GRISWOLD MORLEY y COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 590 y ss. En cuanto a la edición de las comedias de Lope, cito por: LOPE DE VEGA, *Obras de Lope de Vega*, ed. Real Academia Española (Nueva Edición), 13 ts., Madrid, 1916-1930, t. 1: *El mesón de la Corte* y t. 13: *La noche toledana*. Doy al final de la cita la referencia *Mesón* o *Noche*, según la obra, seguida de la página. Existen manuscritos de ambas comedias: *El mesón de la Corte*, ms. II-464; ff. 130r-144v de la Biblioteca de Palacio, Madrid; *La noche toledana*, ms. 16.928 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

³ ANNE UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris, 1977, p. 153.

con ser completada en las tablas, discrepamos en cuanto a la falta de una poética espacial, ya que la indicación gestual inscrita en el texto y, en consecuencia, su espacio implícito, forma parte de una elaboración de base rotundamente poética, de un universo textual imaginario que los actores interpretarán a su manera. Y esta elaboración espacial imaginaria no es accidental sino esencial.

Me interesa analizar en primer lugar los procedimientos de *acercamiento y contacto* en el cortejo generados por el *espacio mesonil*; en este sentido, son particularmente interesantes la transcripción textual de la alusión erótica, la sugerencia, la mentira o el silencio. La corporalidad de signos y símbolos será la característica esencial de lo que llamaremos el *gesto simbólico*, en el que los accesorios y la actuación misma del personaje, indicada en el texto, constituyen una sugestiva red de imágenes que intensifica, materializándola, la tensión del viaje erótico. Esta tensión hacia una consumación sexual que parece alejarse sin cesar será el anuncio de un desenlace en el que la moza de mesón, llevará a cabo una *burla erótica generalizada*, pieza clave de la *solución final del enredo*. Las dos comedias presentan una acción semejante.

Juana, la moza de *El mesón de la Corte*, y Lisena, moza de *La noche toledana*, conducen el cortejo a que las someten los huéspedes a un final burlesco en el que todos resultan engañados por la mezcla y confusión de identidades en diferentes aposentos. Las mozas burladoras resultan ser en realidad damas disfrazadas. La misma Juana se ve burlada con consecuencias felices por Pedro, mozo a quien persigue, que resulta ser también mujer y noble. *La noche toledana* es obra mucho más perfecta y evolucionada, en la que el juego erótico encuentra un tratamiento más refinado en la complejidad de los sentimientos amorosos de Lisena, cuyos celos dirigen su acción burlesca. No es mi intención hacer un estudio comparativo de ambas comedias sino analizar los aspectos esenciales de un erotismo gestual muy presente en las dos, teniendo en cuenta la semejanza de su acción.

ACERCAMIENTO Y CONTACTO

No existe en la construcción dramática de ambas comedias un proceso sistemático y lógico que vaya del cortejo a la consumación erótica, ya sea presente o escondida. Las obras son la ilusión de este proceso. La tensión física, provocada por el deseo, se mantiene a lo largo de las tres jornadas en la búsqueda de la

posesión del objetivo erótico clave, la mujer, adoptando formas directas (contacto real), o bien alusivas o simbólicas; la consumación queda fuera de los límites del espacio escénico visible y se ve envuelta en la confusión y oscuridad del aposento, lo que permite dejarla siempre en la duda. La certeza al respecto no es lo que importa en ambas comedias, donde lo que cuenta es crear un laberinto erótico basado en la prolongación del desear lo que no se tiene. Se trata de un principio tópico y manido de la literatura áurea y, por ello, lo que interesa más son las modalidades teatrales con que Lope lo recrea en sus comedias. El deseo es la base del movimiento teatral, y en cuanto motor de la acción, su mantenimiento es garantía de la tensión dramática.

El mesón es lugar de paso, anónimo, con aposentos, llaves, camas y mozas de mesón. Éstas se encuentran, por su condición —de todos conocida— de criadas que suelen extender sus servicios a lo sexual, en el núcleo de los laberintos eróticos creados por la pluma del poeta. Aposentos, decíamos, hacia los cuales van dirigiendo los personajes sus pasos de una forma o de otra. Espacio de libertad erótica para los huéspedes, el mesón es también el espacio de la brutalidad corporal, en el que los golpes y palizas jocosas a los criados son el signo distintivo de un lugar de trabajo duro y cómico a la vez. El lugar teatral mismo, con sus actividades propias de preparación constante de habitaciones, es terreno abonado para la expresión y manifestación de un erotismo franco y directo, muy del gusto de Lope. Así aparece este lugar laberíntico en boca del mozo de mesón, Rodrigo, caballero estudiante que desvió su viaje a Salamanca tras un lance aparatoso con unos ladrones, para dar en el mesón donde el amor por Juana le trae a mal traer:

¡Duro mesón descubierto,
güesped que a todos recibe
y del güesped que en ti vive
inhospitable desierto!

[...]

Por la tablilla que tienes
te conocen y te habitan,
y por las puertas, que incitan,
con que al que pasa detienes.

(*Mesón*, pp. 278-279)

Esas puertas que *incitan* son un claro indicio de los servicios

que proporciona aparte del alojamiento y del sustento. No es extraño que el nombre de la posada sea en esta comedia *Mesón del Ciego*, alusión paródica a Eros, que ha de presidir sus actividades. El erotismo lopesco de su primer teatro se caracteriza en muchas de sus obras por el espíritu burlesco, la comicidad, el desenfado y la osadía. El erotismo mesonil del Fénix está, pues, inmerso en la tradición carnavalesca gozosa y lúdica que inspiró buen número de obras de entretenimiento a finales del siglo xvi y principios del siglo xvii⁴, en la que el cuerpo se celebra en sus actividades esenciales, comida, bebida y actividad sexual. La actividad erótica del mesón estará delimitada por puertas y muros que describen un espacio no ordinario y permisivo en el que las inversiones burlescas harán estallar la risa liberadora. La crudeza en la expresión —signo de este espíritu irreverente— abiertamente manifestada en *El mesón de la Corte*, experimenta una evolución hacia formas más depuradas en la segunda obra que nos ocupa, en la globalidad del texto, manteniéndose aún viva e incluso violenta en la expresión de ciertos personajes. De este modo Beltrán, en *La noche toledana*, será el portavoz del tono audaz, procaz, de la conquista erótica a la que se lanza con su amigo Florencio a su llegada a Toledo. Ante la falta de acotaciones escénicas que indiquen el lugar en el que nos encontramos, nos damos cuenta de que es el personaje mismo, el actor, por tanto, el portador de la indicación espacial. Al principio nos encontramos probablemente en el mesón (Beltrán invita a su amigo a quitarse las espuelas, *Noche*, p. 95). Los dos caballeros se disponen, animados siempre por el donaire osado de Beltrán, a conquistar a dos damas llegadas en coche desde Madrid. El lugar teatral de base está propiciando el itinerario erótico. La distancia espacial entre los personajes será una de las marcas de este primer momento del acercamiento: hombres y mujeres se observan, ya en la calle. La vista, como es bien sabido, primer sentido del descubrimiento amoroso. Utilizaremos este término sin aludir a sentimientos de amor propiamente dicho, sino en un sentido más amplio, más ligero y ligado en la mayoría de los casos a la relación erótica. El espacio erotizado del mesón acompaña y configura sustentándola la lengua del amante, Beltrán, que se prepara:

⁴ Cf. AUGUSTIN REDONDO, “De Don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote*”, *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 182 y ss. Véase también JULIO CARO BAROJA, *El carnaval (Análisis histórico cultural)*, Taurus, Madrid, 1983.

¿Es posible que no ves
de la manera que llego
a jugar de amor el juego
con más alas en los pies
que le pintan a Mercurio,
y con más llave en la mano
que estaba el templo de Jano?
(*Noche*, p. 96)

La frivolidad de las intenciones de Beltrán (“con más alas en los pies”; “y con más llave en la mano”)⁵ queda clara, así como las referencias a un universo, el del mesón, en el que está de paso y en el que el objetivo primordial es *abrir* y *entrar* en los dominios reservados. El evidente significado fálico de *llave* adquiere en este caso una atrevida dimensión gestual, que el cómico podría desarrollar en su actuación. La espacialidad metafórica de su discurso se hace aún más corpórea cuando exhorta a su amigo a acortar distancias: “Llega y háblalas” (*Noche*, p. 98). La lengua, revestida de características semánticas punzantes, será el instrumento primero y esencial que dará paso a la presencia física del caballero en su búsqueda. La misma lengua está inscribiendo el gesto en el texto dramático:

Florencio — Donaire tienes ¡por Dios!
No hay más de llegar y entrar,
como en casa que se alquila.
Beltrán — ¡Ea! Pues, la lengua afila;
corta la pluma de hablar;
pon los ojos para ver
en cierta forma compuestos;
hazme tres o cuatro gestos
para que pueda escoger;
serena el rostro, endereza
el cuerpo, limpia el zapato,
finge vergüenza y recato
volviendo atrás la cabeza.
Frisa el pelo de la frente,
pasa a la barba la mano

⁵ Para el significado fálico de *llave*, cf. mi artículo citado “Algunos aspectos . . .”, p. 328. La expresión “y con más llave en la mano”, que asocia el significado literal al significado erótico-gestual, podría considerarse, pues, como una auténtica acotación implícita. Obsérvese la enorme potencia visual que poseen ciertos textos lopescos.

y muy tierno y cortesano
 llega con la voz doliente,
 y jugando del vocablo
 diles alguna razón
 a quien por sólo un doblón
 suelen hablar con el diablo.

(*Noche*, p. 98)

Los dos caballeros se preparan para atacar. Las características visuales del texto hacen de él un verdadero emblema lleno de ironía y comicidad de lo que probablemente el actor iría representando al mismo tiempo que el texto se estaba pronunciando o en su posterior encuentro con las damas. El texto es aquí gesto. Las posibilidades de actuación son múltiples pero todas ellas dependen de las opciones nada aleatorias sino bien calculadas de la poética erótica lopesca. Se trata de ir acortando distancias. De esta forma, Florencio propone a Gerarda reunirse ambos en la misma posada. Así podrá ofrecerle una colación en el balcón para ver la fiesta de toros. De dos mesones distantes, Lope propone uno solo en su camino hacia el aposento, materialización espacial del deseo:

Florencio — Decidme vuestra posada,
 que, pues sola habéis venido,
 y mi buena dicha ha sido
 que de nadie estéis guardada,
 o yo me pasaré allá,
 o vos a donde yo estoy.

Gerarda — Con algún recelo voy.

Florencio — ¿Qué pensamiento os le da?
 Los dos somos forasteros;
 aquí nadie nos conoce;
 dejad que siquiera goce
 mientras aquí estáis, de veros.

Gerarda — Dije en Madrid que venía
 a Illescas, a mis parientes.

Florencio — Injustos inconvenientes
 estorban la dicha mía.
 Hacedme pariente a mí:
 decid que soy vuestro hermano.

(*Noche*, p. 100)

El espacio mesonil es la garantía del anonimato, del cambio y de la momentánea inversión de papeles, de la mentira liberado-

ra en cuanto al parentesco. “Aquí nadie nos conoce”, afirma Florencio. Ésta será la clave de la sugerencia erótica, negada más tarde en la compleja construcción del edificio dramático, puesto que la antigua amante de Florencio, Lisena, moza fingida del mesón y rival de Gerarda, hará fracasar las intenciones del galán. Gerarda, convencida, acepta ordenando la mudanza a su criado en un acto que será inicio de la experiencia erótica. La ropa será signo visible del acercamiento de los personajes:

Gerarda — Celio.
 Celio — Señora.
 Gerarda — Mi ropa
 muda luego a la posada
 destos hidalgos.
 (Noche, p. 101)

Del mismo modo, en *El mesón de la Corte*, el engaño sobre el parentesco genera un enredo aun más osado, entre Pedro, dama noble disfrazada que hace las veces de mozo de mesón enredador, su padre y su galán, que no la reconocen:

Mi padre me hace alcagüete,
 mas ¿qué maravilla ha sido,
 si quien era mi marido
 en otro tanto se mete?
 (Mesón, p. 290)

Si *La noche toledana* es obra más evolucionada que trata el acercamiento erótico entre personajes con mayor maestría y sutileza, *El mesón de la Corte* propone un vaivén constante entre el acercamiento y la distancia de hombres y mujeres, partiendo de un contacto corpóreo mucho más inmediato, directo y violento bajo formas como el *pellizco*, el *rasguño*, el *asir*, entre otros⁶. Tras un primer contacto brutal, por medio de un pellizco, entre el caballero Lisardo y Juana justo en el momento en el que ésta abre el aposento donde él va a instalarse y le propone entrar, los dos personajes se separan de nuevo para permitir el juego seductor de las distancias, a través del diálogo:

Juana — ¿Qué queréis?
 Lisardo — Llegaos aquí:

⁶ Cf. M. TORRES, “Algunos aspectos...”, art. cit., pp. 329 y ss.

evocada por el nombre propio, se unen los significados *duro* y *dar*, de claro alcance erótico⁷. La red semántica erótica que va configurando un cuerpo marcado por la erección grotesca⁸ se extiende a la réplica irónica de Pedro: “A lo menos, Lanzarote”. La alusión paródica al héroe hace intervenir al mismo tiempo las características semánticas bien conocidas *lanza-penis*⁹, reforzadas por el sufijo *-ote* que, en el contexto, sería sentido como aumentativo degradante. Francelo, competidor incansable de Belardo, replica, “mírame a mí / que yo también soy cofrade”, lo que es, a nuestro juicio, unido a todo el conjunto, un indicador gestual para el actor cuya apariencia corpórea prominente provocaría hilaridad general. La configuración física del personaje, su movimiento, sus ademanes encuentran apoyo en la creación textual, cuyo alcance imaginario ilimitado depende del genio de los actores.

Las bromas en torno a la figura del *capón* son especialmente interesantes. De nuevo es Pedro en *El mesón de la Corte* el centro de toda una serie de juegos verbales y corporales con motivo de su femineidad. Su condición de mujer permite a Lope jugar con la ambigüedad que supone la atracción que representa Pedro para los propios hombres, dando lugar a los bruscos contactos mesoniles que conocemos: pellizcos, coces, insultos. Sin olvidar que la apariencia física marcada por el vestido es la de un hombre. El capón, hombre y mujer a la vez, será pues una de las figuras clave de la comicidad mesonil, de la risa carnavalesca irreverente que desdibuja los patrones convencionales mediante el arte de la inversión. Inversión ficticia, puesto que la restitución de la identidad sexual se verifica al final de la comedia, pero permite, no obstante, hacer reír en torno a un motivo tradicional conocido:

Pedro	—	¡Ay Dios!
Lisardo	—	¿Qué tienes, capón?

⁷ Para los significados eróticos de *duro* y *dar* Cf. PIERRE ALZIEU, ROBERT JAMMES, YVAN LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1984; *Dar (futuere)*, 73, 1; 74, 35; 11, 3; *Duro (rigidus)*, 85, 6; 143, 8; 133, 4. En adelante citaré esta obra con la mención *Poesía erótica*, seguida de los números del poema y del verso.

⁸ En cuanto a la imagen grotesca del cuerpo, véase MIKHAIL BAKHTINE, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Gallimard-Collection Tel, Paris, 1970, p. 316.

⁹ Cf. *Poesía erótica*, 3, 38; 24, 7; 25, 56, 63; 122, 11; 144, 130.

- Pedro — Diome un salto el corazón
sólo en haberme tocado,
que no sé qué me sentí.
- Lisardo — Como eres medio mujer,
ya te pensaste caer
del pellizcón que te di.
¿No ves que es esta amistad?
[...]
Llégate.
- Pedro — ¿Dónde?
- Lisardo — Aquí junto.
[...]
Pedro, estoy enamorado.
- Pedro — ¡Por Dios, que lo dice bien!
¡Guarda afuera, Satanás!
(*Mesón*, p. 285)

Desde el punto de vista femenino también existen juegos sobre la ambigüedad sexual de Pedro, que atrae tanto a hombres como a mujeres. Juana no deja de solicitar a su compañero. El silencio tras la alusión erótica pone de relieve su verdadera significación:

- Juana — Aunque yo, Pedro, no sé
los secretos de tu casa,
el deseo que me abrasa
me dice bien que los ve.
[...]
- Pedro — No quiero para con vos
mostraros lo que seré;
pero yo os lo mostraré
estando solos los dos.
(Entra Rodrigo)
(*Mesón*, p. 288)

Nada podemos afirmar rotundamente en estos terrenos de la representación gestual realizada por los actores. Lo que parece innegable es que expresiones como “los secretos de tu casa”, metáfora evidentemente sexual referida al cuerpo del hombre y apoyada por el plural, así como los significados de “los ve”, o “mostrar” no se podrían representar sin los movimientos y gestos adecuados que permitieran crear la necesaria complicidad con el público.

EL GESTO SIMBÓLICO

En el camino de los personajes hacia el goce, los atributos mesoniles dan pie a la configuración de escenas en las que el gesto simbólico no sólo sugiere significados eróticos escondidos o anuncia el goce perseguido, sino que crea una red simbólica visual que escenifica el juego amoroso. Estos elementos son apoyos visuales de una estética gestual propuesta por el dramaturgo en su texto¹⁰. Veamos algunos ejemplos.

Al final de la primera jornada de *La noche toledana*, Florencio, caballero que corteja a Gerarda, antiguo galán enamorado de Lisena, como sabemos, reconoce a ésta en el mesón. También en esta comedia la dama noble disfrazada de criada es personaje femenino central: Lisena se hace pasar por moza de mesón con la esperanza de encontrar a su amante huido. Asistimos a una hermosa escena llena de coquetería y sugerencias, construida en torno a un signo central cargado de significaciones eróticas, como sabemos: el agua. La actividad mesonil cotidiana que incluye el que la moza lleve un aguamanos al caballero que va a comer, da pie a un diálogo sustentado por una cadena metafórica en la que la mujer, vertiendo agua en las manos del galán, alivia su ardor interno. El agua, elemento frío y húmedo asociado a la mujer, permite en este caso desencadenar todo un juego polisémico en el que dicho elemento no deja de sugerir, al mismo tiempo, la posibilidad de un encuentro erótico. Así reclama Florencio el alivio simbólico a su ardor, “Haced traer aguamanos” (*Noche*, p. 106), en una suerte de acotación implícita que indica bien de qué modo la dramaturgia escénica lopesca está inscrita en el texto:

(Sale Lisena, con plato, jarro y toalla)

[...]

Florencio — ¿Sabéis qué fuego hay en mí,
y qué pensamientos vanos?
Echad, por ver si templáis
por la mano el corazón.
¿De qué es tanta suspensión?

¹⁰ En cuanto a la dimensión visual del teatro lopesco, bastante descuidada por la crítica, véase el trabajo fundamental de VÍCTOR DIXON, “La comedia de corral de Lope como género visual”, *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 35-58. Véase también JOHN E. VAREY, “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón”, *Edad de Oro*, 5 (1986), pp. 271-297.

¿Qué tenéis?, ¿qué me miráis?

(Aparte)

Lisena — ¡Cielos! ¿No es éste Florencio?

Florencio — ¡Cielos! ¿No es ésta Lisena?

(*Noche*, p. 107)

La mano es, como sabemos, símbolo esencial de la entrega amorosa y, en este caso, y de manera mucho más delicada y sugestiva que en los actos amorosos de *El mesón de la Corte*, las manos de Lisena y de Florencio aparecen en escena unidas por esa agua de significados múltiples, envueltas en una imagen emblemática y estimulante de larga tradición. El lavatorio de pies y manos del amante realizado por la amada como ritual que precede al encuentro sexual, aparece en textos tradicionales castellanos y sefardíes. El agua de toronjil es la empleada normalmente en esta ceremonia y el *toronjil* es lo que siembra Belardo para las mujeres mentirosas en el romance “Hortelano era Belardo” del *Romancero general* de Lope¹¹. No se precisa en la comedia ninguna alusión al toronjil pero la escena está envuelta en la mentira sobre la identidad de los amantes, lo cual permite todo el juego de coquetería alusiva a sus amores pasados y al deseo presente, de Lisena por Florencio y de Florencio por Gerarda. Agua que, en nuestra comedia, calma el ardor del amante y que cae en sus manos en una especie de aparente inversión de papeles. Téngase en cuenta que tanto el hombre como la mujer piden agua para calmar el fuego de su deseo en la poesía tradicional, sobre todo en estribillos¹². El agua es vertida sobre

¹¹ Referencias tomadas de JOSÉ LUIS ALONSO, “Claves para la formación del léxico erótico”, *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 9 y ss. Agradezco sus sugerencias a Florence Dumora. Para los significados eróticos de *agua*, en sus acepciones masculina y femenina, cf. *Poesía erótica*, 62, 1; 137, 44; 138, 64; 80, n.v. 20.

¹² Aunque en la mayoría de los casos *agua* suele significar *esperma* y, por lo tanto, se asocia a la presencia activa masculina (cf. en particular el significado *regar*: *Poesía erótica*, 137, 44 y otros ejemplos citados en nota 10), es interesante observar que en el ritual purificador y estimulante a la vez del lavatorio de pies y manos del amante, la mujer adopta un papel activo, generador, con respecto al agua en el acto de verterla sobre las manos del amante. Encontramos representaciones activas de la mujer con respecto a los significados eróticos del agua y de la humedad en la poesía tradicional, por ejemplo, aunque de diferente tenor, la que sigue: “Estábase la moza / despaldas en el lecho, / las piernas abiertas, / y mirando al techo, / [...] / Toda se comía / en grande manera, / quel dedo metía / por la hurgonera. / [...] / Como estaba así, / pensó que soñaba. / Cuando tornó en sí / sintió que meaba;...”

las manos de Florencio a lo largo de la escena, una de las más hermosas, puntuada por la invitación recurrente a Lisena¹³:

Florencio — Echad agua.
 Lisena — ¡Que me place! [...]
 Florencio — Echa agua.
 Lisena — ¿Para qué
 estando el fuego tan frío?
 Otra mujer quiere ya.
 Florencio — El remedio suele ser,
 que para mal de mujer,
 purga de mujer se da;
 aunque ésta será triaca.
 Lisena — ¿Mujer con mujer? ¡Qué bueno!
 Florencio — Sí; que como son veneno,
 una con otra se saca.
 Lisena — Laváos, que aún no podéis,
 aunque os diese yo mi llanto,
 lavaros, mi señor tanto
 que limpio y salvo quedéis.
 (Noche, p. 106)

El significado erótico del agua se encuentra inmerso en una significación global de purificación que da a la escena ese carácter refinado que caracteriza el erotismo de esta comedia y que lo matiza con notas sentimentales de una cierta profundidad casi siempre ausente de *El mesón de la Corte*. Los celos de Lisena por la frivolidad de su galán no dejan de manifestarse en esa referencia al llanto que lava y que sugiere levemente ciertas resonancias sacras. La mano de Gerarda, rival de Lisena, había anunciado simbólicamente la aceptación de la entrega erótica a Florencio al principio de la primera jornada: “Florencio — Robada / hoy

(*Poesía erótica*, 62). Las interpretaciones son varias. Cf. también *Poesía erótica*, 62, nota 1: “Son frecuentes los estribillos en que el enamorado o la enamorada piden agua (pero no tan descaradamente como aquí) para apagar el fuego de su amor . . .”. En *El mesón de la corte*, en una franca y divertida declaración a Juana, el viejo Francelo exclama sin rodeos; “Sois el pisto que me esfuerza / y el agua confortativa, / y la virtud atractiva / de los miembros de mi fuerza” (*Mesón*, p. 293).

¹³ La invitación recurrente a Lisena: “Echa” / “Echad agua” / “Echa agua”, casi a manera de estribillo, no deja de recordar estribillos de los poemas tradicionales en los que el deseo femenino se manifiesta de manera similar, por ejemplo: “¡Agua, dalde agua, / quel fuego está en la fragua!” (*Poesía erótica*, 62).

llevo la bella Europa. / Dadme la mano. / Gerarda —Ésta es’’ (*Noche*, p. 101). Aceptación que sólo se produce tras las palabras supuestamente tranquilizadoras de Florencio, cubiertos ambos por la mentira social sobre el parentesco: “Desde aquí soy vuestro hermano: / si algo hiciere contra vos / de mi mano entre los dos, / os defenderá mi mano’’ (*Noche*, p. 101). Mano polisémica, símbolo erótico y de lealtad aparente a la vez, pronto puesta en duda por las intervenciones jocosas de Beltrán, galán con funciones de gracioso, sobre el precio de tales tratos amorosos mesoniles y sobre el interés de las mujeres, cuya mano se da para recibir. Y como signo indispensable del erotismo brutal, no podía faltar la alusión a la bofetada, frecuente en Lope¹⁴: “Estoy / por asentalle la mano. / ¡El mi pariente!’’ (*Noche*, p. 101), exclama Lucrecia ante las pretensiones de Beltrán.

La obsesión lopesca por la mano adquiere tintes mucho más osados en boca del Capitán en la segunda jornada; la indicación gestual para las caricias propuestas parece evidente y no necesita, creo, comentarios¹⁵:

Capitán	—	¿Qué prisa tienes?
Lisena	—	¿Cómo puedo estar despacio adonde hay tanto qué hacer? Suelte, que voy a barrer.
Capitán	—	¿A barrer?
Lisena	—	Aquel palacio.
Capitán	—	¡Manos hermosas! ¡Por Dios, que otro instrumento os conviene!

(*Noche*, p. 108)

Si las puertas del mesón incitan, los objetos simbólicos que aparecen en las continuas idas y venidas de los mozos de mesón

¹⁴ No olvidemos la famosa bofetada de *El perro del hortelano*: “Teodoro —¿Qué hace vuseñoría? / Diana —Daros, por sucio y grosero, / estos bofetones’’. Cf. LOPE DE VEGA, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. de A. David Kossof, Castalia, Madrid, 1989, p. 169. Es interesante observar la evolución de un gesto brutal ligado al trato amoroso, desde la gran simplicidad e intrascendencia con que se presenta en *La noche toledana* hasta la complejidad que adquiere por su significado social en *El perro del hortelano*.

¹⁵ Para otras alusiones gestuales similares, en torno a la escoba, cf. mi artículo citado “Algunos aspectos del erotismo...”, p. 327. Cf. también *Poesía erótica*, 140, 43; 84, 4: “Un juguete me pide mi dama, / para la cama. / Muchas cosas me promete / de su mano me hacer, / porque la haga placer / de traelle aquel juguete...”.

preparando habitaciones no dejan de sugerir al mismo tiempo a los huéspedes posibles actividades placenteras en sus dependencias más íntimas. Existe una correspondencia metafórica, evidente a mi juicio, entre el espacio mesonil y significados corpóreos —en particular sexuales— en términos como *posada*, *apósito*, *puerta* o *llave*¹⁶. Esta correspondencia no se desvela sólo en nuestras lecturas críticas del texto sino que el personaje mismo utiliza incluso en ocasiones un término con plena consciencia de su significado erótico. Así habla Lisena: “Tengo mi palabra dada / de ser de cierto galán, / y también el Capitán / quiere ocupar la posada, / cosa que no puede ser” (*Noche*, p. 109). Camas, sábanas y almohadas son accesorios que invaden el espacio iconográfico de la obra y que insisten sin descanso en la constitución de una imaginería erótica ruda, simple, cómica y directa: Juana, cargada seguramente con un montón de ropa de cama, se encuentra con su adorado Pedro:

Juana — ¡Ay, prenda a quien tanto debo!
 ¡Quién te diera mil abrazos
 a permitirlo los brazos!

Pedro — ¿Qué llevas?

Juana — Sábanas llevo
 para echalle a aqueste necio
 que vino agora, en la cama,
 que me quiere por su dama
 y por un infame precio.
 (*Mesón*, p. 282)

El texto deja muy claro que Juana debería transportar ropa de manera que no pudiese realizar sus deseos de abrazar a Pedro. Es bien conocido el proyecto de entrega sexual que indica el *dar los brazos* en la comedia en general¹⁷. Las posibilidades gestuales de representación del erotismo cómico de la escena son enormes y quedan a discreción de los actores.

¹⁶ Cf. M. TORRES, “Algunos aspectos . . .”, art. cit., p. 328.

¹⁷ Cf. mi artículo “Métaphores corporelles et corps métaphorique dans «El maestro de danzar» (1594) de Lope de Vega”, Colloque International du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles (C.R.E.S.): *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris: 1-4 octobre 1990, pp. 320 y ss. Véase también VICTOR DIXON, “El castigo sin venganza: the artistry of Lope de Vega”, en *Studies in Spanish literature of the Golden Age*, presented to Edward M. Wilson, Edited by R. O. Jones, Tamesis Books, London, 1973, pp. 77 y ss.

Alberto, celoso por las atenciones de Juana hacia Pedro, exclama en una escena en que los mozos se disponen a hacer una cama:

Alberto — Si él fuera capón de fama
supiérala deshacer.
Ya, capón, ya me revelas
tu flaco e inútil poder.
¡Siempre tienen qué comer
estos que no tienen muelas!
(*Mesón*, p. 287)

Dichos elementos son accesorios de la rudimentaria escenografía lopesca capaces de establecer al mismo tiempo una relación metonímica con el acto sexual propiamente dicho, siempre distante. Hacer la cama o disponerse a hacerla es la contrapartida simbólica del deshacerla sexualmente. Aunque el hacer la cama no fuera visible y se realizase, como es lógico, *dentro* —no existen acotaciones al respecto— en los casos citados existen indicaciones gestuales suficientemente precisas en cuanto a los accesorios transportados y a las acciones previstas que dejan claro su alcance simbólico. Agustín de la Granja ha advertido la tendencia de Lope, en particular a finales del siglo XVI, a sustentar su dramaturgia sobre todo en los movimientos, gestos y voz de los cómicos, con accesorios y tramoya muy simples, a pesar de la complejidad que va adquiriendo la escenografía de la comedia en esos momentos, por ejemplo en el teatro de Cervantes: "...resolviendo [Lope] satisfactoriamente sus espectáculos destinados a los corrales con elementos tan simples como una carta, un vaso de agua o un guante..."¹⁸. Aunque estas afirmaciones habría que matizarlas por géneros, teniendo en cuenta las afirmaciones de Juan Oleza: "Y es que en la comedia barroca va a producirse un curiosísimo fenómeno de ósmosis cortesano-populista"¹⁹, con una influencia

¹⁸ Cf. AGUSTÍN DE LA GRANJA, "El actor y la elocuencia de lo espectacular", en *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, editado por José María Díez Borque, Tamesis Books, London, p. 102; cf. también p. 104, sobre los testimonios de moralistas como Fonseca sobre la actuación provocativa de los comediantes. Dichos testimonios son un indicio más para proseguir la lectura del gesto en los textos de las comedias.

¹⁹ Cf. JUAN OLEZA: "...se cortesanzará la concepción escénica populista del teatro pobre, practicada por las compañías italianas y por los autores-actores, a través de la comedia lopesca de ingenio (palatinas y urbanas), a cambio de popularizar la concepción escénica cortesana de gran aparato y rica

recíproca en cuanto a la escenografía utilizada en el teatro *de aparato* y en el teatro *pobre*.

ENTRE MOZAS Y DAMAS: LA BURLA ERÓTICA

Si el mesón es lugar en el que el hombre dispone y ordena, la raíz carnavalesca de la comicidad mesonil genera mecanismos de inversión en los que la moza, centro erótico y estructural de nuestras dos comedias, maneja en el fondo los hilos del enredo. Juana, en *El mesón de la Corte* y Lisena en *La noche toledana*, escapan a ciertos reveses de fortuna amorosos sirviendo en el mesón y consiguen tramar venganzas burlescas que hacen de ellas verdaderos personajes dominantes. Su condición de nobles impide a lo largo de las obras que cedan al comercio sexual que los huéspedes les proponen, pero sus falsas promesas son una de las claves de su función dramática primordial: la burla. Sobre las tablas la burla genera un movimiento trepidante en torno a la distribución y al juego de los aposentos: se hace visual y el referente, los cuerpos manipulados de las víctimas masculinas, serán, al ir saliendo de las diferentes habitaciones, víctimas de la risa irreverente que este teatro lopesco propone.

La imagen física de la moza de mesón constituye el polo de atracción erótica de los huéspedes por encarnar los deseos de libertad masculinos y por ser contrapunto paródico de las limitaciones representadas en la imagen noble de la dama²⁰. Beltrán no duda en afirmarlo: “¿Qué faldellín de persona / grave iguala en nieve y flores, / al ver en paños menores / una cándida fregona?” (*Noche*, p. 111). La cruda sensualidad a que Lope nos tiene acostumbrados no duda en entrar en la descripción de detalles como el *olor* de la criada o el aspecto espantoso de sus *pies*, que, en boca de una dama —aunque su nobleza está muy puesta en duda en la comedia—, adquiere tonos degradantes: “las fregonas al fregado” (*Noche*, p. 112), afirma Gerarda explicando a lo que huelen los diferentes oficios. A lo que replica Beltrán: “¿Y

espectacularidad, a través del drama de hechos famosos...”; “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas II. La Comedia*, Tamesis Books, London, 1986, pp. 279 y ss.

²⁰ Cf. AUGUSTIN REDONDO, “Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*”, *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 260 y ss.

no es pastilla mejor / que el artificial olor, / el melindre y el cuidado?"' (*Noche*, p. 112)²¹.

La burla de Lisena en *La noche toledana* se esconde tras la máscara de su identidad fingida, tras su vestido de criada y su nombre falso, Inés. El nombre no es casual, como tampoco lo es el de Juana. Se sitúan en la tradición poética erótica con la que buena parte de la producción lopesca está emparentada²². Inés es el nombre de la protagonista de una letrilla erótica cuyo estribillo "Un poco te quiero Inés / yo te lo diré, diré después"²³ aparece bajo forma dramática en la súplica sugerente que el Capitán dirige a la criada en el segundo acto (*Noche*, p. 108). Del mismo modo, Juana de *El mesón de la Corte* resulta ser doña Elvira Pimentel. En esta comedia la burla de la moza de mesón se hace doble, puesto que Pedro, mozo que es mujer disfrazada y cortejado por la propia Juana participa también en la burla, haciéndola víctima de sus enredos finales. El procedimiento burlesco que Lope utiliza haciendo de las mozas damas nobles que no pueden ceder a la prostitución, permite prolongar el deseo de los huéspedes a lo largo de la acción y prolongar el engaño hasta la anagnórrisis cómica del final²⁴. La burla mesonil de Juana, de Pedro y de Lisena adquiere también una interesante dimensión espacial ligada, como decíamos, al aposento. Ya al final del segundo acto ambas criadas se encuentran en pleno meollo del engaño, habiendo prometido a muchos sus favores corporales: "a fe que se han de acordar / de la noche toledana" (*Noche*, p. 118), amenaza encantada con su proyecto Lisena, recordando la expresión pro-

²¹ Véase A. DAVID KOSSOF, "El pie desnudo: Cervantes y Lope", en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, editado por A. David Kossof y José Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 381-386.

²² Cf. FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Lope: vida y valores*, Universidad, Puerto Rico, 1988, pp. 293-347; páginas de gran interés sobre *La villana de Getafe* y las manifestaciones poéticas del tema.

²³ Cf. *Poesía erótica*, 53. Lope pondrá los versos de la letrilla en boca de Tello, en *El caballero de Olmedo*, II, vv. 999 y 1011. El nombre de Juana aparece también en protagonistas de letrillas eróticas (cf. *Poesía erótica*, 45, 46). Ambos nombres, Inés y Juana, individualizan en nuestras comedias a la moza de mesón, asociándolas a actividades eróticas en la poesía tradicional, con respecto al nombre habitual, aunque no es el único: María, Marica, Marina, Marinilla y sus variantes; cf. MONIQUE JOLY, *La bourle et son interpretation*, Atelier national de Réproduction des thèses, Université de Lille II, Lille, 1986, p. 418.

²⁴ *Ibid.*, pp. 409 y ss.

verbial que da base al título. Como escena final del segundo acto de *El mesón de la Corte*, tres de los pretendientes de Juana se ven apaleados por otros tres a los que ella misma había pedido que guardaran su puerta:

(Al llegar hacia la ventana Rodrigo, Belardo y Francelo,
danles de palos los que están cubiertos)
(*Mesón*, p. 299)

Pero vayamos al laberinto final de las dos comedias, que es muy similar. Los pretendientes de Lisena y de Juana se disponen a coger los frutos placenteros de su insistente cortejo. El aposento había sido el símbolo del objeto tan deseado, lugar metafórico y polisémico con significados sexuales evidentes representando las intimidades femeninas²⁵:

Cleorisio — ¿Cuál es el sexto aposento,
que dicen que no está ocupado?
¿Queréis que le busque a tienta?
Pedro — A lo menos halo estado
con el sexto mandamiento.
(*Mesón*, p. 302)

El aposento mismo se hace lugar de la burla erótica de las mozas, de la venganza jocosa de las mujeres a las que los hombres querían poseer, lugar de la inversión de fuerzas carnalescas. El objeto mismo del deseo se hace trampa erótica. Se forman así las parejas más insospechadas, ridículas e irreverentes; entre las que no faltan las que reúnen a dos hombres en el mismo aposento, en ambas comedias. El Capitán aparece muerto de risa al reconocer al Alférez a su lado (*Noche*, p. 131). En ambas comedias es el alguacil el que va sacando las diferentes parejas confundidas de los aposentos, con la consiguiente explosión de risa por parte del público ante semejante festival burlesco de cuerpos mezclados. Dice Belariso, al que encontraron con Belardo:

Hanme engañado, que, por Dios, os juro
que esperaba la dama que os ha hecho
la misma burla, pues con más blandura
llegabais vos a darme boca y brazos;
y callemos, no entienda la justicia
que ha sido veras lo que burla ha sido.
(*Mesón*, p. 305)

²⁵ Cf. *supra*, nota 16 y p. 454.

De este modo Lisena consigue pasar la noche con su galán Florencio, que cree estar con Gerarda y, en el caso de Juana, la burla de su adorado Pedro, con el que cree compartir el aposento, la reúne finalmente con Rodrigo, noble como ella y su esposo al final. Es Pedro, doña Blanca en realidad, quien triunfa con su burla como Lisena, reunida en el aposento con su amado Lisardo. La burla erótica en el teatro se hace espacial y el aposento esconde en la nocturnidad del final de las dos comedias el gesto de los cómicos, materializado por fin en ese *acto* oculto tan perseguido y sólo imaginado por el público.

Estas burlas finales nos dan pie para sugerir algunas conclusiones. En primer lugar queda clara la voluntad de Lope de Vega, siempre atento a los corrales, por *escenificar* desde el texto un erotismo procaz, insolente y divertido pero no exento de delicadeza sentimental en ocasiones. Desde lo simbólico hasta lo grotesco, el cuerpo de los personajes da forma a todo el juego de sugerencias que el deseo despliega. El riesgo de error en la lectura gestual del texto lopesco no debe hacernos abandonar una vía de estudio indispensable para el mejor conocimiento del espectáculo teatral del momento²⁶. Si el mesón es un espacio metafórico que corresponde a la corporalidad femenina, el final burlesco que nos ofrecen nuestras dos comedias, por obra de las mozas burladoras que recuperan así a sus galanes, permite ridiculizar la obsesión del deseo masculino; pero dicho final sólo es la prueba de una victoria femenina en el marco teatral de las inversiones festivas. El fin de la tercera jornada cierra las puertas de un espacio permisivo y liberador en el que la comedia se brinda como juego frívolo incesante, sin más tesis que la celebración cómica del goce. La red visual que ofrece el erotismo jocoso de Lope responde a un proyecto dramático concreto, a la voluntad de crear un espectáculo teatral en el que la idea esté al servicio del entretenimiento.

MILAGROS TORRES

Casa de Velázquez-C.R.E.S.

²⁶ Cf. las alentadoras palabras de CÉSAR OLIVA con respecto al estudio de la actuación de los cómicos, proponiendo "...a partir de indicios, anotar sus posibilidades de accionar y fundar en la repetición de ciertos elementos de comicidad las hipótesis indispensables. Hay que empezar a apostar por fórmulas de representación, aunque alguna vez nos equivoquemos". Debate sobre la ponencia de César Oliva, *Criticón*, 42 (1988), pp. 77-78.

EL HIJO DEL MOLINERO: PARA LA POLISEMIA POPULAR DEL *LIBRO DEL ARCIPRESTE*

En 1983 publiqué un artículo sobre la tradición popular erótica en el *Libro*, que se ha vuelto el primero de una serie de más de una docena de estudios en que intento estudiar la heteroglosia textual y tradicional de la obra¹. Trato, en particular, de recuperar el humor popular, tanto situacional como verbal, cuya comprensión se ha perdido en gran parte durante los seis siglos que han mediado entre el texto original y nuestra lectura. Uno por uno estudio los episodios intercalados, no sólo dentro de su propio marco literario canónico, sino en un contexto interdiscursivo paneuropeo, en confrontación con otros géneros, tanto literarios como para- y sub-literarios liminales².

Empecé este proyecto con un análisis semiológico del episo-

¹ Ver "La semiología de la connotación: lectura polisémica de *Cruz cruzada panadera*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33 (1983), pp. 300-324.

² Siguiendo a MONIQUE DE LOPE, *Traditions populaires et textualité dans le "Libro de buen amor"*, CERS, Montpellier, 1984; utilizo los términos textual y tradicional en preferencia a "culto" y "popular", porque reflejan mejor las confluencias interdiscursivas inherentes en una sociedad de oralidad residual. También sigo al llorado JACK WALSH, quien subrayó tantas veces la necesidad de la recuperación del contexto perdido del *Libro*. Ver, por ejemplo, su "Names of the Bawd in the *LBA*", en JOHN S. GEARY *et al.*, eds., *Florilegium hispanicum: medieval studies presented to Dorothy Colotelle Clark*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1983, pp. 151-164. Explico la base teórica y metodológica de mi proyecto y proporciono una bibliografía extensa sobre el tema en "Vegetal-genital onomastics in the *Libro de buen amor*", *Romance Philology*, 42 (1988), pp. 1-29. Sobre las intertextualidades del *Libro* con los discursos liminales de consumo popular ver, sobre todo, mi reciente "Pitas Pajas: carnivalesque phonosymbolism", *Revista de Estudios Hispánicos*, 26 (1992), pp. 135-162. Cf. también WLAD GODZICH and NICHOLAS SPADACCINI, eds., *Literature Among Discourses: the Spanish Golden Age*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, en particular su "Towards a History of 'Literature'", pp. ix-xv, y su "Popular culture and Spanish literary history", pp. 41-61.

dio de “Cruz cruzada panadera”, cuya polisemia popular está particularmente ligada, como se verá a continuación, con la del cuentecillo del hijo del molinero, que estudio aquí. El cuento, de un joven que quiere “casarse” con tres mujeres (estrofas 189-197), forma parte de la larga tradición popular y literaria del motivo de la debilitación sexual del macho por el acto sexual³. Intento comprobar que el propósito de “Juan Ruiz” al reelaborar un relato ya familiar para su auditorio no era la subordinación por fines didácticos de detalles escabrosos tradicionales, como han pretendido algunos estudiosos del *Libro*, sino todo lo contrario. Con modificaciones aparentemente mínimas en el tema heredado el poeta acertó a crear una narración aun más cargada de erotismo malicioso que otras versiones conocidas, sin más propósito evidente que la ostentación de su maestría técnica en contar un chiste con un buen remate.

“Juan Ruiz” injerta en el motivo narrativo heredado del joven deseoso de muchas mujeres las asociaciones, igualmente tradicionales, de molinos y molineros. La cuestión que hay que investigar es ¿qué imagen mental señalarían tales modificaciones para el auditorio “informado”, que vivía en una cultura de oralidad residual, en la cual las connotaciones de ambos motivos serían inmediatamente reconocidas? Al tratar de investigar este tema, voy a trazar cada uno de los dos motivos en la tradición pan-europea medieval para conjeturar luego sobre la recepción genérica del relato.

En su temática general, éste, el sexto cuento intercalado en el *Libro*, se parece al *fabliau* francés “le valet aux douze femmes” y a otros cuentos en la tradición medieval misógina del *topos* “*molestia nuptiarum*”. Los pocos estudiosos que han analizado el cuento han discutido sus fuentes literarias hipotéticas o han ensalzado su superioridad moral ante el *fabliau* francés. Lecoy no propuso la versión francesa como antecedente directo, pero sí dio por entendido que el único propósito del *jongleur* francés había sido narrar una historia amena de humor atrevido, mientras que la brevedad

³ Quiero agradecer a la National Endowment for the Humanities, Washington, D.C. su generoso apoyo con un Senior Research Fellowship durante el año académico 1988-1989, que me permitió la investigación del tema del molinero y de otros motivos tradicionales relacionados. También quiero agradecer al profesor Francisco Márquez Villanueva su valiosa ayuda editorial en la preparación de este artículo. Asimismo, quiero dedicar este trabajo a la memoria del profesor Raymond S. Willis, gran lector y traductor del *Libro*, cuya edición (Princeton University Press, Princeton, 1972) utilizo.

relativa a la subordinación de ciertos detalles de la versión española se debió a que Juan Ruiz quiso aumentar su impacto didáctico-moral. Céspedes insistió aun mucho más en la supuesta superioridad del relato del *Libro*, que llamó “siempre digno y correcto” y dechado de la moralidad española, en oposición a la conocida liviandad de la sociedad francesa. Zahareas, que ha ofrecido el único análisis valioso del episodio, propone, sin embargo, que el cuento español es más realista que su antecedente francés porque el joven sólo cree necesitar tres y no doce mujeres, una definición de “realismo” con la cual creo que pocas mujeres estudiosas estarían de acuerdo⁴.

Puesto que en la transmisión oral de la narrativa tradicional el contenido denotativo se presta a infinidad de variaciones de connotación, sería un ejercicio fútil tratar de conjeturar sobre cuántas y qué tipos de versiones orales —u otras variantes escritas hoy conocidas— conocería “Juan Ruiz”. Sin embargo, como por definición las fuentes orales son imposibles de recuperar, la comparación de motivos e imágenes entre versiones escritas es el único modo de investigar hasta qué grado el poeta que narra un material heredado sólo confirma la tradición, o si es capaz de innovarla creadoramente.

Al cotejar el cuento del *Libro* con *Le valet aux douze femmes*, lo que inmediatamente salta a la vista es que la versión española es mucho más corta (36 frente a 156 versos) y que el joven genérico del *fabliau* se vuelve molinero. Además el cuento del *Libro* no se desarrolla de modo lineal, sino en dos partes que se estructuran de modo muy desigual, con énfasis en la primera en el humor situacional y en la segunda en el humor verbal. En los dieciséis versos iniciales se cuenta cómo el padre y el hermano mayor de un joven viril e impaciente tratan de disuadirle de “casarse” con

⁴ FÉLIX LECOY, *Recherches sur le “Libro de buen amor”*, Paris, 1938, reimpreso por A. D. Deyermond, Farnborough, Hants, Gregg International, 1974 (pp. 157-158); IRMA CÉSPED, “Los ‘fabliaux’ y dos cuentos de Juan Ruiz”, *Boletín de Filología*, 9 (1956-1957), pp. 35-64, especialmente pp. 43-45, donde la autora contempla con nostalgia la Edad Media española, tan superior a “nuestra época de divorcios, egoísmos y separaciones”; ANTHONY ZAHAREAS, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Estudios de Literatura, Madrid, 1963, pp. 80-83. No hay novedad en la mención breve del cuento que ofrecen MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *El cuento popular y otros ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1976 (reedición de *El cuento hispanoamericano*, 1944), p. 41, y en IAN MICHAEL, “The Function of the popular tale in the *Libro de buen amor*”, en G. B. GYBBON-MONYPENNY, ed., *Libro de buen amor Studies*, Tamesis, London, 1970, pp. 191-192.

tres mujeres simultáneamente y que por fin logran convencerle de poner a prueba una sola por un mes. Al cabo de un mes el consejo mordaz del joven a su hermano, que también quiere casarse, es que no lo haga porque la mujer que él tiene basta y sobra para los dos⁵. Este bosquejo chistoso del motivo conocido sirve para atraer la atención del público a la segunda parte, donde se especifica que el joven es molinero, lo cual permite comprobar cómo un primitivo vigor para controlar la muela del molino ha desaparecido por completo al cabo de un mes de actividad sexual. Termina el episodio con la moraleja final de que el “amor” quema el cuerpo y el alma de los que lo practican.

La alucinación del macho sexualmente frustrado en su capacidad de satisfacer a un número ilimitado de mujeres ha sido un tema de raíz de relatos pornotópicos y pornográficos de todas las épocas⁶. Tales fantasías y sus manifestaciones en la narrativa, se oponen a la inevitable y necesaria fantasía opuesta, el temor del varón a su propia impotencia sexual, desplazada en fantasías de la mujer devoradora de hombres. Los dos temas, a veces emparejados, proveen la estructura profunda de un sinnúmero de cuentos y chistes sexuales, en los cuales se logra vencer por un momento este problema tan humano a través del humor.

En el folklore este anhelo sexual también ha sido uno de los componentes importantes de las fantasías populares carnavalescas del mundo patas arriba del país de Cucaña⁷. Una de las primeras manifestaciones literarias del tema en la literatura vernácula es el poema obscenísimo atribuido a Guillermo IX, donde un joven se jacta de su virtuosismo sexual con dos mujeres casadas, ciento ochenta y ocho veces “y más” durante los ocho días que éstas lo tuvieron encerrado⁸.

⁵ La repetición once veces de *casar(se)* / *casamiento* / *casado* en referencia al joven se contrasta con la única referencia al deseo más sensato de su hermano de *casarse* “a ley e a bendición” (191d) con una sola mujer, lo que demuestra que el “casarse” del joven se refiere al concubinato, más bien con el sabor del argot inglés *to shack up with* ‘cohabitar con fines sexuales’, literalmente ‘enchozarse con’. Cf. JUAN COROMINAS, ed., *Libro de buen amor*, Gredos, Madrid, 1967, n. al v. 761d, para las connotaciones posibles de *casarse*.

⁶ En el término pornotopia ‘utopía sexual’ sigo a STEVEN MARCUS, *The Other Victorians: A Study of Sexuality in Mid-nineteenth-Century England*, Basic Book, New York, 1966.

⁷ Ver mi “The Geography of Escape and Topsy-Turvy Literary Genres”, en SCOTT D. WESTREM, ed., *Discovering New Worlds: Essays on Medieval Exploration and Imagination*, Garland, New York-London, 1991, pp. 179 y 184.

⁸ RENÉ NELLI, *Écrivains anticonformistes du moyen âge occitan: la femme et*

En el *Decameron* Boccaccio desarrolla varios relatos tradicionales con el mismo tema subyacente. En una *novella* (III.2) Masetto, un jardinero bien dotado, cultiva admirablemente el jardín en un convento de monjas, pero cuando se ve forzado a *lavorare l'orto* a nueve monjas a la vez enflaquecen sus capacidades. Sin embargo, el cuento termina felizmente porque las mujeres aprenden a compartir sus servicios. Menos feliz es el destino de Rústico, un joven asceta en el desierto egipciaco (III.10), el cual seduce a Ali-bech, una jovencita de trece años que quiere hacerse cristiana, con la excusa de enseñarle a *mettere il diavolo nel'inferno*. A pesar de muchos juegos sacrílegos acerca del "diablo" de Rústico y de la "transubstanciación de la carne", el desafortunado ermitaño, que se nutre sólo de agua y hierbas, muy pronto se demuestra incapaz de calmar el "infierno" de una sola adolescente.

En un *Fasnachspiel* de Hans Sachs, *Der Bauernknecht will zwo Frauen haben* (1551), un joven que quiere casarse con dos mujeres hace alarde de que es tan gallo como el gallo de la familia, que es capaz de servir a doce gallinas, ofreciendo como calificaciones adicionales su capacidad de brincar sobre los estercoleros y de bailar mejor que nadie. Sin embargo, al cabo de un año de matrimonio con una sola mujer lo vemos al pobre como la sombra de lo que solía ser, empalidecido y tan flaco que se le caen los pantalones del cuerpo y quejándose de que ya *freut mich weder Tanz noch Kranz* 'no me da placer ni el bailar ni ganar en los juegos'⁹.

Los cuentos de esta tradición se suelen clasificar de misóginos porque, como no debe sorprender, los machos humillados suelen echar la culpa de su fracaso sexual a las mujeres, como cuando Masetto se queja, en una aplicación negativa del proverbio usado por el joven alemán, que ha oído decir que un gallo puede satisfacer diez gallinas pero que diez hombres no pueden

l'amour, Phebus, Paris, 1977, pp. 39-45.

⁹ Ver el texto en ALBERT KELLER, ed., *Ausgewählte Werke des Hans Sachs*, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main, 1908, pp. 113-125. El alarde del joven cobra sentido si se recuerda que el saltar y el bailar (a menudo sinónimos, como, por ejemplo, en la *jota*, derivado del lat. *saltare*), son, con otros movimientos rítmicos, *double entendres* tradicionales para el acto sexual. Cf. el fr. *la danse / a plat, la basse danse*, y en los *Canterbury Tales* la descripción de la vieja lujuriosa de Bath, la cual "kkoude of that art the olde daunce". Para la polisemia fálica del gallo ver mi "A 'pornithological' riddle and visual pun: middle english 'I have a gentil cok' ", en prensa, y, específicamente para el español, MARVIN GARRY, "The Cockfight in Andalusia, Spain: Images of the Truly Male", *Anthropological Quarterly*, 57 (1984), pp. 60-70.

satisfacer a una sola mujer. Sin embargo, muchos de los cuentos superficialmente misóginos ponen en ridículo tanto o más la autodecepción sexual del macho, lo cual queda muy claro en *Le valet aux douze femmes*, donde un joven, el más irracional de esta cofradía del gallo, se alaba de necesitar una docena de mujeres. Al cabo de seis meses de matrimonio a este necio también lo vemos reducido a un esqueleto que ni siquiera puede “levantar el cuello”¹⁰. Es su mujer quien tiene la última palabra, vengándose de la temeridad del joven con la pregunta sarcástica: “y, dime, ¿qué habrías hecho con doce?”¹¹.

Tanto en occidente como en oriente ha sido muy general la noción que la esencia vital del macho reside en su semen, cuya emisión lo debilita y hasta le pone en peligro de muerte. En el budismo el concepto de *virya* (cuya raíz es idéntica a la del lat. *vir* ‘hombre’ y *virtus* ‘hombría, poder’) designa tanto la virilidad en un sentido transcendental como el semen. El hombre, al mezclarse con la substancia del deseo femenino y perder su *virya*, puede morir y ser borrado del Libro de la Vida. Gran parte del discurso misógino occidental también se centra en la destructividad para el hombre de la sexualidad insaciable de la mujer. San Agustín mantiene que la hembra, tanto en el mundo animal como entre los humanos, es *libidinosior* que el macho. Alberto Magno da la explicación pseudo-médica en su *De secretis mulierum* que “un exceso de eyaculación seca el cuerpo porque el semen tiene el poder de mantenerlo húmedo y caliente; pero cuando se

¹⁰ En el discurso médico popular de las fisonomías la amplitud del cuello (junto con el tamaño de la nariz y de los dedos [cf. *dedo sin uña* ‘pene’]) indicaba lo bien dotado que era un hombre. Ver DANIELLE JACQUART et CLAUDE THOMASSET, *Sexualité et savoir médicale au moyen age*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985. Compárese también en el “Merchant’s Tale” (*Canterbury Tales*), la primera noche del viejo cornudo January con su mujer de dieciséis años, May, donde la descripción del *nekke lene* y arrugado (líneas 1851-1854) del viejo simboliza su impotencia sexual. Asimismo, por la inversión patas arriba del lenguaje y la iconografía carnavalescos, el pene se imagina como el cuello (“carne sin hueso”) que sostiene la “cabeza” (“calva” o con “sombrero rojo”), “barbuda” pero sin mentón, con ojo “mocososo” pero ciego, “orejudo” y con “cejas” juntas, negras, y peludas. Recordemos en este contexto el autorretrato de “Juan Ruiz” (1485): *cabeça non chica; velloso, pescuçudo / el cuello non muy luengo; cabelprieto, orejudo*, descripción simultánea del estereotipo del hombre lujurioso, del tipo llamado “cuello de toro”, y un pene personificado.

¹¹ Para el texto del *valet*, ver ANATOLE DE MONTAIGLON et GASTON REYNAUD, *Recueil général et complet des fabliaux de xii^e et xiii^e siècles*, Librairie des Bibliophiles, Paris, 1872-1896.

extrae la calentura y la humedad, el cuerpo se debilita y sigue la muerte. Es por eso que los hombres que copulan muy a menudo se mueren pronto''¹².

El temor de que las mujeres pueden privar a los hombres de su potencia figura también en la base de la creencia popular de que la actividad sexual excesiva hace a los hombres incapaces de participar en las actividades verdaderamente viriles, como son el deporte y la guerra. Los ejemplos que se citan en la Edad Media de hombres debilitados por una mujer incluyen a Sansón, Marte y Paris. El mismo tema, aunque ligeramente velado en términos cortesés, está en la base del conflicto de Érec en *Érec et Enide*, entre el amor que siente por su mujer y la necesidad que tiene de comprobar su hombría en proezas de armas. Andreas Capellanus al poner en ridículo esta tradición dice que las mujeres son sanguijuelas que extraen la substancia viril a los hombres, exponiéndolos a toda enfermedad y a la muerte prematura¹³.

La idea del debilitamiento sexual también aparece otras dos veces en el *Libro del Arcipreste*, en la diatriba contra Don Amor, cuando el protagonista acusa a éste basado en la autoridad, tanto de la tradición escrita como popular, de debilitar y dañar a los hombres. El cuento del hijo del molinero que encabeza los denuestos le sirve al poeta de autoridad popular (189): *De cómo enflaqueces las gentes e las dañas / muchos libros ay d'esto, de cómo las engañas / con tus muchos doñeos e con tus malas mañas: / siempre tiras la fuerça, dizenlo en fazañas*. Reaparece el motivo más adelante bajo el pecado de la lujuria (junto con el tema relacionado de *post coitum tristis est*) como moraleja bastante tirada al pelo de la fábula del águila y el cazador (274)¹⁴: *Omne, ave o bestia a que amor retiente, / desde que cumple luxuria luego se arrepiente; / entristece en punto, luego flaqueza siente; / acórtase la vida: quien lo dixo non miente*.

En las *Mocedades de Rodrigo* se ve otra ilustración del mismo motivo, donde el Cid es un joven fogoso de doce años a quien

¹² Ver la discusión de *virya* en JULIUS EVOLA, *The Metaphysics of Sex*, E-W Publication, London, 1983; San Agustín en LINDSAY, ed. *Opere*, XI, 2, 24; Albertus Magnus citado en PAGE DUBOIS, "The Devil's Gateway: Women's Bodies and the Earthly Paradise", *Women's Studies*, 7 (1980), p. 45.

¹³ Para el motivo de la debilitación sexual, véase STITH-THOMPSON, *Motif-index of Folk-literature*, Copenhagen, 1955-1958 (C111). Cito a Andreas de la ed. de P. G. WALSH, *Andreas Capellanus of Love*, Duckworth, London, 1982, pp. 350 *et pass.*

¹⁴ Ver mi "La agresión sobre los pecados mortales y la estructura del *Libro de buen amor*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (1985-8), pp. 156-180.

el rey Fernando quiere amansar casándolo con Jimena (430-1): *Dadme vos acá esa doncella: despossaremos este lozano*. Rodrigo, sin embargo, jura de no consumir su matrimonio con ella hasta haber ganado cinco batallas campales¹⁵.

La tradición de la sublimación y transmutación del poder sexual en fuerza física o en poder espiritual sigue vigente hoy, como en la trama de *L'amore coniugale* de Alberto Moravia, que trata de un escritor que sólo logra superar su *writer's block* si deja de tener relaciones sexuales con su esposa¹⁶. En un nivel más físico compárense las amonestaciones de los entrenadores a los deportistas para que eviten todo contacto sexual las vísperas de un partido importante. Por una inversión pacifista, el mote de los años sesenta "make love, not war" era un intento de convertir el mismo mito en una fuerza positiva.

Como ya quedó dicho, el segundo motivo equívoco tradicional —de molinos y molineros— sólo aparece en la segunda parte del cuento. Aunque el comienzo del relato es más débil en juegos verbales, ya se señalan en el primer verso introductorio los equívocos que van a seguir (189a): *Era un garçon loco, mançebo bien valiente*, donde *garçon* 'soltero' tiene connotaciones peyorativas de 'alborotador, hombre mujeriego', mientras que los adjetivos *loco* (como en *loco amor y locura*, 74 *et pass.*) y *valiente*, utilizado con su

¹⁵ Ver ALAN D. DEYERMOND, *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the Moçedades de Rodrigo*, Tamesis, London, 1969, pp. 178-179, donde también se citan analogías folklóricas. Compárese también la glosa de SEBASTIÁN DE HOROZCO del proverbio *casarás y amansarás* (ed. José Luis Alonso Hernández, *Teatro Universal*, Universidad de Salamanca, 1986, núm. 529).

Los mancebos sin cuydados
que biven su albedrio
muy mal pueden ser domados
hasta que ya son casados
con que pierden aquel brio.

Mas metidos ya so el yugo
sin poder bolver atras
amansan pues que les plugo
con raçon se dixo luego
casaras y amansaras,

donde, como señala CONSTANCE SULLIVAN, Horozco convierte un proverbio neutro en comentario antifemenino ("Gender Markers in Traditional Spanish Proverbs", en GODZICH and SPADACCINI, *op. cit.*, p. 94).

¹⁶ Bompiano, 1949 (reed. 1973); ver en particular p. 32, donde se describen los efectos físicos en el autor del acto sexual diario, que se parecen a los síntomas de *valet* francés: "avevo la testa vuota. . . un senso di leggerezza alla nuca, como una mancanza di peso per le membre".

sentido etimológico de 'fuerte, firme' y, por extensión, 'priápico', siempre conllevan connotaciones sexuales en el *Libro*.

Las connotaciones de *garçon loco* / *valiente* preparan al auditorio para los equívocos más densos con *molino* y *muela* (193a, c), que culmina con la descripción del joven debilitado (cf. el fr. *moulu* 'molido / exhausto'), incapaz de parar tanto la muela literal como la *muela* metafórica de su mujer (195)¹⁷: *Provó tener la muela como avía usado; / levantóle las piernas, echólo por mal cabo; / levantóse el neçio, maldíxole con mal fado, / diz'; Ay, molino rezio, aún te vea casado!*¹⁸ El verso de remate, que en época de Juan Ruiz ya habrá sido proverbial, continúa en la tradición oral. En el siglo xvi Sebastián de Horozco glosa una versión, *molino molinillo / si te viese yo casado*, de la cual trae Correas otra variante aún más picante: *molinillo, kasado te veas, que así rrabeas*; compárese también el proverbio alemán *ihre Mühle steht nie stil* 'nunca queda tranquilo su molino / es mujer lujuriosa'¹⁹.

¹⁷ *Muela*, sobre todo cuando *hendida* o *rota*, connota el órgano femenino. Pero, como muchas metáforas genitales, también puede referirse al sexo masculino como "instrumento" con que el molinero maneja el molino. En inglés, ver, además la asociación de *millstone* con *stone* 'piedra/testículo' (como en los ejemplos, a continuación, de los *Roxbury ballads*).

¹⁸ La imagen del joven echado al suelo por la fuerza de la muela se aclara mejor con ejemplos iconográficos. Cf. la representación alegórica de la Temperancia que se balancea un reloj en la cabeza (para significar la *Moderatio*), que tiene el bocado del freno en la boca (para controlar sus deseos carnales y movimientos deshonestos), y, al mismo tiempo, retiene con los pies el movimiento de un molino en miniatura (reproducido en ROSAMUND TUVE, *Allegorical Imagery*, Princeton University Press, Princeton, 1966, p. 73, fig. 16, y p. 15, fig. 17).

¹⁹ El proverbio es el núm. 1927 en HOROZCO, *op. cit.*

No hay tal cadena ni grillos
para hacer asesar
y amançar los moçalvillos
quando andan muy 'oquillos
como temprano casar

Esto les hace olvidar
las burlas y mocedades
y el pie de llano asentar
y finalmente dexar
qualesquiera liviandades

Dice que en un lugar
teniendo un bravo novillo
determinaron de entrar
en consejo por tratar
de como pudieran uncillo
y el remedio que hallaron

Las connotaciones eróticas del campo semántico de *moler* han sobrevivido a través de los siglos porque el moler es una imagen sobredeterminada, que en un campo semántico se encaja con otros verbos potencialmente erotizados que denotan actividades musculares y rítmicas, como el cerner, el bailar, el tejer, el batir manteca, etc., y al mismo tiempo se agrupa con los muchos términos de agresión para el acto sexual, e.g., el ing. *screw*, *bang*, *hump*, fr. *foutre*, esp. *clavar*, *follar* 'hacer hoyos'²⁰. Compárense varias de estas imágenes cinéticas reunidas en el *striptease*, baile donde la artista, en una pantomima del acto sexual, se desnuda con unos movimientos de *bumping and grinding*. El campo semántico del molino se caracteriza también por el agua corriente, por las vueltas que da la rueda del molino, y el moler del grano en harina, que junto con los campos semánticos relacionados de cerner, heñir y cocer en el horno forman parte de la erotización tradicional de la labor agrícola y de toda actividad asociada con la preparación del pan²¹. En esta relexicalización erótica el moline-

para poderlo amansar
es que una baca buscaron
y con ella le casaron
y assi se vino a domar.

Y el que el molino adobado
que no le podía parar
esta maldición le echava
porque con ella pensava
que le podría amansar.

Y no pudiendo sufrillo
le decía enojado
molinillo molinillo
si te viese yo casado.

Véase Correas en LOUIS COMBET, ed., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Institut d'Études Iberiques et Iberoamericaines de l'Université Bordeaux, 1967, núm. 538a.

²⁰ ROGER L. TERRY, "A Connotative Analysis of Synonyms for Sexual Inercourse", *Maledictá*, 7 (1983), pp. 237-253; PIERRE GUIRAUD, *Semiologie de la sexualité*, Payot, Paris, 1978.

²¹ Véase HERBERT SILBERER, "Das Zerstückelungsmotiv im Mythos", *Imago*, 3.5 (1914), pp. 502-523, p. 514ff.; CHARLES READ BASKERVILLE, *The Elizabethan Jig and Related Song Drama*, Dover, N. Y., 1965 [1929], pp. 276ff; GEORGE FENWICK JONES, "Chaucer and the Medieval Mill", *Modern Language Quarterly*, 16 (1955), pp. 3-15; HERMANN GLEISBERG, "Beiträge zu einer Volkskunde des Müllers und der Mühle", *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, 1 (1957), pp. 157-168; SIEGFRIED GROSSE, "Die Mühle und der Müller im deutschen Volkslied", *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes*, 2 (1962), pp. 8-35; varios artículos de BERYL ROWLAND, entre ellos, "The Mill in

ro muele su grano en el “molino”, que es la mujer como máquina receptora, metonímicamente reducida a su órgano sexual; cf. lat. (*per*)*molere*, fr. *moudre*, ing. *grind* [*one's tool*] fr. *moulin* [*à eau*], al [*abgemahlte*] *Mühle* ‘mujer / vulva molida / jodida’, *Wasser auf die Mühle giessen* ‘echar agua en el molino / copular’.

Puesto que en este mundo sexualizado la harina, mezclada con agua y levadura, se transforma en pan en el ‘horno’ de la mujer, el joven molinero “enharinado”, se vuelve el estereotipo por excelencia del macho priápico, al mismo tiempo que la panadera, también cubierta del “polvo” de la harina y, además, con un “horno” público ardiente y abierto al público, es la mujer ligera proverbial. Es decir, el hijo del molinero y la panadera Cruz del *Libro del Arcipreste* son personajes en la misma comedia sexual²².

La imagen del molino se halla tan arraigada en la tradición, que ha existido en mitos preliterarios, en los géneros orales, en

Popular Metaphor”, *Southern Folklore Quarterly*, 33 (1966), pp. 67-75, “Forgotten Metaphor in Three Popular Children’s Rhymes”, *Southern Folklore Quarterly*, 31 (1967), pp. 12-19, “The Oven in Popular Metaphor from Hosea to the Present Day”, *American Speech*; LOUIS COMBET, *op. cit.*, apéndice I, 370; PIERRE GUIRAUD, *Semiologie de la sexualité*, Payot, Paris, 1978, pp. 72, 97, 100-101, 101; MICHÈLE GENDREAU-MASSALOUX, “Los molineros en las comedias de Lope: fuentes tradicionales y creación teatral”, en MANUEL CRIADO DE VAL, ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, EDI-6, Madrid, 1981, pp. 791-797; AUGUSTIN REDONDO, “De molinos, molineros y molineras: tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro”, en J. L. ALONSO HERNÁNDEZ, ed., *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1983, pp. 99-115; L. O. VASVARI, “La semiología de la connotación...”, *op. cit.*; FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Erasmo y Cervantes una vez más”, *Cervantes*, 4 (1984), pp. 123-134, “Para la tradición de *El molinero de Arcos*”, en ENRIQUE RODRÍGUEZ CEPEDA, ed., *Actas del congreso romancero-cancionero UCLA (1984)*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, pp. 97-120, y “Pan ‘pudendum muliebris’ y *Los españoles en Flandes*”, en JOSEPH V. RICAPITO, ed., *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, Juan de la Cuesta, Newark, Del., 1988, pp. 247-269.

²² Compárese también la mala reputación de la molinera, a veces tachada de prostituta, como en la lírica popular alemana “D’Müllnadirn”, donde *D’Müllnadirn hāt a Mühl, / Lāsst mi māhln, wāun i wül. / ... Muass ihr fuchzg Guldn zāhln*, “la joven molinera tiene una muela, / Me deja moler cuando yo quiera / ... tengo que pagarle cincuenta gulden” (GUSTAV JUNGBAUER, *Volklieder aus dem Böhmerwald*, 2 vols., K. J. G. Calve, Prague, 1930, I, núm. 224. Ver también S. G. ARMISTEAD & J. H. SILVERMAN, *El corregidor y la molinera and its German Ancestors: Schumacher und Edelmann, Jahrbuch für Volksliedforschung*, 17 (1972), pp. 4-69, y FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, “Para la tradición de *El molinero de Arcos*”, *op. cit.*

reminiscencias folklóricas de obras literarias, en las artes visuales y sigue vigente hoy en día como metáfora perdida, por ejemplo, en cuentos de niños, o como metáfora viva en géneros liminales y en la cultura oral del *black english* americano. A continuación ofrezco algunos ejemplos para ilustrar la amplia difusión paneuropea de la imagen.

En la épica española, en el *Poema del mio Cid* Asur González insulta al Cid con el comentario que éste va a picar los molinos (v. 337-381), un modo de exagerar su bajo nivel social y al mismo tiempo sugerir un insulto sexual. Según otra tradición, el Cid es hijo bastardo de una molinera²³. En el *Lazarillo de Tormes* los antecedentes ignominiosos de Lazarillo incluyen una madre prostituta y un padre molinero. En la lírica tradicional española y en su reelaboración en la poesía cancioneril y en la comedia del Siglo de Oro, los motivos eróticos del moler connotan todo tipo de situación sexual, e.g., la equivalencia entre mujer y molino como máquinas que el hombre puede poner en marcha (*al molino y a la mujer andar sobre él*); el peligro sexual que espera a las mujeres en el molino (*las dos hermanas que al molino van, como son bonitas, luego las molerán*); la promiscuidad (*el abad i su vezino, el cura y el sacristán, todos muelen en un molino ¡que buena harina harán!*); el alarde sexual del macho (*jábate, ábate! / yo soy molinerillo y la enharinaré!*); diálogo entre el hombre y la mujer, con la reticencia de ésta (*—Déxeme cerner mi harina / no porfíe, dexemé / que le enharinaré; —Déxeme con mi embaraço, / no quiera descomponerme, / que temo que ha de romperme / la tela de mi çedaço*); expresión de la satisfacción sexual de la mujer (*parecéis molinero, amor / y sois moledor*); la queja de la incapacidad sexual o la falta de oportunidad (*solía que andaba / el mi molino / mas agora no; para todos se vuelve la rueda / para mí solo se está queda*).

El *Libro del Arcipreste* también incorpora varios proverbios sobre el *moler*, además del episodio del hijo del molinero. El primero (estrofa 472b, con amplificación en 473), *mujer, molino e huerta siempre quieren el uso* es otra variante de *al molino y a la mujer*. . . citada arriba, donde *huerta* es una imagen tan arraigada para designar el órgano femenino como *molino*²⁴. Otro proverbio del mismo campo semántico se pone en boca de Trotaconventos,

²³ SAMUEL ARMISTEAD, "Dos tradiciones épicas sobre el nacimiento del Cid", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988), pp. 219-248.

²⁴ Para la documentación exhaustiva de *huerta*, véase mi "Vegetal-genital Onomastics", *op. cit.*

cuando amonesta al arcipreste a que persiga a Endrina: (712b) *que çivera en molino, quien ante viene muele*. Es un dicho que está documentado en muchas lenguas, no necesariamente con sentido sexual (e.g., en una colección latina del siglo XII, *qui capit ante molam, merito molit ante farinam*; el al. *wer zuerst [zur Mühle] kommt, mahlt zuerst / darf zuerst mahlen*). Sin embargo, el contexto erótico en que aparece en el *Libro* recuerda el *whoso that first to mille comth, first grynt* de la *Wife of Bath* en los *Canterbury Tales*, donde la vieja lujuriosa indica que aceptaría al primer amante oportuno.

En la literatura italiana, el *Decameron* trae varias metáforas eróticas con *moler*, como en la *novella* (VIII.2.7) del *valente prete* (recuérdese la descripción del hijo del molinero como *mozo valiente*) que seduce a una joven casada con el alarde de que los curas lo hacen mejor *perché noi maciniamo a raccolta* y sigue con otros *double entendres* de moler con su majadero la salsa en el mortero de ella²⁵. Por ser otro arquetipo del hombre priápico, el clérigo folklórico también puede contaminarse con algunas de las características del molinero, caracterizándose como *moledor* y *enharinado*. Véase el ejemplo siguiente de la tradición popular gallega²⁶:

O cura foi ó muiño,
metéu a cabeza dentro;
troux o fariña nas barbas
pra remexer o formento

El molinero de Chaucer en el *Reeve's Tale* (*Canterbury Tales*) quizás el molinero literario más famoso, representa el aspecto opuesto del estereotipo, el molinero como *senex*, que queda sexualmente burlado por sus rivales más jóvenes. El molinero de Chaucer cree que ha engañado a dos estudiantes, robándoles parte de la harina que han hecho moler en su molino, pero es él

²⁵ Otros ejemplos de molinos eróticos en el *Decameron* incluyen IV.10.48, una escena de una violación consensual, y la Introducción a II y la Conclusión a IV, descripciones de un *locus amoenus* erótico; cf. también en la *Ninfale fiesolano* la descripción del clímax sexual: *macinava il mulin quanto poteva. . . il mulin tace, e ciascun sospirava*.

²⁶ A. P. EQUIPO, *O clero na literatura popular galega. Cancionero e refraneiro*, Akal, Madrid, 1975, pp. 37-38, donde aparecen cinco poemas parecidos, dos que subrayan que el clérigo va todo *enfariñado*. Sobre la *cabeza* que mete el cura en el molino y sobre su *barba* mojada, véase la nota 10, arriba. En mi libro *El "Arcipreste de Hita" y la onomástica carnavalesca*, de próxima aparición, estudio en más detalle la relación entre "Juan Ruiz" y los clérigos eróticos.

quien queda engañado porque los dos se acuestan con su hija y con su mujer. Como insulto adicional se sugiere que el molinero ya no es capaz de moler su propia harina sexual (A4314: [he] *hath ylost the gryndynge of the whete*). La impotencia sexual del viejo molinero se hace aun más explícita en una versión francesa de *fabliau*, “Sir Gombert et les deux clers”, donde la mujer del molinero, acostada con uno de los jóvenes pero sin darse cuenta que no está con su marido, le dice con sorpresa después de la tercera vez: “para un hombre viejo y débil, / has estado muy caliente hoy”²⁷.

Como es de esperar, los molineros jóvenes en la tradición inglesa, como varios que aparecen en los *Roxburghe Ballads*, suelen tener mejor éxito que el viejo molinero de Chaucer. En un poema aparece un molinero joven no sólo lujurioso, sino también astuto: *The miller was brisk and stout, / and had the maid beguil'd; / The taylor still, against his will, / is forc'd to keep the child* ‘el molinero es vigoroso y “corpulento” y ha engañado a la moza; y es el sastre, en contra de su voluntad, quien es forzado a quedarse con el niño’. Otro es *a lusty brave miller. . . in one week he got nine wenches beguil'd* ‘un molinero lujurioso y macho [que] en una semana engañó a nueve mozuelas’. Otro comienza quejándose de que no puede moler (*I cannot grind your corn I fear / My stones are high and my water low / I cannot grind for the mill won't go*), y, sin embargo, *then he got up the mill to grind / and let her down the stones to mind / She scarce could tell when her corn was ground*; la chica se va muy satisfecha: *she swore she'd been ground by a score or more / But never been ground so well before*²⁸.

Hoy en día sobrevive deserotizada la tradición del molinero lujurioso en los cuentos de niños en inglés, como en el “dusty miller”, pariente de los *molinerillos* españoles citados arriba, que quieren enharinar a las chicas:

Oh the little rusty dusty miller,
Dusty was his coat,
Dusty was his color,
Dusty was the kiss I got from the miller;
If I had my pockets

²⁷ El texto en LARRY D. BENSON and THOMAS M. ANDERSON, *The Literary Context of Chaucer's Fabliaux. Texts and Translations*, Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1971, pp. 85, 95, 114.

²⁸ Ver los tres poemas en J. WOODFALL EBSWORTH, ed., *The Roxburghe Ballads*, vol. IX, Stephen Austin and Sons, Hertford, 1895, pp. 242 y 625.

full of gold and siller
 I would give it all
 To my dusty miller

(“o el molinerillo polvoriento, / polvoriento su abrigo, / polvoriento su color, / polvoriento el beso que me dio; / si tuviera los bolsillos llenos de oro y plata / se lo daría todo / a mi molinerillo polvoriento”). En otra versión aun más obvia se dice muy claramente que lo que le interesa a la chica es *the dusty miller's dusty sack*, con la cual espera rellenar su *dusty peck*, donde *dust* ‘semen’ (cf. esp. *polvo*, *hacerse polvo* ‘agotarse sexualmente’) *sack* ‘scrotum’, y *peck* ‘celemin’ el órgano femenino de la chica²⁹. A pesar de haberse publicado en una colección de poesía infantil, al confrontarse estas dos versiones con la siguiente (donde luego se habla del panadero y su horno caliente), no queda duda de los equívocos obscenos³⁰:

Oh the Miller, the dusty, musty Miller,
 The Miller, that beareth on his Back;
 He never goes to Measure Meal,
 But his Maid, but his Maid, but his Maid holds
 open the sack. . .

²⁹ Para más documentación sobre *harina*, *polvo*, *trigo*, e ideas afines en sentido sexual, ver mi “Chica cosa son dos nuezes’: Lost Sexual Humor in the *Libro del Arcipreste*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 24.2 (1990), pp. 1-22. El *saco* ‘scrotum’ del molinero también tiene documentación paneuropea, por ejemplo en otra lírica popular en dialecto alemán (JUNGBAUER, *op. cit.*, I, núm. 225):

Die schwäbischen Maderln
 dö tatn gern mähln
 wenn's Mühlradla so kläppert
 dös Ding tat ihn' gefälln . . .
 Hät'n Beutl eiñghät,
 Und d'Mühl pledern lassn . . .

“A las jovencitas de Svabia / les gusta moler / cuando la ruedecilla del molino hace clip-clap / les gusta la cosa . . . / [el molinero] cuelga allí el saco, / y deja parlotear al molino”.

³⁰ Las versiones para niños se publican en IONA y PETER OPIE, *The Oxford dictionary of nursery rhymes*, Clarendon Press, Oxford, 1952, núm. 315; en su comentario (pp. 307-309) los editores ignoran o pasan por alto la sugerencia sexual. La tercera versión es de VIVIAN DE SOLA PINTO and ALLEN EDWIN RODWAY, *An Anthology of Popular British Ballad Poetry*, Philosophical Library, New York, 1957.

En la tradición oral y en textos marginados la imagen del molino sobrevive en forma más directamente grosera. Véase en español la canción que me ha proveído una informante española: *que polvo tiene el camino / que polvo tiene la hera, / que polvo tiene el molino, / que polvo tiene la molinera*. Más grosero es un *limerick* inglés de un hijo de molinero:

There was a young girl of Aberystwyth
Who took grain to the mill to get grist with
The miller's son Jack,
Laid her flat on her back,
And united the organs they pissed with

Compárese también un término muy usado entre los negros americanos y en el ejército para un hombre mujeriego y viril, *Jody*, contracción de "Joe the Grinder"³¹.

La metáfora de moler también sigue vigente en el jazz americano, como en la canción "Bawdy House Blues": *I got an allnight trick again. / I'm busy grindin, ' so you can't come in*. En "Empty Bed Blues" de Bessie Smith se moderniza la imagen con un molinillo de café,: *Bought me a coffee grinder / Got the best one I could find, / So he could grind my coffee, ' Cause he had a brand new grind*. En los blues se conoce no sólo al molinero sino a su hijo: *Now I ain't to miller / No miller's son / But I can do your grinding / Till the miller man comes* ("All Around Man" de Bo Carter), versos que ponen de manifiesto que el hijo del molinero se ha creado y se ha mantenido en la tradición por ser fuente muy útil de imágenes semántico-cinéticas.

Con este *excursus* de ejemplos he tratado de ilustrar cómo imágenes que hoy pueden parecer inocuas a menudo han sufrido erosión por el cambio de mentalidades impuesto por el alfabetismo, la sociedad industrial, y no pocas veces por la pudibundez de los eruditos. Para poder descifrar el humor perdido de textos medievales es necesario reconstruir parte de la competencia lingüística y cultural de su público original. Dentro de dicha cultura los autores sólo pudieron servirse de imágenes tradicionales como el molin(er)o, o —como he documentado en otras publicaciones—, de la panadera, del conejo y del hurón, de calabazas

³¹ [Anónimo], *The limerick; 1700 examples*. Citadel, Seacacus, NJ, 1979, y BRUCE JACKSON, "What Happened to Jody", *Journal of American Folklore*, 80 (1967), pp. 387-399.

y cohombros, y hasta del regazo de las damas, según los límites de la capacidad de su público para descifrar sus connotaciones tradicionales³². En el caso del cuento del hijo del molinero, el poeta añadió un solo detalle a otras versiones conocidas de la trama general —la especificación de que el joven necio era molinero. Pero tal detalle no pudo servir sino para acentuar aún más el humor sexual del cuento heredado.

LOUISE O. VASVARI

³² Sobre la erotización del regazo de las damas ver mi "A Tale of «tail-ing» in the *Libro de buen amor*", *Journal of Interdisciplinary Studies / Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, 2.1 (1990), pp. 13-41, pp. 21-22.

EROTISMO Y ASCETISMO: IMAGEN Y TEXTO EN UN INCUNABLE HAGIOGRÁFICO

Para Elena Gascón-Vera

En una *Leyenda de los santos* (LS) de los últimos años del xv atribuida al impresor Juan de Burgos y basada en menor o mayor grado en la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine, las historias de las dos penitentes más célebres del medievo (Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca, con frecuencia fundidas en una en la mentalidad popular medieval) van precedidas por dos xilografías que a primera vista llaman poco la atención (fols. 126c y 72c)¹. Ambas se relacionan fácilmente con amplias familias iconográficas y se encuentran con bastante facilidad en afines grabados de madera anteriores². Las narraciones que acompañan

¹ Sobre la atribución del impreso a Burgos véase FRANCISCO VINDEL, *El arte tipográfico en España durante el siglo xv*, 8 vols., Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1945-1951, v. 7, p. 267, v. 8, pp. 369-371; KONRAD HAEBLER, *Bibliografía ibérica del siglo xv*, Martinus Nyhoff; Karl W. Hiersemann, La Haya, Leipzig, 1903, p. 339, núm. 698; también, HARVEY L. SHARRER, "Juan de Burgos: impresor y refundidor de libros caballerescos", en MARÍA LUISA LÓPEZ-VIDRIERO y PEDRO M. CÁTEDRA, eds., *El libro antiguo español: Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid. 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Universidad de Salamanca; Madrid, Biblioteca Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, Salamanca, 1988, pp. 361-369. HERMÃO DE CAMPOS en su *Ho flos sanctorum em lingoagem portugues* (Lisboa, 1513), relacionado con este *Flos sanctorum*, incluye numerosas xilografías afines a las de Burgos.

² Sin ir más allá de la colección de ALBERT SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Deutsches Museum für Buch und Schrift/Karl W. Hiersemann, Leipzig, 1920-1936, 19 vols., y sin pretensiones de exhaustividad, se podrían señalar, para la Magdalena: 3:406, 8:625, 9:112, 11:494 y 747, 18:61 (y versiones en las que se enfatiza más el cuerpo velludo: 2:180, 4:2462, 11:50), y para la Egipciaca: 2:131, 3:357, 8:592, 9:65 (e imágenes parecidas en que la figura lleva una hoja de planta para ocultar el sexo: 11:3, 18:14). Aunque

ambas figuras tampoco se destacan por su originalidad dentro de las respectivas tradiciones hagiográficas; repiten historias que aparecen a menudo a través de toda Europa. Es sobre todo en la yuxtaposición (y contraste) de los componentes —literario e iconográfico— donde se comienza a vislumbrar la verdadera importancia de estas dos unidades: un enfrentamiento mimético entre imagen y texto verbal que ayuda a profundizar en los varios significados y posibles recepciones de cada uno de estos componentes. Mientras que los textos describen unas penitentes que han padecido décadas de sufrimiento bajo la intemperie del desierto, los grabados —y, de hecho, una gran parte de su corpus iconográfico en general— pintan una realidad bastante distinta. Se presentan mujeres de formas voluptuosas y (sobre todo en el caso de la santa egipcia) en posturas sugestivas que no se pueden comprender (como se dice con tanta facilidad y frecuencia en interpretaciones modernas y un tanto pudorosas de arte medieval) en un sentido exclusivamente alegórico, exento de connotaciones o contextos eróticos³. Aunque no se puede negar que estas figuras se emplean como iconos de redención y pureza, lo que se plantea aquí es la posibilidad de que a través de esta construcción didáctica que pretende negar lo erótico se desarrolle toda una narrativa basada precisamente en lo erótico.

Este estudio no se centrará, por lo tanto, en los orígenes de texto e imagen —ya que ambos son esencialmente reproducciones peninsulares de materia importada— sino en la recepción de este conjunto textual por parte del lector/vidente, que vendrá

ARTHUR M. HIND, *An Introduction to a History of Woodcut*, vol. 2, Constable, Londres, 1935, sugiere, al referirse de una manera poco detenida en *LS*, que los grabados serán de “Lyon or Netherlandish influence”, p. 755 (lo cual podría ser el caso de otras ilustraciones en *LS*), en el caso de estas dos xilografías es mucho más obvia la influencia alemana. Sobre las familias iconográficas de la Magdalena y la Egipciaca, véanse, entre varios, LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 3.2, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, pp. 846-859 y 884-888; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 7, Herder, Roma, 541, 1974, cols. 507-511 y 516-541; MARILENA MOSCO ed., catálogo de exposición, *La Maddalena tra sacro e profano: Da Giotto a De Chirico*, La Casa Usher, Arnoldo Mondadori Editore, Florencia y Milán, 1986; el “Apéndice de láminas” de MANUEL ALVAR, *Vida de Santa María Egipciaca*, 2 vols., C.S.I.C., Madrid, 1970-1972.

³ Sobre la inquietud moderna ante el reconocimiento del aspecto erótico en la historia de las artes plásticas véase entre varios estudios, DAVID FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.

determinada no sólo por uno u otro de los distintos elementos, sino por el espacio hermenéutico delineado, de un lado por las intenciones didáctico-estéticas de los creadores de textos e imágenes, y por otro, por las expectativas, conocimientos culturales, género sexual y afectividad —por no decir “psicología”— del receptor⁴. En lugar de la díada texto/lector o imagen/espectador, se establece un triángulo interpretativo que crea cierta tensión para el observador/lector, quien se cuestionará la validez que se le dé a uno y otro elemento (y, por extensión, a cada medio artístico). En este proceso influirán, además, las realidades físicas del encuentro texto/imagen en el momento simultáneo de la percepción de los textos —sin olvidar, por supuesto, las vanas maneras en que se “leía” a fines del medievo⁵.

En el caso de la Magdalena y la Egipciaca el cabello exagerado llega a ser emblema multifacético (y a veces contradictorio) del arrepentimiento y de la entrega a una espiritualidad ascética:

⁴ En cuanto a la teoría de la recepción se piensa sobre todo en Jauss en la crítica literaria y David Freedberg en la historia del arte, aunque, por supuesto, la bibliografía es vasta; entre los múltiples estudios, véanse los coleccionados en HANS ROBERT JAUSS, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. Timothy Bahti. *Theory and History of Literature* 2, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982; FREEDBERG, *op. cit.*

⁵ Sobre los varios significados del concepto de “leer” un texto y la relación entre lo oral oyente y lo escrito-visual véase ERICH AUERBACH, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke Verlag, Berna, 1958, pp. 177-259; FRANZ H. BAUML, “Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy”, *Speculum*, LV (1980), pp. 237-265; MICHAEL CAMILLE, “Reading the Printed Image: Illuminations and Woodcuts of the *Pèlerinage de la vie humaine* in the Fifteenth Century”, en SANDRA L. HINDMAN, ed., *Printing the Written Word. The Social History of Books, circa 1450-1520*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, pp. 259-291; H. J. CHAYTOR, *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, W. Heffer & Sons, Cambridge, 1945; RUTH CROSBY, “Oral Delivery in the Middle Ages”, *Speculum*, XI (1936), 88-110; SANDRA HINDMAN, “Authors, Artists, and Audiences”, en HINDMAN and JAMES DOUGLAS FARQUHAR, *Pen to Press: Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing*, Art Department -University of Maryland; Department of Art History- The Johns Hopkins University, College Park, MD, 1977, pp. 157-211; J. N. H. LAWRENCE, “The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), 79-94; W. J. T. MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1986; WALTER ONG, *Orality and literacy: the technologizing of the word*, Methuen, Londres, 1982; PAUL SAENGER, “Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society”, *Viator*, XIII (1982), 367-414; MEYER SCHAPIRO, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Mouton, La Haya, 1973, y otros.

un símbolo invertido de la sensualidad que *fue*, y por la cual se intenta ahora hacer penitencia. Por supuesto, no son éstos los únicos ejemplos de una complicadísima polisemia en cuanto al cabello, pelo, etc., en un contexto hagiográfico. Rara vez se encuentra una imagen de una joven virgen santa en la que no se destaque el pelo largo y suelto; sin ir más allá de *LS* (aunque se podrían indicar casos afines en innumerables incunables) Santa Margarita (fol. 132d) luce una larga cascada de cabello al esperar tranquilamente el golpe de la espada del verdugo, y Santa Eulalia de Barcelona (fol. 63a) se rodea de unas maviollosas melenas al encenderse el fuego que pronto la devorará. En contraste con esta fuerte asociación del pelo largo y suelto con la virginal feminidad se le da una máxima importancia al hecho de que las protagonistas se corten el pelo de forma masculina en varias historias de santas disfrazadas de hombre. (La crítica, sin embargo, suele enfatizar más bien el aspecto del cambio del vestuario)⁶. En la xilografía de la “travestí” Marina en *LS* (fol. 123c), se concentra el tópico del transformismo más en el cabello que en el mismo vestuario. Marina (Marino) lleva un suntuoso vestido de mujer, pero lleva un peinado sumamente varonil. En el caso de varias santas mártires, el cabello sirve a veces como metonimia del cuerpo torturado. También en *LS* la imagen de una santa desnuda de la cintura para arriba, colgando de una viga por el cabello, inicia las leyendas de las santas Águeda (fol. 60d) y Cristina (fol. 137b). La imagen es apropiada para las dos, ya que como parte de sus hagiografías, sufrieron la mutilación de los senos⁷. Aquí el largo cabello deja de ser fino y bello y se convierte en dos trenzas gruesas, enmarañadas, culebrosas. A la vez que el cabello facilita la expresión visual del sufrimiento, aparece torcido y estrujado como parte de esta violencia; es sinécdoque, no sólo del cuerpo de la mujer, ahora mutilado, sino del cuerpo provocador que, aun involuntariamente, tienta (y rechaza) al hombre. Paralelamente, a la virgen Santa Inés, al ser desnudada

⁶ JOHN ANSON, “The Female Transvestite in Early Monasticism: The origin and Development of a Motif”, *Viator*, 5 (1974), 1-32; EVELYN PATLAGEAN, “L’Histoire de la femme déguisée en moine et l’évolution de la sainteté féminine à Byzance”, *Studi Medievali*, 3ra ser., 17/2 (1976), 602; MARJORIE GARBNER, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, New York, 1992, pp. 213-217; VERN L. BULLOUGH, “Transvestites in the Middle Ages”, *American Journal of Sociology*, 79 (1974), 1381-94, y otros.

⁷ Es bien conocida la costumbre de repetir xilografías en casos de vidas relacionadas por afinidades de martirio, puesto eclesiástico, etcétera.

y transportada a un prostíbulo, le crece milagrosamente el cabello tan espeso y extenso que forma a su alrededor una armadura en contra de sus violadores. No se pueden pasar por alto, además, las historias de las santas barbudas —por lo general hermosas doncellas que logran mantener la virginidad (o evadir futuras relaciones sexuales)—, precisamente por el repentino crecimiento de la barba⁸.

Desde luego, estas imágenes de la Magdalena y la Egipciaca comparten este simbolismo complejo del pelo, harto difundido en la narrativa hagiográfica. Y —como en el caso de todo símbolo religioso basado en el cuerpo y su adorno— se podría hablar con bastante facilidad, en cuanto a todas estas leyendas en que figura tan prominentemente el pelo/cabello/barba, de un sinfín de explicaciones psicológicas, antropológicas, folklóricas, etc., que, sin duda alguna, son valiosas en su conjunto para profundizar los significados subliminales, y que determinan (incluso a nivel pre-consciente) la recepción de estos textos e imágenes⁹. La razón

⁸ HIPOLITE DELEHAYE, *The Legends of the Saints: An Introduction to Hagiography*, trad. V. M. Crawford, University of Notre Dame Press, Notre Dame, ID, 1961, pp. 109-110; JEAN GESSLER, "La Légende de Sainte Wilgefort ou Ontcommer. Notes Bibliographiques et Iconographiques", *Le Folklore Brabançon*, 15 (1936), pp. 307-401; RÉAU, *Iconographie*, 3, pp. 1342-1345; GUSTAV SCHNÜRER und J. M. RITZ, *Sankt Kümmeris und Volto santo. Studien und Bilder Forschungen zur Volkskunde* 13-15, L. Schwann, Düsseldorf, 1934.

⁹ Algunas pistas fascinantes se abrirían tomando en cuenta algunos importantes (y nada unánimes) estudios sobre el pelo en su contexto simbólico, tanto privado como público, tanto tradicional como moderno: J. DUNCAN M. DERRETT, *Studies in the New Testament I: Glimpses of the Legal and Social Presuppositions of the Authors*, Brill, Leiden, 1977 (en que comenta en un contexto bíblico el simbolismo del cabello y su "universal acceptance as a sign of sexual attractiveness" p. 171); RAYMOND FIRTH, *Symbols Public and Private*, Cornell University Press, Ithaca, 1977; C. R. HALLPIKE, "Social Hair", *Man*, 4 (1969), 256-264; P. HERSHMAN, "Hair, Sex and Dirt", *Man*, 9 (1974), 274-298; E. R. LEACH, "Magical Hair", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 88 (1958), 147-168 [un análisis precipitado por el libro de CHARLES BERG, *The Unconscious Significance of Hair*, Allen & Urwin, Londres, 1951]; GANA-NATH OBEYESEKERE, *Medusa's Hair. An Essay on Personal Symbols and Religious Experience*, University of Chicago Press, Chicago, 1981, pp. 1-21; y ANTHONY SYNOTT, "Shame and Glory: A Sociology of Hair", *British Journal of Sociology*, 38 (1987), 381-413. Harto conocidas son las nociones de SIGMUND FREUD sobre el tema; entre varios escritos, véase *Three Contributions to the Theory of Sex*, trad. A. A. Brill, *The Basic Writings of Sigmund Freud*, Modern Library, Nueva York, 1938, pp. 566 ss. Sobre la barba hay bastantes estudios; utilísimo para lo medieval es la introducción de GILES CONSTABLE a la edición de R. B. C. HUYGENS de la *Apologia de Barbis*, *Corpus Christianorum, Continuato*

por la cual este estudio se concentra en estas dos figuras, en contraste con los otros textos y figuras hagiográficos (Águeda, Marina, Inés, las barbudas, *et al.*), es en parte porque suscitan escasa necesidad de recurrir a una hermenéutica “psicológica”. En estos dos casos el carácter erótico del conjunto narrativo/iconográfico es imposible de negar; el elemento ‘capilar’, a la vez que se transforma de metonimia erótica en metáfora ascética, no deja de tener claras connotaciones netamente eróticas —sobre todo al contrastar el supuesto intento mimético de imagen y texto.

Sería imposible presentar aquí un repaso de la vastísima bibliografía sobre la Magdalena, santa que, en España, como en el resto de Europa, fue superada sólo por la Virgen en cuanto a la extensión y popularidad de su culto. Numerosos han sido los estudios que han explicado cómo es que tres mujeres distintas en los evangelios quedaron fundidas en una sola persona, según la mentalidad medieval [María de Magdala, mujer librada de siete demonios por Cristo (Lucas 8:2-3); María de Betania, hermana de Lázaro y Marta, que ungió los pies de Cristo y a continuación los enjugó con el cabello (Juan 12:3-8); y una pecadora anónima que lava los pies de Cristo con sus propias lágrimas y luego, como en el caso anterior, los seca con su cabellera y los unge (Lucas 7:36-38)]¹⁰. Lo más importante para este ensayo es el hecho de que a partir del siglo XI y como parte de un extendido culto en Francia (Vézelay), se comienzan a incluir en su *vita* unos episodios según los cuales la Magdalena, después de la muerte y resurrección de Cristo, formó parte del proyecto evangelizador de los apóstoles para pasar los últimos treinta años de su vida como ermitaña en Francia en penitencia por la vida lujuriosa que había seguido antes de su conversión. El episodio pasó a figurar, sobre todo en la versión que incluyó Vicente de Beauvais en su *Speculum historiale* y, probablemente por esa vía y otras, a la *Legen-*

Mediaevalis 62, Editores Pontificii, Brepols, 1985, pp. 47-130.

¹⁰ Es esencialmente el esquema de JOHN K. WALSH and B. BUSSELL THOMPSON, *The Myth of the Magdalen in Early Spanish Literature* (With an edition of the «Vida de Santa María Madalena» in MS. h-I-13 of the Escorial Library), Lorenzo Clemente, Nueva York, 1986, pp. 1-2. Véase también RAYMOND S. WILLIS, “Mary Magdalene, Mary of Bethany, and the Unnamed Woman Sinner: Another Instance of Their Conflation in Old Spanish Literature”, *Romance Philology*, 1 (1970-1971), 89-90. El estudio fundamental sigue siendo VÍCTOR SAXER, *Le Culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen âge*, 2 vols., Librairie Clavreuil, Auxerre y Paris, 1959; también MARJORIE M. MALVERN, *Venus in Sackcloth: The Magdalen's Origins and Metamorphoses*, Southern Illinois University Press, Carbondale, IL, 1975.

da *Aurea* de Jacobo de Vorágine —la cual serviría de fuente para la versión que se incluye en *LS* y otras innumerables compilaciones¹¹.

Como parte de esta etapa eremítica de la vida de la Magdalena (sujeto de un vasto fondo iconográfico) se sabe que los ángeles la subían diariamente a los coros celestiales a las siete horas canónicas para escuchar los oficios divinos¹². Los textos, sin embargo, nos dicen poco en cuanto a su apariencia física. Vale la pena reproducir el episodio en *LS* en el que se describe esta escena (que es, a su vez, paralelo a la versión de la *LA* según Graesse, y una legión de otros textos¹³):

Después Santa María Magdalena por echar más en contemplación fuese para el yermo. E en este lugar no avía solaz de aguas ni de yervas ni de árboles. E allí estuvo treynta años. E Nuestro Señor la fartava cada día de sus manjares celestiales: e cada día la alçavan los ángeles de tierra siete vezes en el día, e oya con sus orejas cantares glóriosos de los ángeles en el cielo, e después poníanla en su lugar. E no avía cuydado de comer otros manjares terrenales. E un sacerdote deseando fazer vida apartada fizo una celda cerca de aquel lugar a doze estadios. E un día abrió Nuestro Señor los ojos deste sacerdote, e vio manifestamente cómo los ángeles descendían en aquel lugar do morava Santa María Magdalena. E la alçavan en el ayre. E a cabo de hora trayanla a su lugar con cantares muy dulces. E queriendo este sacerdote saber la verdad desta visión tan grande acomendóse a Dios e fuese a este lugar con grand atrevimiento e llegóse allá quanto una hechadura de piedra e començáronle a tremer las piernas, e todo el cuerpo con el grand miedo, e no podía llegar aquel lugar por quanto lo defendía la flaqueza del ánima e del cuerpo. E él entendió que aquel sacramento era celestial que onbre del mundo no podía allá llegar. E dixo: “Conjúrote por Jhesu Christo que me digas si eres onbre o otra persona. E que digas de ti verdad”. E díxolo tres vezes. E respondió la Magdalena, e dixo: “Allégate acá más acerca, e podrás saber la verdad de quanto demandas”. E allegóse al medio espacio. E díxole la Mag-

¹¹ Formaría parte, además, y como señala JOHN REES SMITH, de los folios perdidos sobre la vida de la Magdalena del manuscrito h-I-13 de El Escorial, *The Lives of St. Mary Magdalene and St. Martha*, Exeter Hispanic Texts 48, University of Exeter Press, Exeter, 1989, pp. xxix-xxxi.

¹² Imágenes afines se encuentran en *La Maddalena*, pp. 30-64.

¹³ *Legenda aurea, vulgo Historia lombardica dicta*, Theodor Graesse, ed., 2ª. ed., Arnold, Leipzig, 1850, pp. 407-417. Para *LS*: se regulariza la ortografía, se acentúa y puntúa según normas modernas, y se resuelven e indican abreviaturas.

dalena: “Acuérdate del evangelio *que* habla de aquella María pecatriz llamada *que* lavó los pies del salvador con lágrimas de sus ojos e alimpiólos *con* sus cabellos, e meresció aver perdón de sus peccados”?. E dixo el sacerdote: “Acuérdome. E más de xxx años *que* esto acasció”. E dixo la Magdalena: “Yo soy aquella, e xxx años ha *que* estoy en este lugar, *que* nunca lo supo onbre del mundo. E así como viste ayer, *ansí* me alcan los ángeles de tierra cada día siete vezes e oyo cantares muy dulces en el cielo con mis orejas”. (fols. 128b-c)¹⁴.

El motivo de la cabellera larga y sensual con la cual la Magdalena ungió los pies de Cristo se ha convertido en el único vestuario de la santa penitente; el símbolo *non plus ultra* de la feminidad se transforma en objeto que oculta el sexo, a la vez que lo proclama.

En muchos de los ejemplos iconográficos de este episodio, el cabello largo y espeso permite solamente la vista de la cara, de los pies (a veces algo de la pierna) y de las manos (y tal vez parte del brazo). Esta tendencia se ve claramente en la conocidísima imagen de “La Maddalena e storie della sua vita” (ca. 1280) del llamado Maestro della Maddalena¹⁵. Una Magdalena de pie ocupa todo el centro vertical de la tabla, cubierta de sus espesas melenas. En esta imagen el cuerpo humano deja de tener forma; asume una absoluta rigidez de volumen. Aparentemente, se anula la apariencia humana de quien fuera la gran pecadora. Sin embargo, Margaret R. Miles sugiere que, en realidad, a lo que llevaba esta imagen, y otras semejantes, era a una tácita invitación a visualizar la desnudez debajo del pelo¹⁶. En el caso de esta xilografía, y un número infinito de otros ejemplos, la ‘invitación’, como veremos, es poco ‘tácita’ y, de hecho, es obvio el intento de presentar de manera directa un cuerpo lozano y juvenil.

Al examinar de cerca la xilografía de *LS*, se ve que el cabello espeso, a pesar de amoldarse a las formas de las piernas y de los

¹⁴ Más tarde el Santo Maximino recibe una visión de la santa, justo antes de morirle ella, en que “vio estar a Santa María Madalena en el coro de los ángeles, e estava alçada de tierra quanto dos codos en medio de los ángeles, e tenía las manos alçadas al cielo”. Al acercarse a ella, “vio resplandecer la cara della tan fuertemente *que* más de ligero podría onbre catar el rayo del *que* non su cara” (fol. 128c).

¹⁵ *La Maddalena*, p. 43.

¹⁶ *Carnal Knowing. Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Beacon Press, Boston, 1989, p. 66: “Though Mary is completely clothed by her hair, viewers of the alterpiece were tacitly invited to visualize her nakedness”.

brazos, no logra cubrir de forma completa los senos, los cuales parecen bastante más deseables de lo que cabría esperar después de treinta años de penitencia —un presagio bastante obvio de las Magdalenas voluptuosas del Renacimiento y posteriores. La cara no es la “Maddalena orante” de Donatello, cuyas facciones se ven devastadas por la severa penitencia¹⁷; además, se observa que debajo del pelo la figura tiene una pierna delante de la otra y que ha mantenido una figura bastante voluptuosa. En esta obra, el pelo no oculta la forma del cuerpo, más bien hace las veces de una especie de traje velludo. De hecho, parece tratarse aquí de dos clases de pelo: uno, el cabello que comienza en la cabeza y cae enfrente como dos melenas cubriendo la parte superior de los senos y que desciende a los lados como una cascada sobre los brazos para caer por detrás como una larga cabellera hasta un poco más abajo de las corvas, formando una ondulación en forma de pico de ala. Pero, además, la imagen que aparece aquí tiene otra clase de cabello: el vello. Este vello —larguísimo— que nace un poco más arriba de la cintura de la santa, justamente debajo de los senos, sigue los contornos de su cuerpo hasta llegar a los pies.

Parecería obvio que lo que determina esta representación de una mujer “desnuda” pero “vestida” por sus propias melenas es un complicado y fascinante coqueteo entre los dos conceptos. El símbolo de su sensualidad y atractivo sexual, es decir, su cabello largo y suelto, se transforma con motivo de su conversión en dos cosas: su santidad y su pecado. Por un lado, le cubre modestamente el cuerpo, y, por otro, y por sus tradicionales connotaciones eróticas, es recuerdo del pecado de la mujer. Por ser lo que utilizó la santa para bañar los pies de Cristo en su acto de arrepentimiento, se entiende también como símbolo de renuncia ante el mismo pecado. Al transformarse en ermitaña, el cabello largo se convierte en su única protección contra los elementos, una vestidura natural, no artificial. Con su cabello por todo vestido, se establece una especie de círculo simbólico: lo que representaba lo sexual se transforma en emblema de su nueva modestia. Lo que determina esta imagen es el conjunto (y contraste) de estos diversos significados; interpretar el cabello como algo completamente antisexual sería tan equivocado como insistir sólo en la interpretación contraria: lo ascético entabla un diálogo con lo erótico, y viceversa.

¹⁷ *La Maddalena*, p. 35.

Este coqueteo entre lo erótico y lo ascético se aprecia más aún si se considera el hecho de que la figura que se representa en esta xilografía lleva, como se ha señalado, no sólo cabello sino vello. De nuevo no se trata de un caso único en *LS*; la Magdalena de largas melenas y casi completamente velluda es un tópico bastante arraigado. Los casos más célebres incluyen la estatua de Tilmann Riemenschneider, de entre 1490 y 1492 del Bayerisches Nationalmuseum de Munich y un dibujo de Jörg Schweiger de Augsburg, fechado entre 1510 y 1520¹⁸. Asimismo, en algunas xilografías alemanas, afines a ésta, también se aprecia la iconografía de una larga cabellera y de un cuerpo velludo¹⁹. La Magdalena velluda representa un entronque con los numerosos santos ermitaños masculinos cubiertos de su propio cabello y/o vello característicos de las historias de los santos padres del desierto (Onofre, Macario de Roma, Pablo Ermitaño, *et al.*), los cuales, a su vez, se relacionan con el concepto del hombre salvaje, cuyo rasgo característico, a partir del siglo XII, es precisamente su cuerpo velludo²⁰. El salvaje velludo llegó a ser un motivo común en la literatura y el arte, e incorporaba fuertes asociaciones con el erotismo desenfrenado, la naturaleza en su expresión más desordenada, en fin, todo lo que pretendía no ser lo civilizado²¹. En la literatura/iconografía española la manifestación más clara es probablemente la figura alegórica “Deseo” que se presenta como un salvaje que trae encadenado al enamorado Leriano en la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro²². Lo que más resalta de esta imagen de San Pedro, de la que tenemos una maravillosa xilografía, es la fuerte asociación del salvaje

¹⁸ SANDER L. GILMAN, *Sexuality. An Illustrated History*, John Wiley & Sons, Nueva York, 1989, p. 48 reproduce la imagen de Riemenschneider; para Schweiger, TIMOTHY HUSBAND, *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1980, pp. 28, 100-101.

¹⁹ En SCHRAMM 2:180, 4:2462, 11:50, por ejemplo, los ángeles levantan a una desnuda Magdalena de larga cabellera y en cuyo cuerpo se insinúa una profusión de vello.

²⁰ HUSBAND, p. 7.

²¹ El papel psicológico del salvaje se examina en HAYDEN WHITE, “The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea”, en *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, Edward Dudley and Maximillian E. Novak, eds., University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1972, pp. 3-38; y en RICHARD BERNHEIMER, *The Wild Man in the Middle Ages*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1952. Existe por supuesto el concepto paralelo e idílico —y más bien posterior— del noble salvaje.

²² HUSBAND, p. 33.

velludo con el deseo erótico sin freno. Existía también, por supuesto, la mujer salvaje velluda. Mientras que en la literatura se representa ésta última como una vieja harapienta y monstruosa (*i.e.* la serrana Aldara del Arcipreste de Hita), en representaciones iconográficas suele ser una hermosa doncella, o una agradable acompañante del varón peludo, incluso, una madre afectuosa —una figura cuyo único defecto sería el cuerpo cubierto de vello. (Con frecuencia se emplean como portadores de los blasones familiares para expresar longevidad y fecundidad de ese linaje.) Estas imágenes llegan a tener, además, siempre una fuerte asociación con el erotismo.

Aunque no se puede negar que el origen de la imagen del cuerpo velludo en los santos penitentes es el hombre salvaje, y que en el siglo xv ambos conceptos se asociaban a través de semejanzas iconográficas, hay que enfatizar que se trata también de dos tradiciones distintas. En cuanto a los santos varones velludos precedentes, hay que aclarar, como ya se comentó más arriba, que mientras que el elemento del vello sea característico del salvaje a partir del siglo xii, las leyendas de los anacoretas cubiertos de su propio pelo arrancan no de ese siglo, sino desde mediados del iv²³. Así que, mientras las dos imágenes tal vez forman parte de un arquetipo psicológico/folklórico/literario/religioso, hay que tener cierto cuidado al establecer equivalencias entre ambos. Para Husband, el elemento de la locura es algo que unifica las tradiciones de los santos velludos con el tipo del salvaje peludo; de hecho, en el caso de muchos de ellos se explica la presencia en el desierto y su atuendo por un deseo de mortificarse como penitencia por algún delito generalmente sexual²⁴. El período de penitencia o de transición moral se considera un período de locura —un tema de entronque obvio entre estas historias y los períodos liminales de locura del romance cortés y de las novelas de caballerías.

No toda interpretación del pelo o vello de los santos ascetas

²³ CHARLES ALLYN WILLIAMS, *The Oriental Affinities of the Legend of the Hairy Anchorite*. Part I: Pre-Christian; Part II: Christian. *University of Illinois Studies in Language and Literature*, 10 (1925), pp. 195-242; 11 (1926), pp. 427-509. En este contexto es fascinante la división de J. GEILER VON KAYSERSBERG, *Die Emeis* (Estrasburgo, 1509-19), citado por BERNHEIMER, en que se dividen en cinco las categorías del salvaje. En la primera división se incluyen los “*solitarii* (the hermits, among whom he enumerates Aegidius, Onophrius, Maria Magdalena, and Maria Aegyptica)”, p. 199, nota 29.

²⁴ HUSBAND, p. 9.

del desierto pone énfasis en este aspecto de locura o de penitencia por algún delito sexual. Alison Goddard Elliott, por ejemplo, interpreta el tópico como reflejo de cierta asociación entre el santo y el animal —tanto el hombre antes de la caída, como el animal, desconocían la vestidura artificial²⁵. Sin embargo, es bastante claro en el caso de la Magdalena —y de la Egipciaca que se comenta a continuación— que el elemento de la larga cabellera que sirve de única vestidura pone de manifiesto este punto de contacto simbólico entre el pelo y el delito sexual. En el caso de la Magdalena velluda, la asociación entre la santa, definida precisamente por su renuncia del pecado lujurioso y la iconografía de la salvaje es aún más patente. Sería indudable la asociación entre una imagen como la velluda de Reimenschneider o Schweiger —o la de *LS*— y la iconografía tradicional de la salvaje, tal como la presenta, para citar sólo dos ejemplos, el Maestro ES en su grabado de la “Reina de los animales” de un juego de cartas de hacia 1461 (en el que una doncella velluda de larga cabellera acaricia un dócil unicornio), y la representación de una joven velluda en una serie, impresa por Anton Koberger en 1493, sobre las razas monstruosas (precedentes al desarrollo iconográfico del salvaje²⁶).

Bien sabido es el hecho de que varios temas en la etapa eremítica de la vida de la Magdalena representan una fusión con la vida de la otra famosa penitente del desierto, Santa María Egipciaca, y viceversa (sobre todo en cuanto a elementos del cabello/vello y en el hecho de que las dos levitan en el aire²⁷). Como en el caso de la Magdalena, la bibliografía de la Egipciaca es demasiado extensa para ser aquí resumida²⁸. La leyenda pan-

²⁵ “The saint has here allied himself with the beasts, and with man before the Fall who did not need artificial coverings for his body”, *Roads to Paradise: Reading the Lives of the Early Saints*, University Press of New England, Hanover, NH, 1987, p. 99.

²⁶ Reproducidos en HUSBAND, pp. 167 y 49; como señala Husband, esta tendencia a presentar una Magdalena velluda parte de mediados del siglo XV, p. 100.

²⁷ WALSH y THOMPSON, *Myth of the Magdalen*, p. 5.

²⁸ Es fundamental el estudio de JERRY R. CRADDOCK, “Apuntes para el estudio de la leyenda de Santa María Egipciaca en España”, *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Castalia, Madrid, 1966, vol. 1. pp. 99-110, en el que se delinean las varias ramas de la leyenda; para España véase ALVAR; ROGER WALKER, ed., *Estoria de Santa María Egipciaca (MS Escorialense h-I-13)*, 2ª ed., Exeter Hispanic Texts 15, University of Exeter, Exeter, 1977, y JOHN K. WALSH and B. BUSSELL THOMPSON, eds., *La vida de Santa María Egipciaca: A*

europea relata la historia de una mujer que, en contraste con la Magdalena, la cual se daba a los hombres sólo por placer, ofrecía su cuerpo a cambio de bienes materiales o servicios, y que, después de una intervención milagrosa, se arrepentía de sus pecados y pasaba décadas de vida ascética en el desierto como penitencia por su vida lujuriosa. Varía la historia de la santa egipcia de acuerdo con las distintas ramas de la leyenda estudiadas por Craddock, en la que se le da mayor o menor importancia al monje Zósimas (quien encuentra a la santa en el desierto y la entierra al morir)²⁹. En el contexto de este estudio, lo que más interesa en el caso de la santa es el hecho de que a través de la larga evolución de la leyenda escrita haya variado el tratamiento de su presentación física, sobre todo en cuanto a su cabello. En la versión de la *Legenda Aurea*, sólo se hace mención del hecho de que, al encontrarla Zósimas, se hallaba desnuda y de que su cuerpo estaba quemado por el sol. Al repasar la reelaboración de *LS*, se mantiene esta escueta descripción de una figura tan estropeada que es imposible averiguar su sexo:

Sancta María de Egipto que hera dicha muger peccadora vivió en el desierto vida muy amarga quarenta y seys años. E un abad que dezían Zózimas mientras que pasaba el río de Jordán fuese para un grand hiermo si por aventura pasase por allí o fallase algún sancto onbre. E vio uno muy negro, e andaua desnudo e quemado de la calentura del sol. E luego Zózimas començó de correr muy apriesa en pos dél e díxole ella: “Zózimas, por qué me persigues, perdóname por que non te puedo ver sin verguença por que soy muger e estoy desnuda. Mas dame el tu manto que me cubra por que te pueda ver sin verguença” (fol. 72c).

En la versión de Pablo el Diácono, una traducción al latín de la versión de Sofronio, sin embargo, se hace saber que, en contraste con el cuerpo ennegrecido, el cabello lo tenía sumamente blanco y le llegaba hasta el cuello. Se lee en una traducción castellana del siglo XIV: “E avía el cuerpo muy negro por el grand ardor

Fourteenth-Century Translation of a Work by Paul the Deacon, Exeter Hispanic Texts 17, University of Exeter, Exeter, 1977.

²⁹ Un tema desarrollado, entre varios, por JOSEPH T. SNOW, “Notes on the Fourteenth-Century Spanish Translation of Paul the Deacon’s *Vita Sanctae Mariae Aegyptiacae, Meretricis*”, en JANE E. CONNOLLY, ALAN DEYERMOND and BRIAN DUTTON, eds., *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, Hispanic Seminar of Medieval Studies, Madison, WI, pp. 83-96.

del sol, e los cabellos de la cabeça blancos como la lana blanca, e llegavan fasta el çerviz’’³⁰. En la versión del Escorial h-I-13 (basada en un texto francés) la figura del desierto también parecía “bestia salvaje”; se relatan sus primeros años en el desierto:

Quando sus paños todos e sus çapatos fueron usados e rrotos, ella fincó toda desnuda e muy coitada. E su carne, que era blanca como nieve, fincó toda negra [commo] carvón por la friura del inbierno e por la calentura del verano. Ssus cabellos tornaron blancos, ssu rrostro tornó anpollado, e su boca quebrada; e sus ojos fueron covados, e su pecho prieto e aspro que semejava cuero de caçón; e los braços e las manos e los dedos avía más secos que podía ser; e las uñas avía luengas; e el vientre traía caído. . .³¹.

Sin embargo, en el famoso poema juglaresco del siglo XIII, basado también en un texto francés, se lee que “Gozimán” al fin comprobó que “la sombra” que veía era en realidad una mujer de una cabellera larga y canosa que le llegaba hasta los pies y que le servía de vestidura:

Luego que la oración finó,
la figura de María vio;
de María visiblemente la figura
sin nenguna cobertura.
Non es cubierta d’otro vestido,
mas de cabello que le es creçido;
sus crines albas como las nieves
d’essas se cubre fasta los pïedes.
Non abié otro vestimiento;
quando aquel erzié el viento,
deyuso pareçié la carne quemada
del sol e de la helada³².

En esta última versión, en que se indica que su cabello llega hasta el suelo, cabe sospechar una segura contaminación con la

³⁰ WALSH y THOMPSON, *Vida de Santa María Egipciaca*, p. 9.

³¹ WALKER, p. 14. En una versión portuguesa del XIV se lee que el fraile “vvo huum corpo. . . todo muy negro e da queentura do sol muyto queymado. Os cabellos de ssua cabeça eram alvos como a llaã alva, pequenos e chagavan ataa o collo”, J. J. NUNES, “Textos antigos portugueses: Vyda de Sancta Maria Egipciaca e do sancto homem Zozimas”, *Revista Lusitana*, 20 (1917), pp. 183-205, 188.

³² ALVAR, p. 86; ln. 948-59.

iconografía de la Magdalena, ya que, como hemos visto, la tradición legendaria escrita asume generalmente, y sobre todo en sus manifestaciones primordiales, que el cabello es corto y que la santa necesita el manto de Zósimas para cubrirse.

En la xilografía de *LS* —como en sus predecesores ya mencionados— se da relieve a la larga cabellera de la santa penitente. Lo interesante del caso es que la cabellera, a pesar de llegar hasta las corvas, no llega casi a cubrir la parte delantera. Como ocurre con la xilografía de la Magdalena, llama también la atención, como se dijo antes, el hecho de que la forma física de la mujer sea bastante más voluptuosa y provocadora de lo que se habría de esperar después de cuarenta años de penitencia bajo el sol. En el texto de *LS*, como en otras traducciones/reelaboraciones de la *Legenda Aurea*, se indica que su cuerpo estaba gastado, “quemado de la calentura del sol”, y desnudo. Existe, por lo tanto, un intercambio, o, mejor dicho, tensión entre palabra e imagen. En el caso de la Magdalena se dice poco o nada explícito sobre su aspecto físico (aunque se especifica que ha pasado varias décadas de penitencia). En el caso de la Egipciaca, sin embargo, sí se describe su estado físico —el cual se contradice en la representación iconográfica. El texto precisa que es una vieja de más de setenta años, que tiene vergüenza de que la vean desnuda. De hecho, es ella quien tiene que informar a Zósimas de que es una mujer y no un hombre. La mujer que se ve en la xilografía, sin embargo, es todo lo contrario de lo que se especifica en la historia; es atractiva y apetecible.

Se podría ver en el cuerpo de la santa egipcia nada más que una representación alegórica del *interior* de la arrepentida; la belleza interior está representada por la belleza exterior, lo que es un lugar común en interpretaciones modernas de imágenes medievales. Sin embargo, no cabe duda de que en la figura de la Egipciaca lo que se ve es una mujer desnuda y a la vez seductora. Sean cuales sean las otras interpretaciones alegóricas y doctrinales que se tomen en cuenta en la recepción y análisis de la imagen, la reacción de quien vea esta imagen se verá forzosamente determinada, de una u otra manera, por la presencia de lo erótico. La santa no es aquí una harapienta vieja y achicharrada; más bien, parece una especie de Eva. Si se compara esta xilografía con las numerosas representaciones contemporáneas de Adán y Eva en el Edén, como en el caso de la que se encuentra en la edición de 1494 de la traducción castellana de las *Mujeres ilustres* de Boccaccio del impresor Pablo Hurus de Zaragoza (ba-

sadas en anteriores alemanas³³), se aprecia lo parecida que es esta representación de la Egipciaca a la imagen tradicional de Eva. Pero mientras que en la imagen de Hurus tanto el hombre como la mujer están desnudos, en la representación de la Egipciaca el hombre llega completamente vestido y tonsurado. Bajo la casulla, su cuerpo, en contraste con las claras indicaciones de la carne femenina, aparece a su vez amorfo. La cara rasurada y el cabello tonsurado demuestran que su fuerza viril está controlada. La mujer, sin embargo, sigue en su estado “natural”. La Egipciaca, como toda descendiente de la primera mujer, *es* la Eva tentadora, haga lo que haga para dejar de serlo. Como ha señalado Miles, es imposible en nuestra cultura que la figura desnuda femenina no connote sensualidad y pecado³⁴. Sin embargo, no debemos olvidar que aunque los textos e imágenes eran leídos o vistos por hombres y mujeres, la posible intención erótica proyectada por el artista era eminentemente masculina e iba tácita o directamente dirigida a los hombres.

Aunque se haya señalado que el texto y la imagen de la Egipciaca en *LS* se contradicen hasta cierto punto, debe señalarse que, al fin y al cabo, tal vez sea la imagen la que revele el verdadero significado de la historia. Ésta es en sí abiertamente erótica. Dicho aspecto se ve de forma más patente en el episodio del transporte de la prostituta de Alejandría a Jerusalén donde, en sentido literal, usa su cuerpo como un valor de cambio. Por lo tanto aquí el deseo adquiere la dimensión material de producto capitalista, se convierte de pasión en mercadería. Interesa señalar que durante la descripción de la etapa lujuriosa de la vida de

³³ Para una descripción del texto véase VINDEL 4: 190-196; JAMES P. R. LYELL, *Early Book Illustration in Spain*, Grafton, Londres, 1926, que insiste en cuanto a la serie de ilustraciones de que forma parte ésta que “All of these cuts are taken from the actual blocks used by Sorg in his edition of the same book in Augsburg in 1479, he himself having laid under contribution an edition printed by Zainer at Ulm in 1473”, p. 33.

³⁴ Este concepto forma un núcleo central en el estudio de MILES; lo resume de forma concisa al decir: “Although, as we have seen, a naked female figure cannot communicate innocence, it easily communicates sin, sex, and evil”, p. 125. Desde luego, el tema de un hombre vestido al lado de una mujer desnuda es bastante sugestivo a varios niveles; compárese su aparición en otros textos/imágenes, tal como en el caso de la historia de Melisenda en la impresión de G. Leeu, Amberes, 1491 (*Historie van Melusynen*), una xilografía de la cual reproduce A. J. J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges. Des Origines jusqu'à la fin du xviii^e siècle*, vol. 1, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, Paris, 1924, lám. 1.

la santa egipcia, tanto en Alejandría como en el barco, no se hacen comentarios sobre su cabello. Estos comentarios se hacen más bien al describir la figura harapienta, extenuada por más de cuarenta años en el desierto. Según las distintas versiones que se lean, se hará referencia al cabello blanco que le llega hasta el cuello, o, como en el caso del conocido poema juglaresco del siglo XIII ya mencionado, hasta los pies. Es precisamente cuando hay una supuesta disminución del contenido erótico cuando se llama la atención sobre un elemento abiertamente sensual que aquí, sin embargo, incorpora una serie de significados contradictorios. En el texto escrito, el cabello es el propio de una vieja que se muestra descuidado en clara muestra de su falta de atractivo e interés sexual. La ilustración, que sí destaca la sensualidad del largo cabello de una bella desnuda y pecadora, subraya lo que en realidad forma el núcleo de la historia y lo que explica su popularidad: la posibilidad de una vida licenciosa que al fin se ve perdonada.

Semejantes interpretaciones resaltan precisamente por el contraste entre narrativa e iconografía, las cuales serían menos claras ante la imagen de una santa harapienta a la que se le ve poco del cuerpo —tal como ocurre en una tradición xilográfica italiana contemporánea³⁵. La imagen italiana sería un poco más afín al tono de la leyenda escrita, ya que por lo menos no se pone tanto énfasis en el cuerpo juvenil. En *LS*, sin embargo, se ha incluido esta otra idea mimética de la realidad física de la santa que precipita, consciente o preconscientemente, un enfrentamiento con el erotismo implícito en la leyenda. La inclusión de una imagen distinta, como la de una xilografía suelta del Museo Lázaro Galdiano de la Egipciaca (Inv. 5019 núm. 75), a su vez copia de una de Anton Koberger, y que proviene, probablemente, de una impresión temprana del *Flos sanctorum* de Pedro de la

³⁵ Semejante a la que empleó Capcasa (Venecia, 1494) en una serie de imágenes que se incluyen en la traducción al castellano de la *Legenda aurea* hecha por JOSÉ MANUEL MACÍAS, Alianza, Madrid, 1982, basada en el texto de Graesse. La Egipciaca, la cual se ve de rodillas orando y ya muerta, está cubierta de su larga cabellera que oculta gran parte de su cuerpo, p. 237. La tradición italiana textual de la descripción de la Egipciaca en el desierto, según su presentación en la *Legenda aurea*, es bastante afín a la castellana; compárese la redacción incluida en ARRIGO LEVASTI, ed., *Legenda aurea: Volgarizzamente toscano del trecento*, vol. 2, Libreria Editrice Fiorentina, Florencia, 1925, pp. 486-490. En el caso de la Magdalena ocurre algo semejante: se representan varias escenas de la vida de la Magdalena, y en una esquina la exaltación de un bulto amorfo en el cual se destacan sólo las manos y la cara, p. 383.

Vega, hubiera precipitado otra reacción³⁶. En esta última imagen, Zósimas sigue vestido y la santa desnuda. Sin embargo, aunque la Egipciaca representa una mujer joven (menos voluptuosa que en *LS*) con su cabellera larga que le cubre por detrás, se le han añadido a casi todo el cuerpo unas líneas verticales (en contraste con las pocas verticales en *LS* que se emplean para indicar sombras y contorno y no vello) para indicar vello —relacionándola así con el concepto de la salvaje velluda como en el caso de la Magdalena. Por supuesto, responde la inclusión de la xilografía comentada más bien a las realidades tipográficas del siglo xv que a una posible decisión por parte de Juan de Burgos de incluir ésta y no otra imagen. Los grabados que tendría a mano Burgos como patrones, o ya en taco, serían originales o reelaboraciones de imágenes alemanas en los cuales es bastante normal la representación de la Egipciaca como la tenemos aquí (aunque no se puede descartar por completo la posibilidad de que se efectuara una selección).

Como se comentó más arriba, lo fascinante de estos conjuntos, por lo tanto, no es sólo la historia previa u orígenes de los distintos elementos individuales, ni la interpretación que se le dé a una u otra imagen o texto, sino cómo este conjunto de texto/imagen cambia según el carácter complementario o antagónico de imagen y texto en cada caso individual. Las varias interpretaciones que se den al conjunto tendrán como fondo el relativo conocimiento previo de uno u otro aspecto, y esta eventual comprensión/interpretación de texto/imagen dará un resultado con varias posibilidades: el rechazo de uno u otro elemento —donde se privilegia un componente y se rechaza el otro, o se interpreta (y subvierte) el uno a la luz del otro. Los elementos que no coincidan con el medio privilegiado se descartan por ser considerados fracasos del creador anónimo (o indicativos de las dificultades inherentes en el medio de expresión). Aunque haya habido un inicial rechazo, la imagen erótica queda fijada internamente, estableciéndose en una interpretación didáctica, supuestamente apropiada a las normas hagiográficas.

Este estudio se ha concentrado en sólo dos ejemplos de cómo la percepción simultánea de un texto y una imagen puede resultar en un concepto fluido del significado de un mensaje didáctico que podría parecer unívoco. Un análisis más detallado de cómo

³⁶ Se reproduce la anterior de Koberger en HUSBAND, p. 101; sobre Koberger y los impresos de De la Vega, véase LYELL, pp. 129-138.

las imágenes y el texto son utilizados a través de numerosos *Flos sanctorum*, puede llevar hacia una mayor apreciación de las múltiples posibilidades que resulten de parte de un receptor, sean cuales hayan sido los propósitos originales de ambos componentes del conjunto.

CARLOS ALBERTO VEGA
Wellesley College

La vida de stā maría egipciaca



Fig. 1. *Leyenda de los santos* (atribuida a Burgos: Juan de Burgos, 1497?), fol. 72c.

La vida de stã mã magdalena.



Fig. 2. *Leyenda de los santos* (atribuida a Burgos: Juan de Burgos, 1497?), fol. 126c.

EL EROTISMO EN LA LÍRICA TRADICIONAL

En otro trabajo¹ intenté demostrar que gran parte de nuestra primera literatura se centraba en torno a un tema, el amoroso, cuyas múltiples manifestaciones, en contra de lo que se suele creer, tienden más a definir posturas y problemas de tipo personal que a hacer mera gala de exhibición artística. Dicho de otro modo: no se trata de que el amor sea un tema preferido por los cultivadores de la literatura (que sí que lo es), sino de que, antes de ser un tema literario, es una preocupación humana.

Esa perogrullesca constatación lleva a recordar una sabida situación: en la Edad Media, el que el individuo intentara buscar primero y afirmar después su personalidad, o su orteguiana circunstancia, no encontraba muchas posibilidades de realización, precisamente. No había, empero, ningún problema si pretendía ser héroe o mártir: Corona e Iglesia le proporcionaban medios y modelos, que escaseaban si se pretendía ser simplemente persona.

Así pues, la literatura no derivada de esas instancias, esa literatura llamada *popular* o *tradicional*, está teñida de una rebeldía cierta, que se transluce de una manera palmaria cuando se trata de amor (es decir siempre), reprimido por aquéllas para evitar desgracias sociales o males del alma. El amor como sentimiento y el erotismo como su realización, soñada o llevada a cabo, suponen por ello un reto ante lo impuesto y, por ende, una afirmación de la personalidad. Basten como ejemplo de lo expuesto el rechazo frontal manifestado por la moza a ser casada, o a aceptar cierto tipo de marido, o a ser metida a monja (temas que, de tanto repetirse, llegaron a constituirse en subgéneros), que eran las posibilidades que se ofrecían a las jóvenes para cumplimentar su

¹ J. VICTORIO, *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Editora Nacional, Madrid, 1983.

andadura vital. Pero, desde luego, la prueba más evidente de que esta poesía y su erotismo son militantes reside precisamente en su protagonista: una mujer, es decir el ser por antonomasia sometido, pero una mujer joven, en el umbral de su vida, que se resiste a tal sometimiento y lo expresa manifestando su determinada decisión a amar y ser amada, físicamente desde luego.

Protagonismo femenino, pues, frente al masculino del amor cortesano o al neutro del amor divino. Mujeres que nos son mostradas en Al-Andalus, en Galicia, en Castilla, pero también fuera de las fronteras peninsulares, sin más relaciones entre sí que las que proporciona una misma realidad social, independientemente de que coincidan (¿podía ocurrir de otra manera?) en la elección de cierto lenguaje para expresar su mundo interior. Y éste es un lenguaje cargado de connotaciones, de simbolismo, de polisemias que enriquecen de significado unas acciones, unas costumbres, unos marcos escénicos aparentemente simples, pero que hacen alusión a un panteísmo erótico, como iré mostrando, muy alejado de ese mundo que vio y aún ve cierta crítica habitado por doncellitas ingenuas, sorprendidas en sus tareas más cotidianas en el entorno de su pueblo, todo muy costumbrista, muy colorista.

Y añadido: muy intrascendente. Ver así las cosas supone no haber captado ese lenguaje figurado ni poder captar el porqué de la pervivencia de esta lírica. Nuestra protagonista no es una moza gallega o castellana, cuya historia no se cuenta. Nuestra protagonista es toda la juventud femenina, de todo lugar y de todos los tiempos, y de ahí que lo contado en estos poemas atravesase todo tipo de fronteras y límites, pues nos encontramos, ni más ni menos, ante una repetición del famoso, profundo y poético consejo del “collige, virgo, rosas”.

Empecemos mostrando esa totalidad juvenil femenina, que se refleja en dos planos. En el primero, limitado a la protagonista, ésta carece de perfil bien definido, por cuanto no sólo no se la nombra prácticamente nunca, sino que tampoco se dan de ella detalladas descripciones físicas, por lo cual cualquier joven está concernida por el mero hecho de ser joven. Y, en lo referente a su mundo interior, que es siempre el sentimental amoroso, por expresar aquello que suele aquejar a las mocitas. Esto no ofrece dudas. Pero el segundo plano pudiera pasar desapercibido.

Éste está constituido por las otras jóvenes que aparecen acompañando a la protagonista, las cuales son designadas como *amigas* o como “*irmanas*”, frecuentísimas en las *cantigas de amigo*

y excepcionales en la lírica castellana. Si se analiza bien, estas mozas no tienen protagonismo ninguno, son siempre vocativo. Ni dicen, ni hacen: simplemente, escuchan, reciben el consejo de la protagonista, quien las exhorta a hacer aquello mismo que ella piensa llevar a cabo, que no es otra cosa que a ir al encuentro o la busca del amigo. En resumidas cuentas, lo que la protagonista intenta es que las otras muchachas tomen ejemplo de su decisión por cuanto todas son una misma, identidad que se establece progresivamente con aquellos dos vocablos, que, cuando aparecen en el mismo poema, lo hacen precisamente guardando ese orden. Sólo entendiendo así las cosas se puede comprender su presencia, pues, en puridad, daría igual que se tratara de amigas o hermanas, dado el papel que se les reserva.

Y, obviamente, también se comprende así la presencia de la madre, aunque ella sí actúe, o bien obstaculizando las querencias de su hija, o bien favoreciéndolas. La altísima frecuencia de sus apariciones sólo tiene explicación si les damos una proyección extraliteraria. Y, efectivamente, la madre supone bastante más que un personaje definidor de un género: es necesaria para el mensaje que se quiere dar por cuanto representa la posibilidad o la imposibilidad de que los amores se realicen. En el primer caso, la madre se ve identificada en su hija, siente como ella, razón por la cual suele ponderar sus atributos físicos. Prefiero presentar así las cosas en vez de emplear el termino “recordar su juventud”, pues podría decirse también que la madre es como se ve también la joven ardiente dentro de unos años. Y, desde luego, cuando la madre obstaculiza está representando lo no humano, es decir el sistema represor.

Presentados, pues, los personajes, pasemos a considerar cómo se ponen en marcha anímicamente, ya que, como dije al principio y recuerda el famoso tópico, el mensaje de toda esta poesía pretende provocar la acción, lo que supone un estado de prostración, de somnolencia... Ésa es la razón del empleo muy frecuente de los verbos *dormirse* y *levantarse*, bien conjuntamente, bien por separado.

Así, la protagonista de la bellísima cantiga de Pero Anes Solaz (“Eu, belida, non dormía, / leila doura, / e meu amigo venía, / edoi leila doura”) puede establecer la relación que se da entre su estado de vigilancia, de predisposición, y la llegada del amado. Por su parte, la de la no menos bella de Nuno Fernandes Torneol suplica a su amigo que reaccione a la llamada del amor (“Levade, amigo, que dormides as mañanas frías”), mientras

que la de Pero Meogo, cual nuevo Lázaro, se decide, consciente de su lozanía, a gozar de ella (“Levóuse a louçana, levóuse a belida, / vai lavar cabelos na fontana fría / leda dos amores, dos amores leda”). En la lírica castellana ocurre exactamente igual, como era de prever:

Levantéme, ¡oh, madre!
 mañanita frida,
 fui cortar la rosa,
 la rosa florida...²
 (*Cancionero de la Colombina*).

En estrecha relación con estos conceptos y actitudes se da la situación de la moza forzada a la inactividad, expresada siempre por verbos que llamaremos de “reposo”, tales como *seder*, *posar* y sinónimos. Las composiciones en que aparecen estos verbos suelen exponer situaciones trágicas, en el sentido de que la moza teme ver su amor insatisfecho, pues nos es mostrada siempre en estos casos sola.

El ejemplo más revelador nos es proporcionado por la célebre cantiga de Mendiño, cuya protagonista, “sediendo na ermida de San Simón”, observa cómo va creciendo el mar (de su pasión, obviamente), en el que teme morir, aun siendo “fremosa”, por no haber “barqueiro nen remador” que la salve. Pero no menos dramática es la situación de la de Nuno Fernandes Torneol, que exclama desesperanzada:

¡Que coita tamaño hei a sofrer
 por amar amigo e non o veer!
 E *pousaréi* so lo avelanal³.

La consecuencia es que quiera abandonar tal situación, decisión que, evidentemente, exige el empleo de los verbos de movimiento, y en concreto del verbo *ir*, empleado en muchos casos dependiendo de *poder* o de *querer*.

Hasta aquí me he detenido en mostrar lo psicológico de esta poesía, aquella postura combativa que recordé al principio. Tal interpretación va contra aquella otra, más ilustre, que muestra

² Apud M. FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (en adelante *Corpus*), Castalia, Madrid, 1987, p. 150.

³ Apud X. M. ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma da poesía medieval* (en adelante *Escolma*), Edicions Castrelos, Vigo, 1975, pp. 64-65.

el costumbrismo anteriormente señalado que, por sí mismo, es pura epidermis, total superficialidad. El no bucear por los diferentes sentidos de estos tan humildes vocablos haría incomprendible la presencia de todo un mundo físico, de unos marcos escénicos que no representan un paisaje gallego o castellano, que no son, pues, costumbristas, sino que están expresando simbólicamente un paisaje humano. En definitiva, todo ese escenario quiere hacer visible la estrecha relación existente entre la juventud y la primavera, en primer lugar, y la conveniencia de que se gocen ambas, pues invitan a ello, mensaje muy susceptible de ser bien recibido en todo momento y en todo lugar, y con él las formas que lo contienen.

Empecemos por la juventud, aspecto siempre de esperar en todo protagonismo literario pero, como acabo de decir, pieza básica en esta lírica. Por ello, no debe extrañar la necesaria mención de la lozanía y el modo en que es puesta de relieve. En efecto, rara es la *cantiga* en la que no aparezca uno de estos epítetos: *louçana*, *belida*, *fremosa*, *ben tallada*, *corpo delgado* y alguno más, o *lozana*, *garrida*, *galana* y otros sinónimos cuando se trata de mozas castellanas. Tal característica hace innecesaria la mención de otra referencia identificativa o nombre en la lírica galaico-portuguesa y, salvo algunas excepciones, en la castellana, como he dicho anteriormente, por cuanto dichos adjetivos aparecen en muchos casos sustantivados, bien precedidos por el artículo, bien en vocativos, casos todos en los que se pretende poner de relieve lo que constituye lo esencial, aquello que justifica el mensaje. Y no ha lugar en la poesía que nos ocupa a otro tipo de descripción que la física (y su complementaria anímica), despreocupándose absolutamente de la moral, que aquí no tendría sentido.

Así de apetitosa es también la naturaleza, siempre primaveral. En cualquiera de los aspectos en que sea descrita, se pone de relieve de una manera más o menos evidente aquello que, como con las jóvenes, llama más provocadoramente a los sentidos. No hay mas que echar una mirada, aquí también, a los adjetivos empleados para la descripción de los diferentes elementos para darse cuenta de ello, (partiendo ya del hecho de que la adjetivación, bastante escasa en esta lírica, es aplicada exclusivamente a las mozas y a la naturaleza) y no sorprenderse de que, si la habitante de un entorno es jugosa, el agua será fría y el árbol florido, relación establecida no sólo porque dichos adjetivos pertenecen al mismo campo semántico, sino también por razones más

coyunturales de rima o sintácticas. Así, en la *cantiga* de Airas Nunes

Bailemos nos xa todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolidas;
e quen for belida como nos, belidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verra bailar⁴

puede apreciarse que, gracias a la rima, las amigas son “belidas” como las “avelaneiras” son “frolidas”, adjetivos ambos que se repiten dos veces cada uno, todo lo cual provoca la sensación de identificación, que también se produce en la ya aludida *cantiga* de Pero Meogo:

Levóuse a louçana, levóuse a belida,
vai lavar cabelos na fontana fria

en cuya estrofa siguiente, para que la identificación quede puesta de relieve, se altera el orden de palabras pero respetando el paralelismo semántico, de la siguiente manera:

Levóuse a belida, levóuse a louçana,
vai lavar cabelos na fria fontana,

procedimiento que puede observarse igualmente remplazando la “fria fontana” por la “fría mañana”. Todo puede convertirse, actuando de esta manera, en un panteísmo gozoso, en una invitación al culto de los sentidos que debe ser aceptada sin dilación alguna (estamos ante el *carpe diem*) en el momento más esplendoroso: esa juventud, esa primavera, esa mañana.

Así las cosas, no es de extrañar que esos tres elementos aparezcan entremezclados, prestándose sus respectivos significados y dando lugar, por ende, a una “floresta” de imágenes poéticas que, por su eficacia expresiva se han convertido en *tópicos*. Lo normal será, pues, que la acción amorosa discurra en primavera, aludida tal cual o bajo la cobertura de “mañanita de San Juan”, o “por mayo” o con otras expresiones por el estilo. Igual de corriente y conocido resulta designar no ya con comparaciones,

⁴ X. M. ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma...*, p. 23.

sino con metáforas, a las muchachas con las flores o con los árboles. Incluso a los jóvenes, a los que se les puede designar mediante un bello *oximoron* (como hace Paio Gómez Chariño), que dice:

As froes do meu amigo
briosas van no navío.
E vanse as froes
daquí ben con meus amores...⁵.

Invitación al goce, una vez más. E invitación a entregarse al amor físico, designado casi siempre en plural, para que no haya ningún lugar a dudas. El deseo de relacionarse con el otro es manifiesto, independientemente de la forma de expresión que se adopte. Por lo tanto, habrá que detenerse tanto en el humilde eufemismo como en el brillante símbolo, los primeros detectables en los poemas con más “carne” anecdótica, de tono casi burlón, y los segundos en los más abstractos, en aquellos que alcanzan más altura poética.

Entre dichos eufemismos cabe destacar “ver” y “falar”, (ya detectados por otros estudiosos⁶, pero no demostrados) mediante cuyo empleo, elevadísimo, se expresan relaciones bastante más profundas e íntimas de lo que pudiera aparecer en una lectura apresurada, la cual no tendría probablemente en cuenta que dichos verbos podrían incluso alternar sinonímicamente en la misma composición, como ocurre, por ejemplo, en esta cantiga de Nuno Fernandes Torneol:

¡Que coita tamaño hei a sofrer
por amar amigo e non o veer!...
¡Qué coita tamaño hei a endurar
por amar amigo e non lli falar!...⁷.

Claro está que nuestra “coitada” moza quiere ir más allá de una mera entrevista, exactamente como el atribulado mocito que dice

⁵ X. M. ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma...*, p. 177.

⁶ Especialmente por E. ASENSIO en diferentes lugares de su *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970.

⁷ X. M. ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma...*, p. 65.

... Sancta María,
 qué fuerte pena:
 tener amiga
 y que no la vea⁸
 (*Cancionero de la Colombina*).

Y la prueba de ello es que las madres, por una parte, se puedan oponer precisamente a que “vean” o “hablen”, y, por otra, las hijas “osen” (otro verbo muy empleado) hacerlo. En definitiva, el significado apenas oculto de estos verbos queda palmariamente explicitado en las cantigas “d’escarnho”, independientemente del hecho de que ambos pertenecen al campo semántico del conocimiento, que, como sabemos por la Biblia, puede ser carnal. A estos dos verbos se añade un buen número de expresiones cuya cita alargaría innecesariamente una lista de alusiones al encuentro íntimo, que, en muchos casos, son captables por el significado del conjunto de la composición, por lo que no puede decirse que tengan siempre ese contenido.

Pero sí lo tiene el concepto de “ir” o “estar de romería” aludido a veces por la simple mención de la ermita o de su santo patrón. El deslizamiento semántico que aquí se produce es muy fácil de adivinar: de significar una piadosa peregrinación, a la que se añade cierto carácter festivo, hasta que tal evento sirva de ocasión pintiparada para que los jóvenes se encuentren con las circunstancias *ad hoc* no hay mucha distancia... Hasta tal punto la cosa se generalizó lo demuestra el que las mujeres de orden (religiosa, claro, pero también quizás las otras) tenían prohibida su asistencia a tales excursiones. Aquellas frases, pues, y su consecuente y pícara “queimar candeas”, no engañaban (¡ay!) ya a nadie.

Los ejemplos pueden multiplicarse, pero bastará para nuestro propósito mencionar, por su expresividad y su gracia, el famosísimo poema en el que, con el estribillo “so el enzina”, una moza cuenta a su madre su experiencia de una romería a la que “por ir más devota / fui sin compañía” y, claro, termina encontrándose en brazos “del que más quería”. Lo que ocurre es ni siquiera imaginable, ya que ella misma dice “acabé goçando” y bendiciendo, por supuesto, la tal romería.

Pasemos ahora al lenguaje simbólico, en el que merece la pena que nos detengamos no sólo por la belleza de las imágenes,

⁸ M. FRENK, *Corpus*..., p. 456.

sino también, y por ello mismo, por su pervivencia a lo largo de los siglos.

Esta simbología toma como base principal el mundo de la naturaleza, como era fácil de prever. Y en primer lugar hay que destacar las aguas, citadas mediante los términos “fonte” o “fontana”, “río”, “lago” o simplemente “agua”, elemento que encierra la idea de fertilidad. Su cita supone ya la idea de encuentro amoroso, entendiendo todo el mundo tal relación sin necesidad de mayores explicaciones: hasta tal punto eso es evidente, que, si no se supusiera tal encuentro, el poema carecería de sentido, sería absurdo.

Los ejemplos son, en algunos casos, muy conocidos. Así, todo el mundo recuerda el romance de “Fonte frida”, adonde todas las “avecicas van tomar consolación”, salvo, claro está, la tortolica, “que está viuda” (no es que lo esté, sino que ella es símbolo de la fidelidad). Y es que, además de que el agua sea fertilizante, sirve para aplacar la sed... de amar, razón por la cual la moza de una de las cantigas más bellas es relacionada, comparada, gracias a la rima, a la “fontana”, como queda evidenciado en la cantiga de Pero Meogo anteriormente citada (“Levouse a louçana”), en donde queda reflejada la apetitosidad de una y otra.

También es muy conocido el significado simbólico de “río”, a cuyas orillas ocurre siempre lo mismo. Y, si no, que se lo pregunten a la casada infiel del famoso romance de Lorca, último ejemplo ilustre de una larga tradición, otro de cuyos eslabones es recogido por Gil Vicente en *Cortes de Júpiter*, que no debe quedar sin cita:

Por el río me llevad, amigo,
y llevádeme por el río⁹
(Gil Vicente, *Cortes de Júpiter*).

Exactamente lo mismo se puede decir de “lago”, mucho más frecuente en la lírica galaico-portuguesa que en la castellana, y de “agua”. En cuanto a este último término, hay que añadir que está necesariamente relacionado con la acción de “lavar”, ya sea el “cabello”, ya la “camisa”, expresiones ambas que simbolizan la pérdida de la virginidad. También hay que señalar otro símbolo erótico, incluso fálico, de ilustre tradición, (pues viene de la Biblia y aparece, como es sabido por todos, en San Juan de

⁹ J. M. ALÍN, *Cancionero*... , p. 178.

la Cruz), relacionado con el agua: se trata del ciervo que “vuelve el agua”, del que nos ocuparemos más adelante.

Mención especial, por su importancia y su belleza, merece el mar, presente desde luego en la lírica galaico-portuguesa, en donde su presencia parecería necesaria, dada la geografía de dicha región. Pero habrá que recordar que otras líricas de regiones marítimas no lo recogen, o no sistemáticamente, y que otras no marítimas, como la castellana, sí lo hacen. Valga este recuerdo para que no se olvide el que, si tal o cual naturaleza está impregnada de simbolismo, el marco escénico que se evoque se despreocupará de todo interés descriptivo, es decir localista (como todas las acciones llevadas a cabo por las mozas que ya vamos conociendo carecerán de todo valor costumbrista, llegando así a la conclusión, fácilmente compartible, de que el sentimiento amoroso no es exclusivo, tal como vengo insistiendo, ni de una zona ni de un momento, y que me perdonen los folcloristas, que ven en todas estas circunstancias algo así como tarjetas postales). Y como el valor simbólico no es detectable por todos los espíritus, séame permitida por los que sí lo detectan la insolencia de explicarlo con un ejemplo.

El que mejor se aviene para mi propósito es el ya aludido de Mendiño, que cito en toda su extensión:

Sedíame eu na ermida de San Simón
e cercáronmi as ondas, que grandes son;
 ;eu atendendo o meu amigo,
 eu atendendo o meu amigo!
Estando na ermida ante o altar
e cercáronmi as ondas grandes do mar;
 ;eu atendendo o meu amigo,
 eu atendendo o meu amigo!
E cercáronmi as ondas, que grandes son:
non hei barqueiro nen remador;
 ;eu atendendo o meu amigo,
 eu atendendo o meu amigo!
E cercáronmi as ondas do alto mar:
non hei barqueiro nen sei remar;
 ;eu atendendo o meu amigo,
 eu atendendo o meu amigo!
Non hei barqueiro nen remador:
morreréi fremosa no mar maior;
 ;eu atendendo o meu amigo,
 eu atendendo o meu amigo!

Non hei barqueiro nen sei remar:
morreréi fremosa no alto mar;
jeu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!¹⁰

Tal poema les fue propuesto a mis alumnos en un examen. Uno de ellos, cuyo gran bagaje bibliográfico no le impidió (quizás incluso lo contrario) hacer una lectura al pie de la letra, comentó que el texto contaba la tragedia de una devota chica que, con ocasión de una romería, ve su vida en peligro por producirse en aquel momento una especie de maremoto que iba a inundar la isla de San Simón, que existe efectivamente en la ría de Vigo, como dicen las antologías.

Obviamente, mi alumno no había tenido en cuenta mi consejo de que el estribillo contiene la idea central de todo poema. Aquí, tal idea consiste en la insistente repetición de la angustiada espera de un *partenaire*, “localizada” en una romería, cuyo significado ya conocemos. La moza, desde luego, teme verse morir ahogada en el “mar” de su deseo, de su pasión, sentimiento precisa y preciosamente descrito por “ondas”, “mar grande”, “alto mar”, “mar maior” (y “mar levado” en otras) por no tener a nadie que la salve, y eso a pesar de ser “fremosa”. Así interpretado, el poema es tan bello como trágico y, por ende, susceptible de convertirse en prototipo, lo que hace fácil de entender el que la pobre “viudita” del lindo romancillo de Góngora le pida a su madre “dejadme llorar / a orillas del mar”, ya que su marido la ha tenido que abandonar: ¿por qué precisamente a orillas del mar y no en su alcoba, por ejemplo?

El “mar” como símbolo de la pasión, del deseo, es en cierta medida lógico por cuanto, diferentemente de aquellas otras aguas, éstas no fertilizan, no fecundan, aparte de que su imaginación se adapta perfectamente a la situación que describe la *cantiga* citada. Ello es razón para que surja toda una fraseología a base de “mar” o, metonímicamente, de “barco” o “navío”, cuyo irse o venir significarán las posibilidades de realización de dicho deseo, como daban a entender las “flores briosas” del amigo antes aludido, las cuales “van no navío”.

El mundo vegetal es particularmente solicitado para expresar todo lo relacionado con el erotismo. Ya quedó anteriormente relacionada la lozanía de las jóvenes con el florecimiento de las

¹⁰ X. M. ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, *Escolma...*, pp. 151-152.

plantas. Sabido esto, es muy fácil comprender lo que advierte esta joven:

Ya florecen los árboles, Juan:
mala seré de guardar¹¹
(*Recopilación de Juan Vásquez*).

Conviene, no obstante, distinguir entre las “flores” y el resto de los árboles, por cuanto evocan, encierran, cosas diferentes. En cuanto a las flores, su cita era obligada dada su belleza, su fragancia, su llamada a los sentidos, su apetitosidad en suma: comprender en el concepto “flor” el concepto “moza” no supone ningún ejercicio de brujería. Y, entre todas las flores, la elegida no podía ser otra que la rosa, de amplia e ilustre tradición literaria. Así que “cortar” o “coger” la flor o la rosa no tiene nada de enigmático y es una manera muy bella de decir lo que en el lenguaje de cada día puede resultar o brusco o grosero. Y termino con este apartado haciendo observar la diferencia de mentalidades que subyace entre la lírica que nos ocupa, que hace rimar “amores” con “flores”, y la lírica cortesana, que establece la relación “amor”-“dolor”.

Los árboles anuncian otros aspectos. Y lo primero que puede llamar la atención es su mención como lugar bajo (“so”) el que se produce algo, y eso tanto en la lírica galaico-portuguesa como en la castellana. Lo que ocurre “so aquestas avelaneiras froliadas” de la cantiga de Airas Nunes es que las mozas bailan (¿hay que entrecomillar esta palabra?), o que se “folga” en la de Xohán Zorro, o, más expresivamente, lo que hace la joven que ya conocemos de la romería es “gozar del que más quería. . . so el enzina”, preposición que indica no tanto una mera posición corporal cuanto un ponerse bajo la protección de algo totalmente natural. Por lo demás, cada uno de los árboles mencionados, lejos de ser indicativos de unas determinadas regiones, como indican mis denostados folcloristas, tiene su simbología particular fácilmente consultable en cualquier diccionario sobre la cuestión. Y, en definitiva, todo el mundo vegetal compone el “vergel” donde, dice una mocita a su madre, “moriré”, cuyo contrario, es decir un lugar oscuro, sombrío, es el elegido por el

¹¹ *Apud*, J. M. ALÍN, *Cancionero tradicional*, Castalia, Madrid, 1991, p. 279 (en adelante, *Cancionero*).

Marqués de Sade, cual ulterior poeta cortesano, para escenificar sus desmanes.

El vergel, de todas formas, evoca un lugar apartado. Sea admitido esto para que se me permita introducir, de una manera lo más lógica posible, otro elemento como es la “peña”, o “sierra”, o “monte”, tres vocablos del mismo campo semántico que suelen ir acompañados del adjetivo “alto” que, recordemos, también acompañaba a las “ondas” o al “mar” de la pasión. En el caso que nos ocupa ahora, también se alude a la pasión. Pero si en el caso del mar la relación era de tipo digamos visual, con “monte” y sus allegados la relación parece más bien “causal”: el apartamiento y la “altitud” son circunstancias favorecedoras de lo erótico, o, en términos místicos, de unión con Dios, como muy bien nos ilustró San Juan de la Cruz. En todo caso, el ciervo, símbolo fálico por excelencia, viene del monte a “volver a agua”, como nos explicita la cantiga del tantas veces citado Pero Meogo (“Digades, filha...”). Pero no sólo el ciervo: de nuevo hay que citar a nuestra amiga romera, que se ve “perdida / en una montiña”, casualmente, y no sólo ella.

Terminemos el recorrido aludiendo, si ya se han visto los otros elementos consustanciales, al aire, que va y viene a su antojo y, desde luego, que transporta la semilla: imagen exacta como la que más para representar el amor impetuoso y fértil. Él es quien “menea los álamos” y quien, como el sol, puede “quemar” a la moza. Y si viene del mar

Levantóse un viento
que del mar salía,
y alçóme las faldas
de la mi camisa¹²

(*Vocabulario de Correas*).

Relacionados con el aire están tanto las “avecicas” como el sol. En cuanto a las primeras, cumplen la misma función y están cargadas del mismo simbolismo, por lo cual no hay que insistir más. Otro significado tienen si se especifica el nombre del ave, en cuyo caso baste con la consulta a cualquier diccionario. Retengo de todas formas la atención del lector sobre el ruiseñor, de gran rai-gambre, cuyas vistosidad y “pico” lo hacen un digno predecesor de Don Juan, y sobre la “tortolica”, que constituye precisamen-

¹² M. FRENK, *Corpus*... , p. 259.

te su víctima. En cuanto al sol, interesa por su calor, que hace posible el que una moza se ponga “morena” a pesar de que antes era muy “blanca”:

Blanca me era yo
cuando entré en la siega:
dióme el sol y ya soy morena¹³.

Ésta es la manera elegida por la lírica *popular*. Otra cosa es dar respuesta al porqué de esta manera de expresar lo erótico, que ha de buscarse de todas formas fuera del ámbito estrictamente literario, pues el tema va mucho más allá de la literatura. Dejo al sociólogo, o al antropólogo, esta tarea. Lo único que me es posible añadir es que estos modos, estas fórmulas y estos símbolos van a atravesar las fronteras del género y de la época, y eso a pesar de que otros modos, otras formas y otros símbolos van a venir después auspiciados por los llamados poderes fácticos que, en literatura, están representados por los aparentemente innovadores.

Y esa supervivencia se debe, desde luego, a la belleza de las expresiones, pero también al hecho de que se está hablando de un tema indeleble.

JUAN VICTORIO
Universidad Nacional de Educación
a Distancia, Madrid

¹³ J. M. ALÍN, *Cancionero* . . . , p. 415.

1492 Y LA INSCRIPCIÓN DE GÉNERO SEXUAL: LA ECONOMÍA LIBIDINAL DE COLÓN Y VESPUCIO

Demos un rodeo. También el cuerpo es, después de todo, documento de historia política o religiosa. Reunamos los fragmentos sacados de diversos textos, para constituir el desnudo. Cada uno de estos fragmentos sigue siendo reconocible en sí mismo: el cuerpo ondulante, el color, la densidad, el espesor... la figura-imagen que de ahí resulte permitirá que se encuentren analogías y homologías en la realidad. El espacio en que se representa el cuerpo desnudo sigue siendo un espacio escénico clásico. La connotación y condensación invaden los cuerpos y las categorías: la lógica de la homología se instala. El ojo obedece a un retículo social, que hace confluír armoniosamente los nexos entre las representaciones y la perennidad subterránea de las fuentes visuales en agresiones escópicas. La “cultura del ojo” aumenta o disminuye los cuerpos: el de la mujer es, desde luego, un bien que circula, como el oro.

Comenzaremos como siempre, en una espiral. El cuerpo es un signo, y pulimentado nudo de sentidos y discursos históricos. En la historia de la iconografía occidental, el desnudo femenino denota la *lujuria*, recordemos sin más a Pisanello; en contraste, el desnudo masculino revela valoraciones sociales. Desde la antigüedad (y me apoyo en Phillippe Ariès, 1986), abundan los desnudos masculinos de los prisioneros cautivos y las escenas de violencia; proyecta al imaginario la locura o la vida salvaje, e inscribe la pintura de la infamia¹. Lo que antes he llamado *sexogramas* —en realidad un cronotopo sobre el cuerpo y el género sexual— ponen al descubierto axiologías morales y sociales sobre

¹ PHILLIPE ARIÈS, “Pour une histoire de la vie privée”, *Histoire de la vie privée*, vol. I, eds. P. Ariès y G. Duby, Seuil, Paris, 1986, pp. 38-54.

lo considerado infame y bárbaro². Nos pone también al desnudo la carne vencida y humillada: la desnudez de Cristo, por ejemplo en la óptica de Durero o de Mattäus Schwarz. Este imaginario moral proyecta el rechazo del cuerpo.

Este nudo de iconografías y sus valoraciones iba en los ojos del conquistador, en toda su dimensión escatológica. No es ninguna casualidad que Colón se someta a las veladuras; la presión entre la curiosidad y el temor del desnudo impone un desglose en su texto, interpretado a la luz del discurso inquisitorial³. Y la Inquisición, como se sabe, estaba obcecada por el cuerpo, el erotismo y la sexualidad; por otra parte, es sabido que el que sería Gran Almirante fue extremadamente piadoso, dado al culto mariano, según la transliteración de su firma, además que lo unían lazos estrechos con los franciscanos⁴. El cuerpo (los cuerpos) se integran a un estado de sociedad y a sus sistemas genéricos que, en la España (Corona sería más apropiado) de entonces organizan lo decible. Y, dentro de lo que se puede enunciar institucionalmente, inscribir genéricamente el cuerpo nos evoca la orientación de Foucault, del sistema de reglas de enunciaciones y las de los enunciados, y el conjunto de normas y de estructuras genéricas que se permiten.

Todo ello es lo que M. Foucault llama condiciones de posibilidades del discurso (en *La arqueología del saber*), y M. Bajtín interacción: o dicho de otra forma, los nexos y eslabones de cadenas dialógicas llenas de voces que se reflejan y refractan unas a otras. Este conjunto forma el contexto imbricado y articulado del conjunto de prácticas estructurantes en un momento histórico dado

² IRIS M. ZAVALA, "Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía", conferencia en el seminario *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular* (en prensa, Madrid: Tuero).

³ Desarrollo este tema en una conferencia titulada "The Ethics of Homologation, Identity, Silence in 1492", en la Universidad de Wisconsin, septiembre de 1992 de próxima aparición. Consúltase el hermoso libro de RICARDO ALEGRÍA, *Las primeras representaciones gráficas del indio americano: 1493-1523*, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y del Caribe, San Juan (1986). Es evidente que los grabados de las cartas de Vespucio sirven para proyectar un constructo de sujeto social y de género sexual ligado al erotismo y al canibalismo.

⁴ Remito a la apretada síntesis de BERNARD VINCENT, 1492. "L'Année admirable", Aubier, Paris (1991). Con toda razón Vincent subraya que la fecha coyuntural marca que España se cierra al Mediterráneo y se abre al Atlántico.

(la estructura económica, de la ciencia, de la filosofía, de la teología)⁵.

Las dominantes interdiscursivas e intersemióticas son las maneras conflictivas de significar, que regulan y/o trascienden la norma, lo “dado”. Lo ideológico no discursivo (la imagen del cuerpo desnudo) se nutre a su vez de elementos doctrinarios, de discursos argumentados y tematizados en torno a posiciones colectivas. En el cuerpo desnudo penetran algunas tematizaciones de lo ideológico, así como fragmentos de lo dóxico, esa especie de trasfondo incuestionado del razonamiento ordinario y de la evidencia. La doxa apoya lo ideológico, que en este punto coyuntural de la historia de occidente, permite homologar el cuerpo desnudo a la inocencia, a la “barbarie” y a la “lujuria”⁶. Incluso rechazarlo por su *no* humanidad, pues si seguimos a José Gaos, este concepto toma un sentido valorativo y selectivo, fundado en la noción de lo histórico como definitorio del ser humano⁷. Todo ello conduce, a su vez, a imponer el constructo de género sexual a la cultura Otra; una forma de reproducir en el nuevo contexto la organización social de la relación entre los sexos⁸. En este sentido preciso, el término género subraya el aspecto relacional de las definiciones normativas de la feminidad. El emplear este constructo nos permite calibrar el estereotipo de roles sexuales y simbolismos sexuales inscrito y su funcionamiento en la lógica y los paradigmas del colonialismo emergente.

Para analizar esta inscripción y constructo relacional, conviene emplear el término *hibridización*, de factura bajtiniana. Claro que él se refiere a la novela, como un género o dispositivo que

⁵ *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México (1979) y M. BAJTÍN (V. N. VOLOSHINOV), “L’interaction verbale”, *Le marxisme et la philosophie de langage. Essai d’application de la méthode sociologique en linguistique*, Minuit, Paris (1977).

⁶ Remito a la síntesis de MERCEDES LÓPEZ-BARALT, “La iconografía política de América”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), pp. 448-461 que resume los primeros textos iconográficos. Sostiene que la aportación colombina al mito americano contribuye sobre todo a la visión utópica, mientras las cartas vespucianas son sensacionalistas. Mi lectura es ligeramente distinta, si ligamos el cuerpo desnudo con el fetichismo de la mercancía y el código del oro.

⁷ *Apud*, EDMUNDO O’GORMAN, “Sobre la naturaleza bestial del indio americano”, *Thesis*, 1 (1979), p. 8. En este artículo, O’Gorman subraya que la cuestión de si los indios eran o no hombres (*sic!*) surgió temprano, y Las Casas atribuye el origen de la duda a unos colonos de la Española.

⁸ Debe quedar clara la diferencia entre sexo biológico y género sexual como constructo.

inscribe distintos tipos de discursos, de niveles y registros de lengua (no solamente lenguas extranjeras), todas las formas discursivas —desde la oralidad hasta los eruditos enunciados teológicos o filosóficos. Todo este conjunto se incorpora en relaciones conflictivas, encontrando un principio unitario. A ello se debe la heterogeneidad de la novela y sus formas de hibridación. Así comprendido, el género de enunciado novelístico es híbrido, y las voces están en coexistencias conflictivas y antagónicas. Es el mundo de lo heterogéneo, donde habitan por igual la ideología, la doxa, y las memorias o el habitus.

Si extendemos esta percepción de lo heterogéneo y la polifonía al ojo, cada imagen aglutina ideologías, con la doxa y con el habitus. Es decir, el ojo capta los *ideologemas* desde una perspectiva espacial y en su forma temporal. En este encuadre, la imagen del cuerpo, cristaliza los elementos polémicos de un debate; es el “contenido implícito” de un ideograma que denota la forma que liga una estructura concreta a un grupo de prácticas estructurantes. El *sexograma* marca el ritmo del gran conflicto sobre la naturaleza y el cuerpo en los inicios de la edad moderna. La intersemiotización pone en contacto el objeto dóxico del cuerpo y la sexualidad con otros ya evaluados, con otras axiologías. Es lo que la cultura del ojo panóptico del conquistador discursiviza. El sexo —en sus aberraciones, venalidades, impurezas— se apoya en una serie de ideologemas presentes en los textos culturales: fin de mundo, comienzo de mundo, lascividad del otro (musulmán o judío)⁹. El cuerpo conecta y encadena todos estos nudos, los hace contiguos. En esta fecha coyuntural todo ello explica la imposición hegemónica sobre el cuerpo. Digamos que legitima y asegura el beneficio simbólico.

Todo este exergo indicaría la emergencia de un plan iconográfico relacionado con la cruzada y la re-activación de la Guerra Santa que precisaré más adelante. Pero conviene recordar de entrada que el mundo de los signos estaba impregnado de la fecha coyuntural de 1492: sabemos que Lucas Jordan finalizó un texto iconográfico para el Palacio del Buen Retiro sobre el tema de la victoria contra los musulmanes (si bien perdido, lo reprodujo Juan Barcelona luego). Y tenemos noticia de la crónica en imágenes realizada por el escultor Rodrigo Alemán para el

⁹ Remito a un interesante trabajo de MARC ANGENOT, *Le cru et le faisant: sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Labor, Bruselas (1986) que estudia las relaciones entre sexo y otros ideologemas y sociogramas.

coro de la Catedral de Toledo: los 54 paneles publicitarios a la gloria de los Reyes Católicos relataban todos los episodios de la Guerra de Granada. La iconografía como la “voz” eran formidables máquinas ideológicas para propagar la cruzada.

Pues bien, esta homologación se percibe en el *Diario* colombiano, aquel prólogo donde recuerda haber visto la bandera de los reyes flotar sobre la Alhambra. Pero, veamos el ojo y su retícula social en estos albores de la modernidad. Imaginemos el paisaje de rigores, el rumor social, los discursos teológicos, los fragmentos bíblicos, los portentos y quimeras de *finis terrae* y fin de mundo que acompañan a Cristóbal Colón, los hermanos Pinzón y a los otros navegantes. La sociedad postmoderna, con sus imágenes televisivas y ondas radiales, hilos telegráficos y telefónicos, y su compacta red de transportes públicos y privados nos ha hecho perder conciencia de cómo sería la sociedad de finales del cuatrocientos —*fin du siècle*. No hace falta esta red tecnológica para captar la imagen del Reino en 1492, e incluso antes, durante la última fase de la guerra de la Reconquista, entre 1484 y 1492. El movimiento de ejércitos y de tropas (unos 50 000 infantes y 10 000 caballos), centenares de piezas de artillería y la movilización de carros, carretas y bestias de tiro para abastecimiento¹⁰. La geografía es un espacio invadido.

Para atizar la guerra, los sermones en las iglesias (sin duda atestadas de feligreses que querían darse a conocer como cristianos), el rumor de la oralidad en las plazas públicas, los campos y las ferias sobre batallas, ejecuciones, ventas de musulmanes convertidos en esclavos. El clero, como es sabido, participó activamente en las campañas de predicación de la cruzada. Este mundo de la oralidad se rige por los predicadores callejeros, las ejecuciones, los pobres, el hambre. La vida está enmarcada por los sacramentos, por la iglesia y por la guerra santa: al tremolar la cruz en las almenas de Granada en 1492 el musulmán, en cualquier punto de España que residiese, era un vencido¹¹. Sabemos que de los 500 000 habitantes, 100 000 fueron cautivados o muertos, y otros emigraron al norte de África. Las capitulaciones

¹⁰ Remito a A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *El antiguo régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, Alianza Universidad, Madrid (1973).

¹¹ Véase el documentado libro de ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Biblioteca de la Revista de Occidente (1979). Me acojo a las distinciones semánticas de este libro que precisa que antes de 1500 no se pueden emplear las definiciones de cristiano nuevo y morisco.

que concedían libertad a los cautivos fueron casi siempre letra muerta, a tal punto que en 1499 se sublevaron los mudéjares del Albaicín de Granada como resultado de las conversiones realizadas por el cardenal Cisneros y la quema de libros árabes. La historia es conocida, en 1502 se les obliga a escoger entre la conversión y el destierro y en 1526 no se trata ya sólo de rechazar al “infiel”, en adelante se transforma en el temido Otro de “pestilencia pegajosa”. De la evangelización en convivencia por métodos suaves del primer arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, a la mano fuerte de Cisneros se va endureciendo y monologizando el mundo del Otro.

Si Johan Huizinga nos ha dejado un cuadro vívido del otoño de la Edad Media europea y su tono de vida, con sus nostalgias, sus sueños, sus imágenes idílicas y sus pesadillas sociales con sus danzas de la muerte y el espíritu religioso *in crescendo*, no menos grave es la imagen que dejan la Inquisición y su primer Inquisidor General de Castilla y Aragón, el dominico Tomás de Torquemada. Y más importante aún, la decidida responsabilidad de los reyes católicos, encargados de mantener la pureza de la fe y las costumbres, entre los cuales la vestimenta no es menos importante¹². El cuerpo vestido, oculto en mantos, mantillas, jubones; ya fray Hernando de Talavera se ocupó por entonces del vestir y el calzar y su relación estrecha con el pecado¹³.

Existe, sin duda, un discurso represivo del cuerpo, ligado a la Reconquista y al poder creciente de la Inquisición. Entre 1480 y 1516 se sitúan los años de máximo rigor inquisitorial, con condenados a la pena capital, en particular en la Baja Andalucía y Toledo. Multas, cárcel, azotes, destierro, galeras y obligación de sambenito en autos públicos, los quemaderos en las afueras de las poblaciones. En contraste, las 30 mil familias de judíos expulsados, de los cuales morirían millares por los caminos, sería imagen perduradera.

En la retina llevan los conquistadores estos pudores y temblores, como en el oído transportan las palabras, los tropos y la retórica que la imprenta y la oralidad han registrado. Todo el

¹² Véase el importante libro de CARMEN BERNÍS, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, C.S.I.C., Madrid (1978), t. I. *Las mujeres*; t. II. *Los hombres*.

¹³ *Apud*. RICARDO GARCÍA CÁRCCEL, “Cuerpo y enfermedad en el Antiguo Régimen. Algunas reflexiones”, en *Le corps dans la société espagnole des xvi^e et xvii^e siècles*, Agustín Redondo, ed., Publications de La Sorbonne (1990) p. 133.

bestiario medieval, todas las mitologías y lugares mágicos y bíblicos, las fiebres del mesianismo, pero también todas las voces y confesiones públicas y palabras de los sacramentos, y horrores de pecados, y rigores contra las costumbres, que incluyen el erotismo y el sexo. Todo rumor e imagen trae el recuerdo de la unidad religiosa y política que se había alcanzado en 1492.

El arte visionario del Bosco nos ha dejado las pesadillas del cuerpo, mientras, el sobrio y realista flamenco, en suelo hispánico, lleva a Pedro Berruguete a darnos su famoso “Auto de Fe”, reproduciendo una escena familiar a todo retículo desde el siglo xv: el estrado de los inquisidores, la quema de libros heréticos, los condenados con sambenito y coraza y el público que asistía al espectáculo. La imagen se reproduce en el ojo, enmarcándolo y enmarcado en ella¹⁴. La autoridad del ojo imperial produce una labor que podríamos llamar de naturalización del hombre europeo como sujeto universal de lenguaje y visión, y en consecuencia el Otro (el hombre y la mujer) son objetos pasivos de la vitalidad patriarcal europea. Apela al constructo de género sexual como principio natural de diferencia.

En las playas de las llamadas Indias, el “encuentro” entre Colón y sus marinos y los aborígenes de las islas, se cargó de muchos significados, ya que la conquista de Granada y la expulsión de los judíos ligaron ya indisolublemente el tema de la unión religiosa a aquel otro de la cruzada contra los infieles. Sobre todo, si recordamos que las tres naves que salieron de Palos, iban tripuladas por 90 hombres, casi todos andaluces, sin duda familiarizados con los rigores de Torquemada. Como dato adicional para fortalecer nuestra lectura del marco inquisitorial que parergoniza las cartas colombinas, hemos de recordar un suplemento: a la muerte de Torquemada (1498), le sucedió como Gran Inquisidor Diego Deza, amigo de Colón, que también tenía la protección de conversos (tal Luis de Santángel). Lo que quiero subrayar es que el significado de los textos colombinos se produce mediante un sistema de categorías implícitas que dependen de la Inquisición para sus funciones.

El desnudo aflora; el cuerpo es el nexos para el control social. Lo reprimido aflora, no porque el Otro permita liberar la repre-

¹⁴ Es necesario reconocer un dato comúnmente aceptado; a saber, que el ojo español fue más “liberal” que el de los conquistadores protestantes y su rechazo absoluto del desnudo. Además que la Corona se hizo a menudo de la vista larga en cuanto a los adulterios y transgresiones en el nuevo mundo.

sión, sino porque permitirá fácilmente ligar el control social a la lujuria desenfrenada de la *bruta animalia*. El lenguaje sobre el cuerpo y el erotismo es un lenguaje ocupado; el desnudo se representa como en dos escenas distintas, en lugar de una única. Ambas inscriben en una misma realidad niveles diversos, con un elemento común que acerca la distancia física y espacial, podría decir ontológica, entre las imágenes superpuestas o la lengua bivocal regida por la ambivalencia¹⁵.

Desnudo inocente que es al mismo tiempo signo de lujuria; si ya existía toda una literatura de lo que Jacques Le Goff¹⁶ ha llamado “le refus du plaisir”, a Colón no le es ajeno que lo carnal y el erotismo están ligados a lo demoníaco y a la culpabilidad. Tampoco que un verdadero sistema alegórico de referencias velara las referencias sexuales, ni que la experiencia cortesana universal implicase un concepto masculino del amor. Lo que tampoco se le escapa es que el cuerpo desnudo y el erotismo son subversivos, porque son ejercicio de libertad. Todo lector de *Servo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón sabía que el arder “en fuego venéreo” traía como consecuencia el castigo. El amor sólo era posible dentro del matrimonio, para la procreación en las sociedades teocráticas.

No creo que los conquistadores pudieran estar sordos a estos discursos ideológicos, y sobre todo es improbable que en el rumor de consolidación del estado teocrático la sexualidad y el erotismo no causaran sentimiento alguno de culpabilidad, ni que se aceptaran distintas normas culturales sobre las relaciones sexuales, y que ni el incesto ni el adulterio se concibieran como pecaminosos. Sería ahistórico pensar que se reconociese el multiculturalismo en esta modernidad imperial temprana, y en este imaginario de expansión y comercio. El oído y el ojo panóptico de los conquistadores llevaban estos constructos, de la misma manera que inscribieron y suscribieron además el constructo de la diferencia sexual. Tanto Colón como más tarde Vespucio tenían conciencia de lo que afirmó el converso Fernando de Rojas por la misma época: que todo intento de funcionamiento perso-

¹⁵ No voy a repetir ahora cómo el marco de la Inquisición hace ambivalentes las imágenes, que se deslizan entre la liberalidad y la moral rigorista, véase “The Ethics of Homologation, Identity, Silence in 1492”, conferencia de septiembre 1992 en Wisconsin.

¹⁶ *L'imaginaire médiévale*, Gallimard, Paris (1985), y JEAN-LOUIS FLANDRIN, *Le sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements*, Seuil, Paris (1981).

nal e individualizado está condenado a la destrucción¹⁷. Lo que hizo el ojo panóptico fue encerrar el cuerpo en los convencionalismos de lo que se suponía única naturaleza. El ojo “vigila y castiga” (re-acentuyendo un conocido título de Foucault), enmarcado en los aparatos que ejercían poder; en este momento preciso, la institución represiva y legal fue la Inquisición que reorganizaba el estado.

Un nudo de referencias relacionando el lenguaje con el oro y la sexualidad se adhiere a los cuerpos desnudos en sus formas: el decorado y las pinturas, las deformidades imaginadas (las mujeres, según Vespuccio inflaman el órgano sexual masculino para satisfacer su lujuria), los placeres deseados. Es un ojo fetichista (falocéntrico) y podríamos decir que está ligado al oro y al lenguaje. El ojo forma parte autorizada del “fetichismo de la mercancía” —enmarcadas en las instituciones represivas y autorizadas, las estrategias discursivas presentan los cuerpos desnudos en la naturaleza virgen como comodidades orgánicas puras¹⁸. La sexualidad (el cuerpo desnudo) y el código del oro organizan los medios simbólicos mediante lo que Luhman denomina mecanismos simbióticos¹⁹. El sistema semántico propio del código de la riqueza y el de la sexualidad se referencian en simbiosis simbólica. Un trenzado de imágenes denotan y connotan la riqueza material a través del cuerpo desnudo. El valor aquí fundamenta la economía y la erótica. El intercambio económico facilita estos suplementos. Así la semántica económica que todos conocemos viene a ser la forma “cristiana” o “civilizada” de los ritmos económicos. El cuerpo desnudo viene a ser una especie de símbolo de intercambio. La “gente desnuda” de “lindos cuerpos” son mansos y se pueden tener “captivos”, como escribe en el *Diario* del primer viaje.

Dejo de lado otro aspecto del problema: la mediación de Las Casas en el proceso de escritura y en el texto que ha llegado hasta nosotros. Aceptar la desnudez como inocencia implica al lector en la perspectiva humanitarista para reforzar la complicidad

¹⁷ JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, sugiere esta lectura en su *Literatura, historia, alienación*, Barcelona (1976). Acudo a *La Celestina* para recordar que se redactó, supuestamente, hacia 1492.

¹⁸ El lector observará que ligo el ojo imperial con el concepto de fetichismo de la mercancía, que MALCOLM BOWIE, *Lacan* (Fontana Press, Londres, 1991) enlaza con el concepto lacaniano de castración.

¹⁹ Véase *Love as passion: the codification of intimacy*, Harvard University Press, Cambridge (1986).

potencial entre el lector virtual y la Corona e iglesia. Mediado o no por Las Casas, el *Diario* y los otros documentos conocidos, confrontan códigos sociales y naturales y a veces el desnudo se rige por un código explícitamente económico en deslizamientos ambivalentes.

Hemos de estrechar otros lazos intertextuales: Alan Deyermond ha subrayado la conciencia de la sexualidad en la épica que incorpora todas las gamas de la sexualidad, desde el acto sexual mismo a los registros del lenguaje incitante²⁰. Y con certeza afirma que la épica es género masculino, y las mujeres desempeñan un papel muy activo; siguiendo este razonamiento, no menos masculino es el género de las cartas y crónicas sobre el nuevo mundo que legitiman en un mismo punto épica y salvación.

Para ello el sociograma de lujuria de los aborígenes nos permite oír la voz jerárquicamente preeminente de la iglesia y las buenas costumbres. El sociograma es nudo de conflictos e híbrido: la curiosidad por el cuerpo que permite homologar sexualidad, desnudo e “inocencia”, y al mismo tiempo, todo ello inscribe en el panóptico colombino la legitimidad de la explotación y la esclavitud. En las cartas y documentos publicados por Consuelo Varela, este hecho salta a la vista: léase la pormenorizada descripción del trabajo de las mujeres, y la distinción que establece con las *cacicas*. Si aquéllas trabajan en el campo, hacen el pan y plantan los frutos, las *cacicas* son más perezosas que los hijos de los duques entre los cristianos —escribe. “No serán buenas esclavas para el servicio”, las otras en cambio, no tienen igual en el mundo “ni entre los moros ni otros”.

La coherencia va a tener lugar al mezclar los elementos dóxicos con los fragmentos de ideologías en el marco del enunciado que iba dirigido a la Corte: si no podía vestir a los indios, estaba obligado a instaurarle un lenguaje moral a lo que hubiera sido desenfreno sexual en sus lectores. Se fija así el estereotipo sexual, un dispositivo con suplementos de marcada carga libidinal que ha llegado hasta nosotros. Inocentes y lujuriosos o lujuriosos por inocentes, a esta lascividad se le adhiere por conexión todo un mundo dóxico, ese ya dicho o “dado” de las aberraciones sexuales y venalidades de musulmanes y judíos.

Más certero aún es Vespucio en sus representaciones sexua-

²⁰ “La sexualidad en la épica española”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988), pp. 767-786.

les, ligadas aquí a la castración; léase a esta luz la famosa carta del tercer viaje, *Mondus Novus* (1503?) dirigida a Lorenzo Pietro di Medici, que proporciona el ejemplo más dramático de este constructo en un entramado donde median como autoridades simbólicas los textos autorizados y los relatos maestros²¹. El desnudo sirve para inventar un “Tú”, un Otro, en el cuerpo fragmentado (sobre todo en Vespucio) que según Lacan obsesiona la imaginación, y aparece emblemáticamente representado en El Bosco. Sus visiones son el cenit del imaginario de la modernidad; el cuerpo como emblema de la violencia y la destructividad. La naturaleza, ese jardín de delicias, redramatiza el nudo de tensiones y conflictos que connota y denota la complicidad entre el ojo (conocimiento) autorizado y la sexualidad. El desnudo de la mujer sería el *object petit a* a que alude Lacan: la fuerza que pone en movimiento el deseo del sujeto, en una inversión narcisista del hombre europeo, cuya función es reproducir las características o cualidades de que él carece.

En resumen: tanto Colón cuanto Vespucio homologan el nuevo mundo con el locus de lo erótico en suplementos que inscriben la ambivalencia: si se homologa el cuerpo del Otro con la barbarie y la licencia, el del europeo se identifica con lo espiritual y con el alma. El cuerpo y la sexualidad del Otro son simplemente amor carnal, perversión del verdadero.

Antes que llegaran los dominicos al nuevo mundo no comenzó realmente la fiebre inquisitorial y la caza de herejías (en 1528 es el primer Auto de Fe en el México cortesiano contra dos marranos). No obstante, los cuerpos desnudos y las representaciones parciales a que me he referido, permiten suponer que el sociograma del cuerpo y la sexualidad apelan a una configuración abierta e incierta, recargable o re-acentuada en el estereotipo, o anclada en la hibridez y lo heterogéneo. O dicho de otra forma: los ideogramas de nuevo mundo (*versus* mundo antiguo y fin de mundo), las venalidades y lascivias de los judíos y musulmanes, la sexualidad al margen de la iglesia, la civilización como cristianismo se ponen en conexión dialógica.

El sociograma del cuerpo es así ambivalente (como todo el discurso colombino). O bien el desnudo y la sexualidad acentúan la “inocencia”, el estado de barbarie del primer viaje donde se

²¹ Remito una vez más a mi “El discurso canibalístico sobre el Nuevo Mundo” que aparecerá en inglés y en español próximamente. No quiero repetir ahora lo que allí describo con más pormenores.

destaca la hospitalidad; o bien el estado de barbarie y hostilidad del segundo que connota el derecho a la esclavitud. Si en los primeros relatos el cuerpo desnudo denota la mansedumbre y la docilidad, en 1494 ya está en circulación el sociograma del *caníbal*, y en 1499 el cuerpo rebelde permite legitimar la empresa militar. Del desnudo inocente pasamos al cuerpo “salvaje, belicoso” o a la *bruta animalia* regida por el mal, “gente viciosa y sin honra” de “barbáricos juicios”²². El cuerpo es un signo abierto, si bien representado mediante la forma predicativa y el cliché. Depende del *uso* que el ojo haga de la imagen.

Son signos de tensiones y a menudo signos de violencia del Otro, que incorpora equilibrios simbólicos, contratos y compromisos más o menos provisionales. La metaforización de los signos y su red de connotaciones y denotaciones simbólicas nos permiten considerar las relaciones que una idea axiológica sobre la “racionalidad” (o razón frente a bárbaro irracional) tiene con un imaginario social (índice de la productividad textual y proyector de imágenes) imperial. El conjunto es una serie estratégica de puntos nodales sobre el cuerpo y la sexualidad que se le ofrece a los destinatarios de las cartas (las coronas de Castilla y Aragón) para su interpretación en el encuadre preciso de 1492.

En esa coyuntura, la sexualidad y el cuerpo cristalizan los elementos polémicos del gran debate sobre la naturaleza del Otro. A través de estos relatos y sus descripciones, que serán reproducidas por el imaginario social europeo en páginas de extraordinaria divulgación. Una y otra vez se efectuará la fusión y la transposición, volviéndose a plasmar palabras y frases. Este cuerpo desnudo, se convertirá en código maestro del otro en los viajes imaginarios a Oriente, la India, el Cataya (la China). Los adjetivos “natural”, “primitivo” o “bárbaro” se re-activarán y seguirán teniendo profundos significados para los lectores del siglo xvi²³. Las descripciones de antropofagia ritual posteriores

²² El lector interesado puede consultar la colección de documentos publicada por RICHARD KONETZKE, *Colección de documentos para la historia de la formación social de Hispanoamérica, 1493-1810*, C.S.I.C., Madrid (1953), 3 vols. Además con frecuencia la idea de idolatría se liga a la corrupción moral, en particular la sodomía y el canibalismo. ANTHONY PAGDEN, *The Fall of Natural Man* (Cambridge University Press, Cambridge, 1982), alude a esta perspectiva eurocéntrica y W. ARENS, *The Man-Eating Myth*, Oxford University Press, Oxford (1979). Como todos sabemos, Montaigne empleó el “canibalismo” para defender el relativismo cultural.

²³ Véase, en otro sentido, el estudio de CARLO GINZBURG, *El queso y los*

que se ligarán también al cuerpo (el cuerpo *fragmentado*) demuestran sobradamente el giro que toma el eco de la tolerancia religiosa que inducía a llamar al Otro, “natural” e “inocente”.

El cuerpo desnudo y la sexualidad hacen brotar fulminantes analogías. El patrimonio doctrinal y el encuadre inquisitorial proveen los instrumentos lingüísticos y conceptuales para elaborar y articular la visión del “nuevo mundo”. Esta geografía no connota sólo el paraíso de la abundancia, sino el espacio de la libertad sexual donde se desconoce el vínculo de las instituciones sociales. El mito de la edad dorada, que fundía el cuadro de inocencia y de pureza primitiva con el cuerpo desnudo para justificar la esclavitud, lleva inscrito a su vez, su propia crisis y destrucción. En el cuerpo, no solamente encontramos la aporía del discurso colonial, sino también la crisis del etnocentrismo. A pesar de todo lo fragmentario, en su conjunto no podemos silenciar que estas imágenes y representaciones hicieron también surgir el proyecto de futuro de las utopías sociales de un mundo nuevo, ahora en crisis.

IRIS M. ZAVALA
Rijksuniversiteit te Utrecht

Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras
se terminó de imprimir en junio de 1995
en los talleres de
Corporación Industrial Gráfica, S. A. de C. V., Cerro Tres Marías 354,
col. Campestre Churubusco, 04200 México, D. F.
Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.
Tipografía y formación a cargo de Literal, S. de R. L. Mi.
Cuidó la edición el Departamento de Publicaciones
de El Colegio de México.

PUBLICACIONES DE LA

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

VII



EL COLEGIO DE MÉXICO

